

**НАЦЫЯНАЛЬНАЯ АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСІ**

**Дзяржаўная навуковая ўстанова**

**«ЦЭНТР ДАСЛЕДАВАННЯЎ БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ,  
МОВЫ І ЛІТАРАТУРЫ»**

**філіял «ІНСТЫТУТ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА, ЭТНАГРАФІІ  
І ФАЛЬКЛОРУ ІМЯ КАНДРАТА КРАШВЫ»**

**ПЫТАННІ  
МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА,  
ЭТНАЛОГІІ І ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ**

**ВЫПУСК 21**

Мінск  
«Права і эканоміка»  
2016

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, А. В. Красінскі, Б. А. Лазука, А. С. Ліс,  
Т. Г. Мдзівані, Я. М. Сахута, Р. Б. Смольскі, Н. А. Юўчанка, В. С. Новак,  
А. М. Ненадавец, В. Д. Міцкевіч

Навуковы рэдактар:  
акадэмік *А. І. Лакотка*

Рэцэнзенты:  
доктар архітэктуры *С. А. Сергачоў*  
доктар філасофскіх навук *С. П. Вінакурава*

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

П95 **Пытанні** мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 21 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ; навук. рэд. А.І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2016. – 354 с.  
ISSN 2221-9919

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

Зборнік выдаецца ў рамках выканання Дзяржаўнай комплекснай праграмы навуковых даследаванняў на 2016 – 2020 гг. «Эканоміка і гуманітарнае развіццё беларускага грамадства» (падпраграма «Гісторыя і культура»).

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», 2016

© Афармленне. ВТАА «Права і эканоміка», 2016

## ЗМЕСТ

*Локотко А. И.* Историко-культурное наследие как основа национальной идентичности в современном европейском пространстве 7

### **РАЗДЕЛ I ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА**

<i>Бабий Н. П.</i> Окказиональная архитектура XVIII в. в барочной культуре Станиславовского региона	12
<i>Вакар Л. У.</i> Першаснасць творчага вопыту прымітыву і яго ўзоры ў непрафесійным мастацтве Беларусі	17
<i>Габрусь Т. В.</i> Асаблівасці лакальнай школы драўлянага сакральнага дойлідства Жабінкаўскага рэгіёна	23
<i>Грамыка М. В.</i> Мастацкія асаблівасці нацюрморта ў сучасным беларускім жывапісе	28
<i>Кушнярэвіч А. М.</i> Віленскі касцёл Ганны – шэдэўр «дворскага стылю» гатычнага храмабудаўніцтва	32
<i>Морозов В. Ф., Морозов Е. В.</i> Развитие стилистики архитектуры Беларуси конца XVIII – 1-й половины XIX в.	37
<i>Пікулік А. М.</i> Ілюстрацыя як элемент мастацкага аздаблення беларускіх кірыліцкіх старадрукаў XVI – XVIII стст.	45
<i>Чучук С. М.</i> Векторы исследования информационно-коммуникативной среды городов середины XX – начала XXI в.	48
<i>Шамрук А. С.</i> Идея синтеза искусств в современной архитектурно-художественной практике	53

### **РАЗДЕЛ II ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА**

<i>Батовская Е. Н.</i> Современное академическое хоровое искусство <i>a capella</i> : синтез традиций и инноваций	58
<i>Безручко А. В.</i> Творческая деятельность белорусского кинорежиссёра, сценариста и кинопедагога В. Т. Турова	63
<i>Белик-Золотарёва Н. А.</i> Типология драматургических функций хора в украинской опере 2-й половины XX – начала XXI в.	67
<i>Галак У. А.</i> Гістарычная дыхатамія аматарскага і прафесійнага тэатра Беларусі	73
<i>Глина А. В.</i> Источниковедческая и методологическая основа исследования театрального менеджмента в белорусском театроведении	78
<i>Глина В. В.</i> Разработка маркетинговой политики театра (некоторые теоретические аспекты)	83
<i>Золотарёва Н. С.</i> Ференц Лист и опера	87
<i>Изофатова Е. В.</i> Авангард – постмодернизм – трансавангард: к вопросу о терминологии в исследовании неформальных художественных практик белорусского искусства 1980 – 1990-х годов	93

<i>Калинкина О. А.</i> Экранная культура и кинопрокат: особенности взаимодействия и функционирования	98
<i>Картилова А. А.</i> Концепт Полесья в экранном искусстве Беларуси	104
<i>Палий К. С.</i> Белорусско-украинские театральные связи в рецепции украинских театроведов: к истории вопроса (2-я половина XX в.)	108
<i>Рябуха Т. Н.</i> Украинская эстрадная песня 1970 – 2010-х годов: динамика становления	111
<i>Шнайдер В. А.</i> Сочинения для органа в стилевой интеграции 2-й половины XX – начала XXI в. (на материале творчества русских композиторов)	116
<i>Ярмалінская В. М.</i> Стварэнне прасторы аўтарскага тэатра на прыкладзе спектакляў па драматургіі А. Дударова ў рэжысуры В. Раеўскага і сцэнаграфіі Б. Герлавана	121
<i>Яроміна К. П.</i> Тэатр лялек Беларусі ў пачатку XXI ст.: характар рэпертуарнай прапановы (на прыкладзе Беларускага дзяржаўнага тэатра лялек і Гродзенскага абласнога тэатра лялек)	126

### **РАЗДЗЕЛ III ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГІІ, АНТРАПАЛОГІІ, ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І СЛАВІСТЫКІ**

<i>Акуліч Ю. Я.</i> Паняццыйна-тэрміналагічны апарат даследавання вясельных песень у камунікатыўным аспекце	131
<i>Бачыла І. Г.</i> Уклад Валянціны Мікалаеўны Бялявінай у этналагічнае вывучэнне Беларусі	136
<i>Бункевич Н. С.</i> Особенности традиций питания латышей Республики Беларусь	140
<i>Грыневіч Я. І.</i> Канцэпт «дом» у беларускіх пазаабрадавых лірычных песнях	144
<i>Гурко А. Вл.</i> Об особенностях современных религиозных традиций сельского населения Беларуси (по материалам опросов молодежи на белорусско-российском пограничье)	150
<i>Дакукін А. Д.</i> Асаблівасці святкавання Вялікадня ў Светлагорскім раёне Гомельскай вобласці	155
<i>Захарэвіч А. Б.</i> Радыё і кіно як формы баўлення вольнага часу беларускай моладзі ў 2-й чвэрці XX ст.	160
<i>Иванникова Л. В.</i> Фольклор как исторический источник: у истоков украинской фольклористики эпохи романтизма	165
<i>Ізергіна А. М.</i> Этнакультурныя асаблівасці беларускай этнічнай супольнасці ў Літве	170
<i>Карацуба М. Ю.</i> Многовековая жизнь старых народных памятников (по следам сербской баллады «Бог ни перед кем не остаётся в долгу»)	175
<i>Касперович Г. И.</i> Сохранение и модернизация традиций по уходу и содержанию крупного рогатого скота в сельскохозяйственных организациях Республики Беларусь	180
<i>Кнурэва (Шаўчэнка) Я. С.</i> Выкарыстанне дзікарослых раслін у шпюдзённым побыце беларусаў канца XIX – пачатку XXI ст.	186

<i>Козар Л. П.</i> Юго-Западный отдел Русского географического общества в исследовании Софии Русовой: фольклористический аспект	191
<i>Конобеева Н. Л.</i> Подходы к изучению темы любви в художественном контексте	195
<i>Крумлевская А. А.</i> К вопросу о развитии национально-культурных объединений в Витебской области в конце 1980-х годов – начале XXI в.	201
<i>Кучвальская Ю. М.</i> Калядная абраднасць у традыцыйнай культуры Заходняга Палесся: асаблівасці семантыкі	207
<i>Маршова Н. П.</i> Методологические подходы Н. Бельмон в исследовании волшебной сказки	212
<i>Ненадавец Я. А.</i> Рытуальнае выкліканне дажджу ў беларускім фальклоры	216
<i>Новак В. С.</i> Традыцыі вясельнай абраднасці Акцябрскага раёна	221
<i>Новак В. С., Кастрыца А. А.</i> Мясцовая спецыфіка сямейнай абраднасці Добрушчыны	227
<i>Новогродский Т. А.</i> Роль традиций питания белорусов в развитии экономики страны	232
<i>Паборцава К. В.</i> Народная дэманалогія Рагачоўшчыны ў сучасных запісах	237
<i>Раюк А. Р.</i> Нефармальныя сувязі паміж дваранствам Гродзенскай губерні ў 1801 – 1863 гг.	240
<i>Рабец Т. Д.</i> Усходнеславянскія міфалагічныя персанажы, звязаныя з традыцыйным асяроддзем бытавання	246
<i>Ставицкая Я. В.</i> Белорусские и украинские народные сонники конца XIX в. в сравнительно-исторической перспективе	252
<i>Станкевіч А. А.</i> Ігэратыўнасць як тэкставая катэгорыя вясельна-песеннага дыскурсу	256
<i>Тяпкова А. И.</i> Особенности современного развития материальной культуры бывших белорусских местечек	261
<i>Фёдоров Р. Ю., Аболина Л. А.</i> Народная архитектура и бытовые традиции крестьян-переселенцев из Полесья на территории Приамурья	266
<i>Хазанова К. Л.</i> Фігуры дабаўлення ў беларускіх радзінных песнях	271
<i>Хурсан Т. І.</i> Вясельны абрад стараабраднікаў Беларускага Падняпроўя	276
<i>Шарая О. Н.</i> Проблемы картографирования обряда «вождения Куста» и определение его западной границы	282

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

<i>Белаши С. А.</i> Возрождение лёгкой промышленности в Беларуси в 1945 – 1960-х годах и развитие национального декоративно-прикладного искусства	289
<i>Беляева С. С.</i> Локальные особенности архитектурного декора народного деревянного жилища Центральной Беларуси	295
<i>Власюк Е. П.</i> Традиции изучения декоративно-прикладного искусства в высших учебных заведениях Украины	298

<i>Винникова М. Н.</i> Особенности традиционного костюма, бытовавшего в деревне Мосток Могилёвского уезда Могилёвской губернии (по материалам А. К. Сержпутовского из собрания Российского этнографического музея)	304
<i>Воротникова О. А.</i> Памятники археологии как культурный потенциал	309
<i>Дундяк И. Н.</i> Новые храмы Киева: интерьер церкви святой Татьяны	311
<i>Иваневич Л. А.</i> Региональные черты классификации традиционных украшений подольских украинцев	316
<i>Михайлец М. А.</i> Роль ценностей, присущих культурному наследию, в сфере его охраны	322
<i>Морунов А. А.</i> Пикториализм в Беларуси 1-й половины XX в.	327
<i>Новгородский Т. А.</i> Культурное наследие Беларуси: факторы привлекательности для туристов	333
<i>Смирнова И. Ю.</i> Белорусские коллекции народного текстиля А. К. Сержпутовского (собрание Российского этнографического музея)	336
<i>Федорняк Н. Б.</i> Фестивальное движение украинской диаспоры Северной Америки	342
<i>Флікоп-Світа Г. А.</i> Малюнак іканастанаса царквы Св. Мікалая мястэчка Васілевічы Рэчыцкага павета – каштоўная іканаграфічная крыніца сярэдзіны XIX ст.	348

## **ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ КАК ОСНОВА НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В СОВРЕМЕННОМ ЕВРОПЕЙСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ**

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

*(Поступила в редакцию 11.07.2016)*

Статья подготовлена в рамках проекта БРФФИ № Г16РА-011

В 1990-е годы в ходе кризиса, связанного с распадом Югославии, наравне с фактами геноцида и преступлений против человечности нашли место примеры разрушения, уничтожения памятников истории и культуры, в том числе церквей и храмов. В 2000-е годы афганские талибы разрушили древние статуи Будды, включённые ЮНЕСКО в Список всемирного культурного наследия. В 2014 г. боевики так называемого исламского государства Ирак и Леванта уничтожили в иракских музеях ряд уникальных древностей вавилонской эпохи, античные памятники Пальмиры в Сирии. Периодически появляются сообщения об осквернении памятников Второй мировой войны и воинских захоронений в странах Европы.

На первый взгляд, что может быть общего между войной и сохранением памятников мирового историко-культурного наследия?

В белорусском языке помимо слова «помнік» есть и иное, – «памятка». «ДрэMLE памятка дзён...», – писал Янка Купала. Если «помнік» понимается как просто памятник, то купаловская «памятка» семантически воспринимается иначе, как объект исторического пространства, место, материальный и духовный знак конкретного народа.

Идентичность в культуре – это понятие статичное или динамичное? В чём его диалектика и коренные начала? Какие смысловые знаки, памятки формируют сегодня культурную идентичность?

**Идентичность этническая.** Развитие культуры являет собой исторический процесс формирования обитаемой среды. В основе этого процесса лежит хозяйственный уклад (оседлое, хлебопашенное земледелие). Этот древнейший уклад явился основой мировых цивилизаций (Египта, Ближнего Востока, Греции, Рима и др.). Оседлое земледелие определяло пространство историко-этнографической области, страны проживания рода, племени, народа, нации. Для белорусов такой страной стало пространство в окружении рек Припять, Днепр, Западная Двина, Неман.

На формирование культуры очевидное влияние оказывает природа. Она образует естественные коммуникации, водные пути, к которым привязываются города, что отражается в топонимике, множестве названий, производных от ландшафта, флоры и фауны. Важную роль в формировании расселения и его инфраструктуры играют и производные видовые топонимы (Бережное, Высокий Берег, Поплавы, Загорье, Низок, Песочное, Каменка и др.).

Аграрная, хозяйственная деятельность также вписана в топонимику благодаря таким названиям, как Нача, Углы, Слобода, Вулька, Новодворцы, Бортники, Пасека и другие.

В формировании идентичности присутствует духовное пространство, которое образуют мифологемы, сакральные места, символы и знаки, а также реальные памятники событиям и людям. Таким образом, от тысячелетних святилищ и курганов до стел иobelisks, музеев и мемориальных знаков нашего времени проложен текст идентичности региона, края, страны.

Идентичность белорусского ландшафта и его культуры подчеркнута чёткими представлениями об исторических типах сёл, усадеб, жилища, а также поэтическими воззрениями на природу, традициями сельского общественного и семейного быта. Сегодня традиции продолжают развитие в многочисленных агроусадебках (около 2 000), агрогородках (свыше 1 000), где органично связаны между собой исторические дороги, памятники, усадебно-парковая архитектура, современная застройка и природная среда (Снов, Раков, Будслав, Мосар и др.).

Культурно-этнографическое разнообразие Беларуси наиболее ярко представлено в исторически сложившихся этнографических регионах: Подвинье (Поозерье), Поднепровье, Поприпятье, Понёманье, Центральный регион. Здесь отчётливо прослеживается региональное деление историко-этнографических культур на четыре зоны: восточную, западную, южную и северную. Хозяйственно-культурные типы каждой зоны формировались во взаимовлиянии с культурами соседей: на востоке с русскими, на западе с поляками (имел значение и конфессиональный фактор). В Поприпятье доминирующую роль играла культура пашенного земледелия (роль каравая в свадебной обрядности). В Подвинье заметен фактор скотоводческой культуры, распространённой в ландшафтах народов Прибалтики.

Традиция, аутентичность сельской культуры белорусов оказались весьма устойчивыми. Проникновение в середине XVI в. в феодальное хозяйство товарно-денежных отношений, ренты, а с ними фольварков и местечек не повлекло перестройки сельской культуры на западный манер. В XVII – XVIII вв. в условиях сначала ополячивания, а затем русификации сельского дворянства крестьянская культура сохранила язык, самосознание, общественные и семейные традиции, экономику.

Духовная культура, фольклор, язык в эпоху формирования белорусского народа (XIV – XVI вв.) сыграли исключительную роль в развитии идентичности. Белорусское государство (Великое Княжество Литовское, Русское, Жемойтское) помимо коренного этноса включало множество этнических групп. Они хранили традиции, веру и обычаи предков, но идентичность имели общую. Франциск Скорина, полочанин, литвин, русин, а вдали от родины – сын белорусского народа.

**Идентичность урбанистическая.** В проблеме идентичности особое место занимает белорусский город. В период восточнославянского этнического единства на территории Беларуси насчитывалось 26 крупных городов. Это была страна наиболее передовая в градостроительном развитии. Социально-политическая и экономическая организация княжеств обеспечивала городам органическое развитие в пространстве. Ядро города составлял замок, окружённый рыночной площадью. К ней примыкали посады, улицы-концы продолжались за городом дорогами (трактами). Спутниками городов были монастыри, далее шли поля погребений. В отличие от городов Западной Европы, развитие которых было возможно путём периодического приобретения земли у феодала, восточнославянские города включали и дворища, с сенокосами и выгонами.

Архитектура и эстетика восточнославянского города строилась на контрасте серебристого дерева и белокаменной фактуры храмов, игравших доминантную роль. С ними не спорили ни княжеские терема, ни башни крепости, что в принципе отличается от архитектуры средневековых городов Запада, где с башнями храмов соперничают ратуши, донжоны замков и усадеб городских феодалов.

С интеграцией белорусских земель в культурно-политическое пространство Центральной Европы XIV – XVI вв., с распространением магдебургского права принципи-



ально меняется композиция и градостроительная структура. В центре отныне не замок, а торговая площадь с ратушей, окружённая каменными церковными и монастырскими строениями. В городском строительстве западных регионов широко применяется фахверковая конструкция. Города обрели динамичный многодоминантный силуэт, пёструю, колоритную застройку. Это был так называемый «новый город». Старый город, замчище, остаётся как памятка давней восточнославянской идентичности.

Города Беларуси периода Великого Княжества Литовского развивались. Их архитектуру создавали передовые зодчие Европы. В период с XIV по XIX века в градостроительном искусстве Беларуси отразились художественные концепции ряда культурно-исторических эпох, оставивших по себе памятники готического (Новогрудок, Гродно), ренессансного (Несвиж), барочного (Гродно, Слоним), классического (Гомель, Могилёв, Полоцк) города. Малые города в восточных регионах претерпели ампирную перепланировку (Чаусы, Кричев, Чечерск). Барочные и классические церкви и дворцы высились над окружёнными садами кварталами деревянной застройки. Присутствие народного зодчества определяло идентичность белорусского города. Даже так называемая «кирпичная архитектура» середины XIX – начала XX в. не вытеснила деревянные предместья с улицами, носившими характерные названия: Полевая, Луговая, Вишнёвая, Грушевка, Соломенная, Комаровка – памятки исторического ландшафта и исторической среды.

Полиэтнический народ Великого Княжества Литовского определил идентичность появившихся в середине XVI в. торгово-ремесленных поселений, местечек. Архитектурное обличие местечек определяли традиции коренного этноса. В восточных регионах это были традиции народного жилища, в западных – адаптированные конструкции и формы, привнесённые зодчими-плотниками местных городов.

**Европейская идентичность.** Идентичность архитектуры современных городов мира являет собой сложную систему. В основе одной – архитектура традиционных городов Европы, другой – промышленной Америки. Идентичность исторических городов Европы носит национальный характер и представляет системную художественную картину, формировавшуюся в ходе смены культурно-исторических эпох. Наиболее ярко это проявилось в период создания национальных капиталистических государств, когда с развитием индустрии в искусство и культуру пришёл модерн: в Германии – югендстиль, Австрии – сецессион, Чехословакии – кубизм, Франции – арт-нуво, Нидерландах – староголландский стиль, Скандинавии – стиль «викинг», Италии – модернизм, Испании – либерти, Англии – модерн, в России как «модера», или русская готика. Причём национальная идентичность сохранила системную целостность, органичную структурную и эстетическую связь с общеевропейской градостроительной тканью.

Мощная промышленность Америки в условиях высокой стоимости городских земель породила техногенную архитектуру, способную осваивать пространства больших высот. Европейской горизонтали противопоставляется американская вертикаль. Появилось новое понимание не только делового, но и жилого пространства. Размещение несущих конструкций по периметру обеспечивало свободу планировки. Открывались виды на город, гавань (Нью-Йорк) или озеро (Чикаго), дали на десятки километров. При этом идеал американского образа жизни заключался в мечте и стремлении к жилью на земле (дома прерий Ф.-Л. Райта), с зеленью, газонами, балконами и водопадом.

Творцами современной американской архитектуры стали европейские зодчие, эмигрировавшие в США накануне Второй мировой войны: В. Гропиус, Л. Мис Ван дер Роэ, Л. Салливен и другие.

Архитекторы Чикагской школы некоторое время пытались совместить с архитектурой небоскрёбов эстетику традиционных европейских стилей (Л. Салливен). Но стекло и сталь окончательно отторгли эклектику. Плоскость и линия стали главными инструментами архитектуры «кожи и костей».

Высотный город (город небоскрёбов) кроме США получил распространение в развивающихся странах, чьи культурные строительные традиции не оказывали сопротивления. Это страны Азиатско-Тихоокеанского региона, Персидского залива, Ближнего Востока, крупные города Латинской Америки. В исторических городах Старого Света присутствие небоскрёбов имеет локальный характер (Париж, Лондон, Брюссель, Москва) и не представляет угрозы для исторически охраняемых территорий. Для городов и городских районов, включённых ЮНЕСКО в Список всемирного культурного наследия, действуют ограничения по высотности новостроек (Санкт-Петербург, Таллинн, Рига, Львов, Краков и др.).

В настоящее время эстетика сооружений из стекла и стали в исторических городах воспринимается спорно (Вильнюс). Музеи, центры науки и культуры, экспериментальные театры, возведённые по проектам Р. Пиано и Ф. Гери, С. Калатравы и З. Хадид, П. Шумахера и Р. Колхауса, воспринимаются как пластические суверенные объекты с индивидуальным пространством в целостной градостроительной среде. Это носители авторской идентичности, самосознания художника. Сегодня такие архитектурные инсталляции для многих городов воспринимаются знаково (музей С. Гугенхайма в Бильбао, арх. Ф. Гери; Центр науки и культуры в Валенсии С. Калатравы; Центр Земли и Космоса в Нью-Йорке, фирма «Пальшек и партнёры»; Дом оперы в Тенерифе С. Калатравы и др.).

Архитектурными нелепостями в среде городов выглядят новейшие блобы и фолли, арте повера и параметризм (торговый центр в Бирмингеме, арх. Я. Каплицкий, 2004 г.; центр «Метрополь-Парасоль» в Севилье, арх. «Д. Майар и К», 2004 – 2011 гг.; Музей современного искусства в Граце, арх. П. Кук и К. Фурье, 2003 г.; произведения Р. Колхауса, Ш. Херцога, П. де Мерона, Г. Холлайна, П. Соляри и др.). Личность художника ищет самовыражение, своё место на историческом полотне города. И это также черта современной архитектурной идентичности.

Так какова парадигма идентичности современной архитектуры? Это культурные, национальные, стилевые знаки, памятки или результат исторического синтеза, элементов самосознания, культуры, традиций? Сегодня идентичность в архитектуре следует рассматривать как продукт исторического процесса, следовательно, как явление диалектическое. Его основу составляет традиция (региональная, национальная, европейская), то есть в широком контексте, что даёт возможность видеть идентичность архитектуры как изнутри, так и извне. В первом случае мы видим региональные и национальные черты ансамблей, формообразования и стилей. Во втором – внешний мир воспринимает идентичность национальной архитектуры в знаковых сооружениях, на основе которых в европейском или мировом контексте воспринимается образ страны (площадь Победы, Национальный академический Большой театр оперы и балета в Минске, дворец Паскевичей в Гомеле, замок в Мире и др.). Обретение идентичности – вопрос времени. Новейшие сооружения также становятся идентичными, так как в них видят конкретный го-

род и конкретную страну. Явление новых историко-культурных ценностей расширяет ряд признаков новой идентичности.

Ошибочно полагать, что идентичную архитектуру следует создавать лишь с использованием традиционных форм и национальных стилей (архитектурные эксперименты В. Васнецова, А. Щусева, А. Померанцева). Это будут цитаты из написанного зодчими прошлого, примеры стилизаторства или архитектурные рефлекссы.

Проблема идентичности в культуре и искусстве не материальная, а духовная, где определяющей является не форма, а сознание, то есть человек. Вот почему за парадигмой идентичности видны образы страны, родины, народа. Это памятка, обозначающая право на землю отцов и прадедов, право творить добро на этой земле и передать её процветающей потомкам.

#### РЕЗЮМЕ

В статье на основе анализа историко-культурных ландшафтов и архитектурной среды даётся дефиниция национальной идентичности, рассмотрена её парадигма в современном европейском пространстве.

#### SUMMARY

In article on the basis of the analysis of historical and cultural landscapes and the architectural environment the definition of national identity is given, her paradigm in modern European space is considered.

# РАЗДЕЛ I

## ПРОБЛЕМЫ АРХИТЕКТУРЫ, ВЫЯВЛЕНЧАГА І ДЕКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА

*Бабий Н. П.*

### ОККАЗИОНАЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРА XVIII В. В БАРОЧНОЙ КУЛЬТУРЕ СТАНИСЛАВОВСКОГО РЕГИОНА

*Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника  
(Поступила в редакцию 13.09.2016)*

Особенностью эпохи европейского барокко была торжественность празднования определённых событий, граничащая с театрализацией и экзальтацией. Поэтому среди объектов урбанистики особое место занимали специально строящиеся (на временной или постоянной основе) малые архитектурные формы, цель которых – подчеркнуть торжественность события. Одновременно окказиональная архитектура была частью общей строительной культуры.

Главные идеологические документы эпохи – декреты Тридентского собора (1547) и Замойского синода (1720) – акцентировали внимание на таинстве покаяния. Контрреформационные постановления отмечали, что Костёл должен быть резиденцией, дворцом Христа евхаристического; символом неба на земле, а также местом пропаганды веры, пригодным для больших служб и процессий, проповедей. В шестом регule наставлений Игнатия Лойолы сказано: «Славить культ реликвий, выражая им почести, и молиться святым. Восхвалять организацию паломничества, отпусков, юбилеев» [17, с. 30]. Данные события требовали сооружения церквей, миссионерских центров, часовен, памятных знаков, постаментов и тому подобного.

Особая роль в окказиональной архитектуре отводилась кальвариям, в состав которых входили костёлы, часовни, другие сооружения, в том числе придорожные кресты, колонны со скульптурами святых, обозначающие важнейшие места, связанные с муками Христа. Все сооружения размещались в непосредственной связи с планом древнего Иерусалима и его окрестностей. Планировочная схема города Станиславова (основан в 1662 г., теперь Ивано-Франковская область Украины) идеологически сопоставима с мариинским культом и идеями кальварии [11, с. 48; 12, с. 20 – 22]. Храмы различных конфессий размещались в восточной и западной частях города в зависимости от происхождения обряда, поэтому пространство символически превращалось в карту конфессионального макрокосмоса. Существование предписаний такого рода свидетельствует о проникновении в градостроительство региона эстетики барокко, воспринимающей мир как «чудесную идею», «Божественный театр» [2, с. 653]. Со временем эта метафизическая схема дополнилась новыми объектами, усиливающими содержание. Так, площадь перед Коллегиатой украсилась фигурой Богородицы на высокой колонне (1739), у Галицких ворот (теперь перекрёсток улиц Днестровской и Галицкой) – каменной фигурой Яна Непомука (1742), на Тисменицком предместье в 1730 г. в благодарность Богу за отступление чумы установлена скульптура Спасителя с земным шаром в руке и надписью «*Salvator mundi, salva nos*» [13, с. 79].

Ещё одной формой окказиональной культуры региона были процессии, ключевая роль в которых отводилась специальным иконам – феретронам [8, с. 2]. Иногда функ-

цию процессионных икон выполняли чудотворные образа, которых на территории Украины насчитывалось множество. В исторических источниках описана процессия, состоявшаяся в Станиславове в 1717 г. по случаю беатификации блаженного Франциска: «Процессия вышла из костёла оо. тринитариев и через рынок направилась к Коллегиате, где главный алтарь украсили адамаском с гербами Франции, Польши, Руси, Галицкой земли и дома Потоцких. Образ бл. Франциска везли на разукрашенной повозке с четырьмя лошадьми. Вокруг ехала охрана из молодых всадников в рыцарских доспехах. Во время церемонии ученики низших школ воспевали гимнами св. Франциска. Впереди шло духовенство... за ним – братства и цеха, двор воеводы (Потоцкого), несметное количество шляхты и мещан» [15, с. 40].

В коллекции Музея искусств Прикарпатья хранятся феретроны XVIII в., самый древний датирован 1740-ми годами (с. Риздвяны, Галицкий р-н, кат. № 21). Нам не удалось найти описания организации коронационных процессий XVIII в., но точно известно, что их обустройство проходило по устоявшимся правилам.

В 1748 г. Папа Римский Бенедикт XIV издал декрет о коронации иконы Луцкой Богоматери. Процесс состоялся 8 сентября 1749 г. В город прибыло много епископов, первые лица Речи Посполитой, в том числе руководитель польской армии гетман коронный Юзеф (Иосиф) Потоцкий – владелец Станиславова. Известно, что для этого события на территории доминиканского монастыря в Луцке построили часовню с тремя арками, отражавшую представление о функциях иконы-покровительницы – в небесном, земном и подземном царстве. Арки часовни дополнялись росписями с изображениями святых и эмблематическими лозунгами: «Огня и стрел татар пусть Луцк не боится – его покрывает тень Девы», «Буду стеной медной крепкой» и другие.

Коронация Львовской Богородицы (1751) также осуществлялась при активном участии Иосифа Потоцкого и его военных подразделений, что описано в хрониках [10]. Крестный ход проходил через восемь триумфальных арок, икона вносилась в новую часовню доминиканского монастыря, а после окончания строительства костёла Тела Христова разместились в главном алтаре. Путь коронации украшали многочисленные пирамиды с изображениями «представителей разных народов», которые держали в руках щиты «чудес Богородицы», сопровождавшиеся «похвалой» на разных языках: латыни, польском, французском, армянском, церковнославянском, еврейском и других.

Польскоязычный географический справочник XVIII в. описывает пышный фейерверк во дворце Потоцких в 1729 г. в честь рождения дофина (сына Людовика XV Бурбона и Марии Лещинской – близкой родственницы Потоцких со стороны жены гетмана). Было возведено два колосса, украшенных бурбонскими лилиями и изображением дельфина, а рядом – гения Франции; на втором размещался гений польской короны с гербами Польши и Литвы, а между ними – гербовая корона французской королевы (Венява Лещинских). Между колоссами разместили колыбель с короной, поднимающимся солнцем, а над ним возвышался Сатурн, сообщая миру о наступлении «золотого века» [18, t. 1, s. 201]. Сохранилось описание освящения униатской церкви в местечке Городенка [6, с. 65], в связи с чем также состоялся фейерверк, а Канивский староста Николай Потоцкий установил обелиск, спроектированный капитаном Дальке.

Особой чертой эпохи барокко было особое внимание к погребальному обряду и посвящённым ему архитектурным объектам, объединённым термином «castrum doloris» (лат. «крепость скорби»). В XVIII в. данные формы возводились с привлечением других искусств: живописи, пластики, пиротехнических приёмов, панегирической поэзии и драмы.

К похоронам Станислава Потоцкого, погибшего в битве при Вене (1683), в Станиславе был сооружён «триумфальный монумент с двумя коронованными колоссами бессмертной славы». Панегирик каноника Казимира Лесовского, ректора местной академии, с присущим эпохе пафосом перечислял заслуги умершего [5, с. 31]. Эмоциональная насыщенность текста, сложная метафорическая образность сочетались в нём с продуманностью композиции.

Описание сценографии похорон великого коронного гетмана Иосифа Потоцкого (1751) содержится в «*Dyariusz czterodniowego Pogrzebu Józefa z Potoka Potockiego Kasztelana Krakowskiego Hetmana Wielkiego Koronnego w Stanisławowie, w Kościele Kollegialnym, Anno 1751 expeđuowanego ... Poczajów 1751*» Павла Гижицкого. Польский исследователь Анджей Бетлей утверждает, что Павел Гижицкий был также автором «*castrum doloris*» Ядвиги Загоровской (1725), Томаша Юзефа Замойского (1726), Казимира Александра Потия (1729), Михала Сервация Вишневецкого (1745), Павла Карла Сангушко (1750) [14, s. 29 – 32].

Согласно рукописи «*Dyariusz'a*», фасад костёла был завешен багрянницей с широкими и тяжёлыми золотыми фестонами, золочёными кистями и изысканными небесно-синими оборками, доходившими до купола. Согласно более поздним описаниям, остатки адамаска существовали в Коллегиате ещё в 70-х годах XIX в. [5, с. 20].

С карнизов свисали роскошные фестоны, освещение было щедрым, свечным. Пилястры разукрашивались золочёными листьями. Большой алтарь в той же манере оформлялся «кармазиновым бархатом с золочёными галунами» [5, с. 97]. Остальные 34 алтаря Коллегиаты (из которых 23 было создано специально к похоронам) оформлены родовым гербом «Пилявой» и также богато декорированы. Храм был разделён для мессы различных обрядов (латинского, униатского, армянского), что, по нашему мнению, подчёркивало общественное понимание мировой гармонии.

Особое место в декорации костёла отводилось катафалку, который имел форму квадратной цитадели с четырьмя бастионами, «локтей на девять длины и ширины под цвет сапфирового мрамора с золочёными нитями, позолоченными пластинами и листьями, приспособлением сапфирового поля к золотой Пиляве», оформлялся щедро золочёными и в резном обрамлении геральдическими эмблемами. На четырёх бастионах были установлены скульптурные колоссы в золочёных латах, с искусно полихромированными лицами, будто «восставших из гроба достойных сиятельных Потоцких – последних знатных коронованных гетманов». Кроме того, были построены специальные обитые бархатом подставки и табуреты, на которых выставлялись многочисленные ордена и оружие покойного, дорогая сбруя. Среди всего этого покоился «искусно выполненный, дорогой гроб, весь в золоте». В головах разместили портрет покойного, написанный, по мнению А. Бетлея, во Львове или Варшаве. Автором обрамления портрета был варшавский позолотчик Соломон Гардвальдт [14, s. 31]. В этом гробу находился ещё один, бархатный, обшитый золотом, где покоилось набальзамированное тело. Над катафалком под самый купол поднимался драгоценный шатёр.

Сценография была направлена на прославление рода Потоцких и подчёркивала политические и учредительские заслуги умершего, представляла его как выдающегося государственного деятеля. Декорацию наполняла христианско-барочная символика в виде орлов с картушами, гениев, элементов геральдики, рыцарских доспехов, цитат из античных и библейских текстов.

Упомянутые элементы «*castrum doloris*» в той или иной степени повторялись П. Гижицким в предыдущих и последующих работах, в том числе в «*castrum*», выставлен-

ном в Збараже к смерти Станислава Потоцкого (1760) [14, s. 32]. Мастер не был оригинальным в своих творениях, элементы и общая программа которых описаны в учебниках XVII в. по окказиональной архитектуре [14, s. 31], в том числе и декорация «castrum doloris» короля Фердинанда Вазы, с чьим именем связан термин «польское барокко» [17, s. 88].

Уместно предположить, что станиславовская декорация 1751 г. готовилась ещё при жизни покойного, возможно, по его согласованию. Сам иезуит П. Гижицкий, предположительно, был только проектировщиком «castrum doloris» и не принимал личного участия в выполнении, как это было при погребении тела и сердца его личного патрона – Павла Кароля Сангушко. Скорее всего, исполнителями декорации в Станиславове выступали нанятые Потоцким местные мастера.

Свидетелем театрализованного захоронения был воспитанник станиславского коллегии иезуитов Франтишек Карпинский. Позже он описал это событие в своих воспоминаниях с присущим времени «сарматским» пиететом. В небольшой по нынешним меркам город съехалось 10 епископов, 60 каноников и 705 священников, а шляхту невозможно было сосчитать. Поэт называет род Потоцких «очень разветвлённым и известным в то время» [5, с. 108]. Также Ф. Карпинский добавляет, что войска накопились столько, что в те века можно было увидеть только на коронации королей и при несении чудотворных образов. Поминальные торжества продолжались две недели. Поэт упоминает, как «...въезжали тогда быстрым конским галопом в костёл важные рыцари, и каждый из них крестил копьём герб, который стоял в ногах гетманского гроба. А иные – шпаги ломали, третьи – бросали палаша, четвёртые – стрелы, пятые – хоругви, шестые – бунчуки, седьмые – штандарты и т. д. Каждый, бросив оружие к ногам катафалка, падал с лошади, сожалея о своём гетмане» [5, с. 109].

Набожность горожан была чрезвычайной, что отражалось и в театрализованных мистериях. В них участвовала вся община, не разделяя верующих на конфессии [5, с. 68 – 69]. От историка С. Баронча известно о многочисленных в XVIII в. «дружинах благочестивых пилигримов», щедрых фундациях горожан (преимущественно католиков) в Манявский скит (православного обряда), Зарваницу, известную тогда образом Христа Спасителя. Паломничества проходили в Тысменицу (на торжества св. Каэтана в армянском костёле) и в доминиканский городок Лисец (на Рождество Богородицы) [5, с. 114].

Значение окказиональной архитектуры связано с мировоззрением и идеями этого периода в жизни региона. В культуре края представлены процессии, коронации, фейерверки, кальварии, «castrum doloris». Все малые архитектурные формы находились в тесной связи с градостроительством, храмовыми доминантами, визуальными и пластическими искусствами, объединялись идеями милитаризма, религиозности, сарматизма. Характерной особенностью региона является универсальность и центральность культовых сооружений: привлечение к общей программе памятников не только римско-католической общины, но и других христианских ветвей – униатской украинской и армянской.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Александрович, В. Три документи до історії львівської скульптури 1730-х рр. / В. Александрович // Ковчег : науковий зб. із церковної історії. Число 2. – Львів, 2000. – С. 339 – 346.
2. Бабій, Н. Відображення філософії бароко в містобудівельних принципах Станіслава / Н. Бабій // Народознавчі зошити : двомісячник Інституту народознавства НАН України. – 2010. – Вип. 5-6. – С. 652 – 658.
3. Бабій, Н. Традиції бароко в культурі українського Прикарпаття / Н. Бабій // Вісник ДАККІМ. – 2010. – № 2. – С. 99 – 102.

4. Бабій, Н. П. Художня культура доби бароко в католицьких пам'ятках Івано-Франківської області : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 26.00.01 / Н. П. Бабій ; Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника. – Івано-Франківськ, 2014. – 16 с.
5. Баронч, С. Пам'ятки міста Станіслава / С. Баронч ; пер. з польськ. Р. Процака. – Івано-Франківськ : СІМІК, 2007. – 143 с.
6. Возницький, Б. Микола Потоцький староста канівський та його митці архітектор Бернард Меретин і сницар Іоанн Георгій Пінзель / Б. Возницький. – Львів : Центр Європи, 1997. – 160 с.
7. Грабовецький, В. Джерела до вивчення історії міста Івано-Франківська феодального періоду / В. Грабовецький // Тези обласної наук.-практ. конф., присвяченої 325-річчю заснування м. Івано-Франківська. – Івано-Франківськ, 1987. – С. 62 – 64.
8. Дундяк, І. Процесійні ікони Західної України XVII – XIX ст. (походження, іконографічні та художні особливості) : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.05 / І. М. Дундяк ; Львівська академія мистецтв. – Львів, 2003. – 20 с.
9. Історія українського мистецтва : у 5 т. / голов. ред. Г. Скрипник. – Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2011. – Т. 3. Мистецтво другої половини XVI – XVIII століття. – 1088 с.
10. Матлашенко, Н. Корновані ікони Львова / Н. Матлашенко, М. Хмільовський [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://theology.in.ua/ua/relig\\_tourism/religious\\_region/40926/](http://theology.in.ua/ua/relig_tourism/religious_region/40926/)
11. Кравцов, С. Містобудівельні принципи та семантика деяких міст Галичини 17 ст. / С. Кравцов // Українське бароко та Європейський контекст. – Київ, 1991. – С. 45 – 49.
12. Мельник, В. Сакральне мистецтво Галичини XV – XX століть в експозиції Івано-Франківського художнього музею : путівник-каталог / В. Мельник. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2007. – 224 с.
13. Шарловський, А. Станіславів і Станіславівський повіт з погляду історичного та географічно-статистичного / А. Шарловський ; пер. з польськ. Т. Буженко. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2009. – 176 с.
14. Betlej, A. Castrum doloris Jysefa Potockiego 1751 r. / A. Betlej // Материяли міжнар. наук.-практ. конф. «Станіславівська Колегіата: між минулим і майбутнім, 1672 – 1703», Івано-Франківськ, 9-11 вересня 2003 р. – Івано-Франківськ, 2003 – С. 29 – 32.
15. Babiy, N. Baroque churches of Ivano-Frankivsk / N. Babiy // Spheres of Culture: Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies. – Lublin, 2012. – Vol. 1. – S. 275 – 286.
16. Chrościcki J. Architektura okazjonalna XVI – XVIII wieku w Polsce / J. Chrościcki // Treci dzieła sztuki. – Gdańsk, 1966. – S. 215 – 234.
17. Miłobedzki, A. Zarys dziejów architektury w Polsce / A. Miłobedzki. – Warszawa : Wiedza Powszechna, 1968. – 366 s.
18. Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich : w 15 t. – Warszawa : Druk. «Weku», 1880 – 1892. – Т. 1 – 11.

#### РЕЗЮМЕ

Всестороннее изучение многочисленных и разнообразных форм окказиональной архитектуры XVIII в. – важная задача, стоящая перед исследователями отечественного искусства и культуры. Эта научная проблема имеет несколько аспектов, среди которых: изучение исторических хроник с описанием обустройства специальных церемоний (коронаций, крестных ходов, похорон и т. п.), исследование фондовых музейных коллекций для выявления соответствующих артефактов. В статье освещены формы окказиональной архитектуры XVIII века, бытовавшие в регионе.

#### SUMMARY

The study of multiple and various forms of occasional architecture of the XVIII century from multiple perspectives is one of the tasks of the researchers of the native art and culture. This scientific problem has several aspects. Some of them include the study of historical chronics that describe carrying out of special occasions (coronations, indulgences, funerals, etc.) and the study of museum collections in order to find respective artifacts. The article covers the forms of occasional architecture of XVIII century that was common in the area.



## **ПЕРШАСНАСЦЬ ТВОРЧАГА ВОПЫТУ ПРЫМІТЫВУ І ЯГО ЎЗОРЫ Ў НЕПРАФЕСІЙНЫМ МАСТАЦТВЕ БЕЛАРУСІ**

*Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П. М. Маішэрава  
(Паступіў у рэдакцыю 11.03.2016)*

Асноўнай вызначальнай рысай мастацтва прымітыву з'яўляецца першаснасць творчага акта, яго надзвычайная крэатыўнасць. Гэта знайшло адбітак ў асноўных дэфініцыях: «primitivus» (першапачатковы), «nativus» (першасны, невучоны, неспрактываваны), «insitus» (прыроджаны, натуральны). Талент даецца чалавеку ад нараджэння і ў залежнасці ад розных умоў можа быць рэалізаваны ў прафесійнай дзейнасці, а можа праявіцца дзякуючы нечаканасцям, прымусіўшы адчуць сябе мастаком. Такімі жыццёвымі абставінамі могуць быць пошукі занятку на пенсіі, парушэнне былой раўнавагі жыцця ў выніку пераезду на новае месца, цяжкая хвароба, смерць блізкіх людзей. З дапамогай выратавальных, крэатыўных сіл чалавек знаходзіць выйсце: пачынае рэалізоўваць свой прыродны талент. Паступова ўсталёўваецца новы вобраз жыцця – нараджаецца творца. Адметнасць гэтага стану заключаецца ў перажыванні першаснасці творчага акта. Не зважаючы на тое, якімі былі папярэднія веды і навыкі ў выяўленчым мастацтве, чалавек звяртаецца да яго, каб выказаць сваё разуменне свету і прыгажосці.

Мастацкае ў дадзеным выпадку цалкам пранізвае ўсю ментальную структуру чалавека, знаходзіцца ў сінкрэтычным адзінстве з практычнай дзейнасцю. Першаснасць выяўленнячага вопыту прымітываў пазнаецца праз знакавую ідэаграфічнасць выявы, архетыповасць вобраза, міфалагізм светаўспрымання аўтара.

Мастацтва прымітыву – гэта мастацтва адзінак. Кожны мастак мае поўную свабоду і развіваецца ў залежнасці ад характару свайго таленту, адукацыі, абраных арыенціраў (напрыклад, музейнае мастацтва і творчасць прафесіяналаў). Але іх эвалюцыя ў рэдкім выпадку прыводзіць да трывалага засваення лінейнай перспектывы, часцей аўтары вымушаны вынаходзіць кампраміс паміж умоўнасцю формы і натуральнасцю вобраза. Іншыя творцы развіваюцца па логіцы народнага мастацтва, дзе знойдзены прыём кананізуецца праз паўтор. Адносна ўстойлівых характарыстыкі маюць мастакі, для якіх творчасць становіцца дыялогам з самім сабой. Аднак можна вылучыць тры групы творцаў: аматараў, найўных (інсітных) рэалістаў і мастакоў унутранай патрэбы [1, с. 8].

Для найўных (інсітных) мастакоў-рэалістаў характэрна мастацкая інфантальнасць, іх творчасць найбольш ярка дэманструе першасны вопыт. Усе імкненні накіраваны на пераадоленне матэрыялу, пошук сродкаў выяўлення прасторы. У працах многіх інсітных мастакоў істотную ролю адыгрывае пачуццё ландшафту, імкненне ў карціннай прасторы перадаць свае веды аб мясцовасці, што непазбежна вядзе да вынаходніцтва картаграфічных прыёмаў. Выявы людзей, жывёл і пабудоў пры гэтым набываюць характар ідэаграмы.

Цікавае адчуванне прасторы прысутнічае ў карцінах І. Велікодскага [6, с. 178]. Эпічнасць і веліч краявіду дамінуе ў карціне «Дружына Ігара ў паходзе» (1984). На высокіх стромкіх берагах ракі, што нібы павольна цячэ на гледача з-пад высокага гарызонту, раскінуўся сасновы лес, а бліжэй да далягляду размешчаны старажытны горад. Малюнак коннікаў і князя на белым кані сваёй ідэаграфічнасцю больш нагадвае

дзіцячыя батальныя кампазіцыі, сутнасць якіх – у рэалізацыі гульнявога азарту аўтара (малюнак 1). Краявіды Глыбокага з архітэктурнымі помнікамі мастак увасабляе праз улюбёны прыём ўзнятага небасхілу. Плошчы ўздываюцца, змяшчаючы постаці людзей на сваёй прасторы. На вялікіх палотнах мастак кампануе пейзаж так, што ён пачынае нагадваць аэраздымак або сярэдневяковую карту з ідэаграмамі гарадской забудовы.



Малюнак 1. І. Велікодскі. Дружына Ігара ў паходзе

Прастора карціны «Дзеці вайны» (1980) П. Букасава [8] максімальна расцягнута дзякуючы высокаму далягледу і неверагодна пашыранаму першаму плану. Дзеля гэтага мастак выкарыстоўвае дыяганалі, па якіх з абодвух бакоў першага плана да цэнтра цягнуцца шэрагі абозаў з бяргвеннямі. Гэтая знаходка дазваляе мастаку паказаць тры выцягнутыя дугамі дарогі з абозамі, горы складзеных бяргвенняў, чыгунку з цягніком, забудову рабочага прадмесця, суровы зімовы краявід з заінелай бярозай і маленькімі елкамі на першым плане, дробныя постаці дзяцей. У карціне В. Гутніка «Дзеці партызанаў» (1984) [8] погляд зверху адкрывае занесеную снегам паляну ў лесе каля зямлянкі, застыласць і вуглаватасць ідэаграм дзіцячых фігур дзяцей, што грэюцца каля вогнішча.

Яшчэ большую архаічнасць малюнка дэманструюць карціны В. Плешкава [6, с. 250]. Кампазіцыя яго твораў даволі сціпая. Умоўная лінія небасхілу падзяляе плоскасць на дзве часткі: неба і зямлю з дзвюма-трыма ідэаграмамі ўстойлівых стэрэатыпаў масавай свядомасці. На лузе заўсёды пасецца конь, да берага ракі плыве лодка, па алеі парка гуляе пара закаханых, у лесе паляўнічы сустракае грыбніцу, а ў сінім моры абавязкова лунае ветразь. Паказальнай у гэтым сэнсе з'яўляецца карціна «Праводзіны ў войска» (1991), дзе прысутнічаюць усе вобразы гарадскога фальклору: дом у атачэнні квітнеючага саду, бялявая прыгажуня з адданым гаспадыні сабакам, герой-кавалерыст з шабляй і белым канём. А. Ражанскі з захапленнем імкнецца расказаць пра ўсе адметнасці тэрыторыі ў карціне «Санаторый» (1987) [8]. Для падрабязнага паказу ўсіх дэталей мастак спалучае высокі далягляд і архаічную парадковую кампазіцыю, выяўляе аб'екты зверху і збоку адначасова, што нагадвае прыёмы сярэдневяковых чарцяжоў.

Неардынарныя па кампазіцыйным рашэнні краявіды пісаў В. Цяцёркін [6, с. 287]. Мастак усё жыццё пражыў на беразе возера, якое мае цікавыя абрысы і выспу, зарослую лесам. Мастак малюе іх на карціне з вышыні птушынага палёту. Нібы сярэдневяковы картограф, В. Цяцёркін наносіць контур возера на палатно, пазначае ідэаграмамі забудову, расліннасць, птушак і лодку з чалавекам. Арыгінальную парадковую кампазіцыю дэманструе карціна «Від з акна на агарод» (1998), дзе роўныя шнуры раллі, рады градак, садовых дрэў запаўняюць плоскасць карціны і завяршаюцца аб'ёмнай лініяй небасхілу, што надае вобразу сялянскай сядзібы маштаб Сусвету. Партрэты і

нацюрморты В. Цяцёркіна таксама здзіўляюць арыгінальнай перадачай прасторы і аб'ёму.

Акрамя жывапісу В. Цяцёркін захапляўся вырабам драўляных цацак. Прыгожа расфарбаваныя, яркія, яны даюць падставы для непасрэдных асацыяцый з традыцыйнай народнай культурай. Майстар любіў выразаць птушак: дзятла, арла, бусла. Рабіў розныя кампазіцыі на казачныя тэмы, сюжэты пра грыбы-веліканы, якімі можна накарміць усю вёску, пра ручнога жорава, што дапамагае жанчынам чэрпаць ваду з калодзежа. Ёсць у яго і прыгожы карабель з капітанам, а таксама страката ўпрыгожаная вясковая царква. Драўляная скульптура арганізуецца адпаведна са звыклай кампазіцыйнай пабудовай з верхняй кропкай агляду, што нагадвае макетнае мадэліраванне. Усе творы складаюцца з асобна выразаных і расфарбаваных фігурак, замацаваных на якой-небудзь пляцоўцы.

Прыёмы мадэліравання даволі распаўсюджаны сярод вясковых пенсіянераў, якія вырабляюць паменшаныя да цацачнага памеру прадметы сялянскага побыту. Гэтыя копіі перадаюць дасканалы матэрыялы і тэхніку выканання. Набор іх разнастайны: ад драўляных вілаў, рыдлёвак, грабляў да мадэляў калаўротаў, плугоў, ткацкіх станкоў, ветракоў, сядзіб. Вялікая калекцыя такіх твораў сабралася ў музеі Рэспубліканскага праўлення Таварыства інвалідаў па зроку. Тут экспануюцца шматлікія прылады і прыстасаванні для сталаярнай і цяслярскай працы, а таксама для апрацоўкі ўраджаю работы М. Свірыдава (Бабруйск). Паменшаныя мадэлі кроснаў А. Кузняцова (Магілёў), А. Ніжніка (Гродна) могуць задаволіць патрэбы кожнага, хто надумае вывучыць прынцып іх дзеяння.

Цікавая эвалюцыя адбылася ў творчасці І. Рыжкевіча [6, с. 261]. Выдатны сталаяр, майстар мэблі пачаў выразаць невялікія постаці: жней, касцоў, рыбакоў, паляўнічых, аратых, цясляроў з рознымі інструментамі. Пластыка фігурак статычная, франтальная, архаічная, як у егіпецкай скульптуры. Кампазіцыйныя рашэнні мяняюцца ў залежнасці ад наяўнасці атрыбутаў персанажаў. Адразу бачна, што аўтар акцэнтуюе ўвагу на гісторыка-этнаграфічныя знакі сваіх вобразаў: традыцыйнае адзенне, манеру трымаць інструмент, карыстацца ім.

Часам вопыт мадэліравання спалучаецца з распрацоўкай казачнага апавядання пра жыццё жывёл. І. Шпаковіч [4, с. 65] зрабіў макет сядзібы, дзе ён нарадзіўся і вырас, шматлікія прылады сялянскай працы, а таксама мініяцюрныя кампазіцыі, якія адлюстроўваюць калектыўнае жыццё мурашоў, пчол і іншых насякомых. Б. Лабкоўскі [4, с. 65 – 66], сталаяр і цясляр, у старасці пачаў выскрабаць нажом драўляную цацку. Як клапатлівы гаспадар, які пералічвае свой статак, майстар выразаў карову, каня, свіней, барана і прыставіў да іх сабаку і пастуха. Усе вобразы тыпізаваныя, падобныя між сабой лаканізмам выразных сродкаў. Адчуваецца першаснасць і самастойнасць творчага вырашэння, выпадковасць у выбары інструмента. Разам з тым відавочная абагульненасць мастацкага вобраза і падкрэсліванне знакавых дэталей. Аўтарам кіруе жаданне не столькі дасягнуць дасканаласці, колькі зрабіць вобраз пазнавальным. Таму пастух абуты ў боты і носіць картуз. Так апрапаналіся жыхары мястэчак у адрозненне ад вяскоўцаў. Жаданне надаць свайму герою неабходныя прыкметы выклікае падкрэсленае павялічванне дэталей пры агульным схематызме постаці.

Скульптура Г. Рабізы [4, с. 66 – 67] – цікавы ўзор першаснай творчасці, калі аўтар не мае спецыяльнай падрыхтоўкі і ведаў. У яго творах відавочна добрае адчуванне вобраза і недасканаласць тэхналогіі, наяўнасць здольнасцей і адсутнасць вопыту.

Першыя пяць невялікіх фігурак з дрэва: ляснічы, старая, вайсковец, кот і сабака – разьбяр зрабіў дзеля асабістай забавы, а яны трапілі на выстаўку. Паступова майстар адмовіўся ад дробнай разной мадэліроўкі аб’ёму, перайшоў да згладжанай паверхні, што ўдасканаліла сілуэт статуэтак. Усе яны манекеннага характару: статычныя з лакальнай натуралістычнай расфарбоўкай. Часта мастак выкарыстоўваў у спалучэнні з дрэвам іншыя матэрыялы. Выдатна адпрацаваная па сілуэту, нерасфарбаваная постаць Язэпа Драздовіча мае дапаўненне: скураныя сумку і брыль, бліскучыя маленькія цвікі замест гузікаў (малюнак 2).

У творчасці В. Альшэўскага [7, с. 82 – 84] прысутнічае дзве тэмы: анімалістыка і этнаграфія, побыт. Але іх цяжка адасобіць, бо мастак паўсюль застаецца ў палоне фальклорных вобразаў, тыпова народнага ўяўлення пра свет і чалавека ў ім. Яго птушкі і звяры маюць чалавечыя рысы: яны такія ж ласуны, баязліўцы ці хітруны. А людзі, у сваю чаргу, такія ж дзеці прыроды, як і звяры. Гэтыя паралелі назіраюцца ў творах з вобразамі мядзведзя і мужыка: «Па мёд» (1968), «Пчаляр і мядзведзь» (1980), «Мужык і мядзведзь» (1976). Сэнсава гэтыя вобразы амаль тоесныя: добрыя, разважлівыя, ціхмяныя і дзесьці наіўныя, напэўна, як і сам майстар. Так ставіцца да звера, надзяляць яго чалавечымі характарыстыкамі можа толькі шчыры, наіўны мастак. Да інсіднай стылістыкі адносіцца яго манера мяккай мадэліроўкі форм, непрапарцыянальнасць анатамічнага складу (малюнак 3). Усе яго творы максімальна набліжаны да станковай драўлянай скульптуры з яе дробнымі памерамі, умоўнасцю нефарбаванага дрэва, аднароднасцю ўжытага матэрыялу. Пры гэтым не можа быць не заўважаным схаванае за выставачнай формай імкненне да натуралізму, імітацыя фактуры. Асабліва відавочна гэта ў апрацоўцы паверхні дрэва. Яго разьба носіць цалкам імітацыйны характар: загладжаная паверхня твару і рук, дробныя парэзкі складак адзення, частыя парэзкі рознай даўжыні і рытмікі для пазначэння поўсці звяроў, кары дрэў, пер’я птушак.



Малюнак 2. Г. Рабіза. Язэп Драздовіч і глыбачане



Малюнак 3. В. Альшэўскі. Мужык і мядзведзь

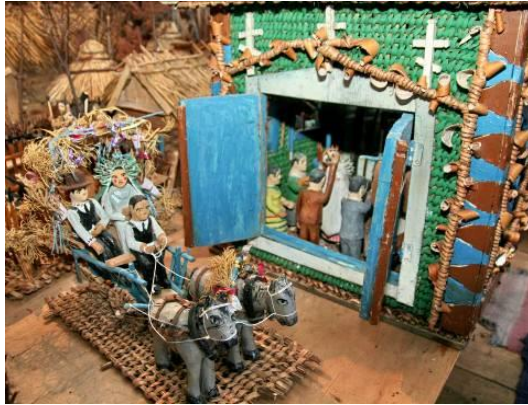
Характэрнае для інсіднага мастацтва спалучэнне дрэва з іншым матэрыялам дэманструюць творы М. Юхно [6, с. 298]. У сваёй працы майстар карыстаўся ляшчынай, бярозай, ракітай, а таксама ўсім, што трапляла пад руку. Такім матэрыялам мог стаць кавалак дроту або накрывка ад металічнай банкі. Лёгка і проста спалучаў ён розныя матэрыялы, з поспехам дасягаў пераканальнасці анімалістычнага вобраза. Яго стылізацыя формы адметная: лінія сілуэта дакладная ў прапорцыях і мастацкім абагульненні, аб’ёмы дрэва гладка павыскрабаныя, выразна расфарбаваныя пад натуральны колер. Тут таксама прысутнічае статычнасць, але няма скаванай франтальнасці. Сілуэты адпрацаваны з розных бакоў, пластыка выразна перадае рух, паставу. Пластычна асэнсаваную форму дэманструе кампазіцыя «Араты». Вупраж каня, плуг зроблены з выкарыстаннем скуры, металу адпаведна з натуралістычнымі пошукамі

«сапраўднасці». Разам з тым постаць аратага ўражвае выразнасцю сілуэта, высокай ступенню мастацкага абагульнення.

Найбольш асэнсавана наратыўныя тэндэнцыі праяўляюцца ў творчасці М. Тарасюка [2; 5]. Ён стварыў цыкл кампазіцый з плеченых канструкцый і драўляных фігурак пад агульнай назвай «Сялянская праца». Цыкл складаюць асобныя сцэны: «Вянчанне», «Будаўніцтва дома», «Гаспадарскі двор», «Сяўба», «Збор ураджаю», «Малацьба», «Свежаванне», «Вячоркі», «Пахаванне» і іншыя. У 1990-я гады майстар пабудоваў на сваёй сядзібе музей «Успаміны Бацькаўшчыны», размясціўшы там уласныя творы, што апавядаюць пра сезонныя работы і сямейныя абрады (малюнак 4).

Патрабаванне грунтоўнасці апавядання нараджае форму: складаныя кампазіцыі на ўзор мадэляў для тлумачэння і навучання. Яны з'яўляюцца нагляднай ілюстрацыяй да маналога майстра. З характэрнай для селяніна кемлівасцю ён выкарыстоўвае навыкі лозапляцення для стварэння каркаснай сістэмы і архітэктурных дэталей, што дае добрыя магчымасці для замацавання фігурак і распрацоўкі прасторавых сітуацый. У выніку майстар атрымлівае выдатнае ігравое поле для мадэліравання ўзораў вясковага жыцця. Яго вынаходлівасць падмацавана тэхналагічнасцю рамяства. Усе фігуркі захоўваюць звычайныя для прымітыву рысы франтальнасці, статычнасці, лакальнай расфарбоўкі, падпарадкаванай пластычнаму рашэнню. Ва ўмовах разгорнутай кампазіцыі, якая раскрывае сюжэт, яны ўжо не здаюцца такімі замкнёнымі. Скульптуркі робяцца элементамі паслядоўнага апавядання. Іх статыка скрадваецца дзякуючы пераносу акцэнта на прасторавае аднаўленне падзеі. Відавочная пластычная і ігравая ўмоўнасць.

Шматлікія макеты хутара з млынам Ф. Максімава нясуць вобраз ідылічнага, казачнага свету, у якім нарадзіўся і вырас майстар [3; 6, с. 228]. Падчас калектывізацыі хутар быў разбураны, але штораз паўстае у творах майстра. Макеты сядзіб арганічна дапаўняюць мадэлі прылад працы, постаці сялян, занятых рознымі рамёствамі. Паэтызацыя сялянскай працы і ладу жыцця ўласціва усім яго працам этнаграфічнага характару. Гумарыстычныя творы «Дырэктар з жонкай» (1985), «Кабінет бюракрата» (1987) збліжаюць творчасць Ф. Максімава з традыцыяй народнай смехавой культуры і робяць яго вобразную сістэму надзвычай шматпланавай, прыдатнай для вырашэння актуальных сацыяльных тэм. У ідэалізаваных вобразах гістарычных асоб («Уладзімір, Рагнеда і Ізяслаў», 1986 г.; «Францыск Скарына», 1988 г.; «Усяслаў Брачыслававіч – полацкі князь», 1988 г.; «Еўфрасіння Полацкая», 1989 г.) майстар спрашчае пластыку да ўмоўнасці знака, засяроджваецца толькі на вырашэнні аднаго франтальнага боку скульптуры, паверхню апрацоўвае дэкаратыўна-арнаментальнымі прыёмамі (малюнак 5). Узорнай працай макетнага характару можа быць кампазіцыя «Заходняя Дзвіна, Віцьба, Лучоса» (1987). Яна ўяўляе сабой лодку з чатырма казачнымі вобразамі, замацаванымі паасобку, дапаўняючы яе сілуэт загадкавымі выявамі каралевен і міфічнага вобраза з крыламі і рыбіным хвостом.



Малюнак 4. М. Тарасюк. Вяселле



Малюнак 5. Ф. Максімовіч.  
Еўфрасіння Полацкая

Жывапіс Ф. Максімава мае тыя ж характарыстыкі, што і скульптура: абагульненасць і архетыповасць вобразаў, міфалагічнасць. Лес, магутныя дрэвы, якія абкружалі бацькоўскую сядзібу, запомніліся мастаку на ўсё жыццё. У жывапісе яны сталі ёмістым светапоглядным вобразам, што нагадвае старажытны сімвал «дрэва жыцця». У першых пейзажах мастака, якія ўяўляюць розныя варыяцыі сядзіб у атачэнні дрэў («Хутар», 1970 г.; «Сядзіба», 1972 г.; «Закінуты хутар», 1971 г.), дом і дрэвы сумаштабныя. Пазней вобраз дома змяншацца да ідэаграмы, а дрэва набывае касмаганічныя рысы. У краявідах «Вечар на Прыдзвінні» (1993), «Ластаўкі» (1992), «Плынь жыцця» (1992) магутныя дрэвы ўтвараюць цесную сцяну лесу, якая выцягваецца ўздоўж ракі або закрывае жыллё. Кампазіцыя будзецца па радах, паралельна плоскасці палатна. Тры ярусы: неба, зямля, рака – утвараюць традыцыйную мадэль свету. Пейзажы набываюць гармонію і спакой. На змену трагедынаму адчуванню свету прыходзіць эпічная раўнавага і касмаганічнасць. Нават у даволі драматычнай рабоце «Ясны дзень на спаленай зямлі» (1989) жыццесцвярджалнасць бярэ перавагу. З чорнай зямлі паўсталі тры велічныя сасны і закрылі кронамі дзве сіметрычна намалёваныя хаты. Іх выразны сілуэт чытаецца на фоне жоўтага сонечнага неба. Кампазіцыя мае строгую сіметрыю. Створаны вобраз высокага мастацкага абагульнення ўспрымаецца як класічны ўзор народнай культуры (малюнак 6).



Малюнак 6. Ф. Максімаў. Ясны дзень на спаленай зямлі

Першаснасць выяўленчага вопыту прымітваў пазнаецца праз знакавую ідэаграфічнасць выявы, архетыповасць вобраза, міфалагізм светаўспрымання аўтара. Для большасці твораў прымітыву характэрна выразнасць прадметных матываў, замкнёная форма і звязаны з ёй лакальны колер. У карцінах пераважае рысунак, чыстая жывапіснасць амаль адсутнічае. У пластыцы пануе скульптура манекеннага характару з натуралістычнай размалёўкай. Яе формы статычныя, франтальныя, абагульнена-схематызаваныя, з прысутнасцю дробных дэталей. Памеры людзей і асобных рыс залежаць не ад велічыні, а ад той значнасці, якую надае ім аўтар. Даволі часта вялікія плоскасці аб'ёмаў аздабляюцца графічным малюнкам валос, узору тканіны, дэталей касцюма або адвольнага арнаменту. Статыку франтальных поз мастакі пераадоляюць

праз стварэнне макетападобных кампазіцый, што дазваляюць адлюстраваць любую гісторыю, раскрыць сюжэт.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Інсітнае мастацтва Беларусі. Гісторыя. Суадносіны з народнай традыцыяй. Сучаснасць. Тэндэнцыі развіцця : матэрыялы навук.-практ. канф., Віцебск, 29-30 верасня 2000 г. / Віцебскі АНМЦ НТ ; склад. Л. Вакар. – Віцебск, 2003. – 232 с.
2. Быцко, Л. Мікалай Тарасюк і яго драўляны ілюд / Л. Быцко // *Культура*. – 2003. – 18-24 студзеня. – С. 16.
3. Вакар, Л. Хведар Максімаў / Л. Вакар. – Віцебск : Сампо, 2002. – 32 с.
4. Вакар, Л. Народная культура ў творчасці інсітных мастакоў / Л. Вакар // *Народная культура Віцебшчыны : матэрыялы навук.-практ. канф. «Працэсы мадэрнізацыі народнай культуры і вопыт устаноў культуры і адукацыі Віцебшчыны па захаванню традыцый»*, 26-27 мая 2005 г. / рэдкал. : Л. Вакар [і інш.]. – Віцебск, 2007. – С. 55 – 74.
5. Лабачэўская, В. А. Сялянская энцыклапедыя ў творах Мікалая Тарасюка / В. А. Лабачэўская. – Мінск : Літаратура і мастацтва, 2008. – 176 с.
6. *Мастацтва insita: з гісторыі правядзення выставак непрафесійнага мастацтва* / уклад., аўт. арт. Л. У. Вакар. – Мінск : СтроймедиаПроект, 2013. – 304 с.
7. Сахута, Я. М. Народнае мастацтва Беларусі / Я. М. Сахута. – Мінск : БелЭн, 1997. – 287 с.
8. Шаура, Р. Ф. Самадзейнае выяўленчае мастацтва Беларусі. Жывапіс, графіка, скульптура / Р. Ф. Шаура. – Мінск : Наука і тэхніка, 1995 – 251 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается проблема первичности творческого акта в искусстве примитива на материале непрофессионального искусства Беларуси 2-й половины XX – начала XXI в. Основными чертами первичного опыта являются идеограммы и архетипичность образа, мифологизм мировосприятия автора. В живописи преобладает рисунок, композиции с высокой линией горизонта. В пластике распространена скульптура манекенного характера с натуралистической раскраской, многофигурные композиции-макеты.

#### SUMMARY

The problem of the primacy of the creative act in art primitive material to non-professional art of Belarus of the second half of XX – beginning of XXI century. The main features of the primary experience is ideograms and archetypal image mifologizm worldview of the author. The painting is dominated by drawing, kompozitsii high horizon. The common plastic sculpture mannequins nature with a naturalistic coloring, multi-composition models.

*Габрусь Т. В.*

#### АСАБЛІВАСЦІ ЛАКАЛЬНАЙ ШКОЛЫ ДРАЎЛЯНАГА САКРАЛЬНАГА ДОЙЛДСТВА ЖАБІНКАЎСКАГА РЭГІЁНА

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі  
(Паступіў у рэдакцыю 12.05.2016)*

На тэрыторыі невялікага адміністрацыйнага раёна Брэсцкай вобласці, цэнтрам якога з’яўляецца горад Жабінка, на час падрыхтоўкі «Збору помнікаў гісторыі і культуры Беларусі» ў 1970-я гады зафіксавана і захавалася да нашых дзён некалькі драўляных храмаў XVIII ст., якія з’яўляюцца бяспрэчнымі нацыянальнымі гісторыка-культурнымі каштоўнасцямі. Гэта драўляныя цэрквы ў вёсках Арэпічы, Вялікія Сяхновічы, Здзітава, Маціевічы, Сцяпанкі, Хмелева [4; 5]. Некаторыя з іх на працягу свайго амаль трохсотгадовага існавання зазналі істотныя перабудовы, але і з тым засталіся «ненаўмысленымі сведкамі гісторыі» (М. Блок). У розных навуковых і

кразнаўчых даведніках адзначаны розныя даты іх пабудоў і перабудоў, што далёка не заўсёды адпавядаюць архітэктурна-стылявым характарыстыкам гэтых помнікаў. Між тым на гэтыя характарыстыкі мы будзем абапірацца ў сваім аналізе і выяўленні адметных і агульных рыс мясцовай школы драўлянага храмабудаўніцтва.

Найбольш архаічнай з адзначанага кола помнікаў выглядае Пакроўская царква ў вёсцы Арэпічы, пабудаваная як уніяцкая ў 1761 г. [4, № 564]. Прысадзістасць прапорцый, недакладнасць разбіўкі крыху перакошанага плана сведчаць, што царква пабудавана, хутчэй за ўсё, мясцовымі вясковымі цеслярамі, а не прафесійнымі майстрамі. Але пастаўлена яна так званым «караблём», адпаведна ўстойлівым традыцыям беларускага драўлянага сакральнага дойдства з ледзьве прыкметнымі рысамі стылю барока, што панавалі ў XVIII ст. [7]. Першапачаткова храм складаўся з аднаго выцягнутага прамавугольнага зруба, накрытага высокім кроквенным дахам з вальмай над алтаром і трохвугольным франтонам на галоўным фасадзе. Хрысціянскую сімваліку пабудове надавала васьмігранная шатровая вежачка з галоўкай і крыжам, што прарэзвала вільчык. Па баках алтарнай часткі прыбудаваны надзвычай вузкія рызніцы (як часам адзначана ў старажытных інвентарах, «неналежнай прапорцыі»). Сцены аўтэнтычнай часткі храма з традыцыйнай для часоў барока вертыкальнай шалёўкай дошкамі з нашчыльнікамі ўмацаваны сцяжкамі-«лісіцамі» і завершаны прафіляваным карнізам. Невялікія зграбныя вокны таксама аздоблены прафіляванымі ліштвымі. Пра першапачатковую прыналежнасць храма грэка-католікам сведчыць наяўнасць музычных хораў, размешчаных на двух слупах над уваходам, якіх звычайна не было ў артадаксальна праваслаўных цэрквах.

З 1842 г. царква стала праваслаўнай, а ў 1865 г. яе істотна перабудавалі. Да старой часткі дадалі вялікі квадратны ў плане бабінец, над якім узвялі грувасткую кубічную званіцу з вялізным шатром і гарызантальнай абшыўкай дошкамі, што сапсавала наяўны, але густоўны прымітывізм пабудовы.

Амаль тую ж кампазіцыйную схему і гісторыю існавання мае Мікалаеўская царква ў вёсцы Вялікія Сяхновічы, але тут прапарцыянальны лад пабудовы па-мастацку бездакорны і гарманічны, стылявыя прыкметы часу выяўлены больш выразна. Гэта таксама былая ўніяцкая царква, пабудаваная ў 1727 г., затым, пасля скасавання уніі, перададзеная праваслаўным і перабудаваная ў 1867 г. [2, № 15; 4, № 567]. Храм двухзрубавы, клецевага тыпу, так званай базілікальнай канцэпцыі, паколькі яго формы імітуюць структуру мураванай трохнефавай лацінскай базілікі, пашыранай у айчынным дойдстве эпохі барока. Прамавугольны ў плане асноўны зруб накрыты высокім дахам з вальмамі і прыгожай барочнай «банькай» над алтаром. Незвычайна вырашана алтарная частка храма: у ніжнім ярусе яна прамавугольная, з укампанаванымі невысокімі сіметрычнымі аб'ёмамі рызніц, а вышэй за іх зроблена трохграннай, што надае пабудове прасторавую пластычнасць і абцякальнасць. Вытанчаная гульня святла і ценю дадаткова ўзмоцнена рытмам ярусаў гонтавых дахаў і вертыкальнай шалёўкай з нашчыльнікамі. Вокны маюць характэрныя для помнікаў стылю барока лучковыя завяршэнні і прафіляваныя ліштвы. Унутры прапорцыі малітоўнай залы блізкія да квадрата. Інтэр'ер падзелены чатырма слупамі на тры нефы і перакрыты плоскай столлю. Над уваходам на чатырох круглых слупах з падкосамі, што імітуюць арачную галерэю, размешчаны музычныя хоры. Прамавугольны зруб бабінца роўны па вышыні з асноўным і вырашаны з ім у агульным стылістычным ключы. Пры перабудове ў XIX ст. зменена толькі



завяршэнне вежы-званіцы, што дазволіла ў цэлым захаваць гармонію архітэктурных форм храма.

У гэтым сэнсе значна менш пашанцавала былой уніяцкай царкве Нараджэння Яна Хрысціцеля ў вёсцы Маціевічы, якая датуецца 1718 – 1720 гг., але вельмі істотна перабудавана пасля перадачы праваслаўным у XIX ст. [2, № 124; № 574]. У выніку перабудоў помнік набыў рысы стылю класіцызм: магутны пакаты купал на светлавым барабане, акруглыя формы вокнаў, двух’ярусную вежу (васьмярык на чацверыку) з высокім шатром над бабінцам. Асновай для купала сталі чатыры калоны ўнутры прамавугольнага зруба, на якія ў інтэр’еры абапіраюцца з захаду – музычныя хоры, з усходу – сцяна іканастаса, што аддзяляе амаль палову прасторы.

Квінтэсенцыяй эстэтычных характарыстык мясцовай школы дойлідства з’яўляецца Мікітаўская царква ў вёсцы Здзітава, дзе арганічна спалучаюцца этнічныя будаўнічыя прыёмы з мастацкімі рысамі прафесійнага дойлідства. Як праваслаўная здзітаўская царква вядома паводле фундацыі Івана Гурына з 1502 г. Першая царква была пабудавана «з дрэва круглага». У XVII ст. яна перайшла да грэка-католікаў. Новая царква пабудавана ў 1787 г. «з бруса цёсанага», магчыма, на тым жа падмурку [2, № 59; 4, № 579]. Архітэктурна-прасторавая кампазіцыя храма адпавядае ўсім асноўным патрабаванням да архітэктурнага твора: у ім знітаваны карыснасць, трываласць і прыгажосць – і ў дадатак сімволіка, уласцівая сакральнаму збудаванню. Прызначэнне храма выяўлена ў падзеле яго структуры адпаведна канону на тры функцыянальныя часткі: алтар, кафалікон і бабінец, кожная з якіх вылучана асобным зрубам. Планавыя параметры зрубаў адпавядаюць даўжыні нарыхтаванага бруса, без зрошчвання драўніны ў адной плоскасці, што сведчыць пра старажытны этнічны генезіс гэтай будаўнічай тэхналогіі. Усе зрубы зроблены традыцыйна аднолькавай вышыні, тое, што ў народным драўляным будаўніцтве звалася «ў адзін рум» (ад ням. *Ruhm* – памяшканне) [3].

Асаблівую ролю ў мастацкім абліччы святыні адыгрывае кампазіцыя вячальных мас, што стварае выразны вобраз карабля і мае сакральную семантыку Каўчэга Выратавання. Усе тры зрубы аб’ядноўвае прафіляваны карніз у форме падоўжнага актагона і накрывае высокі вальмавы дах кроквеннай канструкцыі, што мае заходнееўрапейскае паходжанне. У месцы злучэння зрубаў у канструкцыі васьміграннага ў плане пакрыцця ўтвораны вялікія трохвугольныя застрэшкі-навісі, якія падкрэсліваюць рытм аб’ёмаў, узбагачаюць святлоценявую мадэліроўку форм. Першаўзорам гэтай аб’ёмна-прасторавай кампазіцыі лічыцца драўляная базіліка ў Бранаў (1370 г., Багемія), якая мела ў плане актагон і па-гатычнаму высокі вальмавы дах. Яна стала зыходным пунктам для фарміравання новага тыпу храмаў Цэнтральнай і Усходняй Еўропы [6]. Генезіс вальмавага даху звязаны з агульнай для ўсіх славян канструкцыяй даху на сохах і экспансіяй заходніх форм у архітэктуры Вялікага Княства Літоўскага ў канцы XVI ст. [9, с. 147 – 161]. Над бабінцам на збегу вальмаў пастаўлена невялікая васьмігранная вежачка з галоўкай і крыжам. У інтэр’еры столь малітоўнай залы падтрымліваюць 2 сіметрычна пастаўленыя слупы, звязаныя з канструкцыяй перакрыцця.

У адну лінію з асноўным і алтарным зрубамі сіметрычна зроблены невысокія вузкія прыбудовы рызніц, а да галоўнага фасада ў 1914 г. прыбудаваны каркасны прытвор, візуальна падпарадкаваны агульнай кампазіцыі. Сцены маюць традыцыйную вертыкальную шалёўку з нашчылнікамі, прамавугольныя вокны аздоблены прафіляванымі ліштвамі. Па падоўжнай восі сіметрыі будынка з боку алтара пастаўлена

невялікая шатровая званічка, а з боку ўвахода – падобная да яе брамка. Пры ўсёй камернасці архітэктурнага ансамбля храма, ён вызначаецца выразнай манументальнасцю, духоўнай экспрэсіяй і суладдзем форм.

Семантыка храма як Каўчэга Выратавання ў яго архітэктурна-мастацкім абліччы можа выяўляцца рознымі архітэктанічнымі сродкамі і камбінацыямі пластычных форм. Яскравым прыкладам таму можа служыць параўнанне вышэйразгледжаных помнікаў і царквы Міхаіла архангела ў вёсцы Сцяпанкі, пабудаванай як уніяцкая каля 1780 г. [2, № 50; 4, № 592]. Архітэктоніка гэтай святыні дакладна паўтарае мураваную лацінскую трохнефавую базіліку з двухвежавым галоўным фасадам, пашыраную ў беларускім сакральным дойдстве плыні віленскага барока. Прамавугольная ў плане пабудова падзелена ў падоўжным напрамку на тры нефы і мае так званае базілікальнае папярочнае сячэнне, што адюстроўвае верхняе асвятленне больш высокага цэнтральнага нефа невялікімі вокнамі. Алтарная частка вылучана прамавугольным выступам цэнтральнага нефа, а вузкі нартэкс-бабінец – дзвюма калонамі, на якія абапіраюцца музычныя хоры. Шырыня нартэкса абумоўлена параметрамі чацверыкоў вежаў, што фланкіруюць галоўны фасад. Вертыкальную экспрэсію вежаў падкрэслівае члянненне іх прычолкамі на два ярусы, якія змяняюцца ўгору па вышыні, – прыём, характэрны для мураванай архітэктурны віленскага барока. Тарэц даху на галоўным фасадзе закрывае крыху заглыблены франтон з шырокім прычолкам. Усю выцягнутую падоўжную кампазіцыю, падобную да марскога лайнера, вянчаюць тры фігурныя барочныя «банькі» з крыжамі, сімвалізуючы Святую Тройцу. Вокны бакавых нефаў маюць барочныя лучковыя завяршэнні і прафіляваныя ліштвы, а сцены – традыцыйную вертыкальную шалёўку з нашчыльнікамі.

Мастацкая цэласнасць кампазіцыі храма была парушана пасля перадачы яго праваслаўным і рэканструкцыі ў 1858 г. Да галоўнага фасада прыбудаваўлі вялізны экзанартэкс-прытвор з псеўдабазілікальным сячэннем, які ў пачатку ХХ ст. быў завершаны двух’яруснай васьмерыковай вежай з высокім шатром і цыбулістай галоўкай.

Характэрна, што базілікальная структура сцяпанкаўскай Міхайлаўскай царквы заснавана ўсяго на чатырох калонах, крыху зрушаных да ўваходнай часткі кафалікона. Пры гэтым 2 заходнія калоны прасторава вылучаюць бабінец і хоры, а 2 іншыя дзеляць малітоўную залу роўна пасярэдзіне. Дакладна гэты прыём можна назіраць у інтэр’еры разгледжанай вышэй царквы ў вёсцы Маціевічы. Тая ж адметнасць уласціва яшчэ аднаму помніку дойдства мясцовай школы, але зусім іншай архітэктурнай тыпалогіі: Спаса-Праабражэнскай царкве ў вёсцы Хмелева, якая адносіцца да тыпу цэнтрычна-крыжовага храма.

Драўляныя храмы цэнтрычна-крыжовага тыпу па сваёй сутнасці з’яўляюцца найбольш семантычна і ідэалагічна праграмнымі. Іх паходжанне ўзыходзіць да помнікаў ранняга хрысціянства і вытокаў хрысціянскай сімволікі. Крыж у плане сімвалізаваў Пакуты Хрыста, а светлавы верх над сяродкрыжжам – Яго Увазнясенне. У ХVII ст. гэты тып храма шырока выкарыстоўваўся праваслаўным насельніцтвам беларускага Верхняга Падняпроўя і Падзвіння для выяўлення сваіх рэлігійных пазіцый у складанай канфесійнай сітуацыі [1]. У ХVIII ст. мы назіраем тую ж тэндэнцыю ва ўніяцкім храмабудаўніцтве заходнепалескага арэала (цэрквы ў вёсках Покры і Чарнаўчыцы Брэсцкага, Хмелева Жабінкаўскага, Галоўчыцы Драгічынскага, Сарокі Пінскага раёнаў – дзве апошнія ўжо не існуюць і вядомы па архіўных графічных матэрыялах). У адрозненне ад цэнтрычна-крыжовых храмаў Віцебскага рэгіёна, уніяцкія цэнтрычна-

крыжовыя цэрквы беларускага Заходняга Палесся маюць унутры плоскія падшыўныя столі без верхняга асвятлення.

Паводле кліравых запісаў, Спаса-Праабражэнская царква ў вёсцы Хмелева пабудавана як уніяцкая ў 1725 г. [2, № 43; 4, № 594], пазней згарэла, адноўлена ў 1771 – 1774 гг., верагодна, на першапачатковым падмурку. Аб’ёмна-прасторавая кампазіцыя будынка складаецца з трох вузкіх прамавугольных зрубаў і вялікага пяціграннага алтарнага зруба, размешчаных па ўзаемна перпендыкулярных восях, арыентаваных па баках свету. Зрубы накрыты высокімі перакрываваемымі дахамі з вальмамі на тарцах і трохвугольным франтонам на галоўным фасадзе. Крыжовай кампазіцыі нададзена пэўная падоўжная накіраванасць, што падкрэслена вылучэннем у інтэр’еры больш шырокага цэнтральнага нефа, адзеленага ад бакавых прырубаў 2 калонамі. Над бабінцам размешчаны музычныя хоры, па баках алтара – сіметрычныя квадратныя ў плане рызніцы. Пры перабудове ў пачатку XIX ст. помнік набыў рысы класіцызму. Вуглы і сцяжкі зруба бабінца былі апрацаваны дэкаратыўным драўляным рустам, накіраваным класіцыстычных пілястраў. У апрацоўцы сцен выкарыстана гарызантальная шалёўка з вертыкальнай цокальнай панеллю. На ўсю шырыню галоўнага фасада прыбудаваны прытвор з аднаскільным дахам, а побач з храмам асобна пастаўлена двух’ярусная каркасная званіца.

У 1970-я гады, у перыяд падрыхтоўкі «Збору помнікаў гісторыі і культуры Беларусі», усе ацалелыя на той час драўляныя храмы Брэсцкай вобласці мелі яшчэ аднолькавае вырашэнне вярхоў у выглядзе гранёных купалоў-«бань» з выпуклаўвагнутым абрысам, гонтавае пакрыццё дахаў і прычолкаў, шатроў вежаў і званіц, непафарбаваныя сцены з традыцыйнай вертыкальнай шалёўкай. Дамінаванне ў мастацкім вобразе храма драўніны як асноўнага будаўнічага матэрыялу стварала арганічнае яднанне святыні з прыродным асяроддзем Беларускага Палесся [8]. У наш час дахі цэркваў паўсюдна зменены на бляшаныя, сцены афарбаваны ў ярка-блакітны колер, барочныя фігурныя васьмігранныя купалкі святары мэтанакіравана мяняюць на псеўдарускія цыбулістыя галоўкі.

Мастацтвазнаўчы архітэктурна-стылістычны аналіз разгледжаных вышэй храмаў сведчыць пра іх агульныя этнічныя эстэтычныя і тэхнічныя характарыстыкі, уласцівыя ўсяму беларускаму драўлянаму сакральнаму дойлідству XVII – XVIII стст., пераважна ўніяцкаму. Як спецыфічная адметнасць лакальнай школы драўлянага храмабудаўніцтва Жабінкаўскага рэгіёна намі ўпершыню адзначана характэрнае чляненне інтэр’ераў храмаў рознай тыпалогіі дзвюма ці чатырма калонамі, якія фарміруюць базілікальнасць прасторы і павялічваюць трываласць усёй канструкцыі пабудовы. Гэта характэрна для ўсіх разгледжаных уніяцкіх цэркваў, пабудаваных тут у 2-й палове XVIII ст., і відавочна з’яўляецца адметным прыёмам мясцовай цяслярскай арцелі. Пасля скасавання уніі ў 1838 г. у межах Расійскай імперыі і ў выніку перабудоў пасля пераводу ў праваслаўе большасць айчынных драўляных храмаў страціла шмат аўтэнтычных рыс як у тэктоніцы, так і ў дэкаратыўным вырашэнні збудаванняў, шмат з іх знікла назаўсёды. На мяжы XX – XXI стст. гэты працэс вынішчэння нацыянальных архітэктурна-будаўнічых традыцый і гісторыка-культурных каштоўнасцей, на жаль, працягваецца.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Габрусь, Т. В. Архитектурные особенности деревянных православных церквей Белоруссии XVII—XVIII вв. / Т. В. Габрусь // Филевские чтения. Русская культура второй половины XVII – начала XVIII веков. – М., 1993. – Ч. 1. – С. 32 – 38.

2. Габрусь, Т. В. Сакральнае дойдства Беларусі: 1000-гадовая спадчына = Сакральное зодчество Беларусі: 1000-летнее наследие = The Sacral Architecture of Belarus: Millennial Legacy / Т. В. Габрусь. – Мінск : Беларуская навука, 2014. – 483 с.
3. Габрусь, Т. В. Эстэтычныя і тэхнічныя характарыстыкі драўлянага храмабудаўніцтва Беларусі / Т. В. Габрусь // *Malaje Paliessie: гісторыя Друцка-Бярэзінскага краю : матэрыялы Першых грамадскіх навукова-краязнаўчых чытаньняў*, Мінск-Крупкі-Магілёў, 28 сакавіка – 20 чэрвеня 2016 г. / уклад. А. П. Аляхновіч. – Мінск, 2015. – С. 64 – 94.
4. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі. Брэсцкая вобласць / пад рэд. С. В. Марцэлева. – Мінск : БелСЭ, 1984. – 368 с.
5. Глобус Беларусі: самы папулярны ілюстраваны збор помнікаў беларускай архітэктуры : праект А. Дыбоўскага [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: [www.globus.tut.by](http://www.globus.tut.by).
6. Уваров, А. С. Об архитектуре первых деревянных церквей на Руси / А. С. Уваров // *Труды 2-го Археологического съезда в Петербурге*. – СПб., 1876. – Вып. 1. – С. 1 – 24.
7. Хадыка, Т. В. Аналіз станаўлення стылю барока ў манументальным драўляным дойдстве Беларусі XVII – XVIII стст. / Т. В. Хадыка // *Весці Акадэміі навук БССР. Серыя грамадскіх навук*. – 1974. – № 1. – С. 95 – 103.
8. Якімовіч, Ю. А. Драўлянае дойдства Беларускага Палесся XVII – XIX стст. / Ю. А. Якімовіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1978. – 151 с.
9. Bachman, A. Dach w słowianskiem budownictwie ludowem / A. Bachman. – Lwow, 1929. – 205 s.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена выявлению своеобразных архитектурно-стилистических особенностей локальной школы деревянного сакрального зодчества региона административного центра Жабинка Брестской области.

#### SUMMARY

The paper deals with detecting particular stylistic features of the local wooden sacral architecture tradition in the area around Zhabinka town of Brest region.

*Грамыка М. В.*

### **МАСТАЦКІЯ АСАБЛІВАСЦІ НАЦЬОРМОРТА Ў СУЧАСНЫМ БЕЛАРУСКІМ ЖЫВАПІСЕ**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі  
(Паступіў у рэдакцыю 08.09.2016)*

Сучасны стан жанру нацюрморта ў айчынным жывапісе характарызуецца, з аднаго боку, творчым развіццём і пераасэнсаваннем традыцый, закладзеных у папярэднія дзесяцігоддзі, з другога – пошукам якасна новых шляхоў, характэрных для найноўшага мастацтва. Пры гэтым сучасны беларускі нацюрморт адметны рознаскіраванасцю ўласцівых яму тэндэнцый развіцця. У ім побач суіснуюць цікавасць да жыцця ў сучасным інфармацыйным грамадстве, уплывы лічбавай графікі і, разам з тым, адраджэнне цікавасці да традыцыйнай тэматыкі, этнаграфіі, рэтрастылізацыя.

Адной з адметных рыс сучаснага нацюрморта з’яўляецца сталая прысутнасць этнаграфічных матываў у работах, часта афарбаваных сентыментальнымі, рамантычна-настальгічнымі эмоцыямі. Нацюрморты з вясковай, сялянскай тэматыкай пашырыліся ў беларускім жывапісе ў 1960 – 1970-я гады – іх распаўсюджванне супала з агульным уздымам у айчынным мастацтве цікавасці да гісторыі, старажытных традыцый, фальклору. У час глабалізацыі і новых тэхналогій гэтыя матывы не толькі не страцілі папулярнасці, але і набылі новую актуальнасць (работы У. Хадаровіча, М. Ісаёнка,

В. Мікіты, А. Марачкіна і інш.).

Сапраўднай энцыклапедыяй народнага побыту можна назваць нацюрморты У. Хадаровіча «Мёд» (2005), «Старыя кнігі» (2009), «Нацюрморт з птушыным гняздом» (2014). Работы мастака вызначаюцца рэалістычнасцю, карпатлівасцю перадачы як форм і аб'ёмаў, так і матэрыялаў: шурпатых дошак стала, ільнянога даматканага ручніка, цёплай скарынкі свежаспечанага хлеба. Дзякуючы дбайнаму падыходу да адлюстравання натуры, пільнай увазе да дэталю нацюрморты У. Хадаровіча маюць каштоўнасць дакументальнасці, але, разам з тым, іх нельга назваць натуралістычнымі, бо мастака цікавіць не толькі і не столькі дасягненне знешняга падабенства, колькі засяроджанае даследаванне глыбіннай сувязі паміж бачным абліччам знаёмых прадметаў і іх схаванай сутнасцю.

Звыклія прадметы, знаёмыя з далёкага дзяцінства і амаль забытыя, паўстаюць на невялікіх, цёплых па каларыту палотнах К. Качана. Мядовыя соты на белай талерцы ў «Нацюрморце з мёдам» (2004) свецяцца знутры, нібы напоўненыя жывымі промнямі сонца. А матыў «Беларускага нацюрморта» (2000) настолькі класічны, што іншы мастак мог бы падысці да яго з постмадэрнісцкай іроніяй. У адрозненне ад блізкіх па тэматыцы работ іншых мастакоў, творы К. Качана не рэтранацюрморты. У іх утрымліваецца не ўспамін пра мінулае, а захапленне адвечным быццём звыклых прадметаў, якія сёння застаюцца такімі ж жывымі, як і дзесяцігоддзі назад.

Наведваючы выстаўкі, можна заўважыць, што нацюрморты, дзе ўвасоблены кветкі, як і раней, з'яўляюцца найбольш распаўсюджанымі сярод твораў гэтага жанру. Знешняя прастата, звыкласць матыву адкрывае шырокія магчымасці для творчых эксперыментаў з пластычнымі, колеравымі вырашэннямі, сэнсавымі адценнямі, а сімвалічная «мова кветак» вядомая і ўжываецца ў жывапісе на працягу доўгага часу (работы А. Аракчэвай, А. Бараноўскай, Н. Гольшавай, А. Грышкевіча, У. Ісачанкі, А. Каласенцавай, С. Катковай, А. Шастоўскай і многіх іншых мастакоў, прадстаўнікоў розных пакаленняў і прыхільнікаў розных напрамкаў у жывапісе).

Кветкі – ад сціплага рамона да раскошнай ружы ў розных спалучэннях – улюбёная тэма работ М. Ісаёнак «Познія кветкі» (2003), «Астры» (2005). Увага да колеравых эфектаў, перадача тонкіх нюансаў святлопаветранага асяроддзя, лірычнасць і рамантычнасць ва ўспрыманні прыроды збліжаюць творы М. Ісаёнак з работамі імпрэсіяністаў. Аднак асаблівае месца ў творчасці мастачкі займае прадметны нацюрморт, які набыў новае гучанне ў яе работах пачатку 2000-х гадоў, узбагаціўся філасофскім і сацыяльным падтэкстам. У параўнанні з меладычнымі, лірычнымі кветкавымі нацюрмортамі, рэчавыя (прадметныя) нацюрморты М. Ісаёнак характарызуюцца большай інтэлектуальнасцю, складанасцю пабудовы, дынамічнай напружанасцю структурных элементаў кампазіцыі («Нацюрморт з альбомам Пікасо», 2005 г.). Адзін з матываў, які часта паўтараецца ў карцінах М. Ісаёнак нібы своеасаблівы рэфрэн, – ручная швейная машынка «Зінгер», звыклая ў беларускіх дамах у пасляваенныя часы (нацюрморт «Машынка “Зінгер”», 2002 г.). Гэты вобраз звязаны з успамінамі мастачкі пра дзяцінства, маці, ён выконвае ролю своеасаблівага «правадніка ў мінулае» [2, с. 34].

Прадметы-артэфакты мінулага, якія нібы ствараюць мосцік паміж мінулым і сучасным, часта сустракаюцца ў карцінах В. Бялова «Нацюрморт з грэцкімі арэхамі» (2007), «Нацюрморт з чырвоным прасам» (2009)). Старыя рэчы: камсамольскі білет, папяровыя грошы савецкіх часоў, радыёпрыёмнік, медны чайнік, чорна-белы

фотаздымак – запрашаюць да сумеснага падарожжа «па хвалях памяці», да размовы-дыялогу пра перажытае. У нацюрморце «Nostalgia» (2011) лінейная пабудова кампазіцыі (прадметы выстаўлены ў шэраг, адзін за адным, нібы на парадзе) дапамагае стварыць уражанне самадастатковай значнасці кожнай рэчы, якая нясе сэнсавую і сімвалічную нагрузку.

Старыя рэчы не перастаюць натхняць Н. Лівенцаву («Нацюрморт са старой лямпай», 2005 г.), бо захоўваюць адухоўленасць і цеплыню чалавечага жытла. У нацюрморце-рэтраспекцыі «Перад першай зоркай» (2003) простая кампазіцыя з мінімумам дэталей дапамагае падкрэсліць значнасць кожнай рэчы: стары прас, палатно, дзве шпулькі швейных нітак. Тоны карціны прыглушаныя, што нараджае асацыяцыі са старымі, выцвілымі ад часу фотаздымкамі. Нават палітра карціны пераносіць у пасляваенныя гады, тагачасны побыт, сціплы, але напоўнены асаблівым усведамленнем каштоўнасці жыцця. Работы Н. Лівенцавай, знешне простыя па матывах, глыбока сімвалічныя, але гэта не псеўдашматзначнасць, перагружанасць надуманай сімволікай, а тая ўнутраная важкасць, якая ідзе ад усведамлення, што ў кожнай рэчы праяўляюцца адвечныя законы быцця.

Такія творы, як «Машынка “Зінгер”» М. Ісаёнак, «Nostalgia» В. Бялова, «Мірнае неба над Мінскам» А. Аракчэевай, «Бацькава скрыпка» У. Хадаровіча, «Нацюрморт з ружай» В. Мікіты, можна назваць нацюрморці-рэтраспекцыямі. Гэта карціны-дыялогі, разлічаныя на інтэрактыўнае ўспрыманне, узаемадзеянне з глядачом. Праз рэчы-сімвалы ажыццяўляецца сувязь з гісторыяй, яны дапамагаюць зразумець сутнасць мінулых падзей. Такія работы далёка выходзяць за рамкі пастановачнага бытавога нацюрморта.

У рэчышчы традыцыйнага рэалістычнага нацюрморта сёння паспяхова працуюць І. Бархаткоў, А. Бархаткова, В. Данілаў, К. Качан, Г. Сухамлінаў, В. Свентахоўская, У. Хадаровіч, А. Шарыпа і многія іншыя мастакі.

Сярод мастакоў малодшага пакалення можна адзначыць такіх аўтараў, як В. Асядоўская, А. Вырва, Н. Гедрановіч, Р. Каршуноў, В. Пешкун, А. Савіч, А. Скарабагатая. Вытанчаныя, прыгожыя нацюрморты А. Скарабагатай «Хочаш кавы?» (2010), «Варажба» (2011), «Пчаліны пацалунак» (2015) апавядаюць пра нескладаныя радасці жыцця: на іх кава ў элегантных філіжанках, апетытныя тосты з джэмам, шакалад і вяршкі, мядовыя соты на асляпляльна-белых сподках. Палотны ствараюць уражанне ідылічнага спакою, няспешнага любавання момантам у свеце, дзе ніхто нікуды не спяшаецца. Старанная, да гіперрэалістычнасці карпатлівая выпісанасць дэталей не адразу дазваляе заўважыць, што нацюрморты А. Скарабагатай не рэалістычныя ў звычайным сэнсе слова – гэта хутчэй фантазія пра ідэальнае жыццё, бяспечнае і прыгожае, сховішча ад няўтульнай паўсядзённасці, якое аўтар і глядачы знаходзяць у прыдуманым свеце нацюрмортаў.

Вышэй згадваліся работы, што, нягледзячы на разнастайнасць стылістычных, вобразных пошукаў іх аўтараў, застаюцца ў рэчышчы традыцыйнага нацюрморта. Сярод іх прысутнічаюць як творы, заснаваныя на акадэмічнай традыцыі, так і працы, аўтары якіх імкнуцца знайсці новы падыход да жанру, не разбураючы пры гэтым прадметнасці выявы. Іншыя мастакі імкнуцца здзейсніць больш ці менш рашучы адыход ад традыцыі. Сярод эксперыментатараў у нацюрморце – З. Літвінава, М. Бушчык, В. Герасімаў, С. Грыневіч, Р. Вашкевіч, П. Кастусік, У. Клімушка, А. Некрашэвіч, І. Семілетаў, А. Слуцкі, А. Хацкевіч, А. Шлегель і іншыя. «Нетрадыцыйны» нацюрморт – цікавая з’ява ў беларускім жывапісе, ён мае шмат абліччаў, што прадэманстравала, напрыклад,

выстаўка «Нацюрморт. Рэч. Прастора» (2010) у рамках праекта «Гендарны маршрут-4: фэст ідэй пра пол» у галерэі сучаснага мастацтва «Ў» (у выстаўцы прымалі ўдзел С. Каткова, З. Луцэвіч, А. Слабодчыкава).

Нацюрморт з'яўляецца адным з асноўных жанраў у творчасці З. Луцэвіч (цыкл «Кветкі», 2011 г.). З 1990-х гадоў мастачка эксперыментуе з калажным метадам, выкарыстоўваючы ў сваіх работах разам з тэхнікай алейнага жывапісу фрагменты тканін, афішы, газеты і іншае. Выбіраючы для адлюстравання традыцыйную для нацюрморта тэматыку (напрыклад, букет кветак), З. Луцэвіч дэканструюе матэрыяльны свет, рэалістычная выява замяняецца штучна складзенай з разнастайных па фактуры фрагментаў. У калажы адбываецца разбурэнне, а пасля – новае спалучэнне традыцыйных формаў. Такі падыход да канструявання мастацкага вобраза адлюстроўвае свет, у якім разбураецца звыклы парадак рэчаў, распадаюцца трывалыя сувязі. З. Луцэвіч шырока выкарыстоўвае ў сваіх нацюрмортах разнастайныя шрыфты, надпісы як дэкаратыўныя і сэнсаўтваральныя элементы, эксперыментуе з каліграфіяй: лічбы, літары становяцца такімі самымі «дзеійнымі асобамі» нацюрморта, як і рэчы («Вясельны букет Афеліі», 2010 г.).

Калажны метады у тых ці іншых варыяцыях становіцца ў 1990 – 2010-я гады для некаторых прадстаўнікоў сярэдняга і маладога пакалення беларускіх мастакоў вядучым, што, сярод іншага, звязана з пашырэннем філасофіі і эстэтыкі постмадэрнізму і дэканструктывізму, ідэй мазаічнай карціны свету.

Калажны метады выкарыстоўвае А. Слабодчыкава. Азначэнне нацюрморта як «мёртвай натуры» вяртаецца да свайго літаральнага, першапачатковага сэнсу ў цыклах А. Слабодчыкавай «Гербарый смерці» і «Чорныя плямы», цэнтральнымі тэмамі якіх з'яўляюцца смерць, знікненне, пустата, успамін. У «Гербарый смерці» (2004) спалучэнне цікавасці аўтара да тэмы памірання і прыхільнасці да дробных прадметаў нарадзілі цыкл, дзе нежывыя прадметы выстаўлены пад шклом, нагадваючы аб празрыстай мяжы паміж быццём і небыццём.

Загадка смерці як абсалютнай невядомасці прыцягвае мастачку і ў работах з вялікага цыкла «Чорныя плямы» (2011). Пры стварэнні нацюрмортаў-калажаў з гэтага цыкла А. Слабодчыкава ўжывае аўтарскую змешаную тэхніку, якая ўключае выкарыстанне фрагментаў газет і часопісаў, фотаздымкаў, аплікацый, надпісаў, а таксама акрылавых фарбаў яркіх колераў: чырвонага, жоўтага, сіняга, зялёнага, што ствараюць кантраст з чорным фонам «плям»-пустот. Штучныя кветкі займаюць асаблівае месца ў цыкле «Чорныя плямы» як адзін з сімвалаў смерці («Абсалютны свет»).

Беларускія мастакі абіраюць жанр нацюрморта для творчых эксперыментаў, пераасэнсоўваюць жанр у кантэксце рэалій сучаснага мастацтва. Гэта дэкаратыўныя нацюрморты С. Цімохава (серыя «Чырвоны нацюрморт», 2005 г.) і сюррэалістычныя фантазіі С. Малішэўскага («Святочная вячэра», 2013 г.), натхнёныя лічбавымі тэхналогіямі творы В. Ярэські «Бульба з дыбуляй» (2005), «Салодкі падарунак» (2015) і заўсёды правакацыйныя пошукі Р. Вашкевіча («Апошняя вячэра», 2007 г., «Крыху жоўтага» 2016 г.). Эксперыментальныя нацюрморты У. Клімушкі «Бутэлькі і келіхі» (2005), «Вечназялёны нацюрморт» (2006) спалучаюць цалкам рацыянальны падыход да канструявання палатна з зацікаўленасцю аўтара спадчынай візантыйскага мастацтва [1, с. 38]. А нацюрморты І. Семілетава, для мастацкай манеры якога характэрна суіснаванне мінімалізму выяўленчых сродкаў і своеасаблівай дэкаратыўнасці, фактычна

набліжаюцца да партрэтаў – настолькі шмат індывідуальнасці, «рыс характару» ўмее мастак надаць сваім мадэлям: чайнікам, кафеянікам, вазам, гадзіннікам («Нацюрморт з гадзіннікам», 2011 г.).

Беларускі нацюрморт працягвае развівацца і карыстацца прыхільнасцю мастакоў і аматараў мастацтва. Пра гэта сведчаць і рэгулярныя выстаўкі нацюрморта. Сярод іх – «Беларускі нацюрморт. 1960 – 2010. Агляд за паўстагоддзя» ў Палацы мастацтва, «Беларускі нацюрморт XX стагоддзя» ў Нацыянальным мастацкім музеі (2011), «Прадметны сусвет» у мастацкай галерэі М. Савіцкага (2016) і іншыя.

Разам з тым, беларускі нацюрморт не свабодны ад шэрагу праблем, як спецыфічных для гэтага жанру, так і агульных для айчыннага мастацтва на сучасным этапе развіцця. Сярод такіх праблем адзначаецца, з аднаго боку, распаўсюджванне чыста дэкаратыўных, «салонных» твораў, перагружаваных надуманай сімволікай або імітацыяй раскошы, а з іншага – вялікая колькасць пастановачных нацюрмортаў са штучна прыдуманай, ненатуральнай або стандартнай кампазіцыяй. Такія работы засяроджваюцца на павярхоўным уражанні, яны не імкнуцца да больш глыбокага разумення навакольнага свету, законаў існавання самадастатковага прадмета ў яго атачэнні, выяўленню іх ўзаемасувязяў.

Аналіз стану і асаблівасцей развіцця нацюрморта ў сучасным жывапісе дазваляе адзначыць якасны рост прафесіяналізму беларускіх мастакоў, узбагачэнне жанру нацюрморта як новымі выразнымі магчымасцямі, так і новымі матывамі. Плённа працуюць майстры старэйшага і сярэдняга пакаленняў; прадстаўнікі маладога пакалення прапануюць уласны, свежы погляд на традыцыйны жанр.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Беявец, А. Паміж іконай і квадратам. Уладзімір Клімушка пра форму і сутнасць / А. Беявец // Мастацтва. – 2013. – № 10. – С. 36 – 39.
2. Гаранская, Т. Пранікнёная мелодыя жалейкі / Т. Гаранская // Мастацтва. – 2009. – № 8. – С. 32 – 36.

#### РЕЗЮМЕ

В статье определены главные тенденции в развитии натюрморта, доминирующие в нём мотивы и стилистические особенности. Указаны основные проблемы, стоящие перед названным жанром сегодня, очерчены в общих чертах перспективы эволюции натюрморта в XXI в. Особое внимание уделено искусству молодого поколения белорусских живописцев, которые работают в жанре натюрморта.

#### SUMMARY

In the article determines the main trends in the development of the still-life and defines its dominant motives and stylistic features. The author points out the main problems facing the still-life today and outlines the perspectives of the evolution of the genre in the XXI century. Special attention is given to the art of the young generation of the Belarusian painters who work in the still-life genre.

*Кушнярэвіч А. М.*

### **ВІЛЕНСКІ КАСЦЁЛ ГАННЫ – ШЭДЭЎР «ДВОРСКАГА СТЫЛЮ» ГАТЫЧНАГА ХРАМАБУДАЎНІЦТВА**

*Мінскі дзяржаўны лінгвістычны ўніверсітэт  
(Паступіў у рэдакцыю 13.09.2016)*

У беларускім мастацтвазнаўстве адным з недастаткова даследаваных помнікаў гатычнай архітэктуры Вялікага Княства Літоўскага з'яўляецца касцёл Ганны ў Вільні,



які сёння ўваходзіць у архітэктурны комплекс бернардзінскага кляштара. Так, пачынальнік айчыннага мастацтвазнаўства М. М. Шчакаціхін у працы «Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва» адносіў храм да найбольш яскравых і ранніх узораў нямецкай готыкі ў дойлідстве дадзенай сярэдневяковай балта-славянскай дзяржавы [6, с. 230]. Сучасны мастацтвазнавец Т. В. Габрусь спачатку датавала яго 70 – 80-мі гадамі XVI ст. і пры гэтым адзначыла, што «на самой справе касцёл св. Ганны, маленькі шэдэўр гатычнай архітэктуры Вільні, быў не самым раннім, а, наадварот, самым апошнім, запозненым рэхам нямецкай готыкі ў ВКЛ, амаль што адначасовым з пачаткам эпохі барока ў архітэктуры Беларусі». Акрамя таго, яна памылкова лакалізавала помнік на тэрыторыі Ніжняга замка [1, с. 30]. У раздзеле «Каталіцкае храмабудуўніцтва IX – XIV стст.» калектыўнай манаграфіі «Архітэктура Беларусі: нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце» даследчыца адзначна сцвярджае, што «ў 1495 – 1499 гг. побач з бернардзінскім касцёлам чэшскім архітэктарам Бенедыктам Раўдам з Прагі і арцеллю нюрнбергскіх майстроў быў пабудаваны вядомы шэдэўр віленскай гатычнай архітэктуры – касцёл св. Ганны, які існуе і зараз ... Пры гэтым рафінаванасцю і вытанчанасцю сваіх вострых ажурных архітэктурных формаў выпадае з агульнага рэчышча развіцця гатычнага дойлідства ВКЛ» [2, с. 242]. Аднак даследчыцай не ўлічваецца сацыяльна-рэлігійны статус захаваных помнікаў, якія ў асноўным з’яўляюцца парафіяльна-прыходскімі і кляштарна-манастырскімі храмамі. Касцёл жа Ганны – адзіны з уцалелых твораў дынастычнай культавай архітэктуры, гатычныя помнікі якой дрэнна захаваліся, што не дазваляе даследаваць іх скрупулёзна і рознабакова.

Як бачна, у айчынным мастацтвазнаўстве адносна лакалізацыі, датавання помніка, яго сацыяльна-культурнай прыналежнасці існуе шэраг супярэчлівых меркаванняў. Таму мэтай артыкула з’яўляецца ўдакладненне навуковай атрыбуцыі віленскага касцёла Ганны, пабудаванага прыкладна каля 1495 – 1500 гг. па фундацыі вялікага князя літоўскага Аляксандра Ягелончыка як вялікакняжацкая капліца [15, с. 83 – 95]. Іншыя датаванні помніка не адпавядаюць рэчаіснасці. Напрыклад, Т. Набрут памылкова лічыў, што святыня пабудавана ў 1392 – 1394 гг. дойлідамі з Мальборка Янам Пурбахам і Рэтке [21, с. 164 – 167; 22, с. 115 – 133], бо яна не вельмі адпавядае ўзорам нямецкай готыкі канца XIV ст. М. Балінскі датаваў храм 1572 – 1581 гг. на аснове тэстамента, што захаваліся ў шчорсаўскім архіве Храптовіча, вялікага князя літоўскага і караля польскага Жыгімонта Аўгуста ад 6 мая 1571 г., у якім ён завяшчае закончыць касцёл св. Ганны ў Вільні і, калі яму давядзецца памерці ў ВКЛ, пахаваць яго «на замку ў новым касцёле св. Ганны» [7, с. 94 – 95]. Дадзеную крыніцу выкарыстала таксама Т. В. Габрусь пры датаванні помніка апошняй чвэрцю XVI ст. На самой справе ў гэтым дакуменце маецца на ўвазе іншы храм пад такой назвай, які існаваў на тэрыторыі Ніжняга замка Вільні [15, с. 88 – 91]. Згаданы ж храм быў узведзены за яго межамі на тэрыторыі пасада. Упершыню згадваецца ў гістарычных крыніцах (була 1501 г. папы Аляксандра VI) як капліца. У 1511 г. бернардзінскі храніст Ян з Камарова адзначыў, што капліца св. Ганны стаіць перад бернардзінскім касцёлам [20, с. 23 – 24].

Адносна крыніцы творчых імпульсаў і яе аўтарства існуе шэраг меркаванняў. Так, П. Вэбер [25, с. 46 – 47], Б. Ягер [12, с. 30] бачылі ў архітэктуры храма паўднёванямецкія ўплывы. М. Марэлоўскі іх выводзіў з французска-фламандскай палымнеючай готыкі [18, с. 306 – 308]. Беларускія даследчыкі М. М. Шчакаціхін [6, с. 230] і Т. В. Габрусь [1, с. 34] адзначылі яго прыналежнасць да нямецкай готыкі. Ф. Папе [23, с. 23 – 24], Д. Качмажык

[15, с. 119 – 124], В. Дрэма [9, с. 97], Р. Кункель [17, с. 134] назвалі творцам гданьскага дойліда Міхаіла Энкінгера. Па меркаванні К. Макоўскай, касцёл св. Ганны будаваў чэшскі дойлід Бенядзікт Райд (Рэйт) з Прагі. У якасці аднаго з аргументаў даследчыца прыводзіць той факт, што ў канцы XV – пачатку XVI ст. у Кракаве, Празе, Вільні, а пазней у Будзе на тронах знаходзіліся сыны Казіміра Ягелончыка, таму паміж гэтымі палітычнымі цэнтрамі павінны былі існаваць цесныя культурныя сувязі. К. Макоўская адзначае, што на адной з цаглін касцёла пакінута імя «Яков» [11, с. 151 – 152], якое належыць, на яе думку, памочніку Бенядзікта Райда Якабу Хейлману, што рэалізаваў у Вільні яго архітэктурныя ідэі [19, с. 57 – 58]. А. Янкявічэне звярнула ўвагу даследчыкаў на архітэктанічную аправу надмагілля Казіміра Ягелончыка ў вавельскай кафедры, выкананую славытым скульптарам Вітам Ствошам, які добра ведаў гатычную архітэктурную. Адзначаны шэраг падабенстваў ў пластыцы формаў гэтага надмагілля і галоўнага фасада касцёла св. Ганны [14, с. 735 – 736].

У сувязі з дыскусіяй аб аўтарстве храма цікавасць уяўляе няпоўны пералік дойлідаў, што працавалі ў Вільні ў канцы XV – 1-й палове XVI ст. Яны згадваюцца ў каралеўскіх рахунках двара Ягелонаў, у прыватнасці, майстры з Гародні (1494), Кацпер і Ян з Познані, Павел з Варшавы, Стэфан Цурэн, Вольны, Брода, Ярмола (1498 – 1500). У рахунках 1499 г. адзначаны «муратар» з *Norimbergensi*. Верагодна, у дойліда быў кароткатэрміновы кантракт, бо ў дакументах 1500 г. ён ужо не згадваецца [15, с. 126 – 127]. Гэтым архітэктарам або арцеллю нюрнбергскіх майстроў, напэўна, было зроблена дэкаратыўнае завяршэнне контрфорсаў касцёла св. Ганны [19, с. 52 – 53]. Складананапрафіляваная цэгла розных відаў гэтага завяршэння была пранумаравана, у чым мы пераканаліся пасля агляду асобных яе экзэмпляраў падчас рамонту завяршэння контрфорсаў ў 90-я гады XX ст. Гэта сведчыць, што ў працэсе будаўніцтва храма шырока выкарыстоўваліся графічныя матэрыялы, якія паказвалі паслядоўнасць размяшчэння такой цэгля ў розных дэкаратыўных элементах будынка.

Не выключана, што храм узводзіла па чарзе некалькі дойлідаў. У архітэктурнай практыцы еўрапейскіх краін такое часта здаралася. Пры гэтым кожны наступны дойлід, які прымаў на сябе кіраўніцтва па ўзвядзенні помніка, не толькі ўмела стасаваў сваю працу з ужо выкананай, але і ўносіў у яе рысы, адпаведныя яго ўласным творчым схільнасцям і новым мастацкім уплывам [5, с. 234]. Таму пытанне аб аўтарстве касцёла св. Ганны патрабуе далейшых архіўных даследаванняў і больш глыбокага мастацтвазнаўчага аналізу яго архітэктурны на фоне шматлікіх франтальных параўнанняў з дынастычнымі гатычнымі храмамі Германіі, Чэхіі, Польшчы, Францыі [3, с. 259 – 260].

У 1581 г. храм быў перададзены бернардзінцам [15, с. 93, 16, с. 186], а да гэтага часу з 1502 г. належаў кангрэгацыі св. Ганны і св. Марціна, што аб'ядноўвала католікаў нямецкага паходжання ў Вільні [9, с. 188, 24, с. 123]. У 1560 г. і 1564 г. святыня, як і бернардзінскі архітэктурны комплекс, была пашкоджана пажарамі, падчас якіх згарэла драўлянае перакрыцце інтэр'ера і даху. У працэсе рамонту 1574 – 1582 гг. былі ўзведзены зорчатыя скляпенні, што першапачаткова існавалі толькі ў прэсбітэрыі. Але ў хуткім часе ад распору скляпенняў з'явіліся трэшчыны ў сценах. У працэсе рамонту 1613 г. іх умацавалі металічнымі зацяжкамі, што прыпыніла разбурэнне касцёла, якое, аднак, пагражала яму да грунтоўнай рэстаўрацыі пачатку XX ст. Бернардзінцы таксама злучылі у пачатку XVII ст. сакрысцію з кляштарным калідорам, працягнуўшы яго ўздоўж паўночнага фасада храма. Пад сакрысцію было прыстасавана памяшканне, размешчанае часткова паміж апсідай і бакавым праслам галоўнага фасада. У 1747 г.

інтэр'ер касцёла ўпрыгожылі тры барочныя алтары, выкананыя па праекце архітэктара І. К. Глаўбіца, якія захаваліся да нашага часу [26, с. 17 – 18]. У 1800 г. рэканструкцыяй помніка кіраваў архітэктар М. Шульц. У гэты час замянілі металічныя зацяжкі, замуравалі бакавыя ўваходы, а таксама трэшчыны ў сценах. Фасады атынкавалі і пабялілі. З боку галоўнага фасада была ўзведзена класіцыстычная вежа – званіца. Пры рамонце падтрымальнага характару 1848 – 1859 гг. атынкаваныя сцены пафарбавалі ў чырвоны колер, а швы муроўкі імітавалі белай фарбай. Замест пашкоджаных керамічных дэкаратыўных элементаў зрабілі металічныя копіі, што выклікала адмоўны грамадскі рэзананс. У 1872 г. у час будаўніцтва вуліцы ўздоўж галоўнага фасада касцёла было ліквідавана адгалінаванне калідора кляштара каля паўночнага фасада. Прыбралі таксама вежу – званіцу М. Шульца. У 1874 г. замест яе недалёка ад паўднёвага фасада паставілі новую званіцу ў неагатычным стылі па праекце архітэктара М. Чагіна [10, с. 125; 13, с. 72]. У 1902 – 1909 гг. ажыццявілі першую навукова абгрунтаваную рэстаўрацыю храма, якой кіравалі інжынеры і архітэктары Вільні, Варшавы, Кракава (А. Антановіч, М. Хатоўскі, К. Фалевіч, К. Гірдвайнис, Ю. Дзянькоўскі, С. Аджывальскі) [9, с. 125]. У выніку былі ўмацаваны падмуркі, сцены, занова ўзведзены скляпенні нефа і прэсбітэрыя, часткова рэстаўраваны фасады [8, с. 72 – 82]. У 1928 – 1934 гг. правялі кансервацыю помніка пад кіраўніцтвам архітэктара С. Лёранца [15, с. 86]. У 1969 – 1971 гг. выканана яшчэ адна яго рэстаўрацыя. У асноўным былі абноўлены вежы галоўнага фасада, гзымсы і крабы. Бакавыя вежы ўмацавалі металічнымі зацяжкамі [4, с. 420; 8, с. 84 – 85; 12, с. 73 – 74].

Касцёл св. Ганны кампазіцыйна складаецца з прамавугольнага ў плане асноўнага аб'ёму (19x8,7 м), прэсбітэрыя з сакрысціяй, якая прылягае да вімы з паўночнага боку, і трохграннай апсіды. Пабудаваны ў тэхніцы гатычнай муроўкі з цэгля чырвонага і жоўтага колераў фарматам 27,5-29x13-14x8,5-9,5 см. Для аздаблення фасадаў выракарыстана больш за 30 відаў прафіляванай цэгля [8, с. 75]. Архітэктура храма развівае традыцыі еўрапейскай готыкі і мае генетычную сувязь з помнікамі так званага «дворскага стылю», які атрымаў у гэты час распаўсюджванне ў дынастычнай архітэктуры XIV – XV стст. Паўднёвай Францыі, Чэхіі, Паўночнай Італіі і Малой Польшчы [19, с. 73 – 74].

Помнік мае тыповае для гэтага стылю двухпраславае члянэнне аднанефавага асноўнага аб'ёму і роўнавысокі з ім прэсбітэрыі. Неф, перакрыты зорчатымі скляпеннямі, першапачаткова меў ажурнае бэлькавае перакрыццё, якое ўдала адпавядала аздабленню фасадаў [9, с. 187]. У прэсбітэрыі, як і зараз, былі ўжыты зорчатыя скляпенні. Бакавыя фасады падзелены контрфорсамі вытанчанай формы на два праслы, якія ўяўляюць своеасаблівыя дэкаратыўныя панэлі, прарэзаныя вышэй за цокальную зону двайнымі стральчатымі вокнамі накшталт біфорыумаў. Пластыку паўднёвага фасада ўзбагачае партал бакавога ўвахода. Контрфорсы вытанчанай шматграннай формы алтарнай часткі завяршаюцца пінаклямі. Прасценкі паміж імі займаюць вокны спічастай формы. Фасадам храма уласціва познегатычная пластычнасць.

Пры аналізе дэкару галоўнага фасада найперш складваецца ўражанне, што яго выканаў, напэўна, майстар каменнай разьбы. Гэтаму фасаду ўласціва геаметрычная дакладнасць кампазіцыі, сіметрычнасць, лёгкасць і выключная пластычнасць. Ён пабудаваны на аснове кантрасту цокальнай плоскаснай з трыма паўцыркульнымі арачнымі ўваходамі і асноўнай часткі з характэрным багатым аздабленнем. Вуглы

заходняга фасада фланкіруюць чатырохвугольныя, вытанчанай прапорцыі вежы, якія затым пераходзяць у васьміграннік і завяршаюцца дэкаратыўнымі слупкамі. Самым складаным з’яўляецца дэкор цэнтральнай часткі фасада з дамінаваннем вертыкальных чляненьняў, утвораных вежачкай, размешчанай па яго восі сіметрыі, трохвугольнымі эркерамі і ліштвамі. Усе дэкаратыўныя элементы аб’ядноўвае вялікая кілепадобнай формы арка. У кампазіцыі фасада, з аднаго боку, адчуваюцца ўплывы нямецкай готыкі з яе імкненнем да пластычнай выразнасці архітэктурных формаў. З другога – адсутнічае ўласцівая ёй канцэнтрацыя руху гэтых формаў уверх па восі галоўнага фасада, што атрымала найбольш поўнае выражэнне ў нямецкіх аднавежавых фасадах. Вертыкальныя акцэнтныя ў касцёле св. Ганны перанесены і на бакавыя праслы галоўнага фасада, што больш характэрна для французскай готыкі. Разам з тым, яго кампазіцыя ўласціва раўнавага форм, якая з наяўнасцю шматлікіх гарызантальных адзнак сведчыць пра ўплыў рэнесансу.

Як бачна, касцёл св. Ганны на агульным фоне помнікаў фарнай, кляштарна-манастырскай, парафіяльна-прыходскай готыкі дэманструе вытанчаны мастацкі густ патранальнай культуры ВКЛ. Таму, на першы погляд, выпадае з агульнай эвалюцыйнай лініі гатычнай архітэктуры дадзенай дзяржавы. На самой справе, гэта чарговы шэдэўр «дворскага стылю» цэнтральнаеўрапейскіх краін, які адлюстроўвае высокі мастацкі ўзровень і еўрапейскую інтэграванасць яе дынастычнай культуры. Менавіта ў кантэксце развіцця гэтай культуры трэба разглядаць і даследаваць дадзены помнік. Тады ён будзе ўпісвацца ў агульную карціну развіцця культуры сацыяльнай эліты не толькі згаданай сярэдневяковай балта-славянскай дзяржавы, але і еўрапейскіх краін. Таму пэўнае ўяўленне аб эстэтычных канцэпцыях, пластычных формах і крыніцах творчых імпульсаў патранальнай готыкі канца XV – пачатку XVI ст. ВКЛ можна атрымаць пры вывучэнні аднаго з шэдэўраў еўрапейскай архітэктуры – віленскага касцёла св. Ганны.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Габрусь, Т. В. Мураванья харалы. Сакральная архітэктура беларускага барока / Т. В. Габрусь. – Мінск : Ураджай, 2002. – 287 с.
2. Габрусь, Т. В. Беларуская царкоўная готыка / Т. В. Габрусь // Архітэктура Беларусі: нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце / навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2005. – Т. 1. IX – XIV стст. – С. 213 – 261.
3. Кушнярэвіч, А. Да праблемы ўплываў нямецкай готыкі на архітэктуру Беларусі і Літвы / А. Кушнярэвіч // *Castrum, urbis et bellum* : зб. навук. прац / навук. рэд. Г. Семянчук. – Баранавічы, 2002. – С. 253 – 262.
4. Кушнярэвіч, А. Віленскі касцёл Ганны / А. Кушнярэвіч // Вялікае Княства Літоўскае : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал. : Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2005. – Т. 1. Абаленскі – Кадэнцыя. – С. 420 – 421.
5. Муратова, К. М. Мастера французскай готыкі XII – XIII вв. Проблемы практики и художественного творчества / К. М. Муратова. – М. : Искусство, 1988. – 349 с.
6. Шчакаціхін, М. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва / М. Шчакаціхін. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – 336 с.
7. Baliński, M. Historia miasta Wilna / M. Baliński. – Wilno : Marcinowski, 1837. – Т. 2. – 340 с.
8. Bartkienė, J. Vilniaus Onos bažnyčios restauravimas 1902 – 1909 ir 1969 – 1971 metais / J. Bartkienė, N. Kitkauskas // *Architektūros paminklai*. – Vilnius, 1975. – Т. 3. – Р. 75 – 85.
9. Drema, V. Vilniaus šv. Onos bažnyčia. Vilniaus katedros rekonstrukcija 1782 – 1801 metais / V. Drema. – Vilnius : Mintis, 1991.
10. Fijalek, J. Kodeks dyplomatyczny katedry i diecezji Wileńskiej / J. Fijalek, W. Semkowicz. – Kraków : PAN, 1948. – Т. 1. – 230 с.

11. Hoppen, J. Dwa nieznanne gmerki murarskie na kościele Św. Anny w Wilnie / J. Hoppen // Prace i materiały sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Towarzystwa Przyjaciół nauk w Wilnie. – Wilno, 1938 – 1939. – № 3. – S. 150 – 155.
12. Jäger, W. Die St. Annenkirche und die Klosterkirchen von St. Bernhardin und St. Michael in Wilna / W. Jäger. – Wilno, 1918. – 68 s.
13. Jankeničienė, A. Šv. Onos bažnyčia / A. Jankeničienė // Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės gotika: sakralinė architektūra ir dailė. – Vilnius, 2002. – P. 70 – 85.
14. Jankeničienė, A. Źródła kompozycji i problem autorstwa kościołów bernardyńskiego i Św. Anny w Wilnie / A. Jankeničienė // Przegląd Wschodni. – 2001. – T. VII, z. 3 (27). – S. 725 – 748.
15. Kaczmarzyk, D. Kaplica św. Anny przy kościele bernardynów w Wilnie / D. Kaczmarzyk // Teka Komisji Historii Sztuki. – Warszawa-Poznań-Toruń, 1976. – T. VI. – S. 83 – 137.
16. Kantak, K. Bernardyni Polscy / K. Kantak. – Lwów: Nakł. prowineji Bernardynów, 1933. – T. 1. 1453 – 1572. – 346 s.
17. Kunkel, R. Fundacje Aleksandra Jagiellończyka w Wilnie i Krakowie / R. Kunkel // Sztuka około 1500. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. – Gdańsk, 1996. – S. 132 – 138.
18. Morelowski, M. Geneza stylu św. Anny i formy bramy Subocz w Wilnie / M. Morelowski // Prace i materiały sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Towarzystwa Przyjaciół nauk w Wilnie. – Wilno, 1935. – № 2. – S. 306 – 308.
19. Makowska, K. Praga-Kraków-Wilno. Wspólne inspiracje artystyczne. Benedykt Ried (Reit) w Wilnie? / K. Makowska // Sztuka Ziemi Wschodnich Rzeczypospolitej XVI – XVIII w. – Lublin, 2000. – S. 55 – 74.
20. Monumenta Poloniae Historica. Pomniki Dziejowé Polski. – Kraków-Warszawa : PAN, 1961. – T. 5. – 380 s.
21. Narbutt, T. Dzieje starożytne narodu litewskiego : w 9 t. / T. Narbutt. – Wilno : Marcinowski, 1840. – T. 7. – 410 s.
22. Narbutt, T. Pomniejsze pisma historyczne, szczególnie do historyi Litwy odnoszące się / T. Narbutt. – Wilno : Glucksberg, 1856. – 280 s.
23. Papée, F. Aleksander Jagiellończyk / F. Papée. – Kraków : Wyd. Un-tu Krakowskiego, 1948. – 48 s.
24. Reklaitis, P. Die gotische St. Annenkirche in Vilnius. Eine Kunstgeschichtliche Frage im Osten / P. Reklaitis // Commentationes Balticae. – Bonn, 1955. – H. 4. – S. 122 – 134.
25. Weber, P. Wilna, eine vergessene Kunststätte / P. Weber. – Wilno : Verlag der Zeitung der 10. Armee, 1917. – 132 s.
26. Zahorski, W. Kościół św. Anny w Wilnie / W. Zahorski. – Wilno, 1905. – 18 s.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена уточнению научной атрибуции костёла Анны (Вильнюс) в белорусском искусствоведении. На основе изучения социально-религиозного статуса памятника автор отнёс его к патрональному готическому храмостроительству Великого Княжества Литовского.

#### SUMMARY

The article is devoted to the sidelight of scientific attribution St. Anna catholic church (Vilnius) in Belarusian art science. Researching the social-religious status of the monument the author supposed its belonging to Grand Duche of Lithuania patronal Gothic churchbuilding.

*Морозов В. Ф., Морозов Е. В.*

### **РАЗВИТИЕ СТИЛИСТИКИ АРХИТЕКТУРЫ БЕЛАРУСИ КОНЦА XVIII – 1-Й ПОЛОВИНЫ XIX В.**

*Белостокский технический университет, Белорусский государственный университет  
(Поступила в редакцию 06.09.2016)*

Статья подготовлена в рамках научно-исследовательской программы сотрудничества архитектурных факультетов Белорусского национального технического универси-

тета и Белостокского технического университета по теме: «Преобразование и реконструкция традиционной архитектуры пограничья культур Беларуси и Польши».

История архитектуры как наука никогда не стоит на месте, находясь в непрерывном развитии. И новые времена всегда ставят перед учёными новые задачи, задают новые темы для изучения. Однако, как считают многие исследователи, главной темой архитектуроведения является анализ стилистики зодчества. И это касается не только изучения стиля отдельного мастера, стилистических характеристик отдельного произведения, но и стилей художественных, исторических стилей эпохи. Происходит это потому, что стилистические проблемы затрагивают саму суть архитектурного творчества, её художественную составляющую.

Для историко-архитектурной науки XX в. одной из главных тем являлось изучение стилистики классицизма. Это касалось, прежде всего, стран Восточной Европы, в особенности СССР, где архитектура классицизма считалась одним из наиболее значимых достижений русского народа и предметом национальной гордости великорусов. Излюбленной темой здесь являлся биографический жанр. Наиболее же общие вопросы (о характере развития классицизма, его эволюции) были рассмотрены незначительно.

В то же время классицизм привлекал внимание западноевропейских исследователей именно как особое целостное явление, как поворотный пункт в истории европейской архитектуры. Так, в начале XX в. Э. Кауфман показал, что именно классицизм открывал новый этап развития современной архитектуры [1]. Со времени деятельности К. Леду и его современников начался постепенный отход от традиционного, основанного на постулатах Витрувия, архитектурного творчества, когда композиция здания создавалась исходя из его функциональной структуры; и переход к новой модели творческого процесса, при которой композиция выполнялась чисто геометрическим путём, на основании сугубо формальных законов [2, с. 161].

На изучение архитектуры XVIII – XIX вв. большое влияние оказала точка зрения З. Гидиона, считавшего классицизм не архитектурным стилем, а лишь стилевой окраской, которая получила распространение в европейском зодчестве на переломе двух главных, по его мнению, стилей – барокко и романтизма [3, с. 20 – 22]. Классицизмом завершилась эпоха барокко и классицизмом начиналась эпоха романтизма. Для характеристики этих двух классицизмов З. Гидион ввёл термины «барочный классицизм», который развивался в рамках архитектуры барокко, и «классицизм романтический», соотносившийся с началом романтизма. Перелом от барокко к романтизму, как считал З. Гидион, произошёл в Германии около 1800 г.

Тем не менее, эта во многом спорная точка зрения стала популярной в среде европейских исследователей, которые использовали предложенное З. Гидионом деление классицизма на барочный и романтический. Стало очевидно, что классицизм не однороден и состоит из различных направлений. Их изучение продолжилось, и в классицизме было выделено и изучено на примере архитектуры отдельных стран палладианство, ампи́р, рациональное направление, авангардное течение, а также более мелкие направления, связанные в основном с деятельностью известных архитекторов.

Из всего этого следует, что необходимо уйти от устаревшего взгляда на классицизм как стиль монолитный, эволюция которого происходила по сугубо биологическому принципу – ранний, строгий, высокий и поздний [4, с. 333]. Такой подход был популярен в эпоху социализма, когда не углублялись в содержательные аспекты стиля, не пытались выделить отдельные направления, иногда связанные с влиянием западноевропей-

ской архитектуры на русский классицизм. Рассмотрение сугубо формальных качеств классицизма как стиля монолитного тогда было удобным, являлось как бы мерилom объективности, позволяло представить русский классицизм как явление особенное, глубоко самобытное и не связанное с внешними влияниями, а, скорее, влияющее на европейскую архитектуру. Такой подход соответствовал учению Г. Вельфлина о формальных характеристиках архитектурной стилистики.

Однако исследователи давно отошли от представления о стиле как сугубо формальном единстве. В стиле хочется видеть явление содержательное, что даёт возможность изучать его в единстве с развитием культуры общества. В данной статье мы начнём рассмотрение классицизма в архитектуре Беларуси, кратко охарактеризуем его основные направления, свяжем их с творчеством зодчих и историческими условиями, их породившими.

В архитектуре Беларуси конца XVIII – 1-й половины XIX в. наибольшее распространение получил барочный классицизм, строгий стиль, ампир и рациональный классицизм. В барочно-классицистической стилистике, распространившейся в конце XVIII в., выделяется несколько самостоятельных художественных тенденций. Прежде всего, это своеобразный поворот к «большому стилю» французской архитектуры XVII в., к эпохе расцвета барочно-классицистического направления во времена Людовика XIV. Кроме того, можно выделить стиль более рафинированный, камерный, призванный к созданию удобств и уюта и характеризующийся сочетанием классицизма и рококо.

В духе «большого стиля» французской архитектуры XVII в. в 1770 – 1780-е годы выполнена реконструкция дворца Сапегов в Ружанах. В этом строительстве слились идеи Просвещения и стремление воскресить былую славу рода: возродить поместье, основанное в XVI в. канцлером Львом Сапегой. Был создан обширный комплекс, организованный вокруг большого парадного двора и изолированный от построек местечка (рисунок 1). В его композицию вошли: переделанное старое здание дворца, два флигеля, включающие театр, манеж, библиотеку и картинную галерею, въездная арка с двумя пристройками к ней для караульни и канцелярии. Всё это было объединено полукруглыми колоннадами и монументальными оградами.

Несмотря на характерную для эпохи Просвещения сдержанность в трактовке архитектурного образа, постройка отличалась воистину королевским размахом. Здесь проявилась присущая польскому образу жизни парадность. Черты «большого стиля» французской архитектуры XVII в. ощутимы в грандиозном масштабе сооружения, характерном для этого направления широком использовании колоннад и включении в композицию больших портиков со сдвоенными колоннами.

Развитие барочного классицизма происходило в сфере дворцово-усадебного строительства также благодаря меценатской деятельности короля. В окрестностях Гродно были запроектированы и построены дворцы-виллы для его отдыха и охоты [5, с. 34 – 47]. Они не повторяли королевские резиденции Варшавы, а представляли небольшие здания, созданные архитектором Д. Сакко в духе сентиментализма. Дворцы в Станиславово и Августово – это одноэтажные прямоугольные в плане постройки с повышенной средней частью (рисунок 2). Общая композиция зданий характерна для барокко с его контрастным построением объёмов и высокими крышами. Черты классицизма ощутимы в убранстве фасадов, особенно центрального ризалита здания, где изящная плоскостная декорация пилястр и филёнок с включением античных деталей создаёт подобие античных портиков. Иная постройка Д. Сакко – дворец в Святске, возведённый в конце 1770-х

годов для И. Волловича, – имеет традиционное объёмное построение с тремя плоскими ризалитами на фасаде и раннеклассицистической декорацией. Главным её художественным достоинством является отделка интерьеров, украшенных росписью Ф. Смуглевича – первого классициста среди живописцев на белорусской земле.



Рисунок 1. Дворец Сапегов в Ружанах (1598 г. – конец XVIII в.). Общий вид



Рисунок 2. Дворец в Августово (1770-е годы, арх. Д. Сакко). Общий вид

Основным заказчиком построек в стиле барочного классицизма после присоединения восточных белорусских земель к Российской империи, было государство. Главными создателями этого направления являлись губернские архитекторы, должности которых были введены в 1772 г., – И. Зейдель и И. Зигфриден, сформировавшиеся как специалисты в эпоху барокко. В своём творчестве они были вынуждены руководствоваться классицистическими требованиями, что в соединении с их прежней барочной ориентацией дало своеобразный барочно-классицистический синтез. Сферой развития барочно-классицизма стали здания новой администрации. Их архитектурный облик в то время только складывался, поэтому зодчие ориентировались на передовую архитектуру Франции, а также на собственные традиции позднебарочного строительства монастырских зданий [6, с. 56 – 59].

В конце 1770-х годов в архитектуре белорусских земель произошли изменения. От барочного классицизма, возникшего в основном под влиянием, французского зодчества, был осуществлён переход к «чистому», «античному» классицизму, ориентированному на зодчество Древнего Рима и Древней Греции. Изменения эти были вызваны, прежде всего, требованиями теории стиля и логикой развития классицистического зодчества. В теории классицизма главной целью творчества объявлялось стремление к достижению идеала, который виделся в архитектуре Античного Рима и Греции, а развитие классицистического зодчества, особенно в странах Восточной Европы, осуществлялось от подражания французскому зодчеству до подлинной древнеримской архитектуры.

Это явление мы и называем строгим стилем, который на белорусских землях развивался дольше всех составляющих классицизм направлений и охватил период с конца 1770-х годов до середины XIX в. Его начало обычно связывают с увлечением зодчих эпохи Просвещения творчеством А. Палладио. Это особое направление в архитектуре классицизма, называемое палладианством, заключается в использовании характерных тем А. Палладио: дома с флигелями, соединёнными прямыми и циркульными колоннадами, пластической замкнутости, «блоковидности» объёма усадебного дома, «термальных» окон [7]. В архитектуре Беларуси оно получило некоторое распространение, однако в связи с тем, что творческие биографии работавших здесь зодчих мало изучены и трудно определить источники заимствования характерных тем и форм, мы объединим рассмотрение палладианства с изучением строгого классицизма.

Первые проявления строгого классицизма связаны с творчеством К. Спампани. В



1774 г. он прибыл из Рима и вплоть до своей смерти в 1783 г. работал на белорусской земле по частным заказам. Он проектировал и строил усадебные дома в Заславле, Белице, Кухтичах и создал проект одной из лучших загородных резиденций в Речи Посполитой – усадьбы в Юстиньянове возле Дриссы. Эти постройки не сохранились и известны в основном по рисункам Н. Орды. В них зодчий создал новый по сравнению с прежними барочными постройками, окружающими обширный парадный двор, тип здания прямоугольной формы плана, зачастую с двумя флигелями, гладкими, простой профилировки стенами, покатой крышей и художественным акцентом всей композиции в виде четырёхколонного портика. В некоторых случаях главное здание и флигели по примеру дворцов А. Палладио соединялись колоннадами.

Несколько особняком стоит усадебный дом в Бенице под Минском, в котором портик и иные классицистические элементы включены в традиционную по своему характеру композицию сложного по плану здания с большими, напоминающими алькежи выступами и высокой крышей. Наиболее поздней постройкой К. Спампани стал дворец в Радзивиллимонтах – летней резиденции Ю. Радзивилла. Существующий боковой флигель дворца представляет пример наиболее артистичной интерпретации античного ордера в деревянных конструкциях (рисунок 3). Портик и парковый ризалит включены в постройку в один объём, расположенный в поперечном направлении и возвышающийся над одноэтажным корпусом. Этот объём выглядит как античный храм. Таким образом, воплощалась характерная для эпохи Просвещения идея придания усадебному дому «храмовидных» черт.

На восточных землях Беларуси, присоединённых к Российской империи, строгий стиль распространился благодаря творчеству зодчих, работавших по именным указам Екатерины II или по заказам сановников, получивших новые поместья. Данный стиль явился олицетворением новой просвещённой политики руководства Российской империи. Первой значительной постройкой был дворец графа П. А. Румянцева в Гомеле, проект которого создан в 1777 г. И. Е. Старовым. Общая композиция напоминала виллу Ротонда в Виченце А. Палладио, а устройство основных парадных помещений – интерьер храма св. Софии в Константинополе, как указание на главный вектор российской внешней политики того времени: стремление к освобождению от турок Константинополя и главных святынь православного мира (рисунок 4) [6, с. 63 – 64].



Рисунок 3. Дворец Радзивиллов в Радзивиллимонтах (1777 – 1781 гг., арх. К. Спампани). Фрагмент фасада флигеля

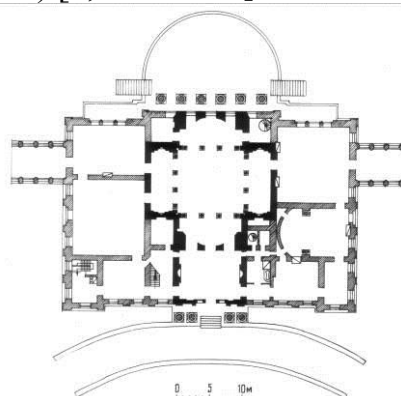


Рисунок 4. Дворец гр. П. А. Румянцева в Гомеле (1777 – 1780-е годы, арх. И. Е. Старов). План первого этажа

Связаны с белорусской землёй и первые постройки Н. А. Львова. В 1780 г. он создаёт проекты Иосифовского собора и семинарии в Могилёве. В них ощутимо влияние палладианства, а Иосифовский собор своими строгими формами предвосхитил строгий

стиль александровской эпохи.

Уникальным явлением в архитектуре классицизма на белорусской земле явилось возведение в 1780-е годы четырёх храмов в Чечерске, находящихся во владении графа З. Г. Чернышёва [6, с. 61]. Владелец имения, сановник и масон, заказал у Д. Кваренги проект «круглой церкви», а затем по собственному замыслу, изменяя фасады здания, приспособил его для костёла и трёх церквей (рисунок 5). Здесь проявилось стремление заказчика-масона использовать в возведённых им зданиях строгие формы и простые геометрические очертания планов и фасадов.

Влияние идей масонства на распространение строгого классицизма проявилось и благодаря творчеству профессора Виленского университета Л. Гуцевича и его учеников. Строгий стиль построек зодчего послужил основой явления, называемого виленским классицизмом. На белорусской земле Л. Гуцевич перестроил в 1788 – 1794 гг. кармелитский костёл в Могилёве, добавив на его главном фасаде большой портик ионического ордера (рисунок 6). Благодаря зодчим виленской архитектурной школы строгий стиль распространился в костёлах и усадебном строительстве.



Рисунок 5. Преображенская церковь в Чечерске (1780-е годы). Общий вид



Рисунок 6. Костёл св. Станислава в Могилёве (перестр. в 1788 г., арх. Л. Гуцевич).  
Общий вид

В начале XIX в. на западных белорусских землях были возведены многочисленные усадебные дома с чертами строгого классицизма. Главным античным элементом дома являлся портик. Он не только был знаком принадлежности к дворянству, но и выражал стремление владельца включить в архитектуру жилища своеобразную цитату из древнегреческого зодчества – облик античного храма. А вблизи зачастую располагался небольшой костёл в виде древнегреческого святилища [5, с. 120 – 123].

Строгий стиль виленского классицизма создал облик «храмовидного» усадебного дворянского дома с простым объёмным построением и строгим классическим портиком на фасаде. Именно такие постройки стали традиционными для сельского пейзажа Великого Княжества Литовского рубежа XVIII – XIX вв. Подобное здание было описано А. Мицкевичем в поэме «Пан Тадеуш» и напоминало дом в Чомброве под Новогрудком [5, с. 124, 125]. Именно в таких домах не только происходили романтические свидания, но и вызревали великие освободительные идеи. Поэтому строгий стиль виленского классицизма можно назвать стилем сопротивления. Он получил развитие в архитектуре Великого Княжества Литовского вплоть до середины XIX века, постепенно уступая место рациональному направлению, которое несло в себе уже идеи экономии и бережливости.

Использовался на белорусской земле стиль ампир, широкому распространению которого в Российской империи способствовала победа в Отечественной войне 1812 г.,

вдохнувшая новую жизнь в изрядно потускневшие к тому времени идеи абсолютизма и продлившая существование классицизма. Ампи́р представлял собой новую стилистику, которая в значительной степени опиралась на достижения французской архитектуры конца XVIII – начала XIX в., имела триумфальный характер и отличалась гармонией и синтезом архитектуры и скульптуры. В Беларуси это направление было ощутимо не так сильно. Причиной тому было отсутствие строительства помпезных ансамблей, а архитекторы придерживались традиционного «усреднённого» направления. Оно проявилось в строительстве А. Е. Штаубертом военных объектов, а также в работах иных зодчих, связанных с Петербургом. Поэтому говорить о своеобразии проявления стиля ампи́р в белорусской архитектуре не приходится.

В конце александровской эпохи на белорусских землях получил распространение рациональный классицизм, теоретиком и создателем которого был французский архитектор-педагог, профессор Политехнического института в Париже Ж. Дюран. Основной постулат теории, сформулированной Ж. Дюраном в учебнике архитектуры «Конспект лекций...», гласил, что не красота, а потребность, функциональная предназначенность является главной целью деятельности зодчего [8, с. 30]. Отсюда он выводил главный тезис о том, что архитектура должна быть практичной и экономичной. Для этого Ж. Дюран разработал специфический метод проектирования зданий, основанный на сохранении строгой симметрии и осевых построений, механическом повторении элементов и частей здания.

Архитектурная теория Ж. Дюрана благодаря простоте и ясности своих основ и принципов проектирования, соответствию потребностям эпохи получила значительное распространение и существенно повлияла на развитие архитектуры XIX в., в особенности на формирование облика общественных зданий и воинских объектов. На белорусских землях рациональное направление получило распространение намного раньше, чем на остальной территории Российской империи – с 1820-х годов. Это произошло благодаря деятельности архитектора, профессора Виленского университета К. Подчашинского. С наибольшей полнотой оно проявилось в облике учебных зданий и было связано с назначением зодчего архитектором Виленского учебного округа. Благодаря деятельности К. Подчашинского строительство учебных зданий на белорусских и литовских землях стало передовым явлением в архитектуре Российской империи и способствовало созданию нового облика учебного здания: небольшой компактной в плане постройки простой, рациональной, но монументальной архитектуры с тщательно разработанным функционально организованным планом [5, с. 125 – 140].

По проектам К. Подчашинского были возведены здания в Бресте, Невеле, Слуцке и Мозыре (рисунок 7). В конце своей жизни, в 1850-е годы К. Подчашинский создаёт костёл в Желудке, ставший самым ярким и последовательным примером реализации рационального направления классицизма в культовом зодчестве николаевской эпохи (рисунок 8). Здесь было собрано практически всё из арсенала средств и приёмов создания рациональной архитектуры, от простейших очертаний плана здания в виде прямоугольника до использования в качестве главной темы декорировки боковых фасадов аркад.

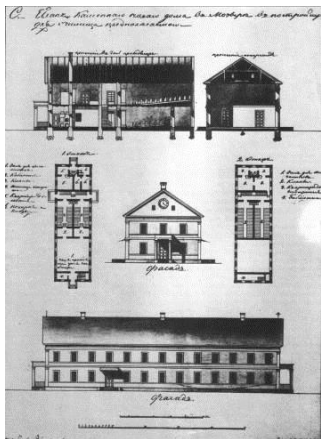


Рисунок 7. Проект училища в Мозыре (1830-е гг., арх. К. Подчашинский). Разрезы, фасады и планы этажей



Рисунок 8. Костел Вознесения Пресвятой Девы Марии в Желудке (1854 г., арх. К. Подчашинский). Общий вид

В заключение отметим, что распространение барочного классицизма на белорусской земле было обусловлено влиянием французской архитектуры и идей Просвещения. Развитие строгого стиля связано со стремлением зодчих к созданию подлинного стиля «классицизм» путём обращения к античному наследию Греции и Рима. Первоначально это происходило под влиянием рационалистических идей Просвещения, затем, начиная с 1780-х годов, под воздействием масонской идеологии, а в начале XIX в. – идей романтизма, которые также обусловили распространение стилистики ампира. Рациональный стиль, получивший развитие в 1820 – 1850-х годах, стал выразителем идей реализма, которые лишили классицизм романтического пафоса и привели к его упадку.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Kaufmann, E. Von Ledoux bis Le Korbusier / E. Kaufmann. – Wien : Verlag Dr. Rolf Passer, 1933. – 64 p.
2. Кантор, Е. А. Классическое и неоклассическое во французской архитектуре второй половины XVIII века / Е. А. Кантор // Античность в культуре и искусстве последующих веков : материалы науч. конф. / ГМИИ им. А. С. Пушкина. – М., 1984. – С. 153 – 170.
3. Jaroszewski, T. S. Architektura doby Oświecenia w Polsce: Nurty i odmiany / T. S. Jaroszewski. – Wrocław : Wyd-wo PAN, 1971. – 342 s.
4. История русской архитектуры: учебник для вузов / В. И. Пилявский [и др.]. – 2-е изд., перераб. п доп. – СПб. : Стройиздат СПб, 1994. – 600 с.
5. Морозов, В. Ф. Архитектура пограничья культур Беларуси, Литвы и Польши. Эпоха классицизма / В. Ф. Морозов. – Минск : БНТУ, 2012. – 176 с.
6. Морозов, В. Ф. История архитектуры Беларуси. Эпоха классицизма : учебное пособие / В. Ф. Морозов. – Минск : БНТУ, 2006. – 152 с.
7. Гращенко, В. Н. Наследие Палладио в архитектуре русского классицизма / В. Н. Гращенко // Советское искусствознание '1981 : сб. ст. – М., 1982. – Вып. 2. – С. 201 – 234.
8. Rottermund, A. Jean-Nicolas-Louis Durand a polska architektura 1 połowy XIX wieku / A. Rottermund. – Wrocław : PWN, 1990. – 166 s.

#### РЕЗЮМЕ

В статье дана характеристика основных направлений классицистической стилистики – барочно-го классицизма, строгого стиля, ампира и рационального классицизма, рассмотрено их распространение в архитектуре Беларуси.

#### SUMMARY

The article is about the characteristics of the main trends in classic style – baroque classicism, stern style, empire and rational classicism. It is examined the process of style trends spreading in the Belarus architecture.

## **ІЛЮСТРАЦЫЯ ЯК ЭЛЕМЕНТ МАСТАЦКАГА АЗДАБЛЕННЯ БЕЛАРУСКІХ КІРЫЛІЦКІХ СТАРАДУКАЎ XVI – XVIII СТСТ.**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі  
(Паступіў у рэдакцыю 05.09.2016)*

Беларускія кірыліцкія старадрукі XVI – XVIII стст. аказалі значны ўплыў на сучаснае ім грамадства і ў пераважнай большасці былі выдавочнай мастацкай з’явай, заняўшы адметнае месца ў гісторыі айчыннага выяўленчага мастацтва. Гэта вынік таленту і працаздольнасці іх шматлікіх стваральнікаў – вядомых і ананімных, якія ядналіся вакол выдавецкіх цэнтраў Вялікага Княства Літоўскага (ВКЛ), звязаных з беларускімі землямі. З цягам часу ў буйных кнігавыдавецкіх цэнтрах ВКЛ склалася мастацкая структура старадрукаў XVI – XVIII стст.: яны мелі тытульныя лісты, упрыгожваліся застаўкамі, канцоўкамі, буквіцамі, пэўная колькасць выданняў мела ілюстрацыі. Увагі даследчыкаў, безумоўна, заслугоўвае кожны з адзначаных мастацкіх элементаў кніжнага аздаблення і ў першую чаргу – фігуратыўная ілюстрацыя.

Першымі прыкладамі ілюстраваных выданняў у беларускім кірыліцкім кнігадрукаванні сталі пражскія кнігі Ф. Скарыны, чые дрэварыты, як адзначаў Д. Равінскі «па выдатнай рабоце, па сачыненні і мастацкім выкананні сваім не маюць нічога агульнага з гравюрамі, якія сустракаюцца ў іншых славянскіх кнігах» [1, с. 5]. Сапраўды, 52 гэтыя дрэварыты – адна з выдатных старонак гісторыі беларускага мастацтва. У іх ужо ў пачатку XVI ст. былі пастаўлены і вырашаны складаныя праблемы анатоміі чалавека, перспектывы, перадачы прасторы, пластыкі, формы і г. д. Тытанічная паслядоўная праца беларускага першадрукара, які задумаў і ажыццявіў свой выдавецкі праект на ўзроўні лепшых дасягненняў еўрапейскага кнігавыдавечтва пачатку XVI ст., дала выдатны вынік у галіне мастацкага аздаблення. У скарынаўскіх выданнях сустракаюцца, здаецца, усе вядомыя на той час тыпалагічныя віды ілюстрацый: ужытковыя, сюжэтна-тэматычныя, сінтэтычныя [2, с. 30 – 31], што цалкам адпавядае асноўным відам узаемаадносін ілюстрацый і тэксту, якія ў гэты перыяд яшчэ толькі фарміраваліся. Першыя падрабязна тлумачаць апісанья дэталі (храм і дом Саламона, каўчэг, свяцільнік і г. д.), з’яўляюцца выяўленчым паўторам тэксту і размешчаны непасрэдна ў ім; другія адлюстроўваюць біблейскія сцэны, вобразы галоўных герояў, уяўляюць больш самастойную інтэрпрэтацыю падзей мастаком і змешчаны пераважна на тытульных аркушах асобных выпускаў біблейскіх кніг. Апошнія ж, сінтэтычныя ілюстрацыі («Партрэт Скарыны», «Троіца», «Дыспут» і інш.), ужо цалкам парываюць літаральную сувязь з тэкстам і па сутнасці з’яўляюцца самастойнымі разважанымі аўтараў на складаныя (пераважна біблейскія) тэмы.

Гравюры Ф. Скарыны, якія па сваім мастацкім узроўні былі бліскучымі творами еўрапейскага маштабу, выконваліся таленавітымі заходнееўрапейскімі майстрамі і засталіся ў беларускім кнігадрукаванні недасягальным узорам тэхнікі і культуры кнігавыдавечтва, майстэрства набору, дасканаласці аздаблення для ўсіх пакаленняў мастакоў кнігі, якія працавалі пазней. Яны аказалі моцнае ўражанне на сучаснікаў, але ў адрозненні ад аўтарскіх шрыфтоў, арнаментальных заставак, канцовак і г. д. Ілюстрацыі з гэтых выданняў не ўздзейнічалі на мастацтва кнігі Беларусі выдавочна і непасрэдна: пасляскарынаўскае кніжнае мастацтва нібы зноў пачынаецца з чыстага аркуша; яму было

наканавана павольна і паслядоўна прайсці доўгі шлях па фарміраванні на ўласнай глебе асноўных тыпалагічных відаў кніжнай ілюстрацыі.

Першымі ілюстраванымі выданнямі ў пасляскарынаўскім кірыліцкім кнігадрукаванні сталі заблудаўскія кнігі І. Фёдарова і П. Мсціслаўца. Выдадзенае першадрукарамі «Евангелле вучыцельнае» (1569) упрыгожана геральдычнай гравюрай герба Хадкевіча на адвароце тытульнага аркуша. Надрукаваныя ў Заблудаве І. Фёдаравым «Псалтыр» з «Часасловам» (1570) акрамя другога варыянта герба Хадкевіча ўтрымлівае і старонкавую гравюру «Цар Давід» – першую на нашых землях тэматычную ілюстрацыю, якая, як сведчаць даследчыкі [2, с. 59], узыходзіць да выявы Давіда – іерусалімскага цара і пісьменніка. Гэтую выяву цяжка назваць ілюстрацыяй у чыстым выглядзе: выразны і вельмі дэкаратыўны вобраз хутчэй закладвае аснову “партрэтнага” франтыспісу ў айчынным кніжным мастацтве. Такія фігуратыўныя франтыспісы асабліва ярка і ўпрыгожвалі выдання П. Мсціслаўцам у друкарні Мамонічаў «Евангелле» 1575 г. (выявы евангелістаў Мацвея, Марка, Лукі і Іаана) і «Псалтыр» 1676 г. (выява Давіда), сталі асноўнымі элементамі афармлення беларускіх старадрукаў і дамінавалі амаль да сярэдзіны XVII ст.

Першай пасля выданняў Скарыны віленскай кнігай з ілюстрацыямі да тэксту стаў «Часаслоў» 1617 г., надрукаваны ў друкарні Мамонічаў. У гэты ж час галоўную ролю ў развіцці кніжнай ілюстрацыі ў кірыліцкай кнізе ВКЛ сталі адыгрываць брацкія друкарні – грамадска-палітычныя і цэхавыя арганізацыі, якія ў складаных гістарычных умовах аб’ядноўвалі і падтрымлівалі мясцовае насельніцтва. Заслугі братчыкаў у стварэнні школ, шпіталей, друкарняў, у распаўсюджанні ведаў, у развіцці кніжнай культуры добра вядомыя. Значна меней вядомы пакуль уклад брацкіх кнігавыдавецкіх цэнтраў у развіццё айчыннага кніжнага мастацтва. Уклад гэты цяжка перабольшыць: здаецца, менавіта тут, у выданнях брацтваў, адбылося канчатковае фарміраванне нацыянальнай школы кніжнай гравюры, у поўнай меры адраділася кніжная ілюстрацыя.

Першыя брацкія друкарні ўзніклі ў сталіцы Вялікага Княства Літоўскага – Вільні яшчэ ў сярэдзіне XV ст. У развіцці мастацтва кнігі асобная роля належыла брацтву Віленскага Святадухава манастыра. Асноўную ролю ў графічным аздабленні віленскіх выданняў адыгрывалі не ілюстрацыі, а тытульны ліст. Менавіта тут былі выпрацаваны асноўныя яго тыпы, якія пазней перайшлі ў іншыя брацкія выданні.

Складаныя гістарычныя і грамадска-палітычныя абставіны: узмацненне ганенняў на праваслаўных у заходніх раёнах Беларусі і адноснае іх самастойнасць на ўсходзе прывялі да таго, што ў 2-й чвэрці XVII ст. асноўнымі цэнтрамі кірыліцкага кнігадрукавання сталі Куцейна і Магілёў.

У сярэдзіне XVII ст. у Куцейнскай брацкай друкарні выйшла мноства ілюстраваных фігуратыўнымі дрэварытамі кніг: «Гісторыя пра Варлаама і Іасафа» (1637), «Брашна духоўнае» (1639), «Трыфалагіён» (1647) і іншых. Ілюстрацыі куцейнскіх кніг былі непасрэдна звязаны з тэкстам, вылучаліся непасрэднасцю, цеплынёй, шчырасцю, былі вельмі блізкія да традыцый народнага мастацтва, лубка. Куцейнская друкарня пачала сваю выдавецкую дзейнасць у 30-я гады XVII ст. пад кіраўніцтвам беларускага друкара Спірыдона Собаля, які ў хуткім часе пераехаў у Магілёў. Кнігі, што былі надрукаваны ў Куцейне: «Дзідаскалія» і «Гісторыя пра Варлаама і Іасафа» (1637), «Брашна духоўнае» (1639), «Асмагласнік» (1646), «Трыфалагіён» (1647) і іншыя, – сведчылі пра творчае развіццё тагачасных традыцый кніжнага мастацтва. Асаблівую дэкаратыўнасць набыў у куцейнскіх кнігах тытульны ліст, у якім з’явіліся фігуратыўныя выявы; упершыню пасля

скарынаўскіх выданняў у поўнай меры адраділася і жанравая ілюстрацыя, якая стала адметнай з’явай у мастацкім аздабленні кнігі. Першы ў кірыліцкім кнігадрукаванні ВКЛ цыкл свецкіх ілюстрацый да «Гісторыі пра Варлаама і Іасафа», а таксама евангельскія цыклы да іншых выдадзеных тут кніг вызначаюцца цеплынёй і шчырасцю. Мастацкае аблічча куцеінскіх кніг, іх гравюры, блізкія да традыцый народнага мастацтва, лубка пазней аказалі значны ўплыў на графіку магілёўскіх выданняў.

Друкарня Магілёўскага брацтва пры Багаяўленскім манастыры – адзін з самых буйных асяродкаў беларускага кірыліцкага кнігадрукавання. Больш за сорак выданняў, якія выйшлі з яе сцен з 90-х гадоў XVII да канца XVIII ст., пераканальна сведчаць пра паслядоўную выдавецкую палітыку брацтва. Усвядомленая магілёўскімі друкарамі арыентацыя на шырокія слаі гарадскога і сельскага насельніцтва прывяла да фарміравання асобнай структуры магілёўскай брацкай кнігі: большасць выданняў мела тытульныя лісты, была ўпрыгожана фігуратыўнымі ілюстрацыямі, застаўкамі, канцоўкамі, ініцыяламі. Арганічнае спалучэнне ўсіх гэтых элементаў стварала адметнае аблічча магілёўскіх старадрукаў. З аднаго боку, мастакам Магілёўскай брацкай друкарні было накавана падсумаваць мастацкія дасягненні папярэдняй кірыліцкай кнігі, з другога – у выкананні паўпрафесійных і прафесійных майстроў, блізкіх да народнай культуры, звыклых элементы кніжнага аздаблення набылі крыху спрошчанае, але непаўторна-абаяльнае аблічча. Безумоўнае дасягненне магілёўскай брацкай друкарні ў тым, што фігуратыўныя ілюстрацыі ўпрыгожваюць тут не асобныя (як куцеінскія) кнігі, а большасць з іх. Мяняецца значэнне асобных відаў ілюстрацыі: істотна зніжаецца роля франтыспісаў за кошт павелічэння ролі старонкавай ілюстрацыі ў тэксце. У большасці выпадкаў ілюстраванне магілёўскіх кніг было вельмі падрабязным. Так, «Акафісты» (1698) маюць 16 ілюстрацый, «Ірмалой» (1700) – 32, «Акафісты і каноны» (1726) – 23, «Акафісты» (1693) – не менш за 33 ілюстрацыі. Ілюстраваліся самыя важныя моманты апавядання, асноўная ўвага надавалася сюжэтам Новага Завету, былі створаны цэлыя цыклы: «Страсці Хрыста», «Жыццё Марыі» і іншыя. Ілюстрацыі размяркоўваліся ў кнізе раўнамерна, хоць сувязь ілюстрацыі і тэкста часам трактвалася даволі адвольна.

Важнай навізной стала тое, што ілюстрацыі выданняў Магілёўскай брацкай друкарні выконваліся ў двух тэхніках: дрэварыце і гравюры на медзі. Магілёўскія кніжныя гравюры маюць агульныя вобразна-стылістычныя асаблівасці, у якіх зніталіся старажытныя традыцыі з новымі ўздзеяннямі еўрапейскага барока, асэнсаванымі на ўзроўні народнай эстэтычнай свядомасці. Пранікненне новага стыля ў магілёўскую гравюру адбывалася асцярожна і апасродкавана. Ілюстрацыі магілёўскіх брацкіх выданняў адзначаны пррастатой і стрыманасцю мастацкіх сродкаў выразнасці. Мастакі імкнуліся адлюстроўваць евангельскія сюжэты як факты сапраўднага жыцця: дакладна выпісваючы асобныя дэталі, «заямляючы» іх, яны стварылі тып героя, які быў надзвычай блізкім да чытача. Эстэтычная ўмеранасць мясцовага варыянта барока тлумачыцца мацнейшым уплывам фальклорных і паўфальклорных традыцый народнай культуры, якія былі надзвычай значнымі ўвогуле ў беларускім мастацтве XVII – XVIII стст. Арыентацыя на грамадскія слаі з традыцыйнымі эстэтычнымі густамі дазволіла магілёўскім майстрам арганічна і паслядоўна выкарыстоўваць формы беларускай народнай творчасці. Знітоўваючы іх з формамі прафесійнага мастацтва, майстры брацкай друкарні ў пэўнай ступені адчувалі сябе пераемнікамі «нізавой», народнай культуры. Менавіта ў гэтым, як нам здаецца, галоўная прычына абаяльнасці іх твораў.

Такім чынам, кніжная ілюстрацыя як элемент мастацкага аздаблення кірыліцкіх старадрукаў XVI – XVIII стст. прайшла ў кніжным мастацтве ВКЛ доўгі шлях, які пачаўся з бліскучага росквіту ў выданнях Ф. Скарыны і змяніўся доўгім паступовым эвалюцыйным развіццём у выданнях праваслаўных брацтваў XVII – XVIII стст.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Ровинский, Д. А. Русские гравёры и их произведения: с 1564 года до основания Академии художеств / Д. А. Ровинский. – М. : Синодальная тип., 1870. – [2], X, 404 с.
2. Шматаў, В. Ф. Мастацтва беларускіх старадрукаў (XVI – XVIII стст.) / В. Ф. Шматаў. – Мінск : Тэхналогія, 2000. – 129 с/

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются роль и значение книжной иллюстрации как важнейшего элемента художественного оформления белорусской кириллической старопечатной книги XVI – XVIII вв.

#### SUMMARY

The article discusses the role and importance of book illustration as an essential element of the decoration of the Belarusian Cyrillic early printed books of XVI – XVIII centuries.

*Чучук С. М.*

### **ВЕКТОРЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ИНФОРМАЦИОННО-КОММУНИКАТИВНОЙ СРЕДЫ ГОРОДОВ СЕРЕДИНЫ XX – НАЧАЛА XXI В.**

*Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника  
(Поступила в редакцию 15.09.2016)*

В течение последних десятилетий идея города приобретает качественно новое значение. Современные реалии жизни уже не позволяют оперировать теми абстрактными категориями, которыми пользовались учёные в прошлом веке при изучении феномена города, а требуют чётких определений и решительных действий. В обществе, основным параметром существования которого является обмен информацией, осознание функций городской среды значительно расширяются, акценты смещаются на его коммуникативную составляющую, а предметом интереса многих исследователей становятся средства визуального общения с населением, через которые осуществляются процессы воздействия на социальное сознание и общественное поведение.

Потребность города в самоидентификации, порождённая процессами глобализации и, соответственно, борьбой за конкурентоспособность территории, также активизировала ряд исследований различных научных дисциплин. Тема образа города лежит на пересечении путей научных исследований социологов, экономистов, этнографов, историков, географов, архитекторов, культурологов и т. д. Источники, составляющие литературную базу для исследования, в зависимости от ракурса фигурирования в них явления городской среды можно условно разделить на категории:

- городское пространство в социально-культурном контексте;
- информационная среда города;
- урбанистические исследования.

**Городское пространство в социально-культурном контексте.** На сегодняшний день самой влиятельной является социально-психологическая сфера, которая задаёт векторы развития большинству других научных направлений. Её небезосновательная популярность вытекает из попытки понять фильтры, через которые личность воспринимает



город, исследовать представление о территории, а также факторы и условия, которые осуществляют непосредственное влияние на валоризацию местности. Труды в этой сфере включают исследования территориального сознания жителей, пространственных предпочтений и т. д. Таким образом, мы не можем игнорировать результаты, полученные в процессе научной работы по этому направлению, ведь они описывают основу восприятия индивидами городской реальности, а значит составляют базу формообразования информационного поля территории.

Работа в этом направлении ведётся исследователями ещё с 60-х годов XX в. Так, специалист в области городского планирования Кевин Линч в своей работе «Образ города» (1961) первым обратил внимание на взаимосвязь визуальных элементов и когнитивных идей городского пространства, разработал теорию городской формы, то есть как воспринимают городское пространство его жители и какие из этого вытекают последствия для проектирования городов. Революционная в своё время работа не теряет своей актуальности и сегодня. Особый интерес представляют исследования механизмов, путей и средств ориентирования людей в пространстве [11].

Значительное внимание вопросам взаимодействия социума с городским пространством уделял Г. Зиммель. В работе «Большие города и духовная жизнь» (1903) он рассматривает процессы становления, развития и бытия человека в городском локусе через призму социологических и психологических аспектов. В отличие от М. Вебера, Г. Зиммель не проводит связь с коллективом, а рассматривает контакт крупных городов с индивидом непосредственно [6].

Наибольший вклад в развитие сферы социологии пространства, или же общественно-культурной географии в Восточной Европе сделал А. Валлис («Город и пространство»), наблюдения которого концентрировались в основном на способах соотношения общественных и урбанистических подсистем. Показательно, что существенным элементом теоретических рассуждений на тему природы общественной городской среды было именно информационное пространство. Автор рассматривает информационное поле через призму временной, исторической протяжённости. Исходя из выдвинутых Валлисом тезисов, можем сделать вывод, что именно информационное поле города является выразителем актуальной для общества культуры, истинных реалий времени. «Информационное поле вписывается в момент и является проявлением настоящего, а, следовательно, временности и изменчивости в городском пространстве» [20, с. 278].

Одним из первых среди российских исследователей изучать городское пространство начал М. Анциферов. Изучая Петербург как социальный организм, он пытался осмыслить город как синтез материально-духовных ценностей. Научно-художественный характер его труда «Радость жизни былой...» (1944) даёт возможность ещё лучше понять личное отношение автора к феномену города. Можно проследить, как данный М. Анциферовым анализ отдельных составляющих городского пространства формирует ассоциации о городе в целом, как визуальные стимуляторы в городской среде вызывают идеи его одушевления. Автор выступил прекрасным транслятором идей литературных классиков. Анализируя произведения В. Белинского, А. Пушкина, Ф. Достоевского, А. Блока, он толкует их персональное видение образа города [2].

**Информационная среда города.** Наибольшую теоретическую ценность представляют источники, касающиеся непосредственно информационного поля города. Значительная часть научных работ – труды по технической эстетике СССР. Особо выделяется кандидатская диссертация В. Б. Устина «Визуальная информация в эстетическом

формировании городского пространства» (1984). Автор пытается выявить закономерности художественного решения информационных систем с учётом реализации требований эстетического формирования городской среды. Рассматриваются реклама и вывески, так как они «наиболее ярко раскрывают композиционно-художественные закономерности решения информационных объектов» [18, с. 28]. Анализ источника позволяет утверждать, что актуальность использования объектов визуальной информации в качестве эффективных средств формообразования городской среды осознавалась исследователями ещё в прошлом веке. Однако заявленные в работе проблемы, в частности, «примитивность форм и колористическое однообразие многих вывесок, указателей, выставок визуальной агитации и других объектов» так и не нашли практического решения [18, с. 59].

Закономерности сочетания различных художественных практик в городском пространстве с различных точек зрения освещаются в сборнике «Художник и город», вмещающий материалы симпозиума «Социалистическое градостроительство и синтез искусств». Источник позволяет составить представление о принципах формирования единого визуального стиля города в реалиях социалистического общества. В первую очередь исследователями рассматривается необходимость реализации политической пропаганды, а вопрос визуальной привлекательности и удобства городского пространства остаётся на втором плане [19].

Вместе с расширением предметных границ «средового искусства» в целом и систем визуальной информации в частности, в начале XXI в. количество работ, связанных с их изучением, стало активно расти. Е. Ю. Витюк рассматривает городское пространство как плацдарм для синтеза искусств. Особое внимание уделяет живописи, граффити, применению света, видеоизображениям, рекламе и инсталляциям. Исследователь уверена, что с помощью таких визуальных стимуляторов можно контролировать психологическое состояние людей: «Архитекторы и дизайнеры способны влиять на отношение “человек – урбанизированное пространство”, обостряя или сглаживая имеющиеся конфликты» [4, с. 48].

По словам одного из исследователей визуальных коммуникаций в архитектурной среде М. Я. Авербаха, «основные усилия в разработке концепций гармонизации визуального и информационного пространства города направлены на разработку принципов и правил создания этих структур и размещения их в архитектурной среде» [1, с. 2]. Действительно, значительное количество работ в сфере визуальных информаций связано с проблемой внешней рекламы, её сосуществованием с архитектурным полем. Авторы пытаются определить гайдлайны её размещения и дать методологическое обоснование диссонанса городской визуальной среды (В. А. Блинов, Л. Н. Смирнов [3], А. Н. Зубань [7]).

Предмету семиотики городской рекламы посвятила исследование М. А. Симоненко. Она анализирует синтез двух контекстов – рекламного и архитектурного, что значительно расширяет функционал и повышает эффективность рекламного сообщения: «В семиотическом аспекте специфика городской рекламы обусловлена помещением рекламных текстов в архитектурный контекст» [17, с. 148]. Автор рассматривает носители в качестве кодов, требующих считывания от их реципиентов. Такой подход помогает сделать выводы об основах информативности визуальных сообщений, поставив лёгкость их денотации выше эстетической привлекательности.

Е. А. Раевская на конкретных примерах рассматривает рекламу в провинциальном городе, трактуя её как статическую форму визуализации символов и образов, являющихся мощным формообразующим фактором среды: «Эстетический и этический признак наружной рекламы определяет степень комфорта пребывания гражданина в насыщенной рекламой городской среде» [15, с. 73].

Городское пространство как плацдарм для размещения рекламы социальной направленности исследует М. А. Лезликова. Она уделяет внимание вопросам зависимости эффективности смыслового сообщения от способа реализации рекламных носителей, а также конфликтов средств визуальной информации с архитектурной средой. Статья не охватывает характерных особенностей, связанных со спецификой социальной рекламы, однако описывает общие принципы размещения рекламных объектов в пространстве [10].

В течение последних лет заметно возрастает интерес к теме медиа-объектов в городской среде, изучается и развивается тематика виртуальной среды города (М. Н. Долгих [5]), освещаются механизмы взаимодействия интерактивных арт-практик с городской средой (М. А. Медведев [12]), рассматриваются медиа-доминанты в архитектуре общественных центров (А. Я. Костенко [9]). Учитывая необходимость информационной системы городской среды непосредственно реагировать на растущие темпы жизни современного общества, возникает потребность обновления визуальных носителей навигационной информации. Как следствие, выводится на качественно новый уровень проблематика систем ориентирования в городском пространстве (И. А. Ибрагимов [8]), анализируется дизайн навигационных систем как особого направления современного дизайна (А. Г. Новичкова, Н. И. Натус [14]), определяется место и значение шрифта в дизайне городской среды (Н. В. Сергеева [16]).

**Урбанистические исследования.** Всё большую популярность в Украине набирает урбанистика – отрасль знаний, которая занимается анализом и изучением проблем, связанных с функционированием и развитием городов в современную эпоху. Эта сфера является чрезвычайно диверсифицированной и междисциплинарной, охватывает все возможные практики, призванные улучшить существующие общественные пространства и решить многочисленные городские проблемы. Постсоветские страны имеют мало опыта в урбанистических исследованиях, поэтому черпают информацию из практик других стран. Однако неформальные общественные инициативы в этой сфере постепенно начинают оформляться в организованные исследования, последние заслуживают особого внимания.

В 2013 г. отдельным сборником «Город и обновления» вышли статьи, интервью и урбанистические исследования, посвящённые теме политик и практик обновления города. Материалы сборника охватывают проблематику регенерации городского пространства в рамках постиндустриальной эпохи, территориального потенциала, репрезентационных медиа-стратегий, коммерческого продвижения городов, сохранения исторического наследия и т. д. Исследования касаются как городов Украины (Киева, Харькова, Львова, Кировограда, Полтавы), так и иностранных городов (Екатеринбурга, Чарльстона, Мельбурна, Крайстчерча, Граца). Сборник открывает эссе исследователя-урбаниста из Барселоны П. Субираса «Культурные стратегии и обновление: опыт Барселоны», написанное 15 лет назад, однако всё ещё актуальное для Украины. Это свидетельствует о насущной необходимости реноваций для украинских городов и активизации урбанистических исследований [13].

Таким образом, феномен города неоднократно представлял стратегическим местом и точкой пересечения исследования различных общественных или пространственных процессов. Учитывая динамику информационных потоков в современном социуме, актуальность этой темы ещё не скоро потеряет своё значение. Несмотря на множество ракурсов фигурирования информационного поля городской среды в трудах ученых, тематика его стилевых особенностей в контексте социально-политических трансформаций остаётся неосвещённой, а поэтому требует нашего пристального внимания. Активность исследований в направлении информационно-коммуникативной среды на территории Западной Украины является чрезвычайно низкой. Отсутствуют работы с ретроспективным анализом объектов визуальной коммуникации Восточной Галичины. Несмотря на рост конкурентной борьбы городов за идентичность, теоретические основы для понимания построения визуального образа города и его составляющих являются крайне необходимыми.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Авербах, М. Я. Визуальные коммуникации. Взгляд с позиции психологии и визуальных искусств // Науковий огляд. – 2015. – № 8 (18). – С. 1 – 10.
2. Анциферов, Н. П. Радость жизни былой...: проблемы урбанизма в русской художественной литературе. Опыт построения образа города – Петербурга Достоевского – на основе анализа литературных традиций / Н. П. Анциферов. – Новосибирск : Свиньин и сыновья, 2014. – 656 с.
3. Блинов, В. А. Наружная реклама как составляющая архитектурной среды города. Уроки практики / В. А. Блинов, Л. Н. Смирнов // Академический вестник УралНИИпроект Российской академии архитектуры и строительных наук. – 2012. – № 4. – С. 90 – 94.
4. Витюк, Е. Ю. Городская среда как арт-объект / Е. Ю. Витюк // Вестник Томского государственного университета. – 2012. – № 364. – С. 43 – 48.
5. Долгих, М. Н. Дизайн и виртуальная среда: дигитальные ландшафты в аспекте гибридных медиа / М. Н. Долгих // Вестник Томского государственного университета. – 2014. – № 379. – С. 86 – 91.
6. Зиммель, Г. Большие города и духовная жизнь / Г. Зиммель // Логос. – 2002. – № 3-4. – С 37.
7. Зубань, А. Н. Формирование объектов наружной рекламы в художественно-архитектурной системе городской визуальной среды / А. Н. Зубань // *Ceteris paribus*. – 2015. – № 2. – С. 59 – 63.
8. Ибрагимов, И. А. Системы ориентации в городском пространстве / И. А. Ибрагимов // Академический вестник УралНИИпроект Российской академии архитектуры и строительных наук. – 2009. – № 2. – С. 46 – 48.
9. Костенко, А. Я. Медіа-архітектура – нові технології та нові можливості / А. Я. Костенко // Архітектурний вісник Київського університету будівництва і архітектури. – 2013. – Вип. 1. – С. 337 – 350.
10. Лезликова, М. А. Городская среда для рекламных кампаний социальной направленности / М. А. Лезликова // Вестник Московского государственного университета печати. – 2015. – № 2. – С. 225 – 228.
11. Линч, К. Образ города / К. Линч ; пер. с англ. В. Л. Глазычева ; сост. А. В. Иконников ; под ред. А. В. Иконникова. – М. : Стройиздат, 1982. – 328 с.
12. Медведев, М. А. Взаимодействие интерактивных арт-практик с городской средой / М. А. Медведев // Академический вестник УралНИИпроект Российской академии архитектуры и строительных наук. – 2010. – № 2. – С. 81 – 84.
13. Місто й оновлення. Урбаністичні студії : зб. ст. / Представництво Фонду ім. Г. Бюлля в Україні ; редкол. : С. Шліпченко [та ін.]. – Київ : ФОП О. М. Москаленко, 2013. – 360 с.
14. Новичкова, О. Г. Дизайн навигационных систем как одно из направлений современного дизайна / О. Г. Новичкова, Н. И. Натус // Царскосельские чтения. – 2014. – №XVIII, т. 1. – С. 180 – 183.

15. Раевская, Е. А. Роль наружной рекламы в процессе конструирования символического пространства российского провинциального города / Е. А. Раевская // Вестник Поволжской академии государственной службы им. П. А. Столыпина. – 2014. – № 1 (40). – С. 66 – 73.
16. Сергеева, Н. В. Шрифт в дизайні міського середовища аспекти розгляду проблеми / Н. В. Сергеева // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура. – 2011. – № 2. – С. 71 – 74.
17. Симоненко, М. А. Городская реклама в коммуникативном пространстве современного города / М. А. Симоненко // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов, 2011. – № 1 (8). – С. 148 – 150.
18. Устин, В. Б. Визуальная информация в эстетическом формировании городской среды (опыт исследования закономерности художественного решения информационных систем): дис. ... канд. искусств. : 17.00.06 / В. Б. Устин. – М., 1984. – 179 с.
19. Художник и город: материалы симпозиума «Социалистическое градостроительство и синтез искусств». – М. : Советский художник, 1973. – 395 с.
20. Wallis, A. Miasto i przestrzeń / A. Wallis. – Warszawa : Wyd-wo PWN, 1977. – 308 s.

#### РЕЗЮМЕ

Статья исследует аспекты проблематики информационных объектов в городской среде. Рассмотрены труды отечественных и зарубежных исследователей, источники классифицированы в зависимости от ракурса фигурирования в них явления городской среды.

#### SUMMARY

The article explores the aspects of the informational objects in the urban environment. The works of Ukrainian and foreign researchers are considered, the sources are classified depending on the way the urban environment phenomena is figuring in them.

*Шамрук А. С.*

### **ИДЕЯ СИНТЕЗА ИСКУССТВ В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ БЕЛАРУСИ**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 01.09.2016)*

В новом тысячелетии в архитектурно-художественной практике Беларуси была реализована попытка возврата к идее синтеза искусств как одной из стратегий придания общественным зданиям иконичности. Одна из тенденций мирового зодчества, которая характеризуется ориентацией на критерии иконичности и аттрактивности, соединилась в отечественной практике с собственным опытом создания крупных общественных сооружений с использованием монументального искусства. В новых знаковых объектах Минска, к которым можно отнести здания Национальной библиотеки (арх. В. Крамаренко, М. Виноградов, 2005 г.) и музея Великой Отечественной войны (арх. В. Крамаренко, В. Никитин, А. Гришан, 2013 г.), предпринята попытка реанимировать утраченный за последние десятилетия опыт соединения архитектурных форм и монументальных произведений, найти способы возродить идею синтеза искусств в условиях нового общественно-политического и художественного контекста. В этих объектах современный архитектурный язык, отмеченный влиянием актуальных тенденций мировой практики, пытается выстроить диалог с монументальным искусством, сохранившим традиции советской школы.

В советский период сложился художественно-идеологический феномен синтеза искусств, сохранившего в значительной степени до сегодняшнего дня характерные пластические и сюжетно-тематические особенности монументального искусства как искус-

ства крупных форм и значимых общественных идей. В период, который в архитектуре связывают с жёстким рационализмом, функциональным и экономическим детерминизмом, а в искусстве – с расцветом советской монументальной школы, сформировались своеобразные принципы соединения архитектурных и монументальных произведений. В условиях сужения диапазона творческих поисков в архитектурном формообразовании, развития в жёстких рамках аскетизма и утилитарности, проявилась недооценка собственных выразительных возможностей архитектуры, художественной значимости чистой формы, что способствовало актуализации синтеза искусств в качестве стратегии придания архитектурным объектам качеств художественности, образности и содержательности. В крупных общественных объектах, а также в сооружениях, занимающих узловое положение в структуре городских связей, сложилась традиция насыщать лаконичные архитектурные формы декоративными акцентами и сюжетными нарративами в виде монументальных росписей, мозаик, витражей, рельефов, которые, как правило, сохраняли независимое, параллельное архитектуре существование. Монументально-декоративные работы часто использовались для маскировки участков глухих стен, выполняя компенсаторные функции в условиях бедной палитры выразительных средств архитектуры.

С 90-х годов прошлого века произошли изменения в формообразовании, эстетической и технологической составляющих архитектурного творчества, в результате чего была утрачена потребность в синтезе с монументальным искусством как средстве художественной реабилитации произведений зодчества. Важным итогом этих изменений стала актуализация архитектурной формы и детали как художественных категорий в результате освобождения формообразования от жёстких ограничений модернистской парадигмы. Активность визуального меседжа постмодернистских и неомодернистских построек, их художественная образность достигалась использованием расширенной палитры архитектурных средств: игровых комбинаций элементов из архива исторической памяти, стилизаций, динамичных композиционных приёмов, эстетических качеств новейших конструкций и материалов, пластики криволинейных поверхностей, световых и цветовых эффектов. Новые возможности в достижении художественной выразительности архитектурной формы и пространства привели к расхождению путей архитектуры и изобразительного искусства в отечественной практике на ближайшие десятилетия, которые стали для монументального искусства кризисными.

Изменившийся социокультурный контекст диктует необходимость переосмысления содержательной стороны и формального языка монументальных произведений – ухода от дидактичности лозунгово-плакатной трактовки, назидательной прямолинейности в интерпретации тем и персонажей, большей усложнённости, многоплановости, аллегоричности, рассчитанных на индивидуальное прочтение, творческий диалог с человеком, что является условием введения в публичное пространство артефактов в современной мировой практике. Осознаваемая невозможность продолжать существование в рамках идеологически детерминированной монументальной школы вступает сегодня в противоречие с укоренившимися в профессиональной среде представлениями о содержательной и формальной трактовке монументальных произведений, консервативностью общественных вкусов, сложившихся в условиях длительной изоляции от мировых художественных процессов. Осмысление монументалистами реалий постиндустриальной эпохи, адаптация к новому социокультурному контексту достигается в последние годы обращением к образам историко-культурного наследия, православия, привнесением в

общественные интерьеры аллюзий с храмами, в результате чего традиционные героико-патриотические сюжеты получают новые коннотации, сохраняя в основном формальный язык монументального искусства прошлой эпохи.

При различии в образно-формальном решении двух знаковых объектов столицы каждый из них демонстрирует свой вариант соединения архитектуры с изобразительным искусством на содержательно-идеологической основе, но не на концептуальной, формально-стилистической. Как и в прежние годы, монументалисты подключались к работе на стадии почти завершённых сооружений, в поисках по традиции пустых стен и пространства для размещения своих работ. Если в 1970 – 1980-е годы фундаментом синтеза служили глухие торцы зданий или стены интерьерных пространств, то в сложных динамичных структурах новой архитектуры этим фундаментом мог бы стать сам характер пространства, особенности его структуры. Новый синтез должен строиться на способности архитектора использовать выразительные возможности других видов искусства, а также способности художника уловить внутренние импульсы архитектурного пространства, логику его построения, движения, развития и дополнить их пластикой и актуальными образами, говорящими на одном языке с современной архитектурой и человеком, и главное, на языке искусства, но не идеологии. Очевидно, в рассматриваемых объектах такие задачи не ставились ни архитекторами, ни художниками.

В объектах, ставших новыми архитектурными символами Минска, использована стратегия интерпретации здания как монумента с присущими ему формальными, композиционными и идейно-содержательными чертами, что отразилось и в решении монументальных работ. В этом явлении можно увидеть параллели с тенденцией мировой практики трактовать здание как своего рода скульптуру, или арт-объект, с той разницей, что эта скульптура в белорусском варианте имеет характер монумента или мемориала. Эти два сооружения, каждое по-своему, развивают тему мемориального памятника – одного из самых значительных явлений советского монументального искусства. Здание библиотеки можно сравнить с масштабными знаковыми монументами прошлого столетия, архитектурными и скульптурными, в которых символика огромного центрального объёма дополнена повествовательными изобразительными средствами. Можно провести параллели здания с проектами архитектурных монументов архитектора эпохи классицизма Э. Л. Булле, например, с проектом кенотафа Ньютону. В Национальной библиотеке реализовался казавшийся утопическим в XVIII в. проект здания-монумента в виде гигантского геометрического объёма (в кенотафе Ньютона это был шар), предвосхитившего формы архитектуры модернизма и нарушающего сложившиеся представления о доминантах, формирующих силуэт города. Как и в проектах Э. Булле, в здании библиотеки архитектурная форма играет роль абстрактной скульптуры, установленной на подиуме, внося коррективы в восприятие окружающей застройки Минска, выстраивая свои масштабные соотношения и представления о доминантах.

Здание библиотеки демонстрирует масштабный пример симбиоза архитектуры и монументальной живописи. Концепцию здания как репрезентативного монументального сооружения, которая прослеживается и в интерьере, поддерживают росписи в пространстве центрального каталога библиотеки (худ. В. Кривоблоцкий). Размещение росписей состоялось по устоявшейся традиции заполнения пустых участков стен в уже возведённом сооружении. Традиционным был и идеологический контроль, обусловивший выбор персонажей и изобразительных мотивов. В условиях гигантского зала автором была реализована идея крупномасштабных росписей эпического звучания. Вневременная трактовка реальных пер-

сонажей белорусской истории, множество аллегорий, символов, параллелей с культурными прототипами из разных эпох, объединённых с природными пейзажами, архитектурными памятниками, знаковыми и геральдическими изображениями – все эти приёмы использованы художником для создания особого метафорического пространства культурной памяти, параллельного реальному. Читаемые аллюзии с храмовыми росписями или витражами приносят ощущения соборности пространства, не имеющие сакральных коннотаций. Художник профессионально обыграл жёсткие идеологические и архитектурные требования, вписавшись в рамки выделенных для росписей простенков. Однако дидактичность тематики и схематичность композиционного построения, доминирующие в решении работ, заставляют воспринимать их как образец назидательно-воспитательного жанра, диктующего свои ценностные приоритеты.

В музее Великой Отечественной войны интерпретируется другая традиция – мемориальных ансамблей, с развитым в пространстве сценарием восприятия и использованием комплексных средств – архитектурных, документальных, изобразительных, природно-ландшафтных. В художественном образе музея присутствует определённое ощущение деструктивности, которое проявляется в формообразовании и соединении сооружения с мемориалом городу-герою Минску (скульпт. В. Занкович, арх. В. Евсеев, В. Крамаренко, В. Романенко, 1985 г.). Здание имеет принципиально отличную от библиотеки концепцию – по масштабному строю, взаимоотношению с окружением и человеком. Его композиционное и образное решение можно рассматривать как попытку выстроить диалог – с мемориалом кургана, ландшафтно-парковым окружением, застройкой проспекта Победителей, человеком – посетителем музея, прохожим. Тематическое объединение музейного комплекса с парком не нарушило атмосферу рекреационной среды, в чём определённую роль сыграла образно-пластическая трактовка парковой скульптуры, гармонично соединившей мемориальную и природную темы (скульпт. М. Петруль).

Объекты монументального искусства были созданы уже для готового здания музея разными авторами без единой концептуальной идеи, что сказалось на несогласованности их общего решения. Идеологическая программа, как и в предыдущие годы, предопределила своеобразие архитектурно-художественного симбиоза, оправдывая случайность формальных сопоставлений. Повествовательно-декоративная многословность выступила альтернативой чистоте метафорического и пластического звучания архитектурной формы. Динамичные пилоны, формирующие активный образно-пластический мотив, стали основанием для барельефов, визуальный образ которых отсылает к эпохе советского монументального искусства (скульпт. А. Дранец). Анонимность образно-пластической трактовки скульптурной композиции перед входом в музей усиливает впечатление случайности соединения компонентов ансамбля в пространстве входной зоны.

Динамичное, пересекающее объём музея и сложное по траектории пространство центрального демонстрационного зала оживлено разнообразными ракурсами, композициями наклонных опор, пересекающими пространство стеклянными мостиками. Остеклённые проёмы кадрируют картины ландшафтных и урбанистических пейзажей, внося в музейную экспозицию контекст современной городской жизни. Экспонируемые самолёты воспринимаются художественно-документальными инсталляциями, усиливающими экспрессию интерьерных пространств. Накрытый стеклянным куполом зал Победы является кульминацией экспозиции – наполненный светом, безапелляционно мажорный по своему настроению. Размещение в нём декоративного витража визуально нарушает целостность центричного подкупольного пространства, создающего эффект светящегося небосвода. Ассоциации



витража с иконостасом создают коннотации, отсылающие к образу храма, однако, залитое солнцем пространство зала подчёркнуто секулярное, в нём нет метафизических тайн и смыслов, присутствующих в сакральных пространствах. Сам витражный «иконостас» ассоциируется с огнями фейерверка, со струящимся солнечным светом, в лучах которого парят аисты (худ. В. Довгало). Изображение в центре купола летящих аистов (худ. В. Кривоблоцкий), небольшого фрагмента из значительного количества эскизов, выполненных художником для музея, воспринимается случайным. Все составляющие художественного оформления зала разнохарактерные, читается их тематическая, но не формально-пластическая общность.

Проблемный аспект современной архитектурно-художественной практики Беларуси, связанный с категорией «синтеза», проявился при реконструкции памятников архитектуры. Обращение к синтезу искусств стало угрозой разрушения их аутентичности и художественной значимости. Кошунственным примером такого рода «синтеза» стала реконструкция театра оперы и балета – одного из выдающихся произведений И. Лангбарда, художественная ценность которых проверена временем. Амбициозные устремления скульпторов разместить свои работы на фасадах памятника архитектуры привели к утрате в значительной степени выразительности динамичной и строгой пластики здания, его аутентичности. Перепланировка сквера, созданного по эскизам И. Лангбарда, разрушила его камерное очарование и способствовала потере городом одного из лучших скульптурных произведений – памятника М. Богдановичу, составлявшего с театром гармоничное единство. Профессионализм архитекторов и скульпторов должен был проявиться в том, чтобы отстоять один из лучших архитектурных памятников Минска в его первоначальном виде и отказаться от попыток его «улучшить».

В результате поисков новых форм синтеза в крупных архитектурных объектах Минска не был достигнут диалог архитекторов и художников, проявилось отсутствие у архитекторов способности к комплексному мышлению с использованием разнообразных художественных средств, а также отсутствие у художников желания работать с архитекторами в едином алгоритме, совместно формируя новое художественное качество, выстраивая диалог с человеком XXI столетия. Итогом этих поисков стал диссонанс архитектурных и изобразительных средств, не складывающихся в единое целое и принадлежащих разным эпохам и художественно-эстетическим системам. Сама идея синтеза была возрождена в рассматриваемых объектах в традициях прошлого столетия, в большей степени с целью усилить идейные функции в воздействии искусства на человека.

#### РЕЗЮМЕ

В статье анализируется опыт архитектурно-художественного симбиоза в современных крупных общественных зданиях Минска. На примере зданий Национальной библиотеки и музея Великой Отечественной войны рассматриваются особенности взаимодействия современной архитектуры и монументальных произведений, а также проблемы, связанные с отсутствием диалога архитекторов и художников.

#### SUMMARY

The article analyzes the experience of architectural and artistic symbiosis in modern large-scale public buildings in Minsk. The features of the interaction of modern architecture and monumental works, as well as the problems of the lack of dialogue between architects and artists are considered in the buildings of the National Library and the Museum of the Great Patriotic War.

## РАЗДЕЛ II

### ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОГО, ЭКРАННОГО И МУЗЫЧНОГО МАСТАЦТВА

*Батовская Е. Н.*

#### СОВРЕМЕННОЕ АКАДЕМИЧЕСКОЕ ХОРОВОЕ ИСКУССТВО А *CAPPELLA*: СИНТЕЗ ТРАДИЦИЙ И ИННОВАЦИЙ

*Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского*  
(Поступила в редакцию 13.09.2016)

Современная музыкальная культура характеризуется множественными инновационными достижениями в различных жанрах. Наиболее кардинальные изменения коснулись академической хоровой музыки *a cappella*. Не теряя связи с традицией, композиторы привнесли в хоровое творчество ряд значительных инноваций, которые коснулись жанрово-стилевого аспекта, приёмов хорового письма и т. д. Устойчивой тенденцией становится активное взаимодействие с другими сферами искусства, что в свою очередь эмансипировало и обогатило академическое хоровое искусство.

Несмотря на существующие труды по истории и теории хорового исполнительства (О. Бенч-Шокало, М. Демчишин, В. Живов, П. Ковалик, А. Лащенко, П. Левандо, Д. Локшин, Т. Манько, А. Мартинюк, Г. Нечай, И. Нисневич, А. Савельева, Т. Смирнова и др.), хоровой литературе (Н. Андрос (Королюк), И. Батюк, Н. Белик, Н. Горюхина, И. Гулеско, Г. Григорьева, Л. Корний, Г. Кулешова, Т. Мдивани, Ю. Паисов, Л. Пархоменко, С. Скребков, А. Смагин, А. Терещенко и др.) и хороведению (Т. Богданова, Г. Дмитревский, А. Егоров, Г. Ержемский; В. Краснощёков, Ю. Кузнецов, К. Пигров, М. Романовский, Г. Стулова А. Ушкарев, Л. Шамина и др.), в проблемном поле искусствоведения инновационные процессы, происходящие в современном академическом хоровом искусстве *a cappella*, не получили достаточного изучения.

Специального анализа требуют вопросы изучения взаимодействия и взаимовлияния традиций и инноваций в современном академическом хоровом искусстве *a cappella*. Неуклонно возрастающее жанровое и стилевое многообразие современной хоровой музыки *a cappella* предопределяет бесспорную актуальность теоретической разработки. Цель данной статьи – наметить перспективные пути упомянутых изысканий. Объект – современное академическое хоровое искусство *a cappella*. Предмет – хоровая музыка *a cappella* белорусских композиторов Е. Атрашкевич, А. Безенсон, В. Кузнецова в свете синтеза традиций и инноваций.

Анализ современной хоровой музыки даёт возможность выделить три композиторских приёма хорового письма, наиболее ярко характеризующих процесс обновления и инновации в данной сфере искусства. К ним относятся: хоровая артикуляция, инструментализация хоровой ткани и театрализация.

Генезис хоровой артикуляции восходит к древнейшим пластам музыкального искусства, а именно, - древнегреческая трагедия, церковная псалмодия и народно-песенное творчество. С XIX в. происходит интенсивное развитие речевых приёмов, а кульминацией данного процесса является творчество А. Даргомыжского, М. Мусоргского и Р. Вагнера. Примечательно, что в операх М. Мусоргского впервые зазвучал хоровой ре-

читатив и хоровая декламация. В XX в. спектр использования речевого интонирования значительно расширился: от опер до хоровых опусов *a cappella*.

Рассмотрение научно-методической литературы даёт основание утверждать, что **артикуляция в хоре** – сложное и многоплановое понятие произношения. Она **состоит из трёх главных элементов**: 1) определённого штриха; 2) различных способов произношения литературного текста; 3) музыкального синтаксиса [1]. Три вышеуказанных звена артикуляции являются, с одной стороны, взаимосвязанными, с другой – самостоятельными исполнительскими единицами.

В хоровой музыке XX – начала XXI в. применяются традиционные (*legato, non legato, tenuto, marcato, staccato*) и новационные (*martelé, portato, portamento, glissando, sprechgesang* с примерной высотой, *sprechgesang* с неопределённой высотой, *sussurando, senza voce, mezza voce, raccortando, parlato, grido, fischio* и др.) штрихи.

Относительно произношения литературного текста можно сказать, что он обуславливается определённым штрихом, и наоборот, тот или иной штрих сопряжён с особенностями произношения текста. Поэтому в хоровом исполнительстве определение верного характера и способа произношения слова обеспечит полноценное раскрытие художественного образа.

Ритмическая организация музыкального материала современных хоровых сочинений представляет определённые трудности в силу использования несимметричных ритмических группировок, различных видов синкоп, смещения акцентов, перегруппировок, смешанных и переменных размеров (нерегулярные акценты).

Инструментализация хоровой ткани – характерное явление для хоровой музыки XX – начала XXI в. Она проявляется в нескольких позициях: 1) в произведениях, в основе которых заложены инструментальные жанры (например, симфония-действие, увертюра, интермеццо, прелюдия и fuga и др.); 2) использование современных техник письма (политональные сочетания, расширенная диатоника, хроматизированная тональность и др.); 3) инструментальное строение мелодического рисунка, полиритмическая изошрённость и другие; 4) тембро-фоническая сторона, то есть когда хор трактуется как оркестр.

Такое явление в искусстве XX в., как расширение пространства, повлекло «высвобождение» от традиционного господства интервала. Современное сочинение «становится, прежде всего художественной суммой (т. е. соответственно оформленной структурой) следующих элементов: 1) звуковая окраска; 2) динамика; 3) форма звучания во времени и пространстве (его продолжительность и ширина, плотность и консистенция, типы пятен, лент, линий и арабесок с различным рисунком, их место в высотном регистре); 4) подвижность и статика (разные типы движения, движение в трехмерном пространстве); 5) комбинирование одновременных звуковых пластов; 6) интегральность и изменчивость звукового образа во времени» [5, с. 293 – 294].

Театрализации хоровой музыки присущи следующие приёмы:

– внедрение изобразительных средств трудовых движений, имитации звуков природных сил, использование магических заклинаний, имитации игры на музыкальных инструментах;

– применение свободного типа хорового письма (переменность функций партий); соединение традиционной для народной музыки подголосочности со сложными гармоническими образованиями;

– персонификация тембров, что проявляется в применении композиторами полифонии пластов, глубины и многослойности фактуры, сонорной вертикали.

Использование подголосочной и имитационной фактуры, широкое применение выдержанных звуков;

– развитая система использования различных хоровых штрихов и акцентов для усиления изобразительности;

– применение алеаторических средств;

– сценическое передвижение хора, пространственная мобильность, актёрская игра артистов хора. Особого внимания заслуживает использование приёма, именуемого «музыкальным кадром», что приближает хоровое исполнительство к киноискусству.

Комплекс музыкальных средств в хоровых произведениях с чертами театрализации включает в себя фонематическую технику, при исполнении которой главенствующая роль принадлежит ритмическим и артикуляционным параметрам. В некоторых хоровых опусах (например, В. Мужчиля) в исполнительско-постановочный арсенал включены характерные элементы перформанса.

Яркими примерами проявления вышеназванных композиторских приёмов хорового письма в сфере хорового искусства являются произведения И. Алексейчук «Коліскові очерету», «Подих часу», «Листи із мушлі», «Потойбічні ігри»; Ю. Алжнева «Дівичсон», «О Лелю!», «Співомовки»; Е. Атрашкевич «Анёл», «Зязюлька», «Чаму»; В. Бирика «Хоровые картинки»; С. Губайдулиной «Посвящение Марине Цветаевой»; «Sonnengesang»; Л. Дичко «Голод-33», «Іспанські фрески», «Різдвяне дійство», «Французькі фрески», «Швейцарські фрески»; В. Зубицкого «Гори мої»; «Океан судьбы»; «Чумацкие песни»; В. Кузнецова «Весёлый старичок Хармс», «Два интермеццо Ницше», «Письмо американским рабочим», «Поучения старца Зосимы», Речитатив и хорал на слова А. де Сент-Экзюпери; Т. Мартинюк «Яблунева хата»; А. Мдивани «Снапочак», «Вясельнае застолле»; В. Мужчиля «Щедрик», «Вмирала річка», «Косив батько жито», «Прощай, XX век», «Пятое измерение»; Сидельникова Н. «Сокровенны разговоры»; Е. Станковича «Коли цвіте папороть»; Л. Шлег «Лубок», «Калядзіца», «Календарные песни»; Р. Щедрина «Казнь Пугачёва» и многих других.

Хоровое творчество В. Кузнецова является показательным образцом в плане проявления инновационных приёмов хорового письма.

В хоровой миниатюре «Речитатив и хорал» на слова А. де Сент-Экзюпери для смешанного хора *a cappella* и чтеца композитор вводит ритмодекламацию (*sprechgesang*), обогащённую такими экспрессивными элементами выразительности, как артикуляционно-динамические приёмы. В основе речитатива – знаменитая цитата романа «Планета людей» («Со смертью каждого человека умирает неведомый мир»), где благодаря использованию «резких» перепадов крайних динамических градаций (*p – pp – ppp – fff*) и несимметричных ритмических группировок, передаётся острое эмоциональное переживание человека перед смертью, её неприятие [6]. Далее звучит шестиголосный хоровой хорал, изложенный в гоморитмической фактуре. Он выступает эмоциональным контрастом предыдущему ритмодекламационному разделу. Благодаря размеренному ритму и темпу, сдержанной динамической шкале, экспрессия сменяется на смиренность и «философскую нотку» в размышлениях о жизни и смерти. Таким образом, в своём сочинении В. Кузнецов применил традиционные (хорал) и инновационные (ритмодекламация) композиторские приёмы.

В хоровой миниатюре для смешанного акапельного хора «Письмо американским рабочим» В. Кузнецов использует приём хорового речитатива и инструментализации хоровой ткани (мелодический рисунок, полиритмическая изошрённость). Хоровая фак-

тура, дифференцированная на несколько самостоятельных пластов, напоминает скорее инструментальную партитуру. Яркость мелодии инструментального характера, блестящая хоровая инструментовка, терпкие гармонические созвучия, богатство и изощрённость ритма – основные характеристики данного произведения.

Для создания юмористического хора «Весёлый старичок Хармс» композитор обратился к детскому стихотворению знаменитого «обэриута» Даниила Хармса (Ювачева), писавшего в манере абсурда [6]. Произведение интересно с точки зрения использования разнообразных приёмов хорового изложения, штрихов, артикуляции, элементов пуантилистической техники. Так, например, текст трёх куплетов пропеваётся разными составами хора: сопрано в унисон в первом куплете; четвертыми сопрано и первыми альтами в ритмической имитации во втором куплете; всем хором в двойном четырёхголосном каноне в заключительном куплете. В припевах автор создаёт картину безудержного смеха средствами микрополифонии. В качестве текста используются забавные фонемы, имитирующие смех.

Важной составляющей творчества Е. Атрашкевич являются хоры, написанные в «фольклорно-ориентированном стиле» [3]. Интересным примером стилизации народно-песенного творчества является хор «Зязюлька» по одноименному стихотворению И. Снарской. Это сочинение в стиле народной лирико-бытовой песни, где благодаря литературному тексту и музыкальной интонации акцентированы национальные черты.

В произведении претворяются фольклорные традиции, на что указывает: опора на характерные для белорусской народной лирики ладо-интонации натурального *d-moll* и дорийского лада, квинтовая тембро-интонация, которая заложена в лейттеме, вариантно-куплетная форма, декламационная речитативность, которая имитирует народную исполнительскую манеру. Немаловажную роль играет фактурное решение партитуры: унисон, квинтовые и октавные педали, втора в терцию, вольное варьирование количества партий.

В то же время, хор наполнен современным звучанием, что проявляется на уровне мелодико-гармонического и тембрально-фактурного комплексов.

Одной из значительных страниц творчества Е. Атрашкевич являются обработки белорусских народных песен, которые показательны с точки зрения переинтонирования фольклора в рамках современных средств музыкального выражения. Для композиторского метода обработки народных песен характерны, с одной стороны, различные модификации (форма, мелос, мелодико-ритмический материал), с другой – сохранены типологические принципы фольклорного оригинала. Е. Атрашкевич создаёт в обработках живописные картины из жизни крестьян юмористически-игрового («Лявоніха», «Юрачка») и лирического («Сівы конь») характера. Общим для названных обработок является наполнение народных тем современным звучанием, что достигается введением хроматики и метроритмических модификаций. При этом в пьесах ведущим принципом остаётся вариативность, как жанровая основа народной песни.

А. Безенсон – современный композитор, успешно представляющий и продолжающий традиции белорусской композиторской школы. Одним из интересных проявлений диалога культур разных эпох являются хоровые произведения А. Безенсон «Замкавая гара» и «А хто там ідзе?».

В хоровом произведении «Замкавая гара» прослеживается «установка на жанр» (термин Ю. Тынянова) былины. Влияние жанра сказалось на многих уровнях музыкального изложения. В мелодике хора А. Безенсон претворила черты былины: с одной сто-

роны, величавость и спокойствие, с другой – декламационность. Декламационная основа ярко представлена во второй части хора, где используется построение мелодии на повторяющихся звуках мелкими длительностями (восьмыми и шестнадцатыми) в быстром темпе, сначала в унисонном звучании хора, затем в аккордово-речитативном складе.

Хор «А хто там ідзе?» написан на гражданско-патриотическое стихотворение Янки Купалы. Его музыкальное прочтение связано с композиционными особенностями: лаконичное (пять строф, которые состоят из трёх строк), представляющее собой развёрнутую метафору, без привычных для поэзии изобразительно-выразительных средств. Поэтому А. Безенсон обращается к так называемому «публицистическому» направлению и основывается на особенностях театрального и вокального жанров.

Черты театрализации (в частности, «внутренней театрализации» – термин И. Матюхова [4, с. 18]) проявляются в диалогичности между мужской и женской группами хора, в широком использовании полифонической фактуры.

Вторым жанровым источником является речитативность. Особенность речитатива, который по жанровой природе не связан с «коллективным» выражением эмоций, в том, что он творчески преломляется и воплощается в хоровом жанре. В сочинении ярко проявилась декламационная основа: в унисонном звучании хора, как с октавными удвоениями, так и без них; аккордово-речитативном складе; полифонизации фактуры. Театральность и речитативность проявляются и в композиции произведения – сквозном типе изложения музыкального материала. Большое значение имеют повторы слов, которые значительно усиливают патетику возгласий.

Обобщая вышесказанное, можно констатировать, что хоровое творчество В. Кузнецова, Е. Атрашкевич и А. Безенсон является показательным в плане синтеза традиционных и инновационных приёмов письма. Повышенный интерес композиторов к тембровой агогике, к новым формам интонирования и артикуляции, динамическому диапазону, фактурному разнообразию, обусловлены индивидуальным преломлением музыкальных универсалий разных эпох.

Несмотря на весьма пёструю и мозаичную картину современного академического хорового искусства, можно выделить следующие тенденции:

- индивидуальное композиторское «проектирование» и рецепция европейских традиций, что в определённой степени связано с рефлексивным мышлением;
- поиск универсальных закономерностей, благодаря которым появляется возможность систематизировать все существующие принципы организации и реализации музыкальной ткани;
- органическое объединение достижений новейшей техники с фольклорными традициями.

Инновационные процессы, происходящие в хоровом творчестве оказали влияние на академическую исполнительскую практику, которая характеризуется совмещением модусов различных художественных жанров:

- театрального, что проявляется в применении актёрских приёмов (мимика, топанье ногами, щелчки пальцами, хлопки руками, движения всего хора или группы, свободное расположение хора, импровизационность);
- перформанса, объединяющего возможности изобразительного и театрального искусства, а именно: инореальность, тактильность, игровой момент и ирония, создание «броской новизны», эпатажность, использование заимствованного, «персонажно-

го» языка (в частности, масс-культурного сленга, клишированных конструкций и метафор) [2];

– киноискусства, когда в музыкально-исполнительскую версию произведения вводят элементы мультимедиа (свет, слайд, видео, движения тела, как часть исполнительского действия, использование пространства как сцены, так и зала, использование «музыкального кадра»);

– инструментального, следствием чего является нетрадиционное использование широкой палитры колористически-звуковых красок и артикуляционно-штриховых приемов.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Батюк, И. В. Современная хоровая музыка: теория и исполнение / И. В. Батюк. – М. : Московская гос. консерватория, 1999. – 192 с.
2. Гниренко, Ю. Перформанс как явление современного отечественного искусства / Ю. Гниренко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.gif.ru/texts/txt-gnireenko-diplom/city\\_266/fah\\_348](http://www.gif.ru/texts/txt-gnireenko-diplom/city_266/fah_348).
3. Европейская музыка академической традиции: сущность, истоки, современное состояние (на примере творчества композиторов России и Беларуси) / Т. Г. Мдивани [и др.]. – Минск : Белорусская наука, 2014. – 377 с.
4. Матюхов, И. Г. Творчество Виктора Копытько в контексте развития белорусской хоровой музыки в последней трети XX – начале XXI столетия : автореф. дис. ... канд. искусств. / И. Г. Матюхов. – СПб., 2013. – 20 с.
5. Фёдоров, В. Инструментальные сочинения К. Пендерецкого начала 60-х годов / В. Фёдоров // Проблемы музыки XX века. – Горький, 1977. – С. 292 – 319.
6. Хоровая музыка белорусских композиторов XX – XXI веков : учебно-методическое пособие / сост. Е. В. Лисова, В. В. Невдах. – Минск : БГАМ, 2015. – Вып. 3. Вячеслав Кузнецов. – 77 с.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена вопросам изучения взаимодействия и взаимовлияния традиций и инноваций в современном академическом хоровом искусстве *a cappella*. В результате исследования выявлены ведущие факторы (артикуляция, инструментализация и театрализация), которые повлияли на обновление традиционного понимания хорового исполнительства.

#### SUMMARY

The article is devoted to studying of the interaction and mutual influence of tradition and innovation in a modern academic choral art *a cappella*. The study of the stated problems identified the major factors (articulation, instrumentalization and staging), which influenced the renovation of the traditional understanding of choral singing.

*Безручко А. В.*

#### **ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ БЕЛОРУССКОГО КИНОРЕЖИССЁРА, СЦЕНАРИСТА И КИНОПЕДАГОГА В. Т. ТУРОВА**

*Киевский национальный университет культуры и искусств  
(Поступила в редакцию 15.09.2016)*

О творческой деятельности известного белорусского кинорежиссёра, сценариста, кинопедагога, народного артиста СССР (1986), лауреата Государственной премии СССР (1984 г., «Люди на болоте»), премии Министерства культуры Беларуси им. Ю. В. Тарича (1985), Государственной премии Беларуси (1996 г., посмертно «За многолетний вклад в кинематографию»), академика Всемирной академии славянского искусства, профессора

Виктора Тимофеевича Турова (25.10.1936, г. Могилёв – 31.10.1996, г. Минск) написано в энциклопедиях [7; 16 – 20], специализированных и научных журналах, монографиях. Творчество режиссёра изучали Е. Бондарева [2 – 6], Л. Павлючик [10; 11], Г. Ратников [14], А. Безручко [1] и другие. Тем не менее, перспективы научных исследований остаются достаточно высокими, особенно в юбилейный для В. Т. Турова 2016 год, когда ему бы исполнилось бы восемьдесят лет.

Становление любого мастера начинается во время обучения. В 1955 г. Виктор Туров поступил в режиссёрскую мастерскую украинского кинорежиссёра, драматурга, кинопедагога, народного артиста РСФСР (1950), лауреата двух Государственных (Сталинских) премий (1941, 1949) и одной Государственной (Ленинской) премии (1959, посмертно) Александра Петровича Довженко (1894 – 1956) во Всесоюзном государственном институте кинематографии (ВГИК, сейчас – Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова).

После сдачи обычных для творческих ВУЗов Советского Союза общеобразовательных предметов (русского языка и литературы, истории, иностранного языка), на которых будущий мастер курса не присутствовал, В. Туров подошёл к важнейшему этапу – творческим экзаменам: чтению отрывка, рецензии на просмотренный фильм и экранизации истории из своей жизни или предложенного отрывка из художественной прозы.

Для написания рецензии В. Туров вместе с другими абитуриентами был приглашён в кинозал, где после показа кинокартины Ю. Райзмана и Е. Габриловича «Машенька» «надо было в письменном виде дать свою оценку этому произведению на протяжении двух часов» [15, с. 182].

Следующим творческим испытанием для Турова было задание написать режиссёрский план по отрывку из художественной прозы – эпизоду «Смерть Аксиньи» из «Тихого Дона» М. А. Шолохова.

Важнейшим этапом экзаменов было собеседование, которое абитуриентам запомнилось больше всего: «Сидят за столом люди. Посредине, среди них, седой, вдохновенный, красивый мужчина. Мне показалось: это Бог, а с обеих сторон его – апостолы» [15, с. 181]. Благодаря исследованию автором архива ВГИКа удалось узнать, кто были эти «апостолы»: заместитель директора ВГИКа, доцент Ю. Е. Геника, декан факультета, доцент Г. А. Тавризян и второй педагог на курсе, кандидат искусствоведения В. Б. Нижний [13, с. 119].

На этом экзамене А. П. Довженко пытался понять, зачем каждый из его потенциальных учеников пришёл в искусство, что они за люди, чем интересуются, что их волнует.

Каждый из абитуриентов пытался доказать мастеру, что именно он сможет привнести что-то своё, личное, неповторимое, что, тем не менее, будет близко миллионам зрителей. Однокурсница В. Турова Ирина Поволоцкая считала, что «это не было экзаменом. Мы пришли к Александру Петровичу как к старшему и чуткому другу за советом, который трудно дать, потому что от него зависит вся жизнь, – имеем ли мы право заниматься искусством» [12, с. 632]. А. П. Довженко в учениках интересовало всё, даже внешний вид и одежда. Казалось, что самые незначительные детали, о которых окружающие и не догадывались, не проходили мимо внимания мастера.

На этом экзамене с Виктором Туровым приключился забавный эпизод, который вначале показался ему настоящей катастрофой. Собеседование проходило отлично, но в конце мастер поинтересовался спортивными вкусами абитуриента, начался оживлённый



спор по поводу того, что лучше – удочка или сетка. В юношеском запале В. Туров победил, а когда осознал, что произошло, он вышел из экзаменационной аудитории притихший и расстроенный.

Все ученики этой мастерской единодушно сходятся в главном: А. П. Довженко учил говорить правдиво и откровенно, требовал отстаивать собственную точку зрения, спорить с авторитетами, если они уверены в собственной правоте, не бояться никого, даже его. Бывали случаи, что и огорчался, когда ученики одерживали победу над ним в споре, но, во-первых, это случалось очень редко, а, во-вторых, тайно после этого гордился своими оппонентами. Так получилось и с В. Туровым.

Однокурсник В. Турова Отар Иоселиани считал, что учитель «всегда был серьёзным, честным человеком, который не умел лгать и притворяться» [9]. По воспоминаниям учеников, в присутствии А. П. Довженко никто не мог лгать.

Эти довженковские уроки доброжелательной атмосферы на экзаменах, желание максимально понять потенциального ученика и умение не «давить авторитетом» В. Т. Туров будет в дальнейшем использовать в собственной кинопедагогической деятельности.

Виктор Туров, как и другие студенты, гордился принадлежностью к «Мастерской Довженко». Это был уникальный творческий коллектив, в котором учились ребята и девушки из Беларуси, Украины, России, Грузии, Эстонии, Литвы, Киргизии, Татарстана, Узбекистана, Испании, Северной Кореи, Германии, Чехии, Ирана, Польши.

Первой письменной работой в режиссёрской мастерской для Виктора Турова был небольшой рассказ «Важное событие из моей жизни». А. П. Довженко уточнил, что это событие должно было произойти, когда автору было пять лет.

Во время следующего урока режиссуры учитель внимательно выслушал двадцать девять рассказов, по числу учеников. Половина из них была о войне, и война отображалась не в величественных битвах, а в слезах матерей, голоде, военном лихолетии. «Дети войны», – подытожил мастер.

Во время Великой Отечественной войны фашисты расстреляли отца В. Турова как партизана, а юный Виктор с мамой и сестрой попал в нацистский концлагерь вблизи города Ахен (Германия).

Один из первых уроков режиссуры, который получил В. Туров от А. Довженко – максимально «работать» на кинематограф, стараться выработать кинематографическое мышление. При рассмотрении лекций А. П. Довженко найден анализ мастера творческой работы В. Турова, которая была хорошо написана в литературном плане, но имела проблемы с точки зрения кинематографического воплощения [8, с. 318].

Благодаря довженковским урокам кинематографического мастерства В. Туров в будущем стал выдающимся кинорежиссёром и сценаристом.

На втором курсе, осенью 1956 г., художественный руководитель курса А. П. Довженко умер и студентов продолжил обучать грузинский режиссёр театра и кино, актёр, сценарист, скульптор, кинопедагог, народный артист СССР (1948) Михаил Эдишеревич Чиаурели (1894 – 1974).

С 1959 г., будучи студентом четвёртого курса ВГИКа, Виктор Туров попал на преддипломную практику на Минскую киностудию «Беларусьфильм», где и проработал всю свою творческую жизнь. Студент В. Туров был режиссёром документальных фильмов «Гомельские танцоры» (1959), «Наш Солигорск» (1959), новеллы «Комстрой» из

киноальманаха «Рассказы о юности» (1961), новеллы «Звезда на пряжке» из киноальманаха «Маленькие мечтатели» (1962).

Полнометражная художественная картина по сценарию П. Нилина «Через кладбище» (1964 г., режиссёр, диплом II степени и приз за лучший режиссёрский дебют Кинофестиваля республик Прибалтики, Белоруссии и Молдавии, 1965 г.) стала дипломным фильмом молодого режиссёра. Показательно, что через тридцать лет после выхода картины на экраны В. Т. Туров в связи со 100-летием кинематографа был включен ЮНЕСКО в число режиссёров, снявших 100 наиболее значимых фильмов мира.

В дальнейшем В. Т. Туров как режиссёр снял на Минской киностудии «Беларусь-фильм» художественные фильмы: «Я родом из детства» (1966 г., премия за лучшую режиссуру Кинофестиваля республик Прибалтики, Белоруссии и Молдавии, 1967 г.); «Война под крышами» (1967); «Сыновья уходят в бой» (1969); «Жизнь и смерть дворянина Чертопханова» (1971 г., приз газеты «Совет Узбекистони» за лучшую режиссёрскую работу V Всесоюзного фестиваля телефильмов в Ташкенте, 1972 г.); «Горя бояться – счастья не видать» (1973 г., автор сценария); «Время её сыновей» (1974 г., автор сценария совместно с А. Каштановым и А. Тулушевым); «Воскресная ночь» (1976 г., специальный диплом за режиссуру Всесоюзного кинофестиваля в г. Рига, 1977 г.); «Точка отчёта» (1979 г., приз за лучший военно-патриотический фильм Всесоюзного кинофестиваля в г. Душанбе, 1980 г.); «Люди на болоте» (1981 г., автор сценария, Государственная премия СССР, 1984 г.); «Дыхание грозы» (1982 г., автор сценария); «Меньший среди братьев» (1984); «Переправа» («Красный цвет папоротника», 1987 г., автор сценария совместно с Е. Гжимковским, премия Министерства обороны Польши, 1989 г.); «Высокая кровь» (1989 г., автор сценария совместно с И. Кашафутдиновым при участии З. Маляновича, премия Белорусской Православной церкви, 1989 г.); «Чёрный аист» (1993 г., приз за режиссуру Международного кинофестиваля славянских и православных народов «Золотой витязь», 1993 г.); «Шляхтич Завальня, или Беларусь в фантастических рассказах» (1994 г., автор сценария совместно с Ф. Коневым).

Свой богатый кинематографический опыт Виктор Тимофеевич Туров с 1989 г. и до последних дней жизни передавал молодым режиссёрам в Белорусском государственном театральном-художественном институте (сейчас – Белорусская государственная академия искусств).

В память о кинопедагогической деятельности режиссёра в Республике Беларусь учреждены творческие награды: на Международном кинофестивале «Лістапад» вручается приз «За лучший фильм конкурса молодого кино» имени народного артиста СССР В. Т. Турова; на Республиканском фестивале белорусских фильмов, который проходит в Бресте один раз в два года, – приз имени Виктора Турова за лучший дебют в кинорежиссуре.

В 1995 г. В.Т. Туров вместе с другими выпускниками мастерской А. П. Довженко снялся в документальном фильме однокурсника Р. П. Сергиенко «Исповедь перед учителем»

В 1995 г. за весомые достижения не только в белорусском, но и в мировом киноискусстве В. Т. Туров был включён ЮНЕСКО в число 50 кинематографистов мира и в состав Почётного комитета по празднованию 100-летия кинематографии.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Безручко, О. Видатний білоруський кінорежисер-педагог В. Т. Туров / О. Безручко // Ма-

теріали круглого столу «Аудіовізуальне мистецтво і виробництво», Київ, 19 травня 2016 р. – Київ, 2016. – С. 10 – 14.

2. Бондарова, Е. Ад чаго расце душа / Е. Бондарова // Мастацтва. – 2001. – № 10. – С. 25 – 30.
3. Бондарева, Е. «Иной судьбы я не желал. . .» / Е. Бондарева // Нёман. – 2001. – № 12. – С. 160 – 185.
4. Бондарова, Е. Л. Кінематограф і літаратура: творы беларускіх пісьменнікаў на экране / Е. Л. Бондарова. – Мінск : Універсітэцкае, 1993. – 175 с.
5. Бондарева, Е. Л. От сердца – к сердцу: страницы жизни и творчества народного артиста СССР и БССР кинорежиссёра Виктора Турова / Е. Л. Бондарева. – Минск : Мастацкая літаратура, 2001. – 158 с.
6. Бондарева, Е. Художник и Родина : о главной теме творчества кинорежиссёра Виктора Турова / Е. Бондарева // Беларуская думка. – 1997. – № 10. – С. 136 – 142.
7. Все белорусские фильмы : каталог-справочник / авт.-сост. : И. Авдеев, Л. Зайцева. – Минск : Белорусская наука, 2000. – Т. 2. Игровое кино (1971 – 1983). – 299 с.
8. Довженко, О. П. Твори : у 5 т. / О. П. Довженко. – Київ : Дніпро, 1984. – Т. 4. Статті, виступи, лекції / ред. П. А. Загребельний ; упоряд. Ю. І. Солнцева. – 352 с.
9. Іоселіані, О. Навчаючись у Довженка / О. Іоселіані // КІНО-коло. – 2002. – № 14. – С. 38.
10. Павлючик, Л. В. Время в зеркале экрана / Л. В. Павлючик. – Минск : Университетское, 1986. – 79 с.
11. Павлючик, Л. В. От исповеди к эпосу: судьба и фильмы Виктора Турова / Л. В. Павлючик. – М. : Союз кинематографистов СССР, 1985. – 112 с.
12. Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка : зб. – Київ : Дніпро, 1973. – 719 с.
13. Приказ по ВГИКу № 217 от 26 июля 1955 г. // Архив Всероссийского государственного университета кинематографии им. С. А. Герасимова. – Оп. 1-л. Ед. хр. 113.
14. Ратнікаў, Г. В. Лірычны эпас В. Турава / Г. В. Ратнікаў // Гісторыя кінамастацтва Беларусі : у 4 т. – Мінск, 2002. – Т. 2. 1960 – 1985 гг. / Г. В. Ратнікаў, А. А. Карпілава, А. В. Красінскі. – С. 66 – 114.
15. Сергіенко Р. На «Таёмній вечэры» в Майстра / Р. Сергіенко // Геній найшчырішої проби. Нариси. Розвідки. Рецензії. Інтерв'ю. Публікації / М. Шудря ; за ред. Л. Череватенка. – Київ, 2005. – С. 180 – 187.
16. Тураў Віктар Цімафеевіч // Беларусь : энцыклапедычны даведнік. – Мінск, 1995. – С. 708.
17. Тураў Віктар Цімафеевіч // Беларуская энцыклапедыя : у 18 т. – Мінск, 2003. – Т. 16. – С. 36.
18. Тураў Віктар Цімафеевіч // Энцыклапедыя гісторыі Беларусі : у 6 т. – Мінск, 2001. – Т. 6, кн. 1. – С. 540.
19. Тураў Віктар Цімафеевіч // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі : у 5 т. – Мінск, 1987. – Т. 5. – С. 287 – 288.
20. Экран и культура: белорусское кино и телевидение в системе художественной культуры / А. В. Красинский [и др.]. – Минск : Наука и техника, 1988. – 255 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье исследована жизнь и творческая деятельность известного белорусского кинорежиссёра, сценариста, кинопедагога, народного артиста Беларуси и СССР, лауреата Государственной премии СССР Виктора Тимофеевича Турова (1936 – 1996).

#### SUMMARY

In this article investigational life and creative activity of the famous Belarussian film director, scenario writer, cinema teacher, folk artist of the Belarus and USSR, laureate of the State bonus of the USSR Victor Timofeevich Turov (1936 – 1996).

*Белик-Золотарёва Н. А.*

## ТИПОЛОГИЯ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ФУНКЦИЙ ХОРА В УКРАИНСКОЙ ОПЕРЕ 2-Й ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI В.

*Харьковский национальный университет искусств им. И. Котляревского  
(Поступила в редакцию 14.09.2016)*

Для украинской оперы 2-й половины XX – начала XXI в. характерно как тяготение к внутрижанровым трансформациям, так и появление новых жанровых разновидностей – хоровой оперы *a cappella*, оперы-хроники, оперы-фантазмагии, что обуслови-

вает расширение драматургических функций хора в музыкально-сценической целостности. Поскольку хоровые сцены наследуют жанровые признаки оперного целого, закономерно отражение в хоровой драматургии специфики жанрового феномена. На основании изучения жанра оперы и оперно-хорового исполнительства Л. Бутенко обнаружил шесть основных типов «хоровых звукоостояний тембро-ритмо-интонационного комплекса» [3, с. 120] – фон, комментатор, участник событий, «внутренний» голос героя, закулисные хоры или «варианты комбинаций всех пяти типов» [3, с. 35]. Е. Батовская предложила «классификацию хоровых сцен», где приоритетными являются «фоновая, колористическая, репрезентативная, внутренне-эмоциональная, действенная, динамическая» [1, с. 15] функции. Обозначенные исследователями драматургические функции не исчерпывают всю многомерность значений хорового компонента в оперном действии. Дальнейшая систематизация драматургических функций хора в операх украинских композиторов – актуальная задача современного музыковедения.

Цель исследования – разработать типологию драматургических функций хора в украинской опере 2-й половины XX – начала XXI в.

Основанием для современного пересмотра роли хора в оперном целом, исходя из актуализации его значения в третьем тысячелетии, является анализ хоровой драматургии оперы К. Данькевича «Богдан Хмельницкий» (1951 г., 2-я ред. – 1953 г.). Об этом свидетельствует возрождение сценической судьбы оперы К. Данькевича (2005 г., ред. В. Василенко, Е. Станковича), где хоровой компонент служит проводником жанровой концепции и главной идеи (борьба за свободу). Поскольку песня является сущностью украинской ментальности, а хор создал образ украинского народа в оперном целом на основе народно-песенного мелоса, именно благодаря хоровому компоненту выявляется жанровый синтез героико-эпического и песенного направлений. Использование народных песен в качестве музыкальных тем-образов, получающих интенсивное развитие, придаёт лейтмотивам обобщающий характер («Ой, не радуйтесь, господа-магнаты»), а опере – черты «оперно-хорового симфонизма» [2, с. 8] песенного типа. Благодаря хоровому компоненту раскрывается противоборство антагонистических сил (украинский народ – польская шляхта), что позволяет обнаружить проявления конфликтной драматургии. Образ украинского народа представлен в развитии: от страдающего к народу-триумфатору, празднующего победу. Диалектические преобразования образа народа последовательно зафиксированы в рассредоточенной украинской песенной «оперно-хоровой сюите» [2, с. 8].

Рассматривая особенности преобразования драмы-феерии «Лесная песня» Л. Украинки в одноимённое оперное произведение В. Кирейко (1958), подчеркнём, что сущность композиторского жанрового определения «опера-феерия» раскрывают герои хоровых сцен – фантастические лесные существа. От жанра феерии оперно-хоровой пласт наследует ослепительно-яркое сияние, отражённое в «хороводе» фантастических лесных существ, бесконечной смене их образных воплощений, пребывании в состоянии непрерывной метаморфозы (2 картина).

Важным признаком оперно-хоровой драматургии феерического типа становится принцип сюитности. Хоры фантастических существ создают рассредоточенную оперно-хоровую сюиту, организации которой свойственен принцип контраста, действующего между её условными «номерами». Принцип оперно-хоровой сюитности способствует созданию картины фантастического мира, который вмещивается в реалии земного бытия, символизируя разлитые в нём любовь и ненависть, силы жизни и смерти. Неслучай-

но, что рядом с функцией отстранения от реального мира, фантастические оперно-хоровые сцены имеют также функции вторжения в земное время-пространство, симуль-танного развития с ним (№ 7). Конфликтное столкновение реального и феерического планов происходит как на горизонтальном уровне развёртывания оперно-хоровой дра-матургии, так и по вертикали.

Специфически воспроизводит черты новеллы как таковой опера в четырёх новел-лах Г. Майбороды «Тарас Шевченко» (1964). Жанровый синтез оперы и новеллы, при-сущий оперному целому, влияет и на логику оформления хоровой драматургии, прида-вая ей черты фрагментарности. Опера Г. Майбороды содержит особенности такого жан-рового феномена, как четырёхчастный цикл или тетралогию новелл в обрамлении рас-средоточенной хоровой новеллистической трилогии. Хоровой фактор выполняет функ-цию новеллистического обрамления (хоровые интродукция, интерлюдия-реквием и эпи-лог). По законам арочной драматургии хоры выстраиваются в своеобразные содержа-тельно-структурные круги, способствуя художественному единству произведения, при-давая опере черты ораториальности. Своеобразным признаком оперно-хоровой драма-тургии «Тараса Шевченко» является условная двойственность и стадийность финала, представляющего два типа мемориальности: светской – «склоним головы» (первая ста-дия финала) и завуалированно-христианской – хор потомков «Он не умер» (вторая ста-дия финала, основанная на христианской идее «смертию смерть поправ»), что свиде-тельствует о финалоцентристской концепции оперы.

В хоровых сценах оперы В. Кирейко «В воскресенье рано...» (1965), сочетаются символика древнего мифа и народной песни. Действие оперы воссоздаёт процесс ожи-дания разгадки тайны – от рождения Гриця до смерти героя. Как рождение, так и любовь (брак) неразрывно связаны со смертью – таков один из ведущих законов логики мифа, нашедший отражение в начальной и финальной оперно-хоровых сценах. Опера В. Кирейко, по законам мифологии, начинается и заканчивается хоровыми построени-ями, основанными на воспроизведении инициальных обрядов. Хор является участником узловых моментов драмы: завязки (1 картина), кульминации в точке золотого сечения (6 картина), развязки (8 картина). Своеобразно претворён композитором принцип опер-но-хоровой сюитности. Открывает действие цыганская оперно-хоровая сюита, следую-щие далее оперно-хоровые сюиты основаны на купальском и свадебном обрядах. В ито-ге возникают три концентрированные оперно-хоровые сюиты. Сквозной тип хоровой драматургии имеет черты спиралевидности, поскольку, по логике мифа, события долж-ны повторяться на качественно ином уровне.

Образы цыган, девушек и парней, крестьян создаются благодаря хоровому компо-ненту, приобретающему следующие драматургические функции: лейтмотивную («Пусть цыганское солнышко», 1 картина); метаморфозы (хоровая сцена из 1 картины); обрядо-вую (6 картина – купальский, 8 картина – свадебный обряды), хоровой интродукции, пейзажно-фоновую, ожидания («Ночь над долинами», 1 картина).

Возрождение в 2007 г. эпико-исторической оперы Г. Майбороды «Ярослав Муд-рый» (1975) подтвердило её актуальность для современности. Специфика решения про-блемы «народ и власть» в опере заключается в отображении поисков её решения в исто-рическом прошлом, воплощении народной мечты о гармоничности общественного строя, о справедливом властителе. Образ Ярослава Мудрого – пример главы государ-ства, который в единстве с народом решает сложные общественно-политические про-блемы, что обуславливает разнообразие драматургических функций хора в опере: хоро-

вой увертюры; молитвенной («Отвергшаго, о Христе», 1 картина); действенной («Суда и правды», 2 картина); лейтмотивной (интонация плача, 2 и 5 картины); жанрово-бытового и контрастного фона («Из нашего сада», 5 картина); синтеза функций оплакивания и комментатора (5 картина).

В опере – лирической новелле В. Губаренко «Помни меня» (1977) хоровые сцены становятся воплощением действия принципа драматургии, который призван передать духовные коллизии, настроения героев. Хор обретает функцию психологизации, что соответствует жанру лирико-психологической оперы.

Хоровой компонент обнаруживает своё значение на каждом этапе развития действия в опере-балете В. Губаренко «Вий» (1979 – 1980). В частности, воплощается едва ли не главная сюжетная идея – множественные пересечения реального и ирреального, основанные на единстве принципов контраста, оперно-хоровой сюитности, методе оперно-хорового симфонизма. Главная идея оперы В. Губаренко изложена в хоровой сцене пролога, которая становится источником радости бытия, антитезой потустороннему миру. Каникулярный гимн бурсаков – символ эпохи – в дальнейшем будет появляться в оперном целом как один из лейтмотивов. В оперно-хоровой сцене ярмарки (1 картина) происходит глубинное взаимодействие реальности и ирреальности, которое в дальнейшем будет направлять развитие не только оперно-хорового, но и всего оперного действия. Постепенное проникновение ирреального начала (угроза жизни Фомы под властью Панночки – 8 сцена 3 картины) связано с усилением роли хорового начала в сцене «У Бубличницы». Хор «Да и заболело тело бурсацкое» становится эпическим обобщением, первой кульминацией III действия. Напряжённое звучание мужской группы хора, являясь персонификацией образа Вия в кульминации оперы (4 картина), становится символом временной победы потустороннего мира. А завершается опера жизнеутверждающим хором «Ой, на Ивана, да и на Купала», гимнические интонации которого прославляют жизнь, выполняя функцию катарсического финала. Ещё одно измерение пересечения реального и ирреального в оперно-хоровой драматургии свидетельствует о сквозном характере оппозиции-единства. Как следствие, возникают две оперно-хоровые сюиты: рассредоточенная, представляющая реальный мир, и концентрированная, связанная с ирреальностью.

Время-пространство хоровых сцен оперы Л. Колодуба «Поэт» (1988 г., 2-я ред. – 1994 г.) представляет собой антиномии сакрального: воплощение роковой бездушной силы, противостоящей герою, ненависть к нему (хоры улан, дам и кавалеров, панства, чёрных схимников) и олицетворение сострадания к Т. Шевченко, любви к нему (хоры каторжников, друзей Поэта, народа). Времени-пространству хоровых сцен свойственны: отсутствие переходов между локусами, что его представляют; синтез методов художественного документализма и символизма; арочный и монтажный типы драматургии. В хоровой драматургии воплощается жанровая специфика оперы как трагической фантазмагии, трагедии и поэмы. В опере создаётся обобщённое, символическое время-пространство хоровых сцен, которые обретают следующие драматургические функции: № 8 – уланы как многочисленные удвоения образа Офицера-соблазнителя; № 15 – «господа-чудовища», потерявшие человеческий облик; № 22 – каторжники как олицетворение бесконечного страдания; № 26 – молитва «Благослови, душе моя, Господа», символизирующая монашескую судьбу княжны В. Репниной; № 27 – чёрные схимники как символ фанатичной инквизиции; № 29 – «Завещание» как воплощение идеи неруко-

творного памятника. Развитие хоровых сцен направлено от фрагментарного отражения воспоминаний Поэта к их вертикализованному воплощению в финальном «Завещании».

Традицию воплощения в оперном жанре образа Т. Шевченко развивает А. Рудянский. Опера-биография «Путь Тараса» (1992 г., 2-я ред. – 2002 г.) едва ли не впервые в украинской оперной шевченкиане представляет образ Кобзаря – поэта и художника, подчёркивая универсализм личности гения. Хоровой компонент способствует созданию галереи образов: украинского народа, членов Кирилло-Мефодиевского братства, арестантов, солдат. Хору в опере А. Рудянского предназначена функция воплощения национальной символики: Днепра как символа свободолюбия украинского народа («Ревёт и стонет Днепр широкий», 5 картина); колоколов Софии Киевской, символизирующих соборность Украины («Но было ж лето», 3 картина); ключевые слова «путь», «дороженька», «битый шлях» символизируют судьбу Кобзаря («Возле леса дороженька», 5 картина).

Огромное значение древних пластов отечественного фольклора для выявления извечных свойств менталитета украинского народа демонстрирует хоровая опера *a cappella* Л. Дычко «Золотослов» (1991 – 1992 гг., 2-я ред. – 2003 г.). В музыкальном полотно органично сочетается самобытная лексика древних текстов с современной композиторской звукописью. Хоровая драматургия является средством воплощения художественного содержания оперного целого. Действующие лица оперы нонперсонифицированы, являются носителями функций обряда, что свидетельствует о надындивидуальном подходе композитора к раскрытию художественной идеи. Опера Л. Дычко обладает чертами симфонического цикла, где первая часть – «Сотворение мира» – концептуальная; вторая – «Игры, забавы» – скерцо; третья – «Плач» – медленная, четвёртая – «Свадебные песни» – яркий финал, обобщающий содержание произведения. Номерная структура подчёркивает как оперную природу произведения, так и связь с принципами построения оперно-хоровой сюиты. Методом развития музыкального материала является оперно-хоровой симфонизм: развитый лейткомплекс является объединяющим началом произведения. Л. Дычко вводит в оперу принципы драматургии обрядового действия, в котором синтезируются народная поэзия, пение, танец, игра, устоявшиеся веками ритуалы и магические заклинания.

На развитие хоровой драматургии оперы А. Костина «Сулейман и Роксолана» (1995) повлиял жанровый синтез, где сочетаются черты историко-эпической саги, хоровой оперы, лирической драмы и оратории. В опере содержится несколько оперно-хоровых сюит, каждая из которых развивается по собственной логике, имеет свои этапы развёртывания действия. Оперно-хоровые сюиты состоят из разнохарактерных, контрастных хоровых построений и обнаруживают развитие непримиримых обобщённых художественных образов – турок и украинцев. Оперно-хоровая сюита, представляющая турецкий лагерь, является рассредоточенной, украинский мир создают концентрированная обрядовая (2 картина) и рассредоточенная казацкая (пролог; 5 картина) линии. Своеобразие воплощения метода оперно-хорового симфонизма состоит в том, что лейттема «Чёрная весть» трансформируется согласно логике драматического развития. Оперно-хоровой симфонизм, помимо интонационно-тематической разработки, обусловлен и развитием сюжета, и сценическим воплощением. Новые подходы к функционированию хорового компонента в опере «Сулейман и Роксолана» могут быть выявлены по типам драматургии: эпический («Ой, на Ивана Купала», 2 картина), лирический («Ave Maria», 3 картина), драматический («Чёрная весть», Пролог) хоры; по первичным жанрам – пес-

ня (песня Насти с хором, 2 картина), марш (марш украинцев из Пролога), танец (первый раздел хора «Ивовая дощечка», 2 картина). Драматургическую функцию персонификационной репрезентации героини, её психологического портрета воплощает детский хор «Ave Maria» (3 картина), звучащий в переломный момент превращения Насти в Роксолану, а лейтмотивную функцию – хор «Чёрная весть».

В опере М. Скорика «Моисей» (2001) логика хоровой драматургии развивается по принципу «от мрака к свету». Доминирование хорового начала в оперном целом придаёт произведению черты оратории. Хоровой компонент воплощает образы Хора как персонажа Пролога и Эпилога, мятежников и сторонников Моисея, детей, голосов пустыни, еврейского народа. Хоровая драматургия I действия развивается от построения нового дома – нового свободного мира – к прославлению Золотого тельца. В центре – противостояние двух религий, двух мировосприятий – сторонников пророка Моисея и мятежников во главе с Авироном и Давтаном, финальный триумф которых является временным торжеством несправедливого мира. Развитие хоровой драматургии II действия разворачивается от «незримых» *хоров-искушений* через *хор-прозрение* («То Моисей на молитве стоит») к *олицетворению гласа Божьего* («За сомнение») и кульминационных *действенных* хоровых построений («К походу!»). На основе множества закодированных метафорических смыслов между финальным разделом Пролога и Эпилогом возникает арка. Если Пролог представляет собой череду пророческих видений о будущем Украины, то в Эпилоге концентрированно представлена картина будущего рая. Дифференциация хора-народа на олицетворение идей тьмы и света способствует воплощению свойственных ему функций действия и противодействия, что создаёт предпосылки для реализации конфликтной оперно-хоровой драматургии произведения.

В результате анализа хоровых сцен из двенадцати оперных произведений, созданных украинскими композиторами во 2-й половине XX – начале XXI в., обнаружены новые подходы к типологии хорового компонента в оперном произведении по: родам искусств или типам драматургии (эпический, лирический, драматический типы хоров); первичным жанрам (песня, марш, танец); принадлежности к той или иной сюжетной линии; тембровым признакам в сочетании с воплощением вокально-сценических задач; местонахождению (сценические и не-сценические хоры); а также в соответствии с лейтмотивной функцией хорового компонента; при наличии метаморфоз хорового начала в течение оперного действия (переход от одного типа драматургии к другому или от одной функции к другой). Обобщающим уровнем классификации хорового компонента является полифункциональный, где синтезируются уровни классификации в масштабах как оперного целого, так и одной сцены.

Представленный анализ позволил добавить к существующей в музыковедении типологии драматургических функций хора следующие: содержательно- и формообразующую – хоровые интродукции, реквием и финал (Г. Майборода «Тарас Шевченко»); вторжения – «Утопи!» (В. Кирейко «Лесная песня», № 7), философско-обобщающую – «Да и заболело тело бурсацкое» (В. Губаренко «Вий»); психологического портрета героя – «Ave Maria» (А. Костин «Сулейман и Роксолана»); искушения – хоры голосов пустыни (М. Скорик «Моисей»); персонификационную – Вий (В. Губаренко «Вий»); катарсическую – эпилог (Л. Колодуб «Поэт»); молитвенную – «Отвергшаго, о Христе» (Г. Майборода «Ярослав Мудрый»); пророческую – пролог (М. Скорик «Моисей»); космологическую (Л. Дычко «Золотослов»), символическую (А. Рудянский «Путь Тараса»).



## ЛИТЕРАТУРА

1. Батовська, О. М. Драматургія хорових сцен в операх В. Губаренка (на прикладі «Загибель ескадри», «Пам'ятай мене», «Вій», «Згадайте, братія моя...») : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / О. М. Батовська ; Одес. держ. муз. акад. ім. А. Нежданової. — Одеса, 2005. — 16 с.
2. Белік-Золотарьова, Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / Н. А. Белік-Золотарьова ; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. Котляревського. — Харків, 2011. — 20 с.
3. Бутенко, Л. М. Оперно-хорове виконавство / Л. М. Бутенко. — Одеса : ОДМА, 2002. — 266 с.

## РЕЗЮМЕ

На основани анализе опер украинских композиторов 2-й половины ХХ – начала ХХІ в. представлена типология драматургических функций хора в оперном искусстве. Выявлены композиторские методы и принципы организации хорового компонента в музыкально-сценическом произведении.

## SUMMARY

Based on the analysis of operas by Ukrainian composers of the second half of XXth – beginning of XXI centuries the typology of drama choir functions within the opera complex has been represented. Composing methods and the principles of choir component organization in musical scenic work have been revealed.

*Галак У. А.*

## ГІСТАРЫЧНАЯ ДЫХАТАМІЯ АМАТАРСКАГА І ПРАФЕСІЙНАГА ТЭАТРА БЕЛАРУСІ

*Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў  
(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2016)*

Гісторыя тэатра на тэрыторыі Беларусі налічвае больш за 15 стагоддзяў, апошнія два з якіх існуе прафесійны тэатр. Астатнія часы – гэта перыяд манапольнага панавання аматарскага віду тэатральнай дзейнасці, што паслужыла асновай для з'яўлення прафесійнага тэатра. Суіснаванне дзвюх адзначаных мадэляў тэатра характарызуецца ўзаемаўплывам, што робіць часам немагчымым дакладна вызначыць статус той ці іншай з'явы. У сувязі з гэтым неабходна прааналізаваць гістарычны шлях айчыннага тэатра з пункту гледжання аматарства і прафесіяналізму, удакладніць асноўныя этапы яго станаўлення, выкарыстоўваючы дасягненні актуальнай тэатразнаўчай думкі.

Асаблівасці суіснавання беларускага прафесійнага і аматарскага тэатра асвятляюцца ў фундаментальным выданні «Гісторыя беларускага тэатра» [1], 13 томе «Беларусаў» [2], а таксама ў працах Г. Алісейчык [3], Г. Барышава [4; 5], Н. Валанцэвіч [6], С. Міско [7], У. Няфёда [8]. Дадзеныя крыніцы ўяўляюць каштоўнасць, паколькі ўтрымліваюць факталагічны матэрыял па генезісе тэатральнага мастацтва. У манаграфіі В. Салеева «Нарысы тэорыі беларускага тэатра» [9] аналізуюцца тэарэтычныя аспекты існавання ў гістарычнай прасторы беларускай нацыянальнай культуры тэатральнага мастацтва. Для асэнсавання станаўлення еўрапейскага прафесійнага тэатра каштоўнасць уяўляе праца расійскага даследчыка А. Джывялегава «Итальянская народная комедия. Commedia dell'arte» [10]. У манаграфіях Ю. Барбоя разглядаюцца тэарэтычныя аспекты тэатра як віду мастацтва і часткова закранаюцца пытанні прафесіяналізму ў ім [11]. Час узнікнення прафесійнага тэатра ў культуры Расіі разглядаецца ў даследаванні Л. Сафронавай «Российский феатрон: московский любительский театр XVIII в.» [12]. Актуальнай у сферы разгляду аматарскага мастацтва з'яўляецца дысертацыйная праца Д. Скачкова «Сродкі акцёрскай пластычнай выразнасці ў аматарскім тэатры Беларусі

другой паловы XX – пачатку XXI стагоддзя (у межах драматычнага, пантамімічнага і харэаграфічнага мастацтваў)» [13].

В. Салееў адзначыў, што на тэрыторыі Беларусі тэатр з’явіўся ў якасці элемента абрадавага жыцця ў VI – VIII стст. у выглядзе язычніцкіх абрадаў і часткі народнай паэзіі (пантамімы, карагодаў, інсцэніраваных ігрышчаў), якія спалучалі элементы харэаграфічнага, паэтычнага і музычнага мастацтваў. Дадзеная з’ява стала вынікам першай аматарскай творчасці прыкладнога характару, што не мела мастацкай вартасці з прычыны сваёй фрагментарнасці і адсутнічання глядача. Але «спалучэнне тэатральных элементаў, што ўваходзілі ў народныя святы і абрады, а таксама ў пазаабрадавыя тэатральныя гульні ... прывяло нарэшце да новай якасці тэатральнага відовішча. І гэтая якасць звязана, з аднаго боку, з творчасцю скамарохаў, з другога – з развіццём батлейкі і народнай драмы» [9, с. 73].

Дакладных звестак аб з’яўленні скамарохаў на Беларусі не засталася. Іх выступленні ўяўлялі сабой дэмакратычнае відовішча, якое адбывалася ў цесным кантакце з натоўпам глядачоў. З цягам часу адбываецца раслаенне скамарохаў на вандроўных і аседлых. Але абедзве гэтыя катэгорыі давалі прыклад паўпрафесіянальнага тэатра. Так, аседласць вяла да іх стацыянарнага замацавання на адной ці некалькіх пляцоўках пры дварах у якасці блазнаў, танцораў, што дазваляла распрацоўваць рэпертуар, удасканальваць тэхнікі згодна з патрабаваннямі пляцоўкі. Спецыфіка вандроўных скамарохаў таксама ўплывала на іх творчасць, прымушаючы шукаць агульныя тэмы і сродкі выразнасці для розных пляцовак і катэгорый глядачоў. Як заўважае В. Салееў, «некаторыя прадстаўнікі і першай, і другой групы дзеячаў тэатральнага мастацтва на нашай зямлі станавіліся сапраўднымі майстрамі сваёй працы і ў некаторых галінах названай дзейнасці дасягалі высокага ўзроўню прафесіяналізму» [9, с. 77]. З’яўляючыся паўпрафесіяналамі, скамарохі стварылі асаблівую школу падрыхтоўкі акцёрскіх кадраў, мелі шырокі дыяпазон дзейнасці, захоўвалі мастацкія традыцыі народнай паэзіі і, як вынік сваёй працы, прадстаўлялі арыгінальны па тым часе культурны прадукт, запатрабаваны не толькі ў краіне, але і за яе межамі.

Пазнейшыя «мадэлі тэатральнага мастацтва на нашай зямлі – школьны тэатр, батлейку, народную драму – можна характарызаваць як мастацтва, больш блізкае да аматарскай дзейнасці» [9, с. 81]. Так, рэлігійны школьны тэатр выконваў адукацыйную і прапагандысцкую функцыі. Укараніўшыся на тэрыторыі краіны дзякуючы экспансіі ордэна езуітаў з Захаду, першапачаткова ён адпавядаў заходнееўрапейскаму (польскаму) узору, які грунтаваўся на аматарскім падыходзе. З цягам часу школьны тэатр на Беларусі перажыў эвалюцыю і пэўныя эстэтычныя трансфармацыі, стаў сапраўдным феноменам нацыянальнай культуры. Дзякуючы намаганням аматараў тэатр насычаецца народнымі інтэрмедыямі і інтэрлюдыямі, якія пазней трансфармаваліся ў польска-беларускія камедыі, у спектакль пранікае народная беларуская мова, пачынаюць фігураваць айчынныя жыццёвыя рэаліі. Даследчыкі адзначаюць: «Школьныя інтэрмедыі, узнікнуўшы на фальклорнай і літаратурнай аснове, папаўнялі рэпертуар народнага тэатра, станавіліся часткай народнай культуры ў яе “нізавым” слоі, але затым, атрымаўшы сваё “другое” нараджэнне, самі пераўтвараліся ў “першакрыніцы” для прафесійнай беларускай драматургіі новага часу» [5, с. 54]. Немалаважным з’яўляецца тэарэтычнае асэнсаванне беларускім паэтам-неалаціністам М.-К. Сарбеўскім з’явы школьнага тэатра ў трактатах «Аб дасканалай паэзіі, або Вергілій і Гамер» і «Пра трагедыю і камедыю, або Сенека і Тэрэнцій» (1-я палова XVII ст.). Аўтар закранае

пытанні акцёрскай гульні, сцэнаграфіі, драматургіі, прычым апошні трактат прызначаўся для практычнага кіраўніцтва ў школьным тэатры Беларусі таго часу.

Яшчэ адна разнавіднасць рэлігійнага тэатра – батлейка – з’явілася ў XVI ст. Яна прыйшла на тэрыторыю Беларусі з Польшчы і за чатыры стагоддзі стала самай папулярнай формай існавання аматарскага і паўаматарскага тэатра. Маючы першапачаткова на мэце засваенне тэм рэлігійнага характару (калядны цыкл), «батлеечны тэатр у XVIII стагоддзі паступова губляе сувязь са школьнай сцэнай і пачынае функцыянаваць на Беларусі як форма народнага ляльнага прадстаўлення» [4, с. 73]. Спектаклі выконваліся аматарамі, якія ўласнаручна ці на заказ выраблялі скрыню (батлейку) і лялек да яе. З цягам часу мастацтва батлеечнікаў, для якіх вандроўныя спектаклі сталі асноўным відам дзейнасці, удасканальвалася і ўзбагачалася сродкамі акцёрскай выразнасці. Але дадзенае мастацтва не мела наладжанай школы падрыхтоўкі, што дазваляе класіфікаваць батлеечны тэатр як паўаматарскі, пераходны.

У гэты ж перыяд развіваецца народная драма як тэатральная форма народнай паэзіі. Яе спецыфічныя рысы – сатырычнасць, апора на старажытнаславянскія традыцыі святочна-гульнявой культуры, схематызм малых форм і тэндэнцыя да псіхалагізму форм буйных. Дадзены феномен быў відавочна аматарскім, але ў той жа час ён з’явіўся самым блізкім папярэднікам стварэння нацыянальнага прафесійнага тэатра.

На думку В. Салеева, «прафесіяналізм стаў вынікам развіцця прыдворнага (магнацкага) тэатра і ягоных варыянтаў – гарадскога і маёнткавага тэатраў» [9, с. 96]. Да найбуйнейшых праяўленняў адносяцца Нясвіжскі магнацкі аматарскі тэатр, тэатры М. К. Агінскага ў Слоніме, А. Тызенгауза ў Гродна, С. Зорыча ў Шклове і іншыя. Дзейнасць адзначаных тэатраў прыпадае на XVIII ст. і характарызуецца паступовым стварэннем тэатральных школ для падрыхтоўкі прафесійных артыстаў, узаемадзеяннем беларускіх і замежных выканаўцаў, што вяло да паляпшэння якасці гульні і мастацкага ўзроўню відовішча ад аматарскага да больш прафесійнага, а таксама стварэння спецыялізаваных памяшканняў для рэпетыцый і паказу спектакляў. Такім чынам, магнацкі тэатр зрабіў відавочныя крокі да стварэння прафесійнага тэатра на беларускай зямлі. Але ў сувязі з палітычнымі і эканамічнымі абставінамі ён праіснаваў кароткі тэрмін і не змог сфарміраваць паўнаважна тэатральную школу.

Перадапошні крок перад з’яўленнем сапраўднага прафесійнага нацыянальнага тэатра зрабіла трупка В. Дуніна-Марцінкевіча. Айчыннае тэатразнаўства прапануе неадназначную ацэнку мастацкага ўзроўню дадзенага калектыву. Так, на думку Р. Смольскага, трупка стала родапачынальнікам беларускага прафесійнага тэатра [14, с. 22]. В. Салееў, у сваю чаргу, лічыць дадзеную трупку паўпрафесійнай [9, с. 107]. Пераходны статус тэатра ад аматарскага да прафесійнага канстатуе і А. Сабалеўскі [2, с. 114]. Улічваючы непастаянны склад трупы, адсутнасць адзінай сістэмы падрыхтоўкі і рэжысуры, творчасць тэатра В. Дуніна-Марцінкевіча можна ахарактарызаваць як паўпрафесійную, што займае прамежковую пазіцыю паміж аматарскай і прафесійнай творчасцю.

У 1910-я гады ў сувязі з уздымам нацыянальнага руху ў тэатральнай справе з’яўляецца феномен так званых «беларускіх вечарынак» – аматарскіх прадстаўленняў, якія складаліся з дэкламацый, гульняў, народных песень, танцаў, а таксама тэатральных пастановак. Падмуркам для аматарскага тэатра таго перыяду служыла народная творчасць, што абумовіла дэмакратычны, сацыяльна арыентаваны характар відовішча. Відавочны ўплыў традыцый народнага тэатра, творчасці В. Дуніна-Марцінкевіча з іх

накіраванасцю на эстэтычнасць і мастацкасць. Найбольш вядомым арганізатарам «вечарынак» з'яўлялася труппа Ігната Буйніцкага, што першапачаткова скаладалася з аматараў, майстэрства якіх удасканалывалася адначасова з назапашаным вопытам. Пастаноўкі насілі сінкрэтычны характар, спалучаючы драматычны тэатр, дэкламацыю, харавое выкананне, танцы. Як адзначаюць даследчыкі, «да 1910 года труппа І. Буйніцкага набыла неабходны ўзровень прафесіяналізму» [9, с. 170], таму яе прынята лічыць пачынальнікам беларускага прафесійнага тэатра. Да гэтай жа групы адносіцца творчасць Першага таварыства беларускай драмы і камедыі – драматычнага гуртка, створанага ў 1917 г. Фларыянам Ждановічам, вандроўнага тэатра Уладзіслава Галубка і працу Францішка Аляхновіча, вынікам дзейнасці якіх стала стварэнне першага ў краіне прафесійнага Беларускага дзяржаўнага тэатра. Першапачаткова аматарскія і паўаматарскія труппы набывалі неабходны вопыт у працэсе працы над спектаклямі, выпрацоўваліся прыцыпы прафесійнай рэжысуры. Ф. Ждановіч і Ф. Аляхновіч выкарыстоўвалі здабыткі польскага нацыянальнага тэатра.

Немалаважным этапам у станаўленні прафесійнага тэатра Беларусі стала праца Еўсцігнея Міровіча ў якасці мастацкага кіраўніка Беларускага дзяржаўнага тэатра. З мэтай павышэння мастацкай якасці спектакляў «былі арганізаваны розныя гурткі, дзе праводзіліся заняткі па сцэнічнай мове, пластыцы, фехтаванні і іншых прадметах, якія наведвалі як маладыя, так і больш сталыя актёры» [2, с. 209]. Змяненні закранулі і арганізацыйны бок справы у сувязі з павелічэннем рэпетыцыйнага перыяду і ўводам мастацкай рады. Такім чынам, станаўленне прафесійнай мадэлі тэатра характарызуецца інтэграцыяй у беларускі тэатральны кантэкст дасягненняў польскай і расійскай школ, выпрацоўкай сістэмы падрыхтоўкі артыстаў, а таксама ўвагай да працэсу арганізацыі тэатральнай справы. Пры гэтым аматарскае мастацтва працягвае сваё паралельнае існаванне.

Так, з 1920-х гадоў са стыхійна арганізаваных самадзейных тэатраў пры прадпрыемствах, а таксама вандроўных агітацыйных формаў («Жывая газета», «Сіняя блуза», ТРАМ) пачынае афармляцца народны тэатр як форма аматарскага тэатра з пастаяннай труппай, рэпертуарам і залай для рэпетыцый. Асноўнымі функцыямі гэтых труп былі ідэалагічная і выхаваўчая. Як заўважае С. Пятровіч, «са з'яўленнем народнага тэатра наступіў новы этап ва ўзаемаадносінах прафесійнага і самадзейнага мастацтва» [15, с. 54]. У адпаведнасці з рашэннем Усебеларускага сходу прайцаўнікоў тэатра (1933), народным тэатрам стала аказвацца шэфская дапамога. Яна заключалася ў падборы прафесійным тэатрам рэпертуару і дадатковых матэрыялаў для пастаноўкі, кансультацыях дасведчанымі рэжысёрамі і артыстамі, а таксама шырокім лекцыйным курсе па тэорыі і гісторыі тэатральнага мастацтва для аматараў. У гэты час «народныя тэатры настолькі ўзвысіліся над звычайнай самадзейнасцю, што ў некаторай ступені ўжо прымыкаюць да прафесійнага мастацтва» [12, с. 191]. Такім чынам, народны беларускі тэатр у пачатку ХХ ст. быў прамежкавай з'явай паміж аматарскім і прафесійным тэатрам.

Разгледжаная канцэпцыя суадносін прафесійнага і аматарскага тэатра ў Беларусі, заснаваных на імітацыі першага другім, праіснавала больш за 60 гадоў і пачала выклікаць супярэчнасці з 1980-х гадоў у сувязі са з'яўленнем студыйных тэатраў – творчых аб'яднанняў, арганізаваных або незалежна, або фармальна на базе ўстаноў культуры з мэтай пошуку новых мастацкіх ідэй і спосабаў выразнасці. Як адзначае Г. Галкоўская, «студыйны аматарскі рух звярнуўся да іманентных магчымасцяў

мастацтва, акцэнтуючыся выключна на мастацкіх задачах. Такая пераарыентацыя грунтавалася на вопыце, назапашаным на папярэднім этапе развіцця, і выяўлялася ў “прафесіяналізацыі” аматарскіх студый да пачатку 1980-х гадоў» [16, с. 16]. З пункту гледжання выканальніцкага ўзроўню і мастацкай каштоўнасці, студыйны рух ўяўляў сабой поліварыянтную з’яву, калі асобныя калектывы ў працэсе работы і ўдасканалення майстэрства выходзілі на высокі якасны ўзровень.

Падобная неадназначнасць ў класіфікацыі ўласцівая і сучаснаму перыяду развіцця аматарскага тэатра Беларусі, які, па-першае, імкнецца да захавання і памнажэння тэатральных традыцый, па-другое, з 2000-х гадоў актыўна асвойвае новыя запазычаныя формы (вулічны, фізічны, імерсіўны тэатр і інш.). У другім выпадку ў субстрат айчыннай тэатральнай прасторы ўключаюцца нехарактэрныя для наяўнай традыцыі тэатральныя з’явы, адпаведна, адсутнічае магчымасць стварэння эталона. Як і ў выпадку са студыйным рухам, ацэнка тут магчымая толькі зыходзячы з мастацка-эстэтычных якасцей пастановак і дасведчанасці калектыву, што пацвярджаецца часам існавання і ўдзелам у фестывалях і іншых мерапрыемствах.

Такім чынам, суіснаванне аматарскага і прафесійнага тэатра ў Беларусі характарызуецца імкненнем да пераходнасці ад першага да другога ў межах мастацкай якасці і арганізацыйнага падыходу, што і з’яўляецца крытэрыем дыферэнцыяцыі паміж дзвюма мадэлямі тэатра. Непасрэднае сутыкненне адзначаных мадэляў адбылося ў пачатку ХХ ст. Улічваючы гэта, гісторыю нацыянальнага тэатральнага мастацтва можна ўмоўна падзяліць на тры перыяды: ад вытокаў да 1910-х гадоў; з 1910-х па 1980-я гады; з 1980-х гадоў па цяперашні час. Першы перыяд характарызуецца панаваннем аматарскай і паўпрафесійнай мадэляў са стыхійным спосабам арганізацыі справы, нізкай мастацкай якасцю, адсутнасцю сістэмы падрыхтоўкі, накіраванасцю да прафесіяналізацыі. Адметнасцю другога перыяду з’яўляецца стварэнне ўласна прафесійнай тэатральнай мадэлі ў выніку адаптацыі замежнага вопыту, менеджарскага падыходу і выпрацоўкі школы навучання артыстаў, а таксама суіснаванне прафесійнай і аматарскай плыняў у рэчышчы адзінай эстэтычнай сістэмы псіхалагічнага тэатра. Трэціму перыяду ўласціва захаванне тэндэнцый папярэдняга часу, а таксама ўзнікненне эксперыментальнай хвалі аматарскага тэатра з кардынальна іншай эстэтычнай і арганізацыйнай схемай і, адпаведна, мадэллю прафесіяналізацыі.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / рэдкал. : У. І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983 – 1987. – Т. 1 – 3.
2. Беларусы / навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Беларуская навука, 2012. – Т. 13. Тэатральнае мастацтва / рэдкал. : В. М. Ярмалінская [і інш.]. – 758 с.
3. Алисейчик, Г. В. Генезис ранних театральных форм в календарных обрядах древних славян : дис. ... канд. искусств. : 17.00.01 / Г. В. Алисейчик ; НАН Беларуси, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы. – Минск, 2011. – 109 л.
4. Барышаў, Г. І. Беларускі народны тэатр «Батлейка» / Г. І. Барышаў. – Мінск : Выд-ва М-ва выш., сярэд. спец. і праф. адукацыі БССР, 1962. – 162 с.
5. Барышев, Г. И. Театральная культура Белоруссии XVIII века / Г. И. Барышев. – Минск : Наука и техника, 1992. – 290 с.
6. Валанцэвіч, Н. С. Асаблівасці развіцця аматарскага тэатра як з’явы тэатральнага жыцця Беларусі сярэдзіны XIX стагоддзя / Н. С. Валанцэвіч // Артэфакт. – 2016. – № 5. – С. 23 – 33.
7. Міско, С. М. Школьны тэатр Беларусі XVI–XVIII стст. : вучэбны дапаможнік для студэнтаў ВНУ / С. М. Міско. – Мінск : Тэсей, 2000. – 166 с.

8. Няфёд, У. І. Ігнат Буйніцкі – бацька беларускага тэатра: вачыма сучаснікаў і ў памяці нашчадкаў / У. І. Няфёд. – Мінск : Навука і тэхніка, 1991. – 121 с.
9. Салееў, В. А. Нарысы тэорыі беларускага тэатра / В. А. Салееў. – Мінск : Беларуская навука, 2014. – 170 с.
10. Дживелегов, А. К. Итальянская народная комедия Commedia dell'arte / А. К. Дживелегов. – М. : Изд-во АН СССР, 1962. – 288 с.
11. Барбой, Ю. М. К теории театра : учебное пособие / Ю. М. Барбой. СПб. : СПбГАТИ, 2008. – 238 с.
12. Софронова, Л. А. Российский феатрон: московский любительский театр XVIII в. / Л. А. Софронова. – М. : Индрик, 2007. – 447 с.
13. Скачкоў, Д. С. Сродкі актёрскай пластычнай выразнасці ў аматарскім тэатры Беларусі другой паловы XX – пачатку XXI стагоддзя (у межах драматычнага, пантамімічнага і харэаграфічнага мастацтваў) : дыс. ... канд. мастацтв. : 17.00.09 / Д. С. Скачкоў ; Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск, 2014. – 155 л.
14. Смольскі, Р. Б. На скрыжаванні / Р. Б. Смольскі. – Мінск : Беларуская навука, 1999. – 231 с.
15. Пятровіч, С. А. Народныя тэатры Беларусі / С. А. Пятровіч ; рэд. : П. Ф. Глебка, А. В. Сабалеўскі. – Мінск : Навука і тэхніка, 1966. – 205 с.
16. Галковская, Г. Л. Студийные театры Беларусі 1980 – 1990 гадоў / Г. Л. Галковская. – Мінск : БГАИ, 2005. – 149 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье исследуются особенности сосуществования любительского и профессионального театра Беларуси в историческом контексте. На основе анализа форм национального театра делается вывод о пути создания актуальной театральной модели.

#### SUMMARY

The author explores the features of the coexistence of amateur and professional theater of Belarus in the historical context. On the base of the analysis of the forms of existence of the national theater the conclusions of the ways of creating actual theatrical model are made.

*Глина А. В.*

### **ИСТОЧНИКОВЕДЧЕСКАЯ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА ИССЛЕДОВАНИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО МЕНЕДЖМЕНТА В БЕЛОРУССКОМ ТЕАТРОВЕДЕНИИ**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 15.09.2016)*

Вопросы управления театрами во все времена их существования имели первостепенное значение. Так, деятельность С. Дягилева, Ф. Олехновича, С. Станиславского, В. Немировича-Данченко, В. Мейерхольда по сегодняшний день оказывают значительное влияние на художественные процессы в мировом и белорусском театральном искусстве. Но осмысление этих процессов и их теоретическое обобщение и концептуальное изложение театрального менеджмента происходят значительно позже и связаны, в первую очередь, с социокультурными трансформациями XX в.

Выделяется два важных и принципиально отличающихся между собой аспекта театрального менеджмента: 1) собственно управление и руководство театром; 2) теоретические, концептуальные вопросы представления этой деятельности, которые выступают предметом исследований зарубежных и отечественных учёных-искусствоведов, театроведов, театральных критиков, журналистов. Первый аспект выступает в качестве социокультурного феномена и непосредственной театральной реаль-

ности, организационного процесса и является объектом нашего исследования. По сути, он представляет собой многогранную технологию театрального менеджмента как управления театральным искусством, в результате чего театральный спектакль становится продуктом арт-рынка.

Второй аспект – это предмет теории и методологии изучения театрального менеджмента как составной части театроведения. Он состоит в представлении системного, цельного, концептуального взгляда на организацию и управление современным театральным процессом; оказывает существенное влияние на качество создания театральной постановки и успешность представления спектакля зрителю. Данный аспект выступает предметом статьи.

Считается, что истоки белорусского театроведения восходят к началу 20-х годов XX в. Знаковым событием явилось издание книги Ф. Олехновича «Беларускі тэатр» (Вильно, 1924). В работе автор показал первые шаги и эволюцию белорусского театра, художественные особенности произведений белорусских драматургов, их представление на театральных подмостках. Внимание обращено также на особенности формирования профессиональных театров, организационной и творческой конкуренции, популяризации театрального искусства, его воздействия на широкие общественные слои: «Белорусский театр уже перестаёт быть театром любителей, а постепенно превращается в профессиональный. Уже публика начинает его мерить другой меркой, как было до этого, относится к нему более критично, требует от него знания своего дела, а одновременная конкуренция двух белорусских театров влияет на качество художественной подготовки спектаклей. Белорусская пресса очень интересуется своим театром, на своих страницах много места отводит этой деятельности, размещая критические отчёты, нередко очень строгие» [3]. Автор приводит слова Я. Купалы, сказанные после первого посещения белорусского спектакля в 1912 г.: «Этот вечер показал мне, что необходимо расширять идею театра, нести её в сёла и деревни» [3].

Систематическое изучение состояния и развития различных аспектов управления театральным искусством в белорусском театроведении относится к середине XX в. Оно связано, в первую очередь, с научными исследованиями, осуществляемыми в Академии наук БССР. Направления исследований, методология изучения театрального искусства в Советской Белоруссии были обусловлены задачами государственной идеологии в области культуры, советскими реалиями, они также тесно связывались с насущными потребностями белорусского театра. Наряду с историей и теорией театра, сценографией, театральной критикой и другими феноменами сценического искусства в работах 2-й половины XX в. затрагивались вопросы экономики и организации театрального дела. Тем не менее, написанное и изданное в тот исторический период представляет собой серьёзную источниковедческую и методологическую основу театроведения, без которой невозможно объективно и научно осмыслить динамику театральной практики, осуществить современным исследователям анализ проблем театрального менеджмента.

Одним из основателей белорусской театроведческой школы является В. И. Нефёд, который провёл ряд исследований по разработке вопросов истории белорусского театра, проблем методологии его изучения и изложил результаты в работах «Беларускі тэатр: нарыс гісторыі» (1959), «Сучасны беларускі тэатр» (1961), «Становление белорусского советского театра» (1965) и других. Им разработаны исторический и системный подходы к анализу белорусского театра, успешно применённые в трёхтомной «Гісторыі беларускага тэатра» (1983 – 1987).

К концу 80-х годов XX в. в белорусском театроведении создаётся общая концепция развития белорусского театрального искусства, основанная на диалектико-материалистической методологии и комплексно-системном подходе, где вместе с вопросами исследования исторического прошлого театрального искусства представлено его национальное своеобразие, многогранность форм и художественных стилей, преемственность культурных сценических традиций, а также аспекты режиссёрской, управленческой и организационной деятельности в театре.

Политические и социально-экономические трансформации конца XX – начала XXI в. предъявили новые требования к организации и управлению театральным делом, разработке принципиально иных концептуальных подходов в изложении сути и содержания спектакля как театрального продукта, театральной постановки как сегмента арт-рынка. Возникает необходимость в обосновании новой парадигмы театрального творчества, методологии исследования ранее не существующих театральных явлений: театрального рынка, информационных технологий, театрального маркетинга, менеджмента и других. Началом осмысления назревших реформ в театральной деятельности в 90-е годы XX в. выступают работы Р. Б. Смольского: раздел «Беларускі тэатр 90-х: праблемы рэфармавання і развіцця» в коллективном издании «Гуманітарныя і сацыяльныя навукі на зыходзе XX стагоддзя» (1998), монография «Тэатр у прасторы часу» (1998).

Принципы организации театрального искусства непосредственно во взаимодействии со зрителем, слушателем, потребителем раскрываются в работах Р. Л. Бузука «Беларускі тэатр і глядач на парозе XXI стагоддзя» (2004), «Эволюция современного белорусского театра и зрительской аудитории на рубеже XXI столетия» (2008), «Проблемы изучения социального функционирования драматического театра» (2010). Результаты исследований различных аспектов театральной деятельности в начале XXI в. были представлены в коллективных трудах «Беларускі тэатр у прасторы XXI стагоддзя. Праблемы адаптацыі і развіцця» (2009), «Сінхронна з часам: актуальныя праблемы развіцця беларускага тэатра» (2010) и других. В этих работах представлена широкая методологическая основа для театроведческих исследований, опирающаяся на всесторонний анализ объекта, многофакторную модель предмета изучения – театральной деятельности и менеджмента.

За последние два десятилетия, как следствие реализации современной научной методологии, появилась многочисленная специальная литература, раскрывающая разнообразные стороны менеджмента социокультурной деятельности, арт-индустрии – арт-менеджмента. Такие исследования были проведены российскими учёными: Л. И. Рудич «Менеджмент социально-культурной сферы. Основы технологии» (1996), Г. Л. Тульчинским «Технология менеджмента в сфере культуры» (1996), В. Е. Новаторовым «Маркетинг культурных услуг» (2000), Е. Л. Шековой «Менеджмент в сфере культуры: российский и зарубежный опыт» (2006), В. М. Чижиковым, В. В. Чижиковым «Введение в социокультурный менеджмент» (2003), Г. Н. Новиковой «Технологии арт-менеджмента» (2006), Е. А. Ноздренковым «Теория и практика социокультурного менеджмента» (2007) и другими. В работе Г. Н. Новиковой «Технологии арт-менеджмента» указывается, что «арт-менеджмент сегодня рассматривается как один из функционально-ролевых видов деятельности, связанных с процессами отбора, хранения, производства и распространения культурных ценностей ... как профессиональное управление процессом создания художественных ценностей (материальных и духовных), продвижения на рынок культурных услуг результатов творческой деятельности



авторов, режиссёров, исполнителей и организационных усилий коллектива организации (продюсерского центра, фирмы)» [2, с. 21 – 22].

Г. Л. Тульчинский и Е. Л. Шекова в работе «Менеджмент в сфере культуры» (2003) подчёркивают экономическую составляющую данного явления. Ссылаясь на исследования, проведённые в Европе в середине 80-х годов XX в., они констатируют: «Настоящее исследование показывает, что четыре учреждения культуры – оперный и драматический театры, филармония и дом искусств – играют, кроме культурной, ещё и существенную экономическую роль. Чтобы выполнять свои задачи, они пока ещё не могут обойтись без государственных субсидий; их деятельность, однако, вызывает обратные потоки средств в государственный бюджет и оказывает сильное оживляющее воздействие на экономику» [6, с. 12]. Авторы отмечают: «Некоммерческая деятельность не означает “непривлекательная” для бизнеса. Во всём мире некоммерческий (нон-профитный) сектор – один из наиболее интенсивно развивающихся секторов экономики. Действительно, что может быть привлекательней деятельности, когда все ваши доходы идут на покрытие ваших расходов и прибыль не образуется в принципе! Некоммерческая сфера обладает рядом законодательно закреплённых льгот и гарантий, привлекающих туда капитал. В силу своей публичности, социальной значимости она обладает явно выраженным рекламным потенциалом, возможностями формирования и продвижения привлекательного имиджа, репутации, социального статуса и т. д.» [6, с. 34].

В статьях Р. Б. Смольского «Инновации и экономический фактор в развитии театрального искусства», «О некоторых вопросах театральной экономики и управления» (обе – 2008 г.) обосновывается и последовательно излагается методология применения инновационных механизмов управления театральной деятельностью. Указывая на актуальность задачи инновационного развития театрального искусства, автор пишет: «Некоторым ориентиром в решении этой задачи является концепция баланса целей и интересов производителей и потребителей культурных благ на основе рыночных механизмов целевых программ и меценатских пожертвований. Согласно этой концепции, интересы творческих деятелей театра заключены между двумя полюсами шкалы: от потребности в самовыражении, реализуя которую, творцы художественного продукта развивают сценическое искусство (совершенствуют его язык и расширяют предметную сферу художественного исследования), до работы на рынок, на массового зрителя, который обеспечивает немедленное признание и материальный успех нетерпеливому и честолюбивому мастеру сцены» [5, с. 23].

Не менее значительным продвижением в деле изучения менеджмента в сфере культуры являются работы белорусских авторов В. Г. Янчевского «Основы менеджмента» (2004), Ф. Ястреба «Ад мастака да спажыўца... Інфраструктура як аснова арт-рынку» (2006), Е. А. Макаровой «Арт-менеджмент как вид профессиональной деятельности» (2014) и других. Так, теоретико-методологические аспекты арт-менеджмента были изложены в учебном пособии, подготовленном коллективом учёных Белорусского государственного университета культуры и искусств «Арт-менеджмент как вид управленческой деятельности в сфере искусства и культуры» (2008). В работе в систематизированном виде представлены теоретические знания о проблемах развития арт-менеджмента как сферы социокультурной профессиональной деятельности: «Исходя из того, что арт-менеджмент – это ещё и процесс управления производством продукта рынка культурных услуг, включающий все структурные элементы управления (планирование, организацию, мотивацию, контроль) организацией людей, занятых этим произ-

водством, можно утверждать, что арт-менеджмент представляет собой совокупность управленческих приёмов (планирование, организация, мотивация, контроль), характерных для классического менеджмента, и особый вид управленческой деятельности в сфере искусства, который включает процесс создания и распространения художественной продукции» [1, с. 4].

Предметом нашего научного исследования является теория и практика создания театрального спектакля как продукта арт-рынка.

Среди зарубежных работ в данном направлении выделяются: С. Лэнгли «Theatre Management and Production in America. Drama Book Publishers» (1990), А. Ропо и М. Эрикссон «Менеджмент театральной постановки: конфликт, коммуникации и компетентность» (2002), А. Арто «Театр и его двойник» (2000), Т. Келли «Сценический менеджер» (2003), С. Лэнгли «Идея для театра. Менеджер для идеи (американская модель)» (2003) и другие. Как указывают белорусские исследователи, «заимствование западного опыта и перенесение его на отечественную почву оказывается мало продуктивным без существенной корректировки и учёта исторических и культурных традиций» [1, с. 5], поэтому не все концептуальные разработки западных исследователей могут быть экстраполированы на отечественную театральную жизнь и арт-рынок. С другой стороны, неспособность обнаружить в зарубежных подходах рациональные компоненты методологии исследования театральной жизни, благоприятно сказывающиеся на качестве создания и продвижения театрального продукта (спектакля) к зрителю, столь же актуальная проблема в настоящее время.

Такое рациональное зерно содержится в исследовании финских театроведов А. Ропо и М. Эрикссон, которые в противовес распространённым концептуальным подходам к театральному менеджменту, ориентирующимся «на экономический результат», выдвинули идею развития так называемой «организационной компетенции». Они, таким образом, аргументируют методологию выявления управленческой компетенции как имманентную менеджменту театральной постановки: «Под компетенцией мы понимаем знания, навыки и способности, которые люди, команды и организации развивают со временем. Такая компетенция – коллективная организационная способность. На успех организации в достижении стратегических и операционных целей влияют такие структуральные факторы, как контроль, принятие решений, вопросы человеческих ресурсов, в том числе выбор и поощрение. Коллективные организационные способности не могут быть сведены к индивидуальным или функциональным (например, маркетинговым, финансовым) знаниям и умениям, как традиционно определяют компетенцию. На наш взгляд, коллективные организационные способности со временем развиваются при условии, что организация, её структура и люди работают вместе для достижения лучших результатов» [4].

Достаточно продуктивно в конце XX – начале XXI в. разрабатывались теоретико-методологические аспекты театрального менеджмента в работах российских учёных, искусствоведов, театральных критиков. Новые подходы нашли отражение в диссертациях Д. Я. Смелянского «Продюсер в театральной постановке России: организационно-творческий аспект» (2000), А. А. Мошенского «Театральная постановка и её организационные проблемы в современной России» (2004), Д. А. Доновой «Театр и зритель: стратегические основы взаимоотношений» (2007), Т. В. Астафьевой «Новые технологии в современном постановочном процессе (на материале театрального искусства Санкт-Петербурга 1990 – 2010 гг.)» (2011) и других.

Вопросам, отражённым в статье, посвящён ряд публикаций в белорусских научных изданиях, прессе, интернете. Они представляют совокупность разных точек зрения, образующих обобщённое, порой противоречивое знание по вопросам театрального менеджмента. Теорети-

ко-методологическая основа изучения арт-менеджмента, менеджмента социокультурной деятельности в белорусском театроведении представлена достаточно убедительно, чего нельзя сказать о методологии исследования, на наш взгляд, разработанной недостаточно и требующей серьезной корректировки. В её основе должна превалировать мысль о том, что театральный менеджмент, выделившись в отдельное развивающееся направление исследований, сегодня должен представлять инновационное пространство для разработки новых управленческих технологий, оригинального конструирования современных театральных практик и инструментов управленческой деятельности. Это предполагает продолжение белорусскими театроведами поиска и создания принципиально новых методологических подходов к изучению вопросов управления современной театральной жизнью.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Арт-менеджмент как вид управленческой деятельности в сфере искусства и культуры : учебное пособие / под. ред. Н. И. Аксютки, Е. А. Макаровой. – Минск : БГУКИ, 2008. – 147 с.
2. Новикова, Г. Н. Технологии арт-менеджмента : учебное пособие / Г. Н. Новикова. – М. : МГУКИ, 2006. – 178 с.
3. Аляхновіч, Ф. Беларускі тэатр / Ф. Аляхновіч [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: [http://wikimedia.org/wiki/File:Беларускі\\_тэатр.pdf](http://wikimedia.org/wiki/File:Беларускі_тэатр.pdf). – Дата доступу: 21.07.2015.
4. Ропо, А. Менеджмент театральной постановки: конфликт, коммуникации и компетентность / А. Ропо, М. Эрикссон [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.culture29.ru/upload/medialibrary/334/334daf78e52be55dc624c3f4620ce3d3.pdf>. – Дата доступа: 12.08.2014.
5. Смольский, Р. Б. Инновации и экономический фактор в развитии театрального искусства / Р. Б. Смольский // Культура. Наука. Творчество : материалы Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 19-20 апреля 2007 г. – Минск, 2008. – 360 с.
6. Тульчинский, Г. Л. Менеджмент в сфере культуры: учебное пособие / Г. Л. Тульчинский, Е. Л. Шекова. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб., 2003. – 528 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрена источниковедческая и методологическая основа исследования театрального менеджмента в белорусском театроведении. Проанализированы и систематизированы работы, в которых изложены теоретико-методологические аспекты театроведения, определена степень изученности вопросов театрального менеджмента в Беларуси в конце XX – начале XXI в.

#### SUMMARY

The article deals with source materials and methodological basis of the study of theater management in the Belarusian theater criticism. Analyzed and systematized work, which set out the theoretical and methodological aspects of theater, defined level of knowledge of theater management issues in Belarus in the late twentieth and early twenty-first century.

*Глина В. В.*

### **РАЗРАБОТКА МАРКЕТИНГОВОЙ ПОЛИТИКИ ТЕАТРА (НЕКОТОРЫЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ)**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 15.09.2016)*

Отечественные театры на рубеже XX – XXI вв. оказались перед непростыми вызовами времени, в том числе проблемами формирования рыночных отношений, приоритетной задачей которых стала разработка механизма привлечения зрителей в театральные залы, поиск эффективных путей сбыта театрального продукта (спектаклей). Решение этих вопросов находится в плоскости театральной маркетинговой деятельности.

«Современная медийная реальность, ориентированность на рыночный подход, сокращение государственного финансирования поставили театры в новые условия и требуют новых способов организации театральной деятельности для эффективного функционирования» [3, с. 332], что позволило «выявить признаки сложившегося кризиса и определить те механизмы, которые оказывают влияние на театральный процесс» [3, с. 330].

Поиск ответов на эти вызовы находится в области понимания театрального продукта как товара, «который необходимо выгодно продать, а для этого важно знать законы рынка, постоянно проводить маркетинговые исследования», результатом чего выступает понимание, каким образом «потребности общества... в сценическом искусстве превратились в доход театрального учреждения» [2].

Исходя из этого, «нужен действительно креативный подход, использование новейших технологий, нетрадиционных методик, чтобы потребитель среди большого количества конкурентов отдал предпочтение именно определённому продукту... Если современные маркетологи будут вкладывать новейшие и даже, возможно, рискованные идеи в маркетинговую деятельность организации, то это поможет предприятию повысить свой уровень конкурентоспособности и быть востребованным на рынке» [7]. Деятельность театра и её результат имеют существенные отличия от деятельности промышленных предприятий, поскольку в первом случае выпускается специфический продукт – спектакль, который, как и во втором случае должен стать товаром рыночного спроса и потребления. Но главной особенностью театрального продукта выступает понимание того, что спектакль продаётся как результат коллективного творчества многих специалистов (в том числе маркетологов), обеспечивает эстетическое и духовное развитие личности и сообщества.

Для успешности этого процесса в театральном маркетинге разрабатывается так называемая **маркетинговая политика** – комплекс организационных, экономических и технологических приёмов, а также социокультурных мероприятий, направленных на достижение рыночных целей и реализацию соответствующих задач по продвижению театрального продукта к потребителю и регулированию спроса на него.

В современной отечественной и зарубежной научной литературе существует несколько мнений о сути маркетинговой политики. Ряд авторов понимает под ней некий документ, «в содержании которого прописываются: а) главная стратегия компании, из которой вытекают маркетинговые стратегии, применяемые компанией; б) методы разработки бюджетов на проведение рекламных кампаний; в) цели изучения рынка, сегментация рынка, способы расчёта рыночных показателей, организация получения, сбора и анализа маркетинговых исследований и прочее» [1]. Другие авторы дают определение маркетинговой политике посредством понятия «план», «по которому составляется целая программа деятельности компании в области продвижения товаров и услуг» [6]. В электронных источниках можно встретить её определение как «эффективного инструмента ведения бизнеса, направленного на повышение реальных доходов» [4]. Во всех этих подходах, так же, как и в нашем понимании, маркетинговая политика будет содержать систему проектирования, разработки, производства и демонстрации высококачественного, конкурентоспособного и востребованного арт-продукта, удовлетворяющего спросу на современном театральном рынке.

Актуальность разработки маркетинговой политики в театральной сфере зависит от ряда факторов: «местоположения объекта на рынке театральных услуг; от уровня управления театром, умения, опыта и таланта руководящего персонала. Только сам театр спо-

собен реально оценить существующую конъюнктуру и спрос, установить такие цены на билеты, которые не привели бы к потере зрителя» [2]. Поэтому нелёгкий путь творческих художественных исканий в рыночных условиях театрального производства потребует разработки инновационных форм многогранной театральной деятельности. Это не может не актуализировать осуществления маркетингового анализа сложившегося в стране арт-рынка, новых концептуальных разработок и создания на этой основе оригинальной маркетинговой политики.

С другой стороны, важность разработки маркетинговой политики в сфере театральных услуг, как указывают российские исследователи, «состоит в попытке рассмотреть театр как единое сложно структурированное пространство – поле динамичного взаимодействия множества переменных» [5]. Актуальным представляется преодоление значительного дефицита теоретических знаний в отечественном театроведении в области управления предпринимательской деятельностью в театральной сфере, включая, в частности, теоретические вопросы маркетинговой политики.

Практическое значение указанной темы состоит в том, что сфера культуры и театрального искусства прямо и косвенно отражается на экономическом развитии страны. Прямое экономическое влияние проявляется в создании рабочих мест, стимулировании развития других отраслей: сервиса, торговли, образования, туризма. Косвенное экономическое влияние заключается в том, что культура формируется под воздействием нескольких элементов, в том числе национальной, бытовой, художественной культуры, требующих своего материально-экономического обеспечения. Театральная сфера, находящаяся на пересечении вышеуказанных культур, отражающая степень духовного обогащения социальной среды, раскрытия интеллектуально-творческого потенциала людей, аккумулирует в себе те основополагающие и инструментальные ценности, которые определяют реальный облик современного белорусского сообщества.

Существует значительное количество способов повысить востребованность театрального арт-продукта и эффективность театральной деятельности. Проведение продуманной маркетинговой политики на рынке театральных услуг – один из действенных инструментов, непосредственно влияющих на конкурентоспособность и, в целом, на деятельность театра. Прибыльное и успешное театральное представление есть всегда следствие правильно организованной маркетинговой политики, результатом которой выступают театральные услуги, востребованные зрителем, а значит конкурентоспособные на современном театральном рынке.

В процессе создания маркетинговой политики театра разрабатываются репертуарная, сбытовая, ценовая политика, рекламные, PR-стратегии, стратегия стимулирования продаж, маркетинговых коммуникаций и т. п. Заключительный момент выработки такой политики будет состоять в определении различных способов использования маркетинговых инструментов. Разработка маркетинговой стратегии производится с помощью системной театральной деятельности подобного рода и включает ряд практических этапов (постановка целей, формирование концептуальных основ политики), определение использования маркетинговых инструментов и механизма их взаимодействия.

Главными целями маркетинговой политики выступает увеличение объёма продаж, прибыли, доли рынка, а также завоевание лидерства в занимаемом сегменте театрального рынка. Мнения в театроведении насчёт концептуальной определенности театральной политики зачастую разделяются на несколько различных подходов.

Так, существующая производственная концепция предполагает, что потребители одобряют только те театральные услуги, которые являются широко распространёнными и доступными по цене, отражают конъюнктуру рынка. Руководствуясь этой концепцией, театральные маркетологи в разработке маркетинговой политики направляют усилия на достижение максимальной эффективности театральных произведений с явно выраженными социально востребованными признаками: доступная цена, апробированный репертуар и другие. На наш взгляд, данная концепция отражает случаи превышения спроса над предложением, что нечасто присутствует в рыночном механизме театральной деятельности, когда непритязательный зритель удовлетворён самим фактом посещения театра, просмотром сценического произведения.

Второй подход, так называемая товарная концепция, гласит, что театральные зрители всегда избирательны в просмотрах спектаклей и отдают предпочтение театральному продукту с наивысшим качеством, наилучшими художественно-эстетическими характеристиками.

Сторонники третьей, сбытовой концепции театрального продукта считают, что потенциальные театральные зрители не будут регулярно посещать представления, если театр не продемонстрирует усилия по привлечению их внимания к себе, не предпримет активных действий по сбыту театрального продукта и сопутствующих его демонстрации услуг. В этом случае маркетинговая политика театра ориентируется на законы рынка, которые указывают, что нужно создавать то, что можно продать, а не продавать то, что создано давно и практически товаром не является.

Иными словами, маркетинговая политика в театральной деятельности в условиях конкурентной среды должна быть основана на концепции приоритета реальных потребностей целевых групп и сложившегося театрального рынка в выстраивании тесных и долгосрочных заинтересованных отношений с потенциальными и реальными зрителями. Эти принципы доминируют в последней маркетинговой концепции и, как правило, вытесняют иные взгляды на концептуальные основы маркетинговой театральной политики.

К инструментам маркетинговой политики относятся: репертуарная (ассортиментная, товарная); сбытовая, или политика продаж, то есть деятельность по доведению театрального арт-продукта до потребителя; ценовая политика (поиск оптимального соотношения цена-качество для театра и потребителя театральных услуг); продвижение, то есть поиск путей для мотивации к просмотру спектакля; театральный брендинг, или позиционирование театра в сознании зрительской аудитории; рекламная политика; взаимодействие со СМИ, спонсорами и меценатами; применение PR-инструментов в театральной работе с общественностью и другие.

Таким образом, в таком современном развивающемся секторе экономики, как театральная сфера, одну из важнейших ролей играет маркетинговая политика. Технологический и социальный прогресс обеспечивает максимально широкий спектр услуг, направленных на удовлетворение запросов театрального зрителя. Однако их надо уметь донести до потребителя, поскольку его потребности очень динамичны, с каждым днём предъявляются новые требования к поставщикам театральных услуг, что должно быть отражено и изложено в разрабатываемой театрами политике маркетинговой деятельности.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Голубков, Е. П. Что такое маркетинговая политика? / Е. П. Голубков // Маркетинг в России и за рубежом. – 2004. – № 6. – С. 121 – 125.

2. Пучкова, Е. И. Маркетинг в сфере театрального искусства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.cfin.ru/press/marketing/1998-1/09.shtml>. – Дата доступа: 17.07.2016.
3. Соколовская, А. О. Маркетинговые коммуникации в театральной сфере / А. О. Соколовская // Сборник работ 69-й научной конференции студентов и аспирантов Белорусского государственного университета, Минск, 14-17 мая 2012 г. : в 3 ч. – Минск, 2013. – Ч. 3. – С. 329 – 333.
4. Маркетинговая политика [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://edu.jobsmarket.ru/glossary/marketing/1281/>. – Дата доступа 16.08.2016.
5. Направления развития хозяйственной деятельности Алтайского краевого театра драмы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.newreferat.com/ref-38475-15.html>. – Дата доступа: 28.02.2016.
6. Основные маркетинговые политики [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://marketing-now.ru/osnovyi-marketinga/osnovnyie-marketingovyie-politiki/>. – Дата доступа: 12.08.2016.
7. Что такое маркетинговая политика? // Бизнес Online. – 2015. – 20 ноября [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.business-gazeta.ru/article/145951/>. – Дата доступа: 07.01. 2016.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются некоторые теоретические аспекты разработки маркетинговой политики театра. Автор излагает ряд маркетинговых приёмов по продвижению театрального продукта (спектакля) к потребителю. В основу разработки маркетинговой политики положены современные научные подходы театрального маркетинга и особенности их реализации в отечественном театральном искусстве.

#### SUMMARY

This article discusses some of the theoretical aspects of the development of the marketing policy of the theater. The author presents a number of marketing techniques to promote the theatrical product (play) to the consumer. The basis for the development of marketing policy put modern scientific approaches of theatrical marketing and feature of their realization in the domestic theatrical art.

*Золотарёва Н. С.*

#### **ФЕРЕНЦ ЛИСТ И ОПЕРА**

*Днепропетровская академия музыки им. М. Глинки  
(Поступила в редакцию 12.09.2016)*

На фоне разнообразия жанровых приоритетов композиторского наследия Ф. Листа, разного рода оперных транскрипций становится особенно заметным парадокс: почему художник такого масштаба, стремившийся в своём творчестве к синтезу искусств, не стал оперным композитором? Раскрытие тайны парадокса обуславливает актуальность статьи.

Цель исследования – выявить роль оперного жанра в наследии Ф. Листа.

Известно, что в творчестве Ф. Листа есть опера «Дон Санчо, или Замок любви», созданная в 14 лет. История написания этого сочинения связана с успехами юного пианиста в Париже. С одной стороны, благодаря блестящей концертной деятельности, а с другой – протекции своего учителя Ф. Паэра, юный Ф. Лист получил заказ от дирекции «Grand Opera» на сочинение оперы, премьеры которой состоялась 17 октября 1825 г. (дирижёр Р. Крейцер, Дон Санчо – А. Нурри) [2].

Юному композитору, который работал над партитурой оперы в 1824 – 1825 гг., помогал в инструментовке Ф. Паэр. Многие исследователи считают, что именно перу Ф. Паэра принадлежит не только инструментовка оперы, но и часть музыкальных номеров. Учитель принял участие и в создании либретто оперы, пригласив к сотрудничеству писателей Теолона и Рансе. Либреттисты взяли за основу сюжет Ж. П. Флориана о люб-

ви рыцаря Дона Санчо к принцессе Эльзире, которая, однако, стремится к замужеству с принцем Наваррским. Но отвага рыцаря, защитившего её от похищения Ромуальда (волшебника Амидора, помогающего Дону Санчо), покоряет неприступную принцессу, и она соглашается на союз с рыцарем. Так Дон Санчо и принцесса Эльзира попадают в замок любви, где могут находиться только те, кто любит и любим. В предисловии либретто авторы указывают, что стремились «предоставить маленькому Листу такие сцены, многообразии которых могло бы дать полную возможность его таланту проявить себя со всех сторон» [2, с. 11]. Поэтому слабые стороны либретто Теолон и Рансе «разнообразили» за счёт введения песен и танцев крестьян перед замком любви; образов амурчиков, которые выходили из тумана во время сна принцессы; прозрачных декораций стен замка, сквозь которые явственно были видны пары, опьяненные любовью; сцен бури, боя, а в финале – пышного балета и торжественного, «ликующего» хора.

Как подчёркивает Я. Мильштейн, перегруженность либретто всякого рода эффектами, его вычурность, невыстроенность препятствовали созданию высокохудожественного оперного полотна. Музыка оперы, несмотря на «двойственность впечатления» (с одной стороны, ощущалось влияние Ф. Паэра, с другой – наличие удачных мелодических оборотов, естественные гармонические последовательности указывали на бесспорную одаренность автора), была благожелательно принята членами художественной дирекции «Grand Opera». Однако опера выдержала не более двух-трёх представлений. Критика, в основном, была отрицательной. Только в «Gazette de France» рецензент, подчеркнув юный возраст автора, отметил: «Музыкальное выражение чувств более мягких и нежных он решил очень удачно и умело. Чего ещё можно ожидать сверх этого?» [2, с. 62].

Исследователи отмечают, что неуспех оперы не принёс Ф. Листу особых страданий. Я. Мильштейн указывает, что гениальный подросток выписывает в это время изречения, среди которых: «Ты не становишься лучше от похвал, хуже от порицаний» [4, с. 115]. Всё же трудно поверить, что после блистательных концертных выступлений неудача с постановкой оперы прошла бесследно в сознании 14-тилетнего юноши.

Тем не менее, к созданию опер в своей длительной, изобилующей триумфами деятельности музыканта-творца Ф. Лист обращался неоднократно. В 1846 – 1851 гг. он работал над созданием оперы «Сарданапал» (либретто Ротонди по Д. Байрону). Я. Мильштейн отмечает, что, «несмотря на твердое намерение Ф. Листа закончить оперу и поставить на сцене какого-либо европейского театра, работа его дальше отдельных черновых набросков не пошла» [5, с. 415]. Во-первых, либретто было создано на итальянском языке, которым Ф. Лист владел недостаточно свободно, во-вторых, в то время жизнь композитора, по его выражению, была «такой сумбурной и такой загромождённой» [4, с. 785], что времени на создание масштабного оперного сочинения не хватало.

В 1846 г. композитора привлекла возможность воплотить в оперном жанре образ Фауста, в 1848 г. – Спартака, в 1858 – 1859 гг. – Жанну д'Арк. Свидетельством того, что Ф. Лист стремился к созданию итальянской оперы стал отказ композитора от предложения Р. Вагнера написать немецкую оперу на либретто «Кузнец Виланд»: «Насколько велик для меня соблазн ковать твоего кузнеца, настолько не могу я не придерживаться принятого мной решения, – никогда в жизни не сочинять немецкой оперы... Германское создано для тебя, и ты – его слава» [4, с. 786]. Ещё одна попытка создания оперного сочинения была предпринята в 1856 – 1858 гг., когда по просьбе венгерских друзей Ф. Лист рассматривал возможность написания оперы «Янош» (или «Янко»). Но и в этом



случае языковой фактор сыграл негативную роль, ибо, если итальянский язык композитор не знал в совершенстве, то венгерским он не владел.

Помимо этого, в веймарском архиве Ф. Листа имеется значительное количество текстов либретто, которые интересовали композитора и могли бы стать основой его оперных творений. Среди них – «Сцена (1-я) из “Манфреда” по Байрону» П. Корнелиуса, «Пролог» и «Вавилонская башня» Ф. Дингельштедта, «Святой Губерт» Г. Риделя [5, с. 423]. Обилие незавершённых оперных замыслов позволило Я. Мильштейну прийти к выводу о том, что Ф. Лист направлял своё творчество, прежде всего, на создание инструментальной программной музыки и даже оратории рассматривал как сочинения, которые «расширяют симфоническую программность» [4, с. 370]. Исследователь считает, что Ф. Лист, с одной стороны, был слишком занят и не мог уделять оперному жанру достаточно времени, с другой – по своему дарованию не был оперным композитором. Обосновывая это положение, Я. Мильштейн приводит мысли Ф. Листа по поводу того, что «условности оперной сцены связывают фантазию композитора, лишают её ... “игры полутеней”, свободы психологических переживаний, поэтому не каждый может к ним “приспособиться”» [4, с. 370].

Постановка проблемы «Ф. Лист и опера» не лишена оснований. Более того, ей свойственна многоуровневость. Ведь взаимосвязь Ф. Листа с наследием оперных композиторов, чьё творчество послужило основой создания разного рода фортепианных транскрипций, многомерно. Ф. Лист постигал оперные шедевры не только как гениальный пианист, но и как выдающийся оперный дирижёр и известный музыкальный критик.

С постановкой «Волшебной флейты» В. А. Моцарта 1 февраля 1843 г. в Бреслау связан дебют Ф. Листа как оперного дирижёра. Свидетельством признания Ф. Листа в этом качестве стало его назначение на должность придворного капельмейстера в Веймаре (январь 1844 г.). В течение 10 лет – с 1848 по 1857 гг. – им было поставлено 43 оперы, из которых больше половины принадлежало его современникам. Благодаря Ф. Листу в Веймаре состоялась мировая премьера «Лоэнгина» Р. Вагнера (28 августа 1850 г.), ещё 24 оперы впервые прозвучали на Веймарской сцене. Среди них – «Фаворитка» Г. Доницетти (28 сентября 1850 г.), «Тангейзер» (16 февраля 1849 г.) и «Летучий голландец» (16 февраля 1853 г.) Р. Вагнера, «Гугеноты» Д. Мейербера (18 ноября 1855 г.), «Эрнани» (12 сентября 1852 г.) и «Двое Фоскари» (8 апреля 1856 г.) Д. Верди.

Ф. Листом были возобновлены оперные спектакли «Дон Жуан» и «Волшебная флейта» В. А. Моцарта; «Норма», «Пуритане», «Капулетти и Монтекки» В. Беллини; «Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти; «Роберт-Дьявол» Д. Мейербера. Приведенные факты указывают на продуктивность и продолжительность творческих связей Ф. Листа с искусством тех композиторов, оперы которых стали основой созданных ранее фортепианных *Reminiscences*. Это – «Дон Жуан» В. А. Моцарта, «Норма», «Пуритане» В. Беллини, «Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти, «Роберт-Дьявол» и «Гугеноты» Д. Мейербера. В качестве дирижёра Ф. Лист интерпретирует оперный материал, который ранее отобрал как композитор и исполнял как пианист. Для композитора характерен путь от реминисцентного освоения оперного целого к его дирижёрскому воплощению. Реминисцентное осмысление опер явилось необходимым импульсом для последующей дирижёрской интерпретации.

В освещении данной проблемы важную роль играет литературное наследие Ф. Листа. В своих художественно-критических статьях и письмах он оценивает состояние современных ему оперных театров, размышляет о сущности и специфике дирижёр-

ской практики, анализирует оперный стиль композиторов и отдельные оперы. Статьи Ф. Листа «являются не только драгоценным источником для понимания его творчества, но и надёжным ключом к раскрытию художественных устремлений романтической эпохи» [3, с. 5]. В письме к Ламберу Массару (Венеция, 1838 г.) Ф. Лист рассуждает о судьбе В. Беллини, преждевременной смерти, «похитившей его на предвещающей сияние дня заре его таланта, в тот момент, когда современники приветствовали его творчество как многообещающий залог будущего» [3, с. 124].

Весьма противоречивы отзывы Ф. Листа-критика о Г. Доницетти. Двойственность отличает листовскую оценку исторического значения оперного искусства Г. Доницетти в письме к Морису Шлезингеру «О состоянии музыки в Италии» (ноябрь 1838 г.): «Оперы, господствующие теперь в репертуаре ... “Марино Фальери”, “Лукреция Борджиа”, “Паризина”, “Любовный напиток” и, главным образом, “Лючия ди Ламмермур” ... Удачно найденные мелодии, носящиеся в Италии в воздухе ... пропитывают улицы, прокрадываются туда совершенно случайно и приятно ласкают слух. Но кто ищет в этих операх мыслей, изобретательности, декламации, драматического выражения – одним словом, кто ищет искусства в высоком и серьёзном значении этого слова, тот, я полагаю, напрасно потеряет труд и время ... прогресс от Россини к Доницетти не является для меня доказанным» [3, с. 138 – 139].

Статья Ф. Листа «“Роберт-Дьявол” Скриба и Мейербера» содержит те рассуждения и наблюдения Ф. Листа, которые в некоторой степени проясняют его обращение к данному сочинению для создания *Reminiscences*: «Когда Скриб написал для Мейербера “Роберта”, стало сразу ясным, что в концепции оперного сюжета наступил новый период». Называя Д. Мейербера гением, Ф. Лист подчёркивает, что «Беллини и Доницетти, как эпигоны и пользующиеся любовью представители чисто чувственной мелодии, смогли занять лишь место второго ранга, тогда как Мейербер с полным правом мог заявить притязание стоять в первых рядах» [3, с. 176].

Об интересе Ф. Листа к творчеству Р. Вагнера свидетельствует статья «“Летучий голландец” Рихарда Вагнера». Ф. Лист считал, что Вагнер занимал выдающееся место среди деятелей культуры своего времени: «Ни один поэт после Байрона не показал нам ни одного столь же бледного призрака во мраке столь непроглядной ночи, как Вагнер в своём “Летучем голландце...”» [3, с. 211].

Очевидны оперные приоритеты Ф. Листа – музыкального критика. Его высокую оценку заслужили оперы В. Беллини, Д. Мейербера, Ж. Ф. Галеви, Р. Вагнера, тогда как мнение Ф. Листа о Г. Доницетти неоднозначно. Однако это не означало игнорирование великим романтиком опер итальянского композитора, о чём свидетельствуют не только *Transcription*, созданные по творениям Г. Доницетти, но и деятельность Ф. Листа как оперного дирижёра.

Раскрытие темы «Ф. Лист и опера» было бы неполным без рассмотрения оперных *Transcription* композитора, которые являются отражением художественного метода и стиля композитора-пианиста, поскольку возникали едва ли не на всех этапах его творческого пути.

Ф. Листом были написаны разнообразнейшие по жанрам и избираемому материалу фортепианные *Transcription*. В частности, оперное наследие В. А. Моцарта представлено в фортепианном искусстве «неистового романтика» «*Reminiscences de “Don Juan”*» (1841) и «*Fantasia uber Motive aus “Figaro”*» (1840-е годы).

Шедевры В. Беллини запечатлены Ф. Листом в таких *Transcription*, как «Reminiscences des “Puritains”» (1836), «Hexameron. Morceau de concert. Grandes variations de bravoure sur le marche des “Puritains”» (1837 г., совместно с С. Тальбергом, И. Пиксисом, А. Герцем, К. Черни и Ф. Шопеном), «Introduction et Polonaise des “Puritains”» (1841 г., с использованием заключительной части «Reminiscences des “Puritains”»), «Fantaisie sur des motifs favoris de l’opera “La Sonnambula”» (1840), «Reminiscences de “Norma”» (1841).

Из оперного наследия Г. Доницетти Ф. Лист также выбрал яркие произведения – репрезентанты стиля итальянского композитора. В фортепианном творчестве Ф. Листа наиболее последовательно представлена «Lucia de Lammermoor», о чем свидетельствуют «Reminiscences de “Lucia de Lammermoor”» (1835 – 1836) и «Marche et Cavatine de “Lucia de Lammermoor”» (1835 – 1836). Также Ф. Листом созданы «Reminiscences de “Lucrezia Borgia”» (2 пьесы, 1841 – 1842 г.), «Valce a capriccio sur deux motifs de “Lucia” и “Parisina”» (1842), «Marche funebre de “Dom Sebastien”» (1844). Показательно, что Ф. Лист не представил композиторскую интерпретацию одной из самых известных опер Г. Доницетти «Любовный напиток».

Особое значение для листовского реминисцентно-транскрипторского искусства имеют оперы Д. Мейербера. Мейерберовское наследие в листовском творчестве обретает такие жанровые воплощения, как *Reminiscences* и *Illustrations*. Жанр *Illustrations* у Ф. Листа встречается только в связи с оперным творчеством Д. Мейербера. В этой жанровой дефиниции, введённой Ф. Листом, отражена свойственная композитору чуткость в воспроизведении картинного оперного стиля, свойственного одному из лучших представителей жанра *Grand opera*. На основе оперных произведений Д. Мейербера Ф. Листом созданы «Reminiscences des “Huguenots”» (1836), «Reminiscences de “Robert le diable”» (1841), а также «Illustrations du “Prophete”» (3 пьесы 1849 – 1850 гг.), «Illustrations de “l’Africaine”» (2 пьесы, 1865 г.).

Оперы Ж. Ф. Галеви в наследии Ф. Листа представлены «Reminiscences de “La Juive”» (1835) и «Фантазией на темы из оперы “Guitarero”» (1841). Листовские «Reminiscences de “La Juive”» Ж. Ф. Галеви – первый опыт композитора в области данного жанра. Именно в «Reminiscences de “La Juive”» Ф. Лист *впервые* отказывается от жанровой дефиниции *транскрипция на оперные темы*. Вместе с тем, жанровый подзаголовок *Fantaisie brillante* указывает на стремление композитора сохранить связь с традицией свободного воссоздания оперного первоисточника в виртуозной фортепианной концепции, оформляемой по законам логики воспоминаний.

Ф. Лист неоднократно обращался к оперному наследию Д. Верди. На темы из опер великого итальянца Ф. Листом созданы «Salve Maria из оперы “Jerusalem” (“I Lombardi”» (1848), «“Ernani”. Paraphrase de Concert» (1849), «“Rigoletto”. Paraphrase de Concert» (1859), «Miserere du “Trovatore”» (1859), «“Don Carlos”. Transcription» (1867 г.), «“Aida”. Danza Sacra e Duetto Final» (1870-е годы) и «Reminiscences de Voccanegra de Verdi» (1882). Оперное творчество Д. Верди представлено в фортепианном искусстве Ф. Листа в жанрах *Transcription*, *Paraphrase de Concert* и *Reminiscences*. Жанр *Paraphrase de Concert* появился в листовском воплощении только в связи с оперным наследием Д. Верди. Интересно, что к сочинению *Paraphrase* Ф. Лист обратился в 1849 г., когда закончился концертный период в биографии композитора и реминисцентный подход к «рекомпозициям» [1, с. 6] оперного прообра был сформирован и многократно апробирован в его творчестве. Именно под влиянием *Reminiscences* сотворённые Ф. Листом *Paraphrase* превращаются в концертный жанр, объектом «пересказа» которого являются оперные сочинения Д. Верди.

Особое значение в контексте последнего периода творчества Ф. Листа приобретают «Reminiscences de Vossanegra de Verdi» (1882 г.), представляя собой единственное обращение к данному жанру по оперному искусству Д. Верди. «Reminiscences de Vossanegra de Verdi» выполняют функцию подведения итогов, обобщения творческих поисков Ф. Листа в области жанра *Reminiscences*.

Впечатляет количество фортепианных транскрипций на темы из опер Р. Вагнера в творчестве Ф. Листа. Это – четыре *Transcription* на темы «Tannhauser»: «Ouverture zu “Tannhauser”» (1848), «O, du mein holder Abendstern. Rezitativ und Romanze aus der Oper “Tannhauser”» (1849), «Pilgerchor aus “Tannhauser”» (1-я ред. – 1860 г., 2-я ред. – 1885 г.), «Zwei Stucke aus “Tannhauser” и “Lohengrin”» (1852), «Zwei Stucke aus “Lohengrin”» (ок. 1854 г.), «Phantasiestuk uber Motive aus “Rienzi”» (1859), «Spinnerlied aus dem “Fliegenden Hollunder”» (1860), «Ballade aus dem “Fliegenden Hollunder”» (1860-е годы), «I soldens Liebestod aus “Tristan und Isolde”» (1867), «“Am stillen Herd” aus den “Meistersingern”» (1871), «“Walhall” aus dem “Ring des Nibelungen”» (1876), «Feierlicher Marsch zum heiligen Gral aus “Parsifal”» (1882). Однако на фоне многочисленных *Transcription* по мотивам опер Р. Вагнера показательно отсутствие жанра *Reminiscences*. Видимо, вагнеровская музыкальная драма представлялась Ф. Листу не слишком соответствующей реминисцентному методу подачи, основанному на свободном отборе, инверсионном воспроизведении её фрагментов, пересемантизации содержания и переинтонировании музыкального материала.

Постановка проблемы «Ф. Лист и опера» обладает многоуровневой призмой рассмотрения, поскольку взаимодействие художника с оперным творчеством композиторов – представителей различных национальных школ, многомерно. Ф. Лист как композитор, пианист, оперный дирижёр и музыкальный критик многогранно и системно переосмыслил наиболее выдающиеся образцы опер своих современников. Всеобъемлющая роль оперы в наследии Ф. Листа проявляется во всех ипостасях «Святого Ференца» [1, с. 1], что свидетельствует об универсализме гения эпохи романтизма.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Золотарьова, Н. С. Reminiscences Ф. Листа: теорія жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / Н. С. Золотарьова ; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2013. – 17 с.
2. Левашова, О. Ференц Лист. Молодые годы / О. Левашова. – М. : Музыка, 1998. – 332 с.
3. Лист Ф. Избранные статьи / Ф. Лист ; предисл. и общ. ред. Я. Мильштейна. — М. : Гос. муз. изд-во, 1959. – 464 с.
4. Мильштейн, Я. Ф. Лист : в 2 т. / Я. Мильштейн. – 2-е изд., расш. и доп. – М. : Музыка, 1971. – Т. 1. – 864 с.
5. Мильштейн, Я. Ф. Лист : в 2 т. / Я. Мильштейн. – 2-е изд., расш. и доп. – М. : Музыка, 1971. – Т. 2. – 600 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье представлена система взаимодействий Ф. Листа с жанром оперы. Выявлено значение жанра оперы в творческом наследии Ф. Листа: композиторском, исполнительском, музыкально-критическом. Установлено, что гениальный романтик панорамно охватил современную ему оперу, представив её многогранно и системно.

#### SUMMARY

The system of F. Liszt interrelations with the genre of opera has been represented. The significance of the opera genre in creative inheritance of F. Liszt has been revealed: in composition, performance and music criticism. It has been found that the talented romantic embraced contemporary opera in panoramic sight having represented it manysided and systematically.

**АВАНГАРД – ПОСТМОДЕРНИЗМ – ТРАНСАВАНГАРД: К ВОПРОСУ О ТЕРМИНОЛОГИИ В ИССЛЕДОВАНИИ НЕФОРМАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИК БЕЛОРУССКОГО ИСКУССТВА 1980 – 1990-Х ГОДОВ**

*Национальный художественный музей Республики Беларусь*

*(Поступила в редакцию 14.09.2016)*

В последние годы в отечественном искусствоведении возрастает интерес к изучению художественных процессов, происходивших в изобразительном искусстве в конце XX в. Как особый художественный феномен многими искусствоведами и культурологами рассматривается явление «белорусского авангарда 1980 – 1990-х годов».

Это явление действительно оказалось важным и новым для развития белорусского художественного процесса в целом, поскольку одновременно апеллировало и к реактивации авангардных художественных течений начала XX в., и к восприятию синхронных актуальных европейских тенденций, соединяя прерванную художественную традицию и интегрируясь в пространство международной художественной сцены.

Данный феномен в период своего становления привлёк достаточно интенсивное внимание исследователей. Интерес к искусству неформальных художественных практик 1980 – 1990-х годов не ослабевает и в новом тысячелетии. Об этом свидетельствуют проведённые за последние годы как персональные выставки отдельных авторов, так и демонстрация некоторых частных собраний неформальных художников, в частности, коллекции А. Плесанова и Е. Ксеневича.

Несмотря на наличие публикаций, каталогов и материалов конференций, изучение белорусского авангарда 1980 – 1990-х годов остаётся делом будущего, особенно с теоретической точки зрения. Уточнения ждут идейно-художественные изменения, сущность новаций, разработка общей концепции явления, взаимосвязи с развитием мирового художественного процесса, понятийный инструментарий.

Одна из существенных проблем в исследовании белорусского авангарда 1980 – 1990-х годов скрывается в несоответствии терминологии и сущности данного художественного явления.

Для обозначения комплекса неформальных художественных практик, объединённых стремлением к возврату авангардных пластических принципов и ментальными установками создания свободного от официальной художественной системы творчества, был выбран термин «авангард». Данное понятие фигурирует в периодической печати, в названиях выставок («Демонстрация сокровищ белорусского авангарда» (1989, Минск), «Белорусский авангард. Современные художники Беларуси» (1990, Дармштадт) и изданий (альбом «Белорусский авангард 1980-х»).

Вместе с тем, использование термина «авангард» на наш взгляд весьма уязвимо по отношению к сути явления. В настоящее время базовый для искусства XX в. термин «авангард» применяется слишком широко, без всяких ограничений. В смысловое поле «авангарда» включается так много несхожего материала, что этот термин начинает утрачивать содержательные параметры и становится безграничным. В результате термин «авангард» используется и для обозначения ультрарадикальных опытов начала XX в. и нонконформистского советского искусства 1980-х годов.

Данное обстоятельство является следствием различных трактовок понимания термина «авангард»: от обозначения конкретно-исторического явления, имеющего свои хронологические границы, до стилевой характеристики, присущей каждому этапу художественной культуры.

Для многих исследователей авангард – сложившееся явление искусства, которое относится к конкретному времени, имеет своё начало и конец. По словам М. Бессоновой, «словами авангард и модернизм уже давно никто не пользуется в зарубежной науке. Так как авангард связан с определённым, сложившимся кругом художников-новаторов 10-х и 20-х годов, действительно занимавшихся проектантством, своего рода прикладной футурологией. Авангард – очень локальное историческое явление, и только в книге, посвящённой этому периоду, можно пользоваться этим термином аргументировано» [1, с. 56].

С другой стороны, французское слово *avant-garde*, пришедшее в художественную культуру из сферы политики, настолько семантически ярко и активно, что вошло в гуманитарную лексику как слово-метафора, закрепившись для общего определения новаторских направлений в художественной культуре. В данном контексте термин «авангард» не привязан жёстко к конкретному времени, подобно тому, как на каждом историческом этапе развития художественной культуры можно выделить свой реализм, символизм, архаику и т. д.

Для того чтобы выделить «авангардную» составляющую творчества белорусских художников-неформалов, необходимо определить признаки авангардного искусства, черты, которые бы давали основания для того, чтобы причислить творчество того или иного художника к авангарду. Д. Сарабьянов в своей статье «К ограничению понятия “авангард”» выделяет следующие признаки авангардного искусства:

- 1) обязательность художественного открытия;
- 2) радикальное отрицание предшествующих традиций;
- 3) программность творчества и проектность мышления;
- 4) эпатажность и контркультурность творческих проявлений [2].

Некоторые из вышеперечисленных принципов находят отражение в белорусском художественном пространстве середины 1980-х – начала 1990-х годов, но её не исчерпывают.

Активное обновление художественно-эстетических концепций, поиск новых форм и художественных языков в «перестроечный» период – всё это носило ярко выраженный инновационный характер. Для «замкнутого» советского художественного региона апелляция к мировому художественному наследию XX в., большая часть которого была неизвестна, казалась чем-то абсолютно новым и уникальным. Сама миссия первопроходцев после стольких лет молчания подразумевала осуществление авангардного жеста, ориентированного на прогресс и новизну.

Действительно, выбор в качестве определения термина «авангард» может быть оправдан по некоторым критериям. Во-первых, тип социального поведения художников, сопротивление и борьба с официозом воспринимались под знаком авангардизма. Во-вторых, желание ряда художников вернуться к наследию исторического авангарда, восстановить прерванную духовную и пластическую традиции, перекинуть мост из прошлого в будущее – всё это обусловило хождение термина «авангард», сохраняющего свою актуальность и сегодня.

Вместе с тем, революционная настроенность и жизнестроительные интенции художников едва ли могут быть сами по себе признаны как залог «авангардности» их творчества. Новации белорусских художников 1980-х годов не имеют того фундаментального характера, который дал классический авангард, в их эстетико-стилистических стратегиях, по мнению В. Пацюкова, «доминируют образы памяти и археологическое понимание культуры, погребённой в ушедшие слои цивилизации» [3, с. 14]. Второй авангард не сохранил от авангарда историческую ориентацию на революционно-преобразовательную деятельность, на разрушительный жест, направленный против традиции. Напротив, творчество художников отмечено «музейными» и ретроспективными интонациями.

В результате получается, что авангардом называют явление, которое имеет вторичный характер, что само по себе входит в противоречие с исходными качествами этого понятия. К тому же переосмысление, ироническое сопоставление, воспоминание о прошлом – это главные мотивы уже постмодернистского художественного творчества.

Поэтому начиная с 1990-х годов в области художественной критики активно начинают использоваться теоретические аспекты постмодернистского дискурса. Идеи о «смерти автора», «конце истории», принципиальной «открытости» творческого процесса экстраполируются на отечественную художественную ситуацию; ирония, пастиш, игра, интертекстуальность, принцип двойного кодирования – все эти характеристики прочно входят в гуманитарный инструментарий. И если в 1970-е годы концепт «постмодернизм» рассматривался исключительно как западный феномен, то интенсивная смена и поляризация творческих установок в искусстве постсоветского пространства позволили говорить о наличии постмодернизма и в сфере постсоветской художественной культуры.

В то же время художественная ситуация постсоветского пространства конца XX в. имеет ряд отличительных особенностей, и сама постановка вопроса о существовании постмодернизма в данном регионе вызывает ряд проблем как исторического, так и методологического характера.

С одной стороны, множественность творческих установок в отечественном изобразительном искусстве последних десятилетий XX в., широкий диапазон интересов и ориентиров, откровенный ретроспективизм, эклектика и цитирование отсылают нас непосредственно к постмодернизму. С другой стороны, условия возникновения того, что называется постмодернистским искусством на Западе, и многообразие проявлений белорусского изобразительного искусства конца XX в. различны. Если в европейских странах переход от модернизма к постмодернизму происходил, как известно, постепенно и эволюционно, то последовательное становление модернизма и его постепенная эволюция в нечто ему же противоположное на постсоветском художественном пространстве было прервано, поскольку изобразительное искусство развивалось в рамках господствующего стиля – социалистического реализма. Модернистские течения, которые эволюционно развивались в западноевропейском искусстве на протяжении десятилетий, белорусские художники осваивали за несколько лет.

Существенная разница и в общей социально-экономической ситуации обозначенных пространств. Возникновение постмодернизма на Западе связано с появлением нового типа общественного устройства – постиндустриального общества, в основе которого лежит товарная и информационная пресыщенность. Поэтому постмодернизм здесь вырастает из ситуации радикального плюрализма, коммерциализации, игры, гедонизма и

прочих аспектов постиндустриальной избыточности. Трансформация же отечественного художественного процесса происходила на фоне экономического и социального кризиса периода «перестройки».

В результате вышеизложенного возникает ряд расхождений между теорией и существующим художественным процессом, когда термины и понятия, возникшие в западном искусствоведении, просто переносятся на отечественную художественную практику, а не формируются из неё. Поэтому необходимо определить, в каком терминологическом контексте возможно использовать концепт «постмодернизм» по отношению к отечественной современной ситуации: рассматривать это понятие как новую мировоззренческую платформу, характеризующую современную культурную ситуацию, либо как стилевую характеристику современной художественной культуры, или использовать теоретическую доктрину постмодернизма как новую методологию для анализа современных художественных практик.

На наш взгляд, термин «постмодернизм» продуктивен, следуя аргументированной системе, выстроенной Д. Ораич-Толич, для макропериодизации культуры, поскольку достаточно обширен и многогранен, объединяет широкий круг явлений в различных областях культуры конца XX в.: искусство, философию, науку, политику. Следовательно, термин «постмодернизм» выходит за рамки обозначения какого-то отдельного течения в изобразительном искусстве, литературе, архитектуре, являясь общим выражением мировоззрения нового периода в развитии культуры и художественно-эстетической системы, сложившейся во 2-й половине XX в. Постмодернизм может рассматриваться в широком аспекте – не в сфере стилистики, то есть изнутри предмета искусства, а как тип художественного мышления.

В результате наиболее объективным является рассмотрение теоретической доктрины постмодернизма как новой методологии для анализа современных художественных практик, а не как эстетической концепции или стилистического направления в искусстве. Это особенно актуально и важно, поскольку традиционный искусствоведческий анализ, ориентированный на «итоговое суждение» о произведении, стал некорректен по отношению к семантически многозначным произведениям изобразительного искусства последних десятилетий XX в. Само понимание изобразительного искусства как вида изменилось решительным образом – его границы расширились, появились новые виды и новая образность, что обозначило необходимость формирования новых методологических основ и исследовательских процедур.

Кроме многообразно воспроизведённых в критическом корпусе текстов терминов «авангард» и «постмодернизм», частота употребления которых нередко обратно пропорциональна ясности того смысла, который в них заложен, крайне редко, но все же встречается используемая некоторыми исследователями рокировка на термин «трансавангард». Так, представителем трансавангарда (можно предположить, что это первое упоминание данного термина в отечественной критике) А. Таранович в статье «Шаг навстречу», опубликованной в 1988 г., называет Владимира Акулова. Немного позже, в начале 1990-х годов, уже встречается замена постмодернизма на релевантный ему трансавангард.

Данная терминологическая рокировка в отечественной критике не имеет зафиксированных правил, как и строго очерченных дефиниций употребления для обозначения тех или иных художественных феноменов. Вместе с тем следует отметить, что эти понятия соотносятся друг с другом, как часть с целым. Глобальная мировоззренческая систе-



ма постмодернизма включает в себя трансавангард, который маркирует исключительно сферу эстетическую, стилевую, определяет художественные феномены 1970 – 1990-х годов, а не всю социокультурную парадигму 2-й половины XX в.

Трансавангард по аналогии с постмодернизмом объединяет большое количество различных направлений и индивидуальных творческих практик. Однако постмодернизм в изобразительном искусстве понимается, главным образом, как новая мировоззренческая платформа, как тип художественного мышления, трансавангард же предстает как одно из направлений искусства.

Автором термина «трансавангард» стал один из известнейших художественных критиков конца XX в. А. Бонито Олива. Данный концепт был образован критиком с помощью названной Д. Голышко-Вольфсоном процедуры «префиксальной креолизации», столь характерной для базовых искусствоведческих терминов XX в. [4, с. 300]. Смысл реформативного понятия «авангард» лежит в идее смыслового расширения.

Термин «трансавангард» не указывает напрямую на авангардную составляющую в смысле выражения прогресса, а фиксирует лишь формальную связь с периодом исторического авангарда, то есть не несёт в себе оценочных характеристик авангарда, а подразумевает лишь общую стилистику. Если проанализировать, чем трансавангард принципиально отличается от авангарда, то надо будет признать, что главным определяющим критерием становится замена факторов единичности и инновативности на понятия множественности и вариативности.

Взаимосвязь авангарда и трансавангарда представляет собой своеобразное отрицание, которое в отличие от негативных отрицаний состоит в том, что трансавангард не преодолевает предшествующее явление, а ограничивает его значение. Таким образом, трансавангард не исключает достижений авангарда, а предполагает переход на новый уровень с сохранением достижений минувшего. Именно поэтому для А. Бонито Оливы трансавангард – это «единственно возможный ныне авангард» [5, с. 73], поскольку он способен воспринимать любой художественный язык, стилистику и их эклектичное смешение.

Под термином «трансавангард» объединяются многие направления, актуализировавшие в европейском искусстве возврат к живописности и восстановлению связей искусства со всем кругом традиций: неоэкспрессионизмом, постсюрреализмом, свободной фигурацией, новой фигуративностью. Закономерность объединения рамками одного названия многообразия направлений базируется на общности идейно-проблематического комплекса трансавангарда, на тождестве форматворческих установок. Термин «трансавангард» не обязывает к конкретной стилиевой общности и допускает разнообразие индивидуальных проявлений внутри себя.

На наш взгляд, среди рассмотренных терминов в качестве единой формулы многообразных стилистических ориентаций неформальных художественных практик 1980 – 1990-х годов более аргументировано использовать термин «трансавангард», базирующийся на концепции полистилизма и подчёркивающий вторичный, постмодернистский характер развития данного феномена.

Характеризующие творчество белорусских художников в обозначенный период игровое начало, жанрово-стилистическая ретроспективность, цитатность, постулируемый самими художниками отказ от революционных, проективистских начал искусства XX в. – всё это подчёркивает исчерпанность авангардистской позиции уникальности и

оригинальности художественного произведения и предопределяет важный инструментальный нюанс обозначения этого периода как «трансавангардного».

Выбор в качестве инструментальной идеи теории трансавангарда позволяет, во-первых, восполнить лакуны отечественного искусствоведения, актуализируя необходимость изучения теоретического базиса трансавангарда, во-вторых, рассмотреть «белорусский авангард 1980 – 1990-х годов» не только как «местный», развивающийся по своим законам феномен, но и существующий в широком контексте современного международного искусства.

Рассмотрение феномена «белорусского авангарда 1980 – 1990-х годов» сквозь призму теории трансавангарда позволяет глубже осмыслить произошедшие художественные процессы, систематизировать разрозненный фактологический материал и на этой основе выстроить общую картину развития современного белорусского изобразительного искусства.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Авангард – поставангард, модернизм – постмодернизм: проблемы терминологии : материалы круглого стола // Вопросы искусствознания. – 1995. – № 1/2. – С. 40 – 83.
2. Сарабьянов, Д. В. К ограничению понятия «авангард» / Д. В. Сарабьянов // Поэзия и живопись : сб. трудов памяти Н. И. Харджиева / под ред. М. Б. Мейлаха, Д. В. Сарабьянова. – М., 2000. – С. 83 – 91.
3. Пацкоков, В. Симметрия в пространстве ушедшего века: Первый и Второй русский авангард / В. Пацкоков // Художественный журнал. – 2001. – № 32. – С. 13 – 16.
4. Голышко-Вольфсон, Д. В поисках нерастратченного модернизма / Д. Голышко-Вольфсон // Новое литературное обозрение. – 2013. – № 4. – С. 296 – 304.
5. Бонито Олива, А. Искусство на исходе второго тысячелетия / А. Бонито Олива ; пер. с итал. Г. Курьерова. – М. : Художественный журнал, 2003. – 215 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье анализируются существующие в отечественной критической литературе определения неформальных художественных практик белорусского искусства рубежа 1980 – 1990-х годов; рассматривается вопрос о некорректности употребления термина «авангард»; в качестве оптимального обозначения предлагается использование термина «трансавангард».

#### SUMMARY

This article examines the definitions of Belarusian informal art tendencies of 1980s – 1990s in the existing literature. It addresses the issue of «avant-garde» being a term that is used incorrectly. The term «transavantgarde» is proposed as the best way to describe such tendencies.

*Калинкина О. А.*

### **ЭКРАННАЯ КУЛЬТУРА И КИНОПРОКАТ: ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ**

*Белорусская государственная академия искусств*

*(Поступила в редакцию 31.03.2016)*

В истории человечества XX – XXI вв. отмечены исследователями как сложные и противоречивые. Постоянные трансформации, происходящие в культуре, свидетельствуют о поиске новых форм жизнедеятельности человека, а развитие научно-технического прогресса расширило его возможности в творчестве. На протяжении ушедшего столетия появление направлений в искусстве происходило стремительно. Киноискусство сравнительно короткий промежуток времени прошло стадии от «аттракци-

она» к «арт-хаузу» и опять к «аттракциону», вбирая в себя эстетику, отражая существующие стили и направления. Кинематограф – синтетический вид искусства, отражение эволюции художественно-выразительных средств и полифункциональность самого киноискусства. С одной стороны, это актуализация насущных проблем, формирование ценностных доминант, воспитание эстетического вкуса, с другой – демонстрация достижений научно-технического прогресса и т. д.

На протяжении целого столетия сформировалась сложная система мировой киноиндустрии, которая имеет свою специфику и требует детального изучения со стороны различных научных дисциплин. Отмечая полифункциональность искусства кино, следует указать и тот факт, что кинематограф является одним из первых, на кого оказывают влияние различные процессы в культуре. В первую очередь это процесс глобализации, который детерминировал интенсивность изменений не только в киноискусстве. Канадский философ М. Маклюэн отмечал: «Сегодня, когда мы хотим обрести точку опоры в собственной культуре и нуждаемся в принятии отстранённой позиции по отношению к принуждению и давлению, которое оказывает на нас любая техническая форма человеческого самовыражения, нам нужно просто навестить в общество, в котором эта конкретная форма никогда не ощущалась, или обратиться к какому-нибудь историческому периоду, когда она была неизвестна» [5, с. 25].

Воздействие массовизации, информатизации на сферу искусства отмечено Д. Беллом [1], М. Кастельсом [3; 4] и другими.

Вся отрасль киноиндустрии оказалась во влиянии глобализационных процессов, и такое положение изменило «облик» и назначение кино, привело к трансформации всех его институтов. Глобализация, как и всякое явление, имеет амбивалентный характер. Глобализацию необходимо понимать как единство многообразия и плюральность культурных форм в универсальном пространстве культуры. На мировую киноарену выходят новые культуры, режиссёры и другое. Кино транслируется и потребляется в других странах, таким образом, можно констатировать тот факт, что кино становится интернациональным. Глобализация открыла новые возможности для реализации и демонстрации национальной кинематографии и формирования киноаудитории. По-прежнему важную роль играет система кинопроката, обусловленная рыночными механизмами, что напрямую определяет конкурентоспособность кинематографии и возможность кинопроката.

Формирование экранной культуры невозможно представить без изучения и осмысления общих проблем искусствоведения и эстетики. Важнейшими в этом направлении являются труды В. А. Салеева [7 – 9]. Отмечая специфику кинематографического синтеза искусств, автор многочисленных работ по эстетике, философии и культурологии, размышляет о соотношении экранных искусств и национальной культуры, возникновении и переосмыслении ценностных ориентиров, наличии «эстетического» в современном искусстве.

В работах К. Э. Разлогова [6] исследуются многие аспекты экранной культуры, особая роль отводится изучению эволюции выразительных средств экрана, технических метаморфоз, в дальнейшем влияющих на функционирование кино и кинопроката в экономическом срезе.

Труды теоретика и историка киноискусства С. И. Фрейлиха [10] позволяют осмыслить роль кинематографа в духовной жизни современного человека, глубже понять взаимоотношение жанров и стилей в кино и другое.

Со времён проведения первого киносеанса стал понятен тот факт, что необходимо создание чётко отлаженной системы многократных повторов для зрителей, а в дальнейшем и новой отрасли – кинопроката. Системная модель кинопроката позволяет организовать многообразие жанровых и стилистических особенностей кинопроцесса, проследить эволюцию авторской позиции кинематографистов к различным аспектам бытия, развивать непосредственно участников кинопроцесса: как зрителя, так и художника. Согласно определённым историко-политическим, социально-экономическим условиям трансформировались функции кинематографа, а внутри него модифицировались или дополнялись функции кинопроката, таким образом, изучение кинопроката является актуальным и востребованным, как неотъемлемая часть мировой киноиндустрии.

В настоящее время кинопрокат – система многофункциональная, включающая потенциал как кинематографистов, так и зрителя. И зачастую одно определяет другое, вследствие того: чем высокохудожественнее образован и воспитан зритель, тем сложнее и ответственнее должен быть режиссёр, и наоборот, режиссёр воспитывает и формирует своего зрителя. Важным моментом всегда было художественное сознание зрителя как необходимого участника кинопроцесса. Просмотр фильма, понимание языка киноискусства, умение анализировать, сравнивать требуют от современного зрителя предварительной подготовки, наличия определённого опыта, умения выработать чёткий критерий в оценке фильма и ориентироваться в различных пластах картины. Современный кинематограф, превратившись в «тотальное» искусство и затмив собой другие виды искусства, имеет массу условностей, многообразие пластов, размытость и неопределённость границ. И если раннее искусство кино – синтез достижений живописи, литературы, музыки, оперы и танца, то в настоящий момент это сложный сплав экономического, юридического, культурного, творческого и других аспектов.

Современный зритель выступает для режиссёра не просто человеком, воспринимающим правду с экрана. Это может быть высокообразованный интеллектуал-любитель, который мгновенно определяет место фильма, автора, жанр, национальную школу. Или же зритель, воспитанный на сериальных шаблонах и поэтому не испытывающий необходимости в интеллектуальном росте, духовном обогащении. Кроме этого, трансляция кинолента с экрана не всегда оправдывает ожидания, порой режиссёр не выполняет поставленную или заявленную задачу, и фильм, выходя на большие экраны, разочаровывает зрителя и «закупщиков».

Актуальность выявления и корреляции функций современного кинопроката обусловлена историческими, экономическими, правовыми и идеологическими факторами. На современном этапе стало понятным, что ценностные ориентиры можно формировать не только на отечественных, но и на зарубежных образцах кинематографа. Нельзя лоббировать и продвигать отечественную кинопродукцию как приоритетную только потому, что она принадлежит производству белорусской киностудии, но не соответствует статусу элитарного искусства. Кроме этого, в ряде исследований кинопрокат представлен с точки зрения экономического и юридического фактора (кинотеатры получали статистические данные, связанные, как правило, с количеством посетителей, возрастной категорией, количеством сеансов и т. д.). Такой взгляд на проблему кинопроката, безусловно, важен, но не должен оставаться приоритетным в науке, потому что кино, являясь полифункциональным, остаётся видом искусства, «десятой» музой.

Выделяются следующие функции кинопроката: экономическая, образовательно-познавательная, развивающая, социальная, идеологическая (формирующая).

1. Экономическая функция кинопроката на данный момент является доминирующей, так как в условиях рыночной экономики связана с вопросами получения прибыли как от закупки фильма, так и от его продажи. Реализация этой функции во многом выступает критерием успешности кинопроката. Экономическая/коммерческая функция реализуется применительно к профессиональной практике и определяется рыночными условиями: фильм становится товаром, который необходимо реализовать. И во многом художественное качество и популярность фильма в дальнейшем зависит от экономической перспективы.

Коммерциализация киноискусства привела к утрате авторского кино, остро обозначив проблему формирования зрительской аудитории и кинокультуры. На сегодняшний день отношение к искусству кино остаётся во многом потребительским, это возможность проведения свободного времени и досуга. Поэтому белорусское кино функционирует как дополнение к зарубежному, которое является более популярным и востребованным среди зрительской аудитории. Импорт фильмов заменил их собственное производство, а задачи национального кино реализуются посредством проката кинопродукции других стран. Тем не менее, кино – это формирование не только высокоприбыльной сферы экономики, но и создание у зрителя экранной культуры как неотъемлемой части духовной культуры.

2. Образовательно-познавательная. С момента своего появления искусство кино расширило образовательные и информационные возможности аудитории (особенно в тех местах, где население оставалось малограмотным). На современном этапе кино заняло лидирующую позицию перед печатным словом, так как информация приняла форму визуальности. Поэтому современному режиссёру необходимо понимать и принимать на себя ответственность перед зрителем за формирование экранной культуры. Но киноискусство, соприкасаясь с экономическим сектором, превращает кино в механизм распространения паттернов массовой культуры, «кича», симулякров в силу того, что необходимо собрать бюджет от проката фильма.

В настоящее время одна из главных задач кинопроката состоит в том, чтобы обеспечить разумное сочетание развлекательной и образовательной функций. Реализуя их, кинопрокат формирует иной экранный континуум. Вновь возникнувшие любительские киношколы и различные курсы по кинообразованию зачастую не справляются с поставленными задачами из-за отсутствия профессионального подхода. В глобальном мире Интернет-ресурсов можно найти информацию по разным аспектам кино, пересмотреть «трейлеры», «тизеры», но эти возможности не всегда способствуют формированию экранной культуры зрителя. Анализ качества и уровня фильма, выделение элитарного и массового кинематографа, понимание специфики авторского и «арт-хаусного» кино требуют не просто трансляции кинофильма, но и его обсуждения в дальнейшем. Многие государственные и частные организации налаживают совместные просмотры и обсуждения, но не в стенах кинотеатров, а на других площадках современного искусства (например, Центр современных искусств, галерея «Ў» и др.). На наш взгляд, необходимо вернуть образовательные площадки, дискуссионные клубы в кинотеатры для образовательно-познавательных целей. Посредством кино зритель может познакомиться с шедеврами литературы, фактами истории и т. д. При акцентировании внимания на образовательной функции кинопроката актуальным станет вопрос о приобретении фильмов высокого уровня, целевой аудитории, «спросе и предложении».

3. Развивающая функция кинопроката напрямую связана с образовательно-познавательной функцией. Фильмы, вышедшие в кинопрокат, должны развивать умение анализировать произведение, сравнивать кинокартины, отличать жанровую специфику, формировать собственное мнение. Если несколько десятков лет назад кинокритики выступали против сериалов, отмечая их низкопробное качество, нивелирование системы ценностей, уничтожение и навязывание традиций других культур, то в настоящее время можно выделить «сериальную иерархию», отметить заметное улучшение их качества. Некоторые исторические, психологические сериалы порой сделаны профессиональнее кинофильмов, выходящих на широкий экран.

В кинопрокате должны присутствовать фильмы, способствующие развитию эмоциональной сферы человека (погружение в интимный эмоциональный мир), выполняющие катарсическую функцию. Кино – это составная часть духовной культуры нации, возможность воспитания и формирования эстетического вкуса населения, особенно в условиях недостаточного наличия гуманитарного компонента на первой ступени образования. Развитие человека посредством высокохудожественных образцов кино содействует гармоничному и всестороннему развитию личности.

4. Социальная функция способствует отражению и постижению реальности. История одного человека или нации являются материалом для кинематографа. Социум, в свою очередь, формирует пространство для создания и репрезентации кинофильма. Кинопрокат может осуществлять передачу социального опыта от поколения к поколению в контексте данного общества. И если социальные реалии, транслируемые кинематографом, искажены, это грозит потерей самобытности культуры и национальной идеи. Через прокатную деятельность происходит присваивание «чужой реальности», которая дезорганизует и деструктурирует культуру в целом и приводит к исчезновению выработанных в ней ценностей. Формируется иная, импортированная социальная реальность, чуждая человеку. В процессе просмотра фильма зритель погружается в другое социальное измерение и образный мир, соприкасается с другим жизненным стилем и проблемами, в результате усваивает иные культурные ценности, оставаясь при этом «виртуальным эмигрантом». Поэтому, являясь мощным рычагом воздействия, искусство кино посредством проката может полностью изменить социальные роли, функции членов в обществе и навязать другие представления о реальности. В настоящий момент основу кинорепертуара составляют фильмы развлекательного плана, которые универсализируют и упрощают сущность киноискусства. Как отмечал М. И. Жабский, «социализация средствами кино в широком её понимании означает формирование у человека личностных качеств, позволяющих ему лучше интегрироваться в общество и, следуя его нормам и ценностям, решать свои жизненные проблемы. Однако, как показал анализ, значительное количество функционирующих фильмов доносит до зрителей несанкционированные в обществе ценности, образцы мировосприятия и социального поведения. Герои, в образе которых воплощены отвергаемые обществом ориентиры, зачастую поэтизируются, выглядят людьми привлекательными, незаурядными, превосходящими обычного человека во многих отношениях. В целом социализация средствами кино весьма проблематична как в нравственном, так и в политико-идеологическом отношении [2].

6. Идеологическая функция кино, главным образом, аккумулировалась в советской культурной парадигме, где «одним из важнейших видов искусств было кино». В перестроечный и постперестроечный период утвердилось понимание того, что у искусства кино нет функций, а художник, в свою очередь, в сюжетных предпочтениях, сред-

ствах художественной выразительности остаётся свободным. Произошли качественные изменения в понимании задач самого искусства. В дальнейшем постмодернизм утвердил плюрализм и вседозволенность, отсутствие рамок и ограничений. Понятие о великой миссии, долге и обязанности художника осталось не востребовавшимся в новой картине мира. Негативные политические события, происходящие в мире, делают насущным использование возможностей кинопроката в процессе формирования мировоззрения современного человека. Через кинофильм необходимо репрезентировать культурный имидж страны, воспитывать духовно-нравственные приоритеты личности, формировать активную гражданскую позицию и ответственность за будущее своей культуры. Следовательно, роль кинопроката в системе экранной культуры весьма значима.

Таким образом, отмечается тот факт, что кинематограф, а в нём система кинопроката являются полифункциональным и амбивалентно определяющим звеном. Во-первых, осмысление аксиологических доминант, особенностей визуальных практик, наращивание арсенала технических возможностей требует нового инструментария исследований. Таким образом, изучение кинопроката необходимо перевести из экономической плоскости в междисциплинарный ракурс изучения. Во-вторых, в зависимости от историко-политических, экономических условий функции кинопроката, как и самого искусства кино, эволюционируют. В-третьих, актуальной проблемой выступает рост и отсутствие контроля над Интернет-ресурсами и социальными сетями. Исследование функций кинопроката не может быть ограничено только лишь их описанием и подчёркивает необходимость фундаментальных исследований в контексте экранной культуры.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Белл, Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования / Д. Белл. – М. : Академия, 2004. – 944 с.
2. Жабский, М. И. Глобализм и функции кино в обществе / М. И. Жабский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rfbr.ru/rffi/ru/>. – Дата доступа: 03.04.2016.
3. Кастельс, М. Информационная эпоха: экономика, общество, культура / М. Кастельс. – М. : ГУ ВШЭ, 2000. – 608 с.
4. Кастельс, М. Галактика Интернет: размышления об Интернете, бизнесе и обществе / М. Кастельс. – Екатеринбург : У-Фактория, 2004. – 328 с.
5. Маклюэн, Г. М. Понимание Медиа: внешнее расширение человека / Г. М. Маклюэн. – М. : Кучково поле, 2011. – 464 с.
6. Разлогов, К. Э. Мировое кино. История искусства экрана / К. Э. Разлогов. – М. : Эксмо, 2013. – 688 с.
7. Салеев, В. А. Неоаксиология и мир эстетического / В. А. Салеев // XIX Всемирный конгресс по эстетике : сб. материалов. – Краков, 2013.
8. Салеев, В. А. Эстетическое и искусство / В. А. Салеев // Артэфакт. – 2015. – № 3. – С. 17 – 29.
9. Салеев, В. А. Экранное искусство и национальная культура / В. А. Салеев // Артэфакт. – 2015. – № 1. – С. 105 – 113.
10. Фрейлих, С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского / С. И. Фрейлих. – М. : Академический проект, 2013. – 512 с.

#### РЕЗЮМЕ

Современные процессы глобализации и информатизации оказали существенное влияние на формирование иного культурного континуума. Искусство кино является важным сегментом на мировом арт-рынке. Ориентируясь на экономическую составляющую, оно превратилось в универсальный продукт, главным критерием которого выступает прибыльность от проката. В условиях преобладания массовой развлекательной киноиндустрии происходят процессы универсализация и унификация ценностей

культуры. Поэтому актуальность темы исследования обусловлена необходимостью изучения трансформации роли кинопроката в современной киноиндустрии. В статье рассматривается кинематограф как явление функционально множественное, требующее различных исследовательских ракурсов. Автор выделил и описал функции кинопроката, которые оказывают влияние на формирование экранной культуры Беларуси.

#### SUMMARY

Modern processes of globalization and informatization have had a tremendous influence on the formation of a cultural continuum. Cinema Art is an important segment in the global art market. Focusing on the economic component, it has become a versatile product, the main criteria which favor the profitability of rental. In the context of the predominance of mass entertainment film industry is the process of universalization and standardization of cultural values. Therefore, the relevance of the research topic due to the need to study the transformation of the role of film in today's film industry. The article deals with the cinema as a phenomenon of multiple functional, requiring different research perspectives. The author singled out and described the film distribution functions that influence the formation of screen culture in Belarus.

*Карпилова А. А.*

### **КОНЦЕПТ ПОЛЕСЬЯ В ЭКРАННОМ ИСКУССТВЕ БЕЛАРУСИ**

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

*(Поступила в редакцию 15.09.2016)*

Регион Полесья дал белорусскому кинематографу обширные и мощные стимулы для создания аудиовизуальных произведений. Актуальность полесской темы в кино обусловлена факторами внешнего и внутреннего порядка. Во-первых, это родина известных белорусских кинематографистов-документалистов Виктора Дашука, Виктора Аслюка, Николая Калинина – режиссёра таких популярных фильмов, как «Кортик» и «Бронзовая птица». Во-вторых, полесская тема нашла отражение в сюжетах многих фильмов – игровых, документальных, анимационных. В частности, в историко-познавательном мультипликационном цикле «Аповесць мінулых гадоў», посвящённом истории белорусской геральдики, есть микрофильмы о Лельчицах, Пинске, Мозыре и др. В-третьих, в экранном искусстве Полесье выступает как концепт, как инновационная идея, содержащая в себе созидательный смысл.

Цель данной статьи заключается в раскрытии эволюции концепта Полесья в белорусском экранном искусстве.

Методологической основой в раскрытии темы стали научные работы О. Медведевой [1], О. Нечай [2], Е. Савельевой [3] и других искусствоведов.

Постижение идеи Полесья белорусским кинематографом шло постепенно. Вначале проявился интерес к этнографической экзотике Полесья, самобытности этой региональной культуры.

Освоение темы на начальном этапе становления киноискусства осуществлялось в основном игровым кино. Сюжетное многообразие, охватывающее темы природы, этнографические материалы, успехи великих строек и т. п., определялось научно-познавательными интенциями общественного сознания. В определённых случаях Полесье оказывается этнографическим антуражем или экзотическим фоном. Так был снят приключенческий фильм «Полесские робинзоны» (1934). Картина стала дебютной работой молодых режиссёров Иосифа Бахара и Леонида Молчанова по мотивам повести Янки Мавра. Это захватывающие приключения Мирона и Виктора, которые отправились путешествовать во время половодья и оказались на необитаемом острове, где им грозила



гибель. Но они выстояли и помогли взрослым задержать шайку бандитов. Фильм был немой, чёрно-белый, до наших дней дошёл лишь частично, и информации о нём сохранилось немного. Позже, в 1974 г., по мотивам «Полесских робинзонов» был снят телевизионный фильм «Неоткрытые острова» (реж. Леонид Мартынюк). Сюжет был осовременен, главные герои сталкивались на безлюдном острове не с прячущимися бандитами времён гражданской войны, а с браконьерами. Фильм снимали на Выгонощанском озере и Любанском водохранилище, а кадры с дикими животными – в Подмосковье, в специализированном охотничьем хозяйстве, занимающемся приручением зверей. В 2014 г. режиссёр Сергей Сычѳв снял двухсерийный телефильм «Чудо-остров, или Полесские робинзоны». Надо признать, сюжет телефильма сложнее и многообразнее, чем это было в прежних «робинзонадах». Действие разворачивается не только в разные исторические периоды, но и в различных измерениях. У трёх современных ребят, приехавших на лето из города к бабушкам-дедушкам, возникает план: узнать, действительно ли рядом с деревней находится тот самый остров, про который они читали в повести. Им придётся пройти на острове «школу выживания», ведь место это непростое: здесь располагаются ворота в другое измерение, где время останавливает свой бег. Снимали фильм «Чудо-остров, или Полесские робинзоны» в Березинском заповеднике. Все звери, которых увидел зритель, – обитатели этого заповедного уголка природы, запечатлѳнные специально для картины белорусским оператором, автором фильмов о живой природе Игорем Бышневым. Исключение составлял только дрессированный медведь Степан, которого привезли на съѳмки из Москвы. Роль дворца из другого измерения «сыграли» в картине Несвижский и Мирский замки. Самая массовая сцена фильма была снята в Лошицком парке в Минске. Таким образом, полесская природа оказалась реконструированной в других частях Беларуси.

В исторической ретроспективе экзотический антураж и природа Полесья оказались востребованными в белорусских фильмах разнообразных жанров, в частности, в социальной драме «Полесская легенда» (реж. Пѳтр Василевский, Николай Фигуровский, 1957 г.), которая представляла собой экранизацию рассказа российского писателя Владимира Короленко «Лес шумит» и имела мало общего с аутентичной белорусской натурой.

Круг сюжетов полесской топологии в 1960-е годы разрабатывал Владимир Корш-Саблин. Он развивал тему нравственного становления молодого человека в картине «Первые испытания» по трилогии Якуба Коласа «На росстанях». В Пинске режиссѳр нашѳл место для натуральных съѳмок своего двухсерийного фильма. К творческим удачам съѳмочной группы критики относят изобразительное решение фильма: натурные эпизоды белорусской природы близки стилю коласовской прозы. В 1980 г. режиссѳр Игорь Добролюбов провѳл здесь натурные съѳмки киноленты «Третьего не дано» о Василии Корже – командире Пинского партизанского соединения, Герое Советского Союза. Мелодрама «Нечаянная любовь» (реж. Иосиф Шульман, 1971 г.) снималась в Мозыре и окрестных сѳлах на берегах Припяти. В этой картине виды природы, местных жителей, их манеры резко контрастируют с лубочными эпизодами с участием народного хора БССР или Мозырского народного театра. Примечательно, что почти все съѳмки фильма проходили в сложных условиях половодья. В этих местах уже были сняты фильмы «Дети партизана», «Девочка ищет отца», «Анютина дорога», «Криницы», «Облака».

Более глубокое проникновение в жизнь и проблемы современного Полесья просматривается в фильме «Половодье» (реж. Виталий Четвериков, авт. сценария Вячеслав

Адамчик, Виктор Козько и Фёдор Конев, 1980 г.). Киноэпопея «Половодье» охватывала жизнь нескольких поколений полешуков, судьба которых строилась в зависимости от того, насколько герои сумели сохранить преданность родным местам. Речь шла об острой проблеме мелиорации. Главный герой Матвей Ровда стал начальником строительного-монтажного управления по осушению болот и намеревался исправить ошибки, допущенные при поспешной мелиорации: эрозию торфяников, варварски загубленный столетний бор, засохшую землю. Картина получила большой общественный резонанс. В своё время П. М. Машеров получил от «центра» большие деньги на так называемое «преобразование Полесья», а точнее – на его осушение. Он был возмущён, когда группа писателей и учёных выступила против тотальной мелиорации. А позже – разгневан на псевдонауку и учёных-мелиораторов, когда понял, что целому краю, его природе был нанесён непоправимый вред: не получилось того эффекта, на который рассчитывали. Изувеченной оказалась не только природа, но и уклад жизни полешуков. Об этом оставил воспоминания писатель Алесь Петрашкевич. В фильме острый социальный конфликт был несколько размыт, остался намёк на то, что план мелиорации был правильным, но за его исполнение взялись «горячие головы». Не была доведена до конца мысль о нравственных потерях в результате неразумного планирования. Тем не менее, в этом фильме мощно прозвучала идея о самобытности Полесья, о своеобразии полесского топоса.

Немного позже режиссёр Виктор Туров снял завоевавшие большую популярность двухсерийные фильмы «Люди на болоте» и «Дыхание грозы» по одноимённым романам «Полесской хроники» Ивана Мележа. Режиссёр, уроженец Могилёва, обнажил духовно-нравственное становление человека в неразрывной связи с культурой родины и вслед за писателем зафиксировал процессы разрушения обряда, корневого начала в народе. Он воссоздал предметные реалии национальной культуры и жизни, народный дух. Одежду и обувь искали по сундукам полешуков, скупали у населения. Долго искали натуру для деревни Курени, но в результате большую часть картины сняли в Березинском заповеднике, с российскими актёрами. Участник фильма, известный белорусский актёр Геннадий Гарбук объяснял это тем, что Полесье было изуродовано мелиорацией, и признавал, что «звёздным» российским коллегам не удалось передать сложный менталитет полешуков.

Возможно, по этим же причинам самый титулованный и таинственно-мистический белорусский фильм «Дикая охота короля Стаха» режиссёра Валерия Рубинчика, снятый по роману Владимира Короткевича и связанный с легендами и преданиями белорусского Полесья, снимался в основном в Подгорецком замке во Львовской области.

Постепенно экранное воплощение Полесья приобретало новый статус, подход к отражению предметного мира на экране становился глубже и происходил из обрядово-ритуального действия. Именно документальное кино, в наибольшей степени репрезентативное для интересующей нас проблемы, открыло новый взгляд на Полесье. В документальных фильмах конструировался аутентичный, укоренённый местный быт, а не театральный и буафорный. Постепенно кино получало право считаться средством национального самосознания. Соответственно складывались особые принципы поэтики: убедительность повествования, документализм, стремление к достоверности видения, подлинность предметного мира на экране, его фактурность. Важными становились полнота

ощущения «правды» местного колорита, выразительность лиц, местных наречий, напевов, в результате чего в каждом кадре торжествовала реальная жизнь.

Соответственно, этнографические приметы постепенно сменялись глубинным постижением «духа места». Например, лента «Тонежские бабы» (реж. Валерий Рыбарев, 1977 г.) рассказывала о судьбах трёх жительниц полесского села Тонеж, где не просто поют песни, а выражают свою боль, радость, судьбу. Сквозь призму репортажной съёмки выявлялся не только образ человека, но и образ времени.

Актуальное направление визуальной антропологии утвердилось в фильмах выдающегося белорусского этномузыколога Зинаиды Можейко, по сценариям которой был снят уникальный цикл фильмов об аутентичном белорусском фольклоре: «Полесские колядки» (1972), «Голоса веков» (1979), «Память столетий» (1982 г., все – реж. Нина Савва), «Полесские свадьбы» (реж. Юрий Лысятов, 1986 г.), «Пронеси, Боже, тучу...» (реж. Олег Шкляревский, 1990 г.), «Кривые вечера» (реж. Юрий Лысятов, 1993 г.), «Движение земли» (реж. Юрий Лысятов, Станислав Гайдук, 1999 г.). В этих лентах к общепознавательному и этнографическому интересу добавлялся этический аспект, морально-нравственная проблематика. Особым драматизмом отмечен музыкально-этнографический фильм «Пронеси, Боже, тучу...» (1990) режиссёра О. Шкляревского. Его название взято из одноимённой жатвенной песни. Картина посвящена народным самородкам, мастерам пения на открытом воздухе, которые в течение столетий создавали школу голосного пения. Примечательно, что в картине впервые воспроизведён плач по чернобыльской катастрофе, поражающий своей экспрессией и трагизмом.

В тех случаях, когда Полесье оказывается местом значимых событий, концептуальное зерно сюжета фильма составляет идея первозданности природного существования, сохраняющего этическую составляющую человеческих отношений. Таким образом, Полесье становится топосом духовно-нравственного и естественного бытия «человека деревни», противостоящего бездуховной и искусственной жизни «человека города».

В целом, основные характеристики полесского экранного образа-топоса видятся как экзотика, иное пространство, источник корневого духовного начала, а также представления о Полесье, окрашенные мифологическим сознанием. Видение Полесья в контексте сказочных, фольклорных интерпретаций весьма актуально. Загадочность этого края подчёркивается мифологическими интерпретациями Полесья как источника иного знания, позволяющего выйти в особые образно-смысловые слои. И чарующее волшебство полесских земель, полученное благодаря видению мифологического сознания, впоследствии вольётся в общее русло топологической характеристики. Более того, мифологические мотивы утвердятся в качестве маркера некоего корневого начала, по которому можно будет идентифицировать потерю либо приобретение истинно народного, природного, духовного.

Историческая ретроспектива показывает определённый генезис кинематографических представлений: от топкого, болотистого, гиблого места до топоса духовного возрождения, что и закрепляется в качестве специфического – регионального признака культуры Полесья. Подобная парадигма Полесья складывается постепенно. На раннем этапе кино в качестве специфических черт выделяется познавательный характер съёмок и особое значение этнографического материала. Топология же духовно-нравственных истоков присваивается Полесью в период расцвета национального художественного кинематографа в 1960 – 1980-е годы. Так киноискусство становится слагаемым в процессе национальной самоидентификации.

Белорусская кинематографическая модель Полесья репрезентирует не нейтральную географическую территорию, а особое пространство мистической, духовной, природной силы как место испытаний и экспериментов, где проверяется стойкость человека – физическая и моральная. Исследование концепта Полесья в аудиовизуальных образах киноискусства требует дальнейшего продолжения. На материале конкретных фильмов можно раскрыть целый спектр концептуальных представлений о Полесье, которые транслируются в культуру киноискусством.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Мядзведзева, В. Творчасць беларускіх тэледакументалістаў / В. Мядзведзева // Беларусы / А. В. Красінскі [і інш.]. – Мінск, 2009. – Т. 12. Экраннае мастацтва. – С. 425 – 427.
2. Нячай, В. Шматлучнасць экранных культур / В. Нячай // Беларусы / А. В. Красінскі [і інш.]. – Мінск, 2009. – Т. 12. Экраннае мастацтва. – С. 637 – 639.
3. Савельева, Е. Художественно-образная модель Сибири и «сибирская идентичность» в отечественном кино XX века / Е. Савельева // Вестник Томского государственного университета. – 2015. – № 4. – С. 14 – 24.

#### РЕЗЮМЕ

В статье на примере художественных и документальных фильмов раскрываются определяющие черты концепта «Полесье».

#### SUMMARY

In article on the example of art and documentaries the defining lines of a concept «Polesia» reveal.

*Палий К. С.*

### **БЕЛОРУССКО-УКРАИНСКИЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ СВЯЗИ В РЕЦЕПЦИИ УКРАИНСКИХ ТЕАТРОВЕДОВ: К ИСТОРИИ ВОПРОСА (2-Я ПОЛОВИНА XX В.)**

*Киевский национальный университет театра, кино и телевидения им. И. Карпенко-Карого  
(Поступила в редакцию 12.09.2016)*

Изучение белорусско-украинских театральных связей развивалось волнообразно: в зависимости от задачи, которую ставил в своём исследовании тот или иной учёный. Хронологически первой научной работой театроведческого характера была монография Ф. Олехновича, посвящённая развитию театрального искусства с 1571 по 1773 гг. В книге рассмотрена сценическая деятельность иезуитских театров, распространённых в Речи Посполитой. Сначала учёный издал работу на польском языке («Białoruski teatr»), затем – на белорусском («Беларускі тэатр»).

Ф. Олехнович на широком материале (оригинальные тексты школьных драм, интермедии, детальные описания сцены, реквизита и особенностей исполнения того или иного образа) проанализировал деятельность иезуитского театра в контексте развития образования в тогдашней Европе. Учёный фиксирует хронологические рамки существования иезуитского театра на землях Речи Посполитой с 1571 по 1773 гг., подчёркивая важность изучения этого вида искусства для понимания дальнейшего развития театра в Беларуси, Украине, Польше, Литве, в то время входивших в состав Речи Посполитой [1, с. 24]. На указанную работу Ф. Олехновича имеется мало ссылок, она не упоминается в украинской театроведческой литературе по обозначенной теме. Мы считаем, что книга Ф. Олехновича об иезуитском театре, который является общей театральной традицией

для европейских стран вплоть до эпохи Просвещения, – одно из первых ценных исследований о белорусско-украинских театральных связях, их истоках.

Материалы, посвящённые изучению белорусско-украинских театральных связей, условно делятся на две категории. К первой относятся бухгалтерские документы, личные воспоминания артистов, фотографии, афиши, программы и другие собрания оригинальных материалов, которые хранятся в государственных архивах, библиотеках и музеях. Многие из них до сих пор не изучены и не введены в научный оборот. Один из таких примеров – воспоминания театрального деятеля Ивана Сагатовского (Музей театрального, музыкального и киноискусства Украины, г. Киев). Кроме того, в Национальном государственном историческом архиве Республики Беларусь (фонд Минского генерал-губернаторства) хранятся финансовые документы (ассигновки и талоны) И. Сагатовского, которые ему выдал губернатор Я. Е. Эрдели как материальную помощь вследствие неудачной гастрольной деятельности. На основе этих источников можно глубже изучить работу украинских театральных трупп в Беларуси.

Ко второй категории принадлежат статьи, книги украинских учёных о белорусско-украинских связях. Интерес представляет научная статья украинского театроведа Р. Пилипчука «Неизвестные страницы биографии Карпа Соленика», опубликованная в киевском журнале «Украинский театр». Учёный отметил, что знаменитый артист, один из основателей украинской актёрской школы Карпо Соленик по национальности белорус, родом с Гродненщины [2, с. 17 – 19].

Одним из важных источников по истории изучения белорусско-украинских театральных связей является работа Юрия Меженко (настоящее имя и фамилия Юрий Иванов) «Матеріали до історії українського дореволюційного театру. Розділ 1. Облік українських труп». Данный труд Ю. Меженко – украинский и русский библиограф, книговед, театровед, литературовед, театральный и музыкальный критик, журналист – создавал на протяжении восьми лет в Санкт-Петербурге. В 2007 г. она переиздана в «Записках Наукового товариства імені Шевченка. Праці театрознавчої комісії» [3].

Рукопись хранится в Музее театрального, музыкального и киноискусства Украины в Киеве. Ю. Меженко, составляя данный учёт, изучил всю периодику Российской империи с 1881 г. (начало работы украинских профессиональных трупп под руководством М. Кропивницкого) до 1917 г. включительно. Эта подвижническая работа была основана на анализе фондовых собраний периодики – газетных отделов двух ленинградских библиотек: Государственной публичной библиотеки им. М. Салтыкова-Щедрина и Библиотеки Академии наук СССР. В отмеченной публикации Ю. Меженко, опираясь на материалы периодики, зафиксировал точное количество украинских трупп, а также точные места и время гастролей каждой из них. Поэтому, основываясь на приведённых исследователем материалах, мы можем констатировать, что в Беларуси наиболее часто с длительными гастролями бывали на протяжении 1890 – 1904 гг. труппы драматургов Марка Кропивницкого и Михаила Старицкого, а позже труппы их учеников Онисима Сулова, Ивана Сагатовского и Панаса Саксаганского, которых в истории украинского театра относят к «театральным деятелям второго поколения корифеев». Их гастроли проходили в Минске, Гродно, Витебске, Бресте, Пинске, Бобруйске. Об их театральной работе много писали тогдашние белорусские журналисты, писатели на русском, польском и белорусском языках. Но эти отклики, рецензии и воспоминания в малом количестве введены в научный оборот украинского театроведения, поэтому в современной концепции белорусско-украинских театральных связей есть некоторые неточности, тре-

бующие исправления и дополнения. Так, в коллективном многотомнике «Гісторыя беларускага тэатра» (Т. 1) указано, что при создании Первого государственного белорусского драматического театра в Минске (1920), в состав труппы вошли известные русские и украинские артисты, которые на тот момент работали на территории Беларуси. Поскольку этот театр одним из первых ставил на сцене белорусские национальные пьесы, в том числе Янки Купалы, то коллективу присвоили его имя. Позже эта информация в лаконичном виде была продублирована украинским учёным В. Стельмахом в книге «Шляхи білоруського театру. Із історії українсько-білоруських театральних зв'язків». Автор книги указал без ссылок на источники, что на этапе формирования коллектива в состав купаловцев вошли украинские артисты из гастролирующей труппы Юрия Сагайдачного: «Первыми актёрами молодого театра (имеется в виду купаловская труппа. – *К. П.*) были отдельные русские актёры из коллектива “драмы и комедии” и из украинского гастролирующего театра под руководством известного режиссёра Ю. Сагайдачного, который в это время работал в Минске. В этой труппе работали тогда В. Крилович, Л. Александровская, Г. Григонис – будущие корифеи белорусской сцены, которые прошли первую театральную школу на сцене украинского театра. Они успешно выступали в таких спектаклях, как “Наталка-Полтавка” И. Котляревского, “Запорожец за Дунаем” С. Гулака-Артемовского, “Цыганка Аза” М. Старицкого» [4, с. 16].

На наш взгляд, важно прокомментировать этот фрагмент из книги В. Стельмаха в контексте информации, полученной из публикации Ю. Меженко. Юрий Сагайдачный не был «известным украинским режиссёром», а проработал короткое время в труппе М. Старицкого как актёр на второстепенных ролях. После распада коллектива Ю. Сагайдачный в 1904 г. создал в Саратове свою труппу. На Украине, в городе Ровно, она гастролировала в 1904 и 1906 гг. [3, с. 446]. После выступлений был четырёхлетний перерыв, но в 1910 – 1913 гг. труппа Ю. Сагайдачного каждый летний сезон выступала в Минске. Во время Первой мировой войны коллектив Ю. Сагайдачного объединился с труппой И. Португалова, которая в это же время выступала в Каунасе и Вильнюсе. Под названием «Театральная труппа Сагайдачного-Португалова» в конце лета 1913 г. они выехали на работу во Владивосток [3, с. 446]. Больше об этих театральных деятелях сведений не встречается, не зафиксировано и информации о том, что в 20-х годах XX в. Ю. Сагайдачный выступал на территории Украины или Беларуси.

Мы предполагаем, что в данном контексте речь идёт о труппе Ивана Сагатовского. Всеукраинский профсоюз деятелей сценического искусства разрешал иметь собственную театральную антрепризу (театральное предприятие) до 1927 г., причём необходимым являлось специальное разрешение от властей. Его надо было получать каждый год в начале театрального сезона, и эти разрешения давали в ограниченных количествах. Поэтому в 1920 – 1927 гг. гастролирующих украинских театральных составов было очень мало, к таковым относились труппы известных артистов (О. Суслова, Л. Сабинина, Д. Гайдамаки, П. Саксаганского, А. Ратмирова, И. Сагатовского), которые по тем или иным причинам не вошли в состав государственных драматических коллективов. Из воспоминаний И. Сагатовского мы узнали, что именно его труппа выступала в Минске в сезоне 1919 – 1920 гг. и в её состав входили некоторые из артистов, отказавшихся ехать на работу с Ю. Сагайдачным и И. Португаловым во Владивосток [5, с. 22 – 23]. Возможно, что к театральному сезону 1919 – 1920 гг. и сам Ю. Сагайдачный мог вернуться из Владивостока в Беларусь и выступать в Минске уже как обычный актёр, но эту версию необходимо уточнять.

На рассмотренном примере, касающемся истории становления Купаловского театра и белорусско-украинских театральных связей, мы видим, насколько мало изучена данная тема. Сейчас делаются первые шаги на пути к дальнейшему глубокому изучению взаимосвязи белорусского и украинского театра.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Аляхновіч, Ф. Беларускі тэатр / Ф. Аляхновіч. – Вільна: Выд. Бел. грамадзянскага сабраання, 1924. – 114 с.
2. Пилипчук, Р. Невідомі сторінки біографії Карпа Соленика / Р. Пилипчук // Український театр. – 1994 – № 3. – С. 17 – 19.
3. Меженко, Ю. Матеріали до історії українського дореволюційного театру. Розділ І. Облік українських труп / Ю. Меженко [Іванов]; упорядк. та післямова Р. Пилипчука// Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Театрознавчої комісії. – Львів, 2007. – Т. ССLIV. – С. 426 – 464.
4. Стельмах, В. Шляхи білоруського театру. Із історії українсько-білоруських театральных зв'язків / В. Стельмах. – Київ: Мистецтво, 1964. – 170 с.
5. Сагатовський, І. Л. Самодіяльне мистецтво на Україні (1890 – 1920 рр.). Спогади (машинопис) / І. Л. Сагатовський // Музей театрального, музичного і кіномистецтва України. – Ф. 2/1-144. Інв. № 51094. – С. 22 – 24.

#### РЕЗЮМЕ

В историографической статье сделан обзор исследований, касающихся белорусско-украинских театральных связей. Автор, следуя хронологии, представляет научные труды, статьи разных лет по названной проблематике.

#### SUMMARY

In the article of historiography there is a given a well-founded survey as to the traditions of art. Following publication chronology, the author tells about the scientific works, articles, essays, that characterized Belarussian-Ukrainian traditions of art.

*Рябуха Т. Н.*

### **УКРАИНСКАЯ ЭСТРАДНАЯ ПЕСНЯ 1970 – 2010-Х ГОДОВ: ДИНАМИКА СТАНОВЛЕНИЯ**

*Харьковский университет искусств им. И. Котляревского  
(Поступила в редакцию 13.09.2016)*

Цель статьи – выявить этапы и периоды развития украинской песенной эстрады. Объект исследования – эстрадная песня как составляющая эстрадно-песенной культуры Украины 2-й половины XX – XXI в.

Песенная эстрада – явление многосоставное и с трудом поддающееся классификации. Вместе с тем, за обилием стилистических ингредиентов этого жанра, различиями в его исторических и региональных, а также индивидуальных проявлений стоит типология понятия «популярная музыка».

В обобщённом плане данная тема рассмотрена в диссертации Е. Шевченко [13]. Автор исходит из определения сущности понятия «популярная музыка», исследуя его трактовку в первые десятилетия XX в., когда термин стал употребляться и по отношению к украинским реалиям. Отмечается, что в отечественной музыке идея «популярности» была официально провозглашена в 1920-е годы. Тогда она означала определённую идеологию, связанную с требованием «...построения “искусство для всех” путём переориентации всех жанров музыкального искусства на создание однородной “музыки для масс”, причём специалисты должны были ориентироваться на вкус, музыкальный уро-

вень масс» [13, с. 7]. Такое «принудительное» сужение границ «популярной музыки» было связано с рождением жанра «советская массовая песня», имевшего и свои украинские версии в творчестве таких композиторов, как П. Козицкий, В. Арсланов, Ю. Мейтус.

Путь, который прошла украинская популярная музыка, в целом ознаменован стилистическим поворотом, произошедшим в 1980-е годы, когда был официально признан факт существования молодёжной субкультуры как носителя основных признаков этого жанра. Тогда же появились и попытки теоретического осмысления молодёжной песенно-танцевальной поп-культуры, представленные в работах А. Журбина [2; 3], А. Запесоцкого [4; 5], И. Кона [8; 9] (1980 – 1990-е годы); В. Дряпики [1], В. Тормаховой [12], Н. Мозгового [11] (2000-е годы). «Молодёжная музыка» – стилистически разнородное понятие и явление, включающее, по мнению Е. Шевченко, «любые жанры, стили, направления, которые пользуются популярностью у молодёжи, а именно: традиционную эстраду, диско, рок-музыку и исполняются “молодыми для молодых”» [13, с. 8].

«Украинская популярная музыка» – эстетико-коммуникативный феномен, сформировавшийся по музыкальному и социальному функциональным признакам, охватывающий изменяющиеся потребности общества, в частности, «...потребности в отдыхе, развлечениях, общении со сверстниками, звуковом оформлении быта, где большое значение имеет синтез музыки и слова, танца, действия, сценического оформления» [13, с. 8]. Литература, посвящённая украинской эстрадной песне как важнейшей составляющей сферы отечественной лёгкой музыки, охватывает ряд вопросов общеметодологического и специального музыковедческого порядка, но в большинстве случаев речь идёт об информационных изданиях, предназначенных для массового читателя.

К работам, раскрывающим методологию вопроса об украинской эстрадной песне, относится исследование В. Тормаховой [12], посвящённое взаимопроникновению и синтезу украинской эстрадной музыки и фольклора. Одним из определяющих моментов в создании данного синтеза была общая тенденция к «лиризации» жанра массовой песни, отчётливо проявившаяся в 1950 – 1980-х годах. В творчестве таких композиторов, как И. Шамо, П. Майборода, а позже – В. Ивасюк, С. Сабадаш, А. Пашкевич, В. Дутковский, наблюдается синтез фольклорных влияний (в основном, гуцульский фольклор с характерной ритмикой и ладовостью) и «модных» на тот период ритмов и интонаций (рок-н-ролл, твист, босса-нова, биг-бит).

Отмечая этот факт, Е. Шевченко делает вывод о том, что «органичное включение народно-песенных интонаций в русло советской массовой песни, а позже, и эстрадной песни – вот те особенности, которые определяют характерность и специфику именно украинской эстрадной песни периода 1950 – 1980-х годов» [13, с. 11]. Автор подчёркивает, что тенденция «лирической струи» украинской эстрадной песни этого периода «дала сильный толчок для дальнейшего развития новой национальной модели украинской популярной музыки – традиционной эстрадной песни» [13, с. 11].

С учётом констант эстрадно-песенного жанра (коммуникативной доступности, массовости, «шлягерности», стремления к выделению в качестве «хита») можно очертить основные тенденции становления, эволюции и современного состояния эстрадно-песенного жанра в Украине. В «центре» этого жанра находится фигура исполнителя, вокруг которой концентрически объединяются другие участники акта исполнения-творчества: композитор, поэт, аранжировщик, режиссёр-постановщик и другие. Центральной же фигурой в осуществлении творческих проектов является продюсер, пред-



ставленный как творческая личность или основатель продюсерского центра – коллективного организатора и распространителя эстрадно-песенного продукта.

Наряду с традиционной эстрадной песней, которая всегда содержала черты шлягерной культуры, эстрадно-песенный жанр в Украине с конца 1980-х годов приобретает особое качество хита (англ. Hit – большой успех, модный шлягер). Характеризуя семантику этого явления, укоренившегося именно в эстрадно-песенном музицировании, В. Тормахова, во-первых, считает его «отличительной чертой поп-музыки», во-вторых, выделяет такую особенность песни-хита, как «опору на установленные модели» [12, с. 7]. Автор перечисляет типичные черты песни-хита: запоминающуюся мелодию, простейшую гармонию, куплетную форму, особую манеру исполнения в «стиле определённого направления» (рок, поп, диско, и др.) [12, с. 7].

Вместе с тем, эстрадная песня в Украине содержит несомненные художественные достоинства и на сегодняшний день представляет сформировавшееся творческое явление, признаками которого выступают:

- опора на эстетику «хита» с его доступностью и определённой редуцированностью формы, стилевой синтез в виде взаимопроникновения направлений и течений в рамках широко понимаемого эстрадно-массового жанра;

- создание (почти обязательное) новых стилевых направлений, которые представляют собой разнообразные «синтезы» и «конгломераты» уже имеющихся (фолк-рок, этно-джаз и др.), с «уклоном» в музыку танцевального характера;

- широкое использование фольклорной аутентики – мелодической, ладовой, ритмической, тембровой, вокально-исполнительской (архаические пласты фольклора в духе академической неофольклористики, применение народного инструментария в сочетании с электроникой, народной манеры пения в эстрадно-песенных композициях);

- расширение «интонационной географии» заимствованных источников в виде элементов музыкально-творческих видов XX в. (термин В. Конен [10]); стилизации под музыку Востока, Африки, Латинской Америки с одновременным сохранением собственной национальной стилистики;

- «миксты» электронных и акустических инструментов, компьютерная обработка звука, в том числе и вокального, что раскрывает новые возможности в тембровой динамике и общем качестве колорита современных эстрадно-песенных «саундов».

Признаки, выделенные В. Тормаховой [12, с. 7], существенно переработаны нами в плане теоретического обобщения, что позволяет видеть в украинской эстрадной песне аналог мировых моделей традиционной песенной эстрады, но окрашенных в национальные «этнослуховые» (И. Земцовский [6]) тона. Такая специфика определяет и прогрессивную динамику развития эстрадно-песенного жанра в Украине, прошедшего достаточно длительный путь развития в направлении от «подражания», «стилизации» к «академизации». Эти термины относятся к становлению любых музыкально-видовых стилей, которые всегда выходят за рамки прикладных и интонационно несамостоятельных функций и становятся на путь художественной автономности и закреплённости собственных жанровых и стилевых признаков.

В Украине создание эстрадно-песенной культуры нового типа начинается с 1950 – 1960-х годов. Это был период становления поп-музыки в автономном жанрово-стилевом качестве, существенно отличающемся её от таких явлений, как «популярная музыка» или «народная музыка». Этот факт фиксируется в диссертации Н. Мозгового отмечающего, что, по словам Т. Чередниченко, «... “новая” поп-музыка возникла в середине 50-х годов;

к её истокам относятся такие музыкальные стили, как джаз, R&B, кантри, рок-н-ролл» [11, с. 5].

Характер объединения-синтеза «старого» традиционного и новаторского составляет основу классификации украинской песенной эстрады на периоды её становления и развития. Хронологически эти периоды выделены и рассмотрены в обзорном порядке в диссертации Н. Мозгового [11 с. 6 – 14]. Автором предложена следующая историография данного вопроса, охватывающая три периода: 1) 1950 – 1960-е годы; 2) 1970 – 1980-е годы; 3) 1990 – 2000-е годы.

Первый период (1950 – 1960-е годы) отличался, по мнению Н. Мозгового, рядом специфических особенностей, в числе которых были факторы политического, социокультурного и собственно художественного порядка. В области авторства здесь выделяются композиторы-песенники П. и Г. Майбороды, И. Шамо, А. Билаш, С. Сабадаш, И. Поклад, А. Горчинский, использующие в качестве текстов стихи классиков украинской литературы советского периода А. Малышка, В. Сосюры, Б. Олейника и других.

Параллельно этой «академической» ветви в эстрадной песне закреплялась и другая тенденция – «бардовская». Как отмечает Н. Мозговой, в начале 1960-х годов «на фоне усиления интереса к развлекательной песне и танцевальной музыке, самостоятельному композиторскому и исполнительскому творчеству легализовался городской песенный фольклор» [11, с. 6]. Такая эстрадная песня была принципиально новым художественным явлением, своего рода альтернативой традиционной советской эстрадно-массовой песне. Это запечатлено не только в социально и психологически значимых текстах таких популярных тогда авторов-исполнителей, как В. Высоцкий и А. Галич, но и в ярко выраженном психологизме и национально-почвенной ментальности украинских «новых шлягеров», представленных в репертуаре вокально-инструментальных ансамблей «Смеричка», «Червона рута», «Кобза», «Мрия», «Водограй», «Свитязь», «Медоборы» и других.

Одновременно с отмеченными тенденциями шло формирование нового лексического фонда украинской песенной эстрады, главным отличительным признаком которого было взаимодействие и взаимопроникновение национально-почвенных фольклорных интонаций с инонациональными стандартами. Классифицируя формы этого «слияния», В. Тормахова [12, с. 8] выделяет следующие: 1) обработки народных песен в определённой стилевой манере; 2) цитирование фольклорного материала в эстрадно-песенных композициях; 3) создание оригинальных композиций на фольклорной основе – интонациях, звукорядах, текстах, приёмах исполнения (без прямого цитирования); 4) «сплав» национальной манеры исполнения с инонациональными (блюз, босса-нова и др.).

Этот синтез становится характерной чертой второго, согласно классификации Н. Мозгового, периода в развитии украинской эстрадной песни (1970 – 1980-е годы). Среди характерных тенденций, наряду с сохранением базовых основ прошлого периода (слияние любительского и профессионального в эстрадно-песенном творчестве), выделяются следующие: 1) расширение эстрадно-песенного диапазона – от обработок народных песен до современных шлягеров; 2) индивидуализация эстрадно-песенного искусства Украины, которая, в отличие от коллективов 1960-х годов, становится персонифицированным, сгруппированным вокруг личностей выдающихся певцов и певиц (в их числе Н. Мозговой называет С. Ротару, Ю. Богатикова, В. Леонтьева и др.) [11, с. 9].

Как считают исследователи украинской песенной эстрады, знаменательным явлением, определившим классическое направление в развитии песенного украинского

фолк-поп стиля, было творчество В. Ивасюка [11, с. 10]. О. Колубаев характеризует его в целом как «новый этап эволюционных процессов в преемственности фольклорного начала и его прочтения в русле региональной традиции салонно-эстрадной песни-танца и актуальных танцевальных ритмов современности» [7, с. 13]. Среди характерных особенностей эстрадно-песенного стиля В. Ивасюка автор выделяет жанровое богатство, «шлягерность» этнохарактерного мелодизма, глубину идеи и значительную эмоциональную амплитуду [7, с. 13]. Н. Мозговой отмечает в качестве вывода, что созданные В. Ивасюком во 2-й половине 60-х – начале 70-х годов XX в. «многочисленные песни, в частности, “Червона рута” и “Водограй”, поныне остаются классикой отечественной эстрадной музыки» [11, с. 10].

Кроме вокально-инструментальных ансамблей («Браты блюзу», «Браты Гадюкины», «ВВ» и др.), возникших на синтетической основе рок- и поп-стилей, на рубеже 1980 – 1990-х годов обнаруживается своеобразный ренессанс традиционной эстрадной песни, которая становится по преимуществу лирической и содержит уже явные, специально внедряемые украинские лексические элементы – как музыкальные, так и вербальные. Меняется и исполнительская манера академического типа, которая культивировалась в эстрадно-массовой песне советского периода. Певцы и певицы новой генерации стремятся к выявлению индивидуально-личностного начала, вырабатывают свою неповторимую интонацию и манеру преподнесения песен, что характерно для творчества таких исполнителей, как Н. Яремчук, В. Зинкевич, А. Билозир, И. Бобул, Л. Сандулеса, А. Кудлай, В. Билоножко, П. Зибров.

Возрождение и «модернизация» эстрадно-песенных традиций в 1990-е годы сопровождалась определёнными кризисными явлениями, связанными в первую очередь с факторами социально-экономического порядка. Впервые в украинском эстрадно-песенном творчестве коммерческие задачи выдвигаются на первый план явно и отчётливо, часто затмевая этические и идеологические, в том числе и национально-ментальные. Именно тогда «некоторые отечественные бизнесмены и зарубежные фирмы-нерезиденты начали осознавать привлекательность перспективы инвестирования в национальную эстраду» [11, с. 10]. Это – характерные особенности третьего, современного этапа в развитии украинской эстрадной песни как ведущей составляющей шоу-бизнеса. Этот этап с определёнными модификациями и нововведениями продолжается до настоящего времени.

Происходящие на наших глазах процессы в украинском эстрадно-песенном творчестве в целом можно охарактеризовать как профессионализацию и универсализацию этого рода популярной музыки. Если попытаться сгруппировать стилистические направления в современной украинской эстрадной песне сольного образца, можно выделить следующие линии: а) эстрадно-романсовую, представленную такими исполнителями, как В. Гришко, А. Пономарёв, И. Билык, В. Козловский, С. Вакарчук, Т. Кароль; б) «чистую» поп-шлягерную – Иван Дорн, Т. Кароль, С. Лобода, И. Билык, В. Брежнева, А. Винницкая, А. Пономарёв, Макс Барских, З. Огневич, Руслана, Алекса, Н. Мейхер, Алеша, Лама, О. Полякова, Н. Могилевская; в) эстрадно-джазовую, элементы которой можно обнаружить у Джамалы, Лауры Марти; г) фолк-эстрадную линию, представленную достаточно многообразно и культивируемую Илларией, Т. Мотвиненко, Н. Мотвиенко, Иванкой Червинской; д) линия шансона наблюдается в творчестве О. Винника, И. Зиновской, В. Данилюка, Т. Дьяченко, С. Пискуна, Е. Дашина, Д. Гольцова.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Дряпика, В. И. Раскрытие эстетических ценностей украинского искусства / В. И. Дряпика. – Кировоград : Имекс ЛТД, 2002. – 151 с.
2. Журбин, А. Композитор, пишущий слова / А. Журбин. – М. : Композитор, 2005. – 352 с.
3. Журбин, А. Моя история или музыкальные перекрестки / А. Журбин. – М. : Галерея, 2014. – 280 с.
4. Запесоцкий, А. С. Музыка и молодёжь / А. С. Запесоцкий. – М. : Знание, 1988. – 235 с.
5. Запесоцкий, А. С. Эта непонятная молодёжь: проблемы неформальных молодёжных объединений / А. С. Запесоцкий. – М. : Знание, 1990. – 326 с.
6. Земцовский, И. И. Апология слуха / И. И. Земцовский // Музыкальная академия. – 2002. – № 1. – С. 1 – 12.
7. Колубаев, О. Л. Галицкая популярная песня в процессе эволюции региональной традиции эстрадно-музыкального искусства : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 / О. Л. Колубаев ; Одесская нац. муз. академия им. А. В. Неждановой. – Одесса, 2014. – 20 с.
8. Кон, И. С. В поисках себя. Личность и её самосознание / И. С. Кон. – М. : Политиздат, 1984. – 336 с.
9. Кон, И. С. Психология ранней юности / И. С. Кон. – М. : Просвещение, 1989. – 256 с.
10. Конен, В. Д. Музыкально-творческие виды XX века (к постановке проблемы) / В. Д. Конен // Этюды о зарубежной музыке / В. Д. Конен. – М., 1975. – С. 427 – 468.
11. Мозговой, М. П. Становление и тенденции развития украинской эстрадной песни : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.01 / М. П. Мозговой ; КНУКИ. – Киев, 2010. – 19 с.
12. Тормахова, В. М. Украинская эстрадная музыка и фольклор: взаимопроникновение и синтез : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 / В. М. Тормахова ; Нац. муз. академия Украины им. П. И. Чайковского. – Киев, 2000. – 17 с.
13. Шевченко, О. Г. Украинская популярная музыка: истоки и проблематика (1920 – 1990) : автореф. дис. ... канд. искусств. : 26.00.01 / О. Г. Шевченко ; КНУКИ. – Киев, 2010. – 20 с.

## РЕЗЮМЕ

Пройдя достаточно сложный путь зарождения и развития, украинская песенная эстрада приобрела свой неповторимый индивидуальный облик, заявила о себе на международном уровне, ассимилировала и претворила лучшие традиции национальной и мировой популярной музыки. Оставаясь в рамках целостной системы популярной музыки, украинская эстрадная песня индивидуализируется через творчество композиторов и исполнителей, становясь многоаспектным феноменом, требующим своего изучения.

## SUMMARY

After having gone through a difficult process of the origination and development, the Ukrainian song variety acquired its own unique and individual style, announced itself on the international level, assimilated and implemented the best traditions of the national and world popular music. While staying within the frames of the integral system of the popular music, the Ukrainian variety song is being individualized through the works of composers and performers, and it is becoming the many-aspect phenomenon requiring more research.

*Шнайдер В. А.*

## **СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ОРГАНА В СТИЛЕВОЙ ИНТЕГРАЦИИ 2-Й ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI В. (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ)**

*Белорусская государственная академия музыки  
(Поступила в редакцию 07.09.2016)*

Музыкальное искусство 2-й половины XX – начала XXI в. сложное и парадоксальное в своём многообразии, в стремлении охватить весь мировой опыт, всё историко-

стилевое пространство музыки: от архаических пластов фольклора и григорианики до стиливых тенденций и техник композиции Новой и Новейшей музыки; от многовекового опыта музыки профессионально-академической традиции до практики современной массовой музыкальной культуры. Отсутствие ориентира на определённый комплекс стиливых признаков, образующих целостную систему, привело к господству плюрализма в музыкальном мышлении, стиле, языке современной эпохи. В музыкально-художественном мышлении XX века «всё и вся переосмысливается, взаимодействует, смешивается и синтезируется ... проникая и “вглубь” (историко-эпохальный аспект) и “вширь” – полистилистически, интертекстуально, контекстуально» [3, с. 18]. Парадоксальна «сверх-многоликость», своего рода анархизм современного музыкального искусства, его асистемность. Как отмечает М. Эпштейн, «все языки и все коды ... все философские школы и художественные направления становятся знаками культурного сверхязыка, своего рода клавишами, на которых разыгрываются новые полифонические произведения человеческого духа» [5, с. 385].

В современной творческой практике композиторская мысль настойчиво устремлена к преодолению плюралистичности и эклектизма музыкально-художественного сознания, к поиску новых путей и форм интеграции художественных направлений и стилей, к осуществлению глобального по своим масштабам синтеза, который становится своего рода «эмблемой» развития музыкального искусства.

В многоаспектном процессе интеграции в музыкальном искусстве XX в. одним из важнейших является взаимодействие различных историко-эпохальных стилей. На его основе сформировались разного рода неостили: неоклассицизм, необарокко, неоромантизм. Круг ретроспективно ориентированных стиливых тенденций 2-й половины XX в. дополняют неoarхаика (сочинения С. Губайдулиной, Б. Тищенко), неопримитивизм (В. Тормис, А. Пярт, С. Павленко, В. Мартынов). Полистилистические искания 2-й половины XX в. выявились также в образовании неофольклорного направления, представленного в русской музыке произведениями Г. Свиридова, В. Гаврилина, Н. Сидельникова, Б. Тищенко, Р. Щедрина, в белорусской – Г. Вагнера, Е. Глебова, Г. Гореловой, В. Дорохина, Л. Шлег, С. Бельтюкова.

В этом контексте весьма показательными оказываются сочинения для органа во взаимодействии с различными исполнительскими составами. Звучность органа уже изначально создает ощущение художественно-стилевой ретроспективы, поэтому, с одной стороны, традиции органного искусства ориентируют современных композиторов на стиливые модели прошлого и, прежде всего, эпохи барокко, с другой – орган вступает в активный диалог с новациями XX века, вбирает звукообразы современной музыки.

Тенденция объединения органа с различными звуковыми реалиями прослеживается на протяжении всей истории органного искусства. Так, с развитием концертного стиля в эпоху барокко – времени блестящего расцвета органной музыки в Западной Европе, – орган сочетается с небольшими инструментальными ансамблями, представленными струнными и деревянными духовыми инструментами. С возникновением в романтическую эпоху концепции симфонического органа его богатейшие тембровые возможности уравниваются в звучании с симфоническим оркестром, в результате орган и оркестр признаются многими композиторами двумя королями музыкального мира. Темброфактурные особенности звуковой материи органа, многообразные возможности его взаимодействия с инструментальными ансамблями неизменно привлекают композиторов и в течение XX в.

К знаковым и стилистически разным произведениям для органа, созданным русскими композиторами во 2-й половине XX в., относятся «Славянский концерт» С. Слонимского, «In croce» С. Губайдулиной, «Музыкальное приношение» Р. Щедрина. На примере этих сочинений проследим особенности стилевых взаимодействий и интеграционных процессов, развернувшихся с особой интенсивностью в музыке XX – XXI вв.

«Славянский концерт» С. Слонимского (1988) написан для органа и струнного оркестра. На первый взгляд, тембровый облик концерта кажется удивительным, парадоксальным. Однако орган на Руси был известен с древнейших времен (X – XI вв.): скоморохи развлекали органом искусством князя и его приближённых.

В «Славянском концерте» С. Слонимского орган звучит скорее как хор духовых инструментов, создавая тембровое равновесие звучанию струнного оркестра. Образный строй каждой из трёх частей концерта можно определить, как Былина, Протяжная, Плясовая – они представляют разные характеры славянской личности. Взаимодействия органа с оркестром имеют диалогическую природу, причём это драматический диалог. Орган выступает в роли протагониста гармонии, радостного мира природы и народных праздников с балаганами и скоморохами, оркестр – в функции антагониста.

Национальный стиль ощущается в фольклорно-плясовых напевах, синкопированном ритме, переменном метре, диатонике, обострённой хроматизмами, «пустых» квинтах, неквадратных структурах. Хорал из второй части концерта подобен русскому православному церковному пению. Эту жанровую модель композитор преобразует путем введения неаккордовых звуков в средние голоса, внедрения в трезвучия побочных тонов.

В Финале концерта характеру деревенского народного праздника отвечают *pizzicato* у струнных, ассоциирующиеся со звучанием народных музыкальных инструментов, и особенно соло дирижёра на бубне. Каденции в первой и третьей частях концерта требуют от всех музыкантов, и в первую очередь, от солиста, виртуозности исполнения. С. Слонимский не выписывает подробной регистровки, предоставляя органисту исполнительскую свободу.

«Славянский концерт» С. Слонимского написан в русле неофольклорных тенденций, где солирует орган. Несмотря на стереотипность восприятия инструмента как сакрального, связанного с западной церковной культурой, концерт находится в плоскости древнерусских инструментальных традиций. Орган органично и виртуозно вписывается в их контекст.

Совсем иную трактовку получает орган в пьесе «In croce» С. Губайдулиной (1979). Камерное, проникновенное сочинение, выполненное выразительными средствами современной музыки (сонорика, алеаторика, графика), наполнено религиозной символикой. Символ креста пронизывает все элементы музыкального текста, проявляясь на интонационном, фактурном, тембровом, композиционно-драматургическом уровнях. Он также, получает графическое изображение в партитуре в результате пересечения отдельных интонационных линий. Символ креста, по мысли Л. Раабена, это трагедия Голгофы.

Символически трактуются гармонические элементы, способы звукоизвлечения и инструменты: орган олицетворяет глас Неба, глас Божий, виолончель – голос и образ Христа в начале его крестного пути на Голгофу. Обращение С. Губайдулиной к органу в «In croce», где с особой глубиной выразилась религиозная философия, не случайно, по-

сколькx сам инструмент долгое время был прочно связан с церковными традициями. Однако характер его использования здесь иной: богатейшие исполнительские средства и возможности органа соединены с современным музыкальным языком.

В «In close» у органа и виолончели разные драматургические функции: инструменты контрастируют в регистровом, фактурном, гармоническом и артикуляционном планах. В сочинениях С. Губайдулиной, как отмечает Л. Раабен, «конфликт составляет единственно возможную форму бытия, он ведёт не к разрушению, а к созиданию. Сама “смерть”, воспринимается как приобщение к “вечности”, “мировой гармонии”» [2, с. 290].

Заканчивается «In close» просветлением. Орган и виолончель, обменявшись партиями в середине пьесы путём перекрещивания регистров и тематических пластов (ц. 30, кульминация), в самом конце как бы возносят тему Христа к небесам: у виолончели звучат светлые, мерцающие юбилеи на фоне гудения органной партии (ц. 49). Особую красочность привносит заключительный приём: выключение мотора органа и постепенное его угасание.

Концерт С. Слонимского звучит не более 20 минут, «In close» С. Губайдулиной – и того меньше. В ряду этих сочинений «Музыкальное приношение» Р. Щедрина (1983), которое композитор посвятил 300-летию И. С. Баха, поражает монументальностью художественного замысла и масштабностью его воплощения.

Вот как высказался Р. Щедрин о замысле «Приношения»: «Мне как раз хотелось, чтобы в этом сочинении музыка *говорила* (здесь и далее выделено автором. – В. Ш.), чтобы это была *беседа* между органом, тремя флейтами, тремя фаготами, тремя тромбонами. Причём не хаотичная беседа ... а *разговор*, когда каждый мог бы поведать о своих горестях, радостях, бедах, откровениях» [1, с. 10]. В. Холопова определяет «Музыкальное приношение» Р. Щедрина как род «воспоминальной» органной симфонии. Произведение задумывалось, «как музыкальная медитация: предполагалось не только слушать музыку, но и коллективно поклоняться гению Баха» [4, с. 130].

Исполнительский состав «Музыкального приношения», на первый взгляд, весьма необычный: орган, три флейты, три фагота, три тромбона. Участие органа в сочинении, посвящённом величайшему композитору-полифонисту и органисту эпохи барокко, вполне естественно и закономерно. Удивляет именно сочетание органа с родственными тембрами. Однако оригинальное звучание флейт, фаготов и тромбонов, их органные тембры, при всей схожести, весьма различны. Р. Щедрин в своём произведении подчёркивает это различие, дифференцируя драматургические функции инструментов: функция органа – лирико-медитативная, философская; функция духовых – картинная и драматическая [4, с. 134].

Безусловно, ведущая роль в «Приношении» принадлежит органу. Органная партия не только сближает с И. С. Бахом и его эпохой, но также создаёт эффект стиливого контраста. Наряду с традиционными выразительными средствами, как прелюдийно-фантазийная фактура, виртуозная полифоническая техника, Р. Щедрин использует современные виды органных фигураций с сонорно-кластерными звучаниями: орган великого гения «говорит» на языке современности, создавая атмосферу диалога двух эпох.

Новаторский подход обнаруживается и в самой композиции. Внутренняя организация разделов композиции опирается на сочетание монтажного принципа соединения материала с рассредоточенным варьированием тематизма и импровизационностью изложения.

Органично включается в необарочную композицию одна из характерных особенностей современной музыки – театральная игра инструментов-персонажей: сольные органские импровизации последовательно сменяют появление на сцене трёх флейтистов, трёх фаготистов и трёх тромбонистов.

Об особенностях взаимодействия органа с ансамблем духовых В. Холопова писала: «Партия органа ... строится с постепенным усечением длительности органного соло. Три духовых трио – “хоры” флейт, фаготов, тромбонов – сначала альтернативно *чередуются* с ней, как в барочном инструментальном концерте, затем *взаимодействуют* более активно, как в классической разработке, а в кульминации все партии *сливаются* в единое “симфоническое” tutti (10 инструментов вместе), сохраняя затем совместную игру до конца» [4, с. 134].

В рассмотренных сочинениях орган предстает стилистически многоликим, порой кажется, что более универсального инструмента не найти. Ведь не зря же орган называют «королём инструментов» и уравнивают его звучность с оркестром. Амплитуда использования органа простирается от стилевых моделей барокко к музыкальной лексике XX – XXI вв. Он звучит в крупных инструментальных жанрах, символически трактуется и взаимодействует с небольшим исполнительским составом в камерной инструментальной музыке, наконец, органично вписывается в неофольклорное произведение, уходящее в глубь древнерусских традиций.

Поиски новых художественных образов, выражающих мироощущение современности, побуждают композиторов к созданию произведений, способных по-новому раскрыть семантические, драматургические, технологические возможности органа. Расширение образной сферы современной музыки, поиск новых выразительных средств, в том числе сонорики, алеаторики при использовании органа обретают особые масштабы, новые качества звучания и выразительности.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Попов, И. «Музыкальное приношение» / И. Попов // Музыкальная жизнь. – 1984. – №1. – С. 10.
2. Раабен, Л. Н. О духовном ренессансе в русской музыке 1960 – 80-х годов / Л. Н. Раабен. – СПб. : Бланка, Бояныч, 1998. – 351 с.
3. Рожновский, В. Постмодернизм: лебединая песнь или пролог новой нейрокосмической эры? / В. Рожновский // Музыкальная академия. – 2001. – № 3. – С. 17 – 23.
4. Холопова, В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. – М. : Композитор, 2000. – 320 с.
5. Эпштейн, М. Парадоксы новизны / М. Эпштейн. – М. : Советский писатель, 1988. – 416 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются особенности стилевых взаимодействий и интеграционных процессов в музыке 2-й половины XX в. на примере сочинений русских композиторов для органа.

#### SUMMARY

The article discusses the aspects of stylistic interactions and integration processes in the music of the latter half of the XX century using the Russian composers' works with an organ.



**СТВАРЭННЕ ПРАСТОРЫ АЎТАРСКАГА ТЭАТРА НА ПРЫКЛАДЗЕ  
СПЕКТАКЛЯЎ ПА ДРАМАТУРГІІ А. ДУДАРАВА Ў РЭЖЫСУРЫ  
В. РАЕЎСКАГА І СЦЭНАГРАФІІ Б. ГЕРЛАВАНА**

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

*(Паступіў у рэдакцыю 14.09.2016)*

Сучасная сцэнаграфія мае непасрэднае дачыненне да стварэння аўтарскага тэатра, які атрымаў асабліва шырокае распаўсюджванне ў XXI ст. Такі тэатр вызначаецца некаторымі даследчыкамі як тэатр авангардны, нетрадыцыйны [1]. Існуе і іншае яго разуменне – гэта тэатр, у якім падаецца надзвычай асабісты погляд пастаноўшчыкаў на з’явы, падзеі заяўленай драматургіі і яе герояў. Такім чынам, ён становіцца выключным і моцным па сваім, індывідуальным прачытанні сцэнічных твораў. На наш погляд, такі тэатр займае асобнае месца ў гісторыі тэатральнага мастацтва Беларусі. На драматычнай сцэне гэта, перш за ўсё, пастаноўкі В. Раеўскага і Б. Герлавана (сюды ж можна аднесці і адзінкавыя пастаноўкі ў садружнасці з іншымі рэжысёрамі – Б. Луцэнкам і А. Андросікам). Так, Б. Герлаванам створаны шэраг сцэнаграфічных праектаў па творах А. Дударова. У архіве мастака не толькі фотаздымкі спектакляў, але і эскізы дэкарацый і касцюмаў, макеты да вядомых пастановак. Адным з першых узрушальных спектакляў у сцэнаграфіі мастака і рэжысуры В. Раеўскага сталі «Радавыя» (1984) на сцэне Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Я. Купалы.

Эскіз дэкарацыі да спектакля нагадвае рознакаляровую фрэску, на якой ідуць увышыню тонкія лініі гатычнага храма з абазначанымі вобразамі святых і Маці Божай (уласны архіў мастака). На асноўным карычневым фоне яркімі светлымі фарбамі намалюваны твары, упісаны фрагменты памяшкання, вежаў і частак аргана. У адрозненне ад п’есы А. Дударова, дзе напружанае дзеянне пераносіцца ў шэраг розных месцаў, мастак прапаноўвае адзінае месца дзеяння. Па яго задуме, усё павінна быць сканцэнтравана на невялікай асветленай пляцоўцы касцёла. Відавочна, што раней дагледжанае памяшканне разбурана: тут хаатычна раскіданы лаўкі, чамаданы, паўсюль каменне і дробныя кавалкі былых прадметаў. Менавіта ў разбураным храме і адбывалася дзеянне «Радавых». Тут лёс зводзіў розных людзей, якія пакутавалі ад жорсткай вайны і раскрываліся адзін перад адным у нечаканым, новым для сябе свеце. Сціплыя сцэнаграфічныя прадметы дапамагалі персанажам: на іх можна было не толькі прысесці, але і звярнуцца ў шчырым выказванні да прыгожых твараў мадонны і апосталаў, якія пільна глядзелі за жывымі людзьмі з абгарэлых палотнаў. Касцёл быў жывым і зменлівым: сюды праз шчыліны і высокія вокны даходзілі промні святла і сонца, апускаўся начны змрок і холад, часам слаўся дым ад далёкіх выбухаў, нагадваючы, што побач небяспека. Агульная ж колеравая гама была мякка-карычневай, на ёй графічна вымалёўваліся твары дзеючых асоб, фрагменты храма. Сцэнаграфія спектакля не толькі акрэслівала месца дзеяння, але і стварала трывожную атмасферу ваенных падзей, пра якія апавядалі героі. Усё было накіравана на іх маналогі і дыялогі – гэтаму садзейнічаў дакладны светлавы малюнак і шумавое афармленне. Дзякуючы сцэнаграфіі Б. Герлавана «Радавыя» А. Дударова ў пастаноўцы В. Раеўскага набывалі сапраўднае гераічна-ўзнёслае гучанне, а драматычнае дзеянне ператваралася ў высокую трагедыю і незабыўную гісторыю беларускага народа [2, с. 196 – 198]. У фінале спектакля абрысы

касцёла знікалі, дэкарацыя спаўзала ўніз, нібы мяккае адзенне, і пад ёй узнікаў іканастас з партрэтаў радавых салдат, якія загінулі на Другой сусветнай вайне.

Яшчэ адна прастора пабудавана і апаэтызавана мастаком на макеце дэкарацыі да спектакля «Парог» А. Дударова (1983). Гэта кватэра пісьменніка Пакутовіча. Драўляныя стаўкі, здольныя трансфармавацца (расчыняць дзверы і выбудоўваць сцены жылля), з'яўляюцца знаходкай мастака, таму што кватэра Пакутовіча з абразамі, гадзіннікам-ходзнікамі, люстэркам у драўлянай раме, насценнай лямпай і фотаздымкамі продкаў адзіная сама па сабе і абсталявана ў адпаведнасці з густам і патрабаваннямі канкрэтнага чалавека. Прастора мае сімвалічнае значэнне. Яна не толькі зручны ўтульны пакой, але і прытулак адзінокіх душ наведвальнікаў, галоўнага героя і іншых персанажаў. Гэта жывая інстанцыя, унесена ў зямное існаванне, каб дапамагчы тым, хто прагне спачування і душэўнай цеплыні, магчымасці выгаварыцца, нібы на споведзі, перад іншым, такім жа выкінутым з уласнага жыцця чалавекам. Дзякуючы ўдаламу святлу кожная мізансцэна з рэальнай ператваралася то ў фантастычны сон, то ў шматфарбнае, няпростае для прачытання палатно, дзе былі выпісаны дзеючыя персанажы: Андрэй Буслай, Аліна, Драгун, Маці і Бацька Буслая. Праз іх узаемаадносіны, дыялогі і прызнанні прачытвалася важная для купалаўскай пастаноўкі тэма: абуджэнне асобы ў чалавеку, які страціў усё ў сваім жыцці. Такім чынам, спектакль, дзе паказвалася гісторыя звычайнага лёсу, набываў няпростае сучаснае гучанне і рабіў яго герояў выключнымі і адзінымі.

Фарбы далёкіх стагоддзяў сабраны мастаком у спектаклях А. Дударова «Князь Вітаўт» (1997) і «Чорная панна Нясвіжа» (2000), якія з'яўляюцца не толькі бясспрэчнымі ўдачамі Б. Герлавана, В. Раеўскага, але і каштоўнымі здабыткамі сучаснага беларускага тэатра.

У пастаноўцы «Князь Вітаўт» Б. Герлаван адкрывае перад глядачом прастору, дакрануцца позіркам да якой азначае ўвайсці ў свет таямнічай гісторыі беларускага і літоўскага народаў, свет сапраўднай трагедыі, што многія стагоддзі звязвае і раздзяляе нас, няспынна заварожвае і далучае ў свой кругазварот новыя пакаленні. Па-майстэрску пабудаваная на сцэне магутная гарадская брама, якая імкнецца ўвышыню, пад каласнікі, не з'яўляецца нечым аморфным, застылым. Яна імгненна трансфармуецца то ў Замкавую плошчу ў Вільні, то ў пакоі князя, то ў сцены каталіцкага храма, які нельга ўявіць без узнёслай арганнай музыкі. У канструкцыі Б. Герлавана задзейнічана ўся прастора сцэны: ад каласнікоў да планшэта. Збудаванне здаецца незвычайна лёгкім, выкананым з дабротных матэрыялаў і высакародных металаў. Мастацкае афармленне «Князя Вітаўта» прываблівае яшчэ і тым, што яно з'яўляецца не проста прыгожым і велічным, але, перш за ўсё, трапяткім, адухоўленым, надзеленым жывой душой, нягледзячы на ўсю складанасць інжынернай канструкцыі дэкарацыі. Спакойныя лікі святых, нібы застылых у цёмных аканіцах, засяроджана назіраюць за ўсім, што адбываецца, па-свойму беражліва захоўваючы тое сапраўднае і чалавечнае, што павінна не памерці і застацца ў вяках.

У спектаклі В. Раеўскага і Б. Герлавана адухоўлены не толькі прадметы і дэталі, але і сама прастора, якую насяляюць героі «Князя Вітаўта». Гэтая прастора ўвасабляе ў сабе той далёкі, цудоўны і жорсткі час, які мы сёння з зацікаўленасцю разгадваем.

«Чорная панна Нясвіжа» А. Дударова (рэж. В. Раеўскі) прыцягвае глядача перш за ўсё работай мастака. Б. Герлаван імкнецца стварыць на сцэне відовішча яркае, тэатральнае, незабыўнае. Сцэнічная прастора ўяўляецца яму незвычайнай, загадкавай і

чароўнай, адпаведнай гісторыі аб вялікім каханні караля Жыгімонта і Барбары Радзівіл, якое не адно стагоддзе жыве ў памяці нашчадкаў [3, с. 148 – 149].

Прастора спектакля вырашаецца Б. Герлаванам дастаткова ўмоўна. Чорны элегантны колер робіць сцэну не толькі таямнічай, але і больш глыбокай, недасягальнай і бясконцай. На працягу ўсяго сцэнічнага дзеяння застаюцца нязменнымі абрысы касцёла з лёгкакрылымі анёламі, выявай Маці Божай, рухомымі фігурамі святых, якія абрамляюць парталы. Але пры гэтым нішто з дэталю і прадметаў не перашкаджае ні глядачам, ні выканаўцам. Усё прадумана да дробязей і дакладна працуе на кожную мізансцэну. Нават малая залатая магільная агароджа незаўважна ператвараецца то ў сціпую лаўку на дарожцы парка, то ў раскошнае крэсла каралевы Боны.

Нечаканым адкрыццём у тэатральным мастацтве Беларусі стаў спектакль «Палачанка» А. Дударова на сцэне Тэатра юнага глядача (рэж. А. Андросік). Яго прэм'ера адбылася ў 2000 г., але спектакль і ў пачатку XXI ст. захоўваецца ў рэпертуары ТЮГа і побач з іншымі назвамі ўпрыгожвае афішу. Ён незвычайны для гэтага тэатра сваёй маштабнасцю, заяўленай тэматыкай і яе вырашэннем. У аснову спектакля пакладзена ўласная інтэрпрэтацыя А. Дударавым трагічнай легенды аб каханні палачанкі Рагнеды і князя наўгародскага Уладзіміра.

Спектакль у пастаноўцы А. Андросіка і сцэнаграфіі Б. Герлавана атрымаўся таямнічым і надзвычай лірычным. Каханне галоўных герояў, паэтызацыя язычніцтва і яго багоў становяцца першаснымі ў прапанаваным глядачу відовішчы. Рагнеда і Уладзімір сустракаюцца, насуперак вядомым трактоўкам, у загадкавым лесе як незнаёмыя і невядомыя адзін аднаму людзі, паміж якімі ўспыхвае вялікае каханне, трагедыя ж адбудзецца значна пазней.

Мастак вымалёўвае карціну амаль першабытнага лесу. Пры гэтым на сцэне ніякіх лішніх дэталю і прадметаў. На чорным фоне на металічных штанкетах спускаюцца вяровачныя ліяны, запаўняючы ўсю сцэнічную пляцоўку. Пры дапамозе святла ствараюцца сапраўдныя таямніцы, якіх так многа ў спакуслівым летнім лесе. Бліскучы памост стварае фантастычнае відовішча, акрэслівае і адцяняе кожную мізансцэну, робіць выключным кожнага персанажа.

Незвычайна каштоўнымі становяцца ў спектаклі такія значныя культавыя прадметы, як перавернуты крыж, скульптурныя абліччы багоў Перуна і Ярылы, важныя для язычніцтва і па-майстэрску ўведзеныя ў сцэнічную плынь. Таямнічы лес увесь час змяняецца, трансфармуецца. Ён то напаўняецца загадкавымі няўлоўнымі гукамі, галасамі птушак і пералівамі званочкаў, то замірае ў цішыні, заліваецца яркім святлом і зусім нечакана зацягваецца халаднаватым палахлівым туманам. Ціхім, цёплым і амаль непрытомным становіцца лес у моманты сустрэч закаханых; напаўняецца варажбой у сцэне іх кахання. Сама разумная прырода садзейнічае Уладзіміру і Рагнедзе. Такой падатлівай і адухоўленай яна задумана мастаком. І таму становіцца адной з дзеючых асоб спектакля, прыцягвае да сябе ўсіх прысутных у глядзельнай зале [3, с. 151].

Сучасныя героі твораў А. Дударова з'яўляюцца не менш прывабнымі для тэатра і мастака. Адна з лепшых п'ес драматурга «Вечар» (2006) пастаўлена В. Раеўскім у сцэнаграфіі Б. Герлавана на вялікай сцэне. Але спектакль атрымаўся камерным па сваім гучанні [4, с. 446]. Прастора яго ўтульная і свядома акрэслена для існавання трох галоўных персанажаў у няпросты перыяд іх жыцця – ім далёка за семдзсят. Мастацкае афармленне спектакля рэалістычна-ўмоўнае, мае містычна-філасофскае гучанне, напоўнена зменлівымі фарбамі позняй восені. На замеценай асеннім лісцем сцэне

акрэслены вясковы двор з драўлянымі лаўкамі, прыстасаваннем для габлявання дошак са сталом і рубанкам. Сціплыя прадметы (кошык, чыгункі пад лаўкай, сякера) сведчаць пра такое ж немудрагелістае жыццё людзей. Вялікае вядро з'яўляецца не з калодзежа, а высока з-пад нябёсаў і заўсёды напаўняе вадой тэя вёдры, з якімі падыходзяць героі спектакля. Час ад часу на задніку сцэны ўзнікае экран, дзе, нібы ў акне, адлюстроўваецца блакітнае неба, што нечакана змяняецца чырванню захаду. Нязменным на фоне гэтых фарбаў застаецца фрагмент калодзежа з напоўненым вядром. Усё жыццё персанажаў жывілася гэтай вадой і прамільгнула як адзін дзень – ад світання да нечаканага ціхага вечара, пасля якога магчымы толькі надыход ўсёпаглынальнай ночы. Нездарма восеньскае лісце ўсё больш і больш засцілае сцэнічную пляцоўку, нібы назапашвае няспынны час кожнага персанажа і прадказвае хуткае набліжэнне холаду і зімы.

Вялікае значэнне ў спектаклі мастак надае асвятленню. Яно змяняецца ад жоўта-блакітнага, лілова-чырвонага, нібы напоўненага пахамі ранняй восені, да шэрага, паступова пераходзіць у празрыста-выбеленае і непрыемна-халоднае. Б. Герлаванам ва ўсёй стройнай, строгай і прадуманай пабудове сцэнічнай прасторы апаэтызаваны і ўзвышаны да высокай трагічнай ноты вечар чалавечага жыцця, калі асабліва востра адчуваецца і адзінота, і незваротныя страты, і непазбежнасць развітання з пакуль яшчэ цёплай і прыхільнай восенню. У мастацкім афармленні Б. Герлавана і рэжысуры В. Раеўскага дудараўскі «Вечар», напісаны ў жанры камедыі, набывае драматычны сэнс і высокае ўзнёсла-паэтычнае, трапяткое гучанне.

Сучасным сцэнаграфічным вырашэннем вызначаецца «Ядвіга» А. Дударова (2008) у пастаноўцы В. Раеўскага і мастацкім афармленні Б. Герлавана. П'еса аўтара звяртаецца да падзей далёкага XVI ст., калі жыла галоўная гераіня. Час, пра які апавядае твор, быў брутальным, жорсткім, няпростым, такімі ж з'яўляліся і ўзаемаадносіны паміж людзьмі, нават самымі роднымі і блізкімі. У пачатку спектакля на імгненне ўзнікае экран з крывавамі падцёкамі і нечакана знікае: ён толькі ўносіць у сцэнічнае дзеянне пэўны эмацыянальны настрой – напружаны, трывожны і хвалюючы. Невыпадкова Б. Герлаван акрэслівае чорны кабінет сцэны тонкай металічнай заслонай, якая мае здольнасць імгненна трансфармавацца, выбудоўваць мізансцэну, быць адначасова праходам і сцяной змрочнага замка, дзе адбываюцца размовы, вядуцца дапросы, можа быць здзейснена і схавана за каменнымі сценамі нават забойства. Эфектная металічная заслона, прыдуманая мастаком, з'яўляецца адной з дзеючых асоб спектакля. Яна ўвесь час рухаецца: то ачэрчвае раскошныя пакоі, то перасякае сцэну, тым самым падкрэсліваючы іншае месца дзеяння, то ў фінале спектакля спадае амаль да самага планшэта і становіцца падобнай да агароджы парка, дзе сустракаюцца галоўныя героі. Увесь час мяняюцца і колеры заслоны – ад чорна-залатых да яркіх, сярэбрана-выбеленых у залежнасці ад асвятлення. У мастацкае афармленне спектакля ўведзены тонкі лазерны промень, ён узмацняе дзеянне асобных напружаных мізансцэн і з'яўляецца тым патрэбным штрыхом карціны, на якой няма нічога выпадковага. Рухомая заслона стала цудоўным фонам для філігранна распрацаваных жаночых касцюмаў і строгіх вопратак мужчын. Такім чынам, вымалёўваецца амаль невядомае раней палатно сярэднявечча: элегантныя строі ў абрамленні металу, што дапамагае выяўленню прывабных знешніх вобразаў і душэўных станаў і пачуццяў персанажаў. Раскошнымі касцюмамі вылучаецца Ядвіга – В. Гарцуева. У першых сцэнах яна з'яўляецца ў сукенцы цёмна-карычневага колеру жалобы, затым змяняе яе на пашчотна-зялёную, а ў фінале белы колер адзення галоўнай гераіні становіцца колерам яе нядоўгага кахання, асвятляе і

ператварае ўсю сцэну ў бясконца чыстую прастору. Мастак дакладна стварае атмасферу сярэднявечча і падкрэслівае, якім невыносна цяжкім было існаванне асобы ў тыя змрочныя часы і якім коштам давалася сапраўднае каханне.

Такім чынам, выяўлена існаванне такой з’явы ў беларускім тэатральным мастацтве, як аўтарскі тэатр. Ён заўсёды адрозніваецца яскравасцю, навізнай літаратурнай асновы і неардынарнасцю пастановачных рашэнняў. У нашым даследаванні гэта тэатр, у якім падаецца ўласны погляд пастаноўшчыкаў на з’явы, падзеі заяўленай драматургіі і яе герояў. Гэта дапамагае стварэнню выключных і моцных па сваім індывідуальным прачытанні сцэнічных твораў. Шэраг спектакляў Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Я. Купалы ў даследаванні перыяд пастаўлены па п’есах А. Дударова: «Радавья», «Парог», «Вечар», «Ядвіга», «Князь Вітаўт», «Чорная панна Нясвіжа» і іншых. Гэта пастаноўкі яркія і знакавыя, звязаныя з творчасцю выдатных майстроў беларускага тэатра – сцэнографа Б. Герлавана і рэжысёра В. Раеўскага. Трох названых творцаў аб’ядноўвае агульнае аўтарства і адзін погляд на канкрэтныя падзеі і асобы. Відавочна, што можна казаць пра самабытны тэатр драматурга, рэжысёра і мастака. Адметнасць кожнага са спектакляў заключана ў арыгінальнасці сюжэтаў, філіграннай выбудаваўнасці, рапрацаваўнасці мізансцэн, узаемаадносін персанажаў. На мяжы XX – XXI стст. на беларускай сцэне адраджаецца і маштабны гістарычны спектакль. Дзякуючы перш за ўсё сцэнічным творам названых майстроў магутныя князі Вітаўт, Ягайла, Уладзімір, жаночыя вобразы Рагнеды, Ядвігі, Барбары Радзівіл толькі ўзбуйніліся і яскрава вымаляваліся ў сучасных пастаноўках. Тэатр вывеў знакамітых персон на сустрэчу са сваім глядачом, а разам з імі пераўтварылася і сцэна, дзе разгортваліся маштабныя па сваім драматычным змесце і сцэнаграфічным адлюстраванні палотны. Гэтыя палотны не сталі звычайнымі, безаблічнымі ў тэатральным працэсе Беларусі. Яны прымусілі па-новаму паглядзець не толькі на гісторыю беларускага народа, але і на сцэну айчыннага тэатра. Імкненне да маштабнасці гістарычнага падабенства ў спалучэнні з філасофскай тэатральнай умоўнасцю стала адной з асаблівасцей сучаснай сцэнаграфіі Беларусі. Сцэнаграфія як феномен гэтых пастановак падкрэслівае значнасць часу, яго падзей, імгненняў зямнога жыцця, веліч чалавека і асобы.

## ЛІТАРАТУРА

1. Берэзкин, В. И. Спектакль и сценическое пространство / В. И. Берэзкин. – М. : Советская Россия, 1967. – 88 с.
2. Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / рэдкал. : У. І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1987. – Т. 3, кн. 2. Тэатр савецкай эпохі, 1962 – 1984 / У. Няфёд [і інш.]; рэд. : Г. І. Барышаў, С. В. Марцэлеў, У. І. Няфёд. – 431 с.
3. Ярмалінская, В. М. Сцэнаграфія Беларусі XX – пачатку XXI ст. / В. М. Ярмалінская. – Мінск : Беларуская навука, 2010. – 224 с.
4. Ярмалінская, В. М. Сцэнаграфія драматычных тэатраў Беларусі XX – XXI стст. (Тэатр імя Я. Купалы, Тэатр імя Я. Коласа, Тэатр юнага глядача) / В. М. Ярмалінская // Беларусы / навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2012. – Т. 13. Тэатральнае мастацтва. – 758 с.

## РЕЗЮМЕ

В статье акцентируется внимание на решении сценографического пространства спектаклей Национального академического театра имени Я. Купалы: «Рядовые», «Вечер», «Чёрная панна Несвижа» и других. Обращается внимание на такое яркое явление в современном театральном искусстве, как авторский театр.

## SUMMARY

In article the attention is focused on the decision of scenographic space of performances of National academic theatre of a name of J. Kupala: «Private soldiers», «Evening», «Black young lady of Nesvizh» etc. Is paid attention to such bright phenomenon in a modern theatrical art as author's theatre.

*Яроміна К. П.*

### **ТЭАТР ЛЯЛЕК БЕЛАРУСІ Ё ПАЧАТКУ ХХІ СТ.: ХАРАКТАР РЭПЕРТУАРНАЙ ПРАПАНОВЫ (НА ПРЫКЛАДЗЕ БЕЛАРУСКАГА ДЗЯРЖАЎНАГА ТЭАТРА ЛЯЛЕК І ГРОДЗЕНСКАГА АБЛАСНОГА ТЭАТРА ЛЯЛЕК)**

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

*(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2016)*

Тэатр лялек у сучаснай культурнай прасторы Беларусі – адна з самых цікавых з'яў. Сярод прафесійных тэатраў менавіта лялечныя калектывы дэманструюць высокую канкурэнтаздольнасць на міжнародным узроўні, што падцвярджаецца ўзнагародамі беларускіх рэжысёраў, мастакоў, акцёраў на міжнародных фестывалях як за працы, ажыццёўленыя на айчыннай сцэне, так і за пастаноўкі за межамі краіны. Сучасны тэатр лялек у Беларусі дэманструе здольнасць да звароту і асэнсавання матэрыялаў высокага мастацкага ўзроўню са складанай маральна-этычнай, філасофскай праблематыкай, разнастайнасць як традыцыйных, так і сучасных формаў яго ўвасаблення і сродкаў выразнасці. Разам з тым, у параўнанні з музычнымі і драматычнымі тэатрамі, тэатр лялек значна прайграе ў папулярнасці сярод глядачоў, што звязана з пераважнай асацыяцыяй гэтага віда тэатра з відовішчам для дзяцей. Аднак рэпертуар двух вядучых на сённяшні дзень лялечных калектываў (Беларускага дзяжаўнага тэатра лялек і Гродзенскага абласнога тэатра лялек), абвяргае падобнае меркаванне. У артыкуле мы засяродзім увагу на аналізе рэпертуарнай прапановы названых тэатраў у 2000 – 2016 гг. і вылучым яе адметнасці.

У абазначаны перыяд (з уключэннем сезона 2015/2016) на сцэне Беларускага дзяжаўнага тэатра лялек было пастаўлена больш за 40 арыгінальных спектакляў і аднаўленняў ранейшых пастановак. Напрыклад, у 2016 г. былі адноўлены спектаклі «Балада пра Белую вішню» С. Клімковіч, пастаўлены ў 2008 г.; «Добры спадар Ау» Э. Успенскага, пастаўлены ў 2007 г. пад назвай «Жудасны спадар Ау»; «Чайка. Вопыт прачытання» паводле А. Чэхава, пастаўлены ў 2003 г. З іх 15 пастановак прызначалася для моладзі і дарослых. У актуальным рэпертуары на сённяшні дзень значацца 14 пастановак для дзяцей (з іх 11 было пастаўлена з 2000 г. па 2016 г.) і 10 пастановак для дарослых (усе пастаўлены ў гэты ж перыяд). У Гродзенскім абласным тэатры лялек з 2000 г. па 2016 г. было ажыццёўлена каля 70 пастановак (уключаючы тэматычныя святочныя праграмы); 15 прызначаліся для моладзевай і дарослай аўдыторыі. У бягучым рэпертуары захавалася 14 назваў (уключаючы аднаўленне ў 2015 г. «Тутэйшых» Я. Купалы, пастаўленых у 1990 г.). Сярод 26 назваў пастановак актуальнага рэпертуару, прызначаных для дзяцей, у перыяд з 2000 г. па 2016 г. было пастаўлена 22. Такім чынам, у сучасным рэпертуары Беларускага дзяжаўнага тэатра лялек пастаноўкі для дарослай аўдыторыі складаюць 42%, Гродзенскага тэатра – 37%. Калі звярнуць увагу на колькасныя суадносіны паказаў дзіцячых і дарослых спектакляў у месяц, выяўляецца наступнае. У Гродзенскім тэатры ў сакавіку 2016 г. на 5 паказаў дзіцячых пастановак прыходзілася 3 дарослыя, у красавіку гэтыя лічбы склалі 8 і 9 (з улікам двух гастрольных паказаў) адпаведна, у чэрвені – 5 і 4. У сярэднім на сцэне тэатра за месяц паказваюць або

прыблізна аднолькавую колькасць дзіцячых і дарослых пастацовак, або іх суадносіны складаюць 2:1. Акрамя ўласна спектакляў у Гродзенскім тэатры для дарослай аўдыторыі ладзяць тэматычныя праграмы да 8 сакавіка, Дня закаханых, праводзяць «Тэатральную гасцеўню». У Беларускаім дзяржаўным тэатры лялек суадносіны паказаў для дзяцей і дарослых выглядаюць наступным чынам. У сакавіку 2016 г. тэатрам было паказана 28 дзіцячых і 4 дарослыя пастацовак, у красавіку – 25 дзіцячых (з улікам 10 гастрольных паказаў) і 4 дарослыя, у чэрвені – 21 спектакль для дзяцей<sup>1</sup>. Суадносіны колькасці паказаў пастацовак для дзяцей і дарослых, такім чынам, складаюць 7:1, 6:1. У асноўным такая сітуацыя для даследаваных тэатраў з’яўляецца тыповай і можа быць растлумачана наступнымі прычынамі, акрамя ўласна рэпертуарнай палітыкі калектываў. Гродзенскі абласны тэатр лялек – адзін з двух тэатраў, якія працуюць у горадзе, таму ён забяспечвае патрэбы глядачоў розных узроставак катэгорый, складае альтэрнатыву Гродзенскаму абласнаму драматычнаму тэатру, чый рэпертуар ахоплівае і дарослую, і дзіцячую аўдыторыю. Беларускаі дзяржаўны тэатр лялек – адзін з больш як дзесяці дзяржаўных і прыватных тэатральных калектываў, якія працуюць у Мінску. З гэтай колькасці толькі ТЮГ з’яўляецца тэатрам, які ў асноўным зарыентаваны на дзіцячую аўдыторыю, таму Тэатр лялек у значнай ступені выконвае функцыю яшчэ аднаго тэатра «для дзяцей».

Канстатацыя факта дамінавання ў актуальным рэпертуары адзначаных калектываў спектакляў для дзіцячай аўдыторыі вымагае аналізу характару гэтых пастацовак. Сярод спектакляў для дзіцячай аўдыторыі можна вылучыць некалькі ўмоўных блокаў: класічныя для тэатраў лялек назвы; арыгінальныя рэжысёрскія інтэрпрэтацыі вядомых казак; пастацовак з выразнай філасофскай афарбоўкай, якія можна аднесці да катэгорыі «для сямейнага прагляду».

Да першага блока адносяцца пастацовак Гродзенскага тэатра «Царэўна-жабка» Н. Гернэт (2013), «Марозка» М. Шурынавай (2002), «Маленькі Мук» А. Плютавай паводле казкі братаў Грым (2010). У Беларускаім дзяржаўным тэатры лялек гэта «Кот у ботах» Ш. Пера (1999) і «Чырвоны каптурок» Я. Шварца (1986), «Марозка» М. Шурынавай (2008). Асобна вылучаюцца пастацовак, створаныя на аснове беларускага казачнага фальклору: «Чароўныя падарункі» В. Вольскага (2011) і «Марынка-крапіўніца» В. Вольскага – П. Макаля (2010) у Беларускаім дзяржаўным тэатры лялек. Спектаклі гэтага блока звычайна прызначаны для дзяцей ва ўзросце ад чатырох (у асобных выпадках трох) – пяці гадоў.

Больш цікавы сегмент уяўляюць арыгінальныя рэжысёрскія інтэрпрэтацыі распаўсюджаных казак і літаратурных твораў для дзяцей. У Беларускаім дзяржаўным тэатры лялек да гэтага блока адносяцца пастацовак А. Янушкевіча «Малы і Карлсан, які жыве на даху» М. Мікаэлян – С. Пракоф’евай паводле А. Ліндгрэн (2013) і «Воўк і сямёра казлянят» (2014). У першым выпадку арыгінальнасць прачытання вядомага матэрыялу праяўляецца ў сцэнаграфічным рашэнні Т. Нэрсіян, якое перадае рэжысёрскую ідэю адметнасці дзіцячага ўспрымання свету праз суадносіны маштабаў аб’ектаў і герояў, што ўзаемаздзейнічаюць з Малым. У другім вядомая казка з’яўляецца асновай для пазнавальнай гульні, у час якой глядзчы (спектакль рэкамендаваны дзецям ад трох гадоў) засвойваюць назвы колераў, асновы ліку, вучацца адрозніваць формы. У Гродзенскім тэатры блок прадстаўлены пастацовак І. Казакова «Беласнежка і гномы» (2014), А. Жугжды – П. Кандрусевіча, «Чырвоны Каптурок» (2011) і «Залаты ключык»

<sup>1</sup> Афішы мая 2016 г. не разглядаюцца па прычыне правядзення з 13 па 19 мая ІХ Міжнароднага фестываля тэатраў лялек.

(2005) паводле казак Ш. Перо і А. Талстога і іншымі. Адметным з'яўляецца той факт, што рэжысёры выступаюць у названых пастаноўках аўтарамі інсцэніровак, а з казкамі адбываюцца жанравыя трансфармацыі. Так, «Беласнежка і гномы» вызначаецца як «казка ў стылі ПОП», адпаведна, у спектаклі прысутнічаюць элементы поп-культуры, напрыклад, у вырашэнні вобраза Мачахі: яе ўяўленні аб прынцах увасабляюцца ў вобразах галівудскіх акцёраў, што ўзнікаюць на праекцыйным экране. Казка «Чырвоны Каптурок» пастаўлена як «гламур-опера» і мае два альтэрнатыўныя фіналы: «казачны» Ш. Перо і рэжысёрскі А. Жугжды. Як музычны спектакль (мюзікл) быў пастаўлены і «Залаты ключык», дзе адбыліся змены ў сюжэце: Бураціна імкнецца стаць акцёрам.

Ва ўмовах дамінавання папулярнай культуры, мас-медыя, камп'ютарных гульняў арыгінальныя рэжысёрскія інтэрпрэтацыі добра вядомых казачных сюжэтаў у першую чаргу накіраваны на стварэнне цікавых, канкурэнтаздольных тэатральных пастановак. У пэўнай ступені такія спектаклі праз нечаканыя павароты сюжэтных ліній, абранне арыгінальнай формы, узаемадзеянне з глядачом, апеляцыю да сучаснай культуры, павышаны дынамізм вырашаюць гэтую задачу. Аднак важным з'яўляецца і тое, што такія прыёмы часам ствараюць у дзіцячых па вызначэнні пастаноўках сэнсавыя пласты, адрасаваныя даросламу глядачу. Калі ў спектаклях-«казках» іх наяўнасць не заўсёды відавочна, то ў шэрагу пастановак, якія можна аднесці да «сямейных», з філасофскай праблематыкай, яны прасочваюцца вельмі выразна. Сярод такіх спектакляў вылучаюцца «Сіняя птушка» М. Метэрлінка (2006) і «Чаму старэюць людзі?...» паводле А. Вярцінскага (2009) у пастаноўцы А. Ляляўскага ў Беларускам дзяржаўным тэатры лялек, «Шлях да Батлеему» С. Кавалёва (2005) і «Вялікі змей» М. Гуснёўскай (2015) у пастаноўцы А. Жугжды ў Гродзенскім абласным тэатры лялек. У «Сіняй птушцы» акрамя цэнтральнай тэмы-пытання, што ёсць шчасце і ці існуе яно незалежна ад успрымання чалавека, закранаюцца і такія важныя праблемы, як смерць і яе прыняцце, стасункі з блізкімі і захаванне памяці аб іх. Спектакль «Чаму старэюць людзі?...» па ўзроўні праблематыкі, вобразах, створаных рэжысёрам А. Ляляўскім і мастаком Т. Нэрсіян, мастацкіх прыёмах можна аднесці хутчэй да пастановак для дарослай аўдыторыі. А. Ляляўскі выразна праводзіць ідэю дамінавання зла ў свеце, яго беспакаранасці і распаўсюджвання самімі людзьмі, што і з'яўляецца прычынай усіх няшчасцяў. Зло ж персаніфікаванае (Цмок) выступае не антаганістам галоўнага героя, а каментатарам, філосафам-назіральнікам. У спектаклі гучыць і тэма непатрэбнага героя, якая пазней будзе развіта А. Ляляўскім і зробіцца вызначальнай у пастаноўцы «Ваня. Казка пра Ваню і загадкавую рускую душу» (тэатр Karlsson Hause, Санкт-Пецярбург, 2015 г.).

Спектаклі А. Жугжды «Шлях да Батлеему» і «Вялікі змей» у рознай ступені закранаюць пытанні адносін да Бога. У «Шляху да Батлеему» С. Кавалёва пошукі Вослікам магутнага Бога робяцца шляхам яго спазнання праз міласэрнасць, самаахвярнасць і прыняцце сябе. У «Вялікім змеі» М. Гуснёўскай, вырашаным А. Жугждам і мастачкай Л. Мікінай-Прабадзяк у эстэтыцы кабарэ, асноўнай тэмай з'яўляецца неабходнасць прыняцця сябе, замірэння з сабой, асэнсавання ўласнай непаўторнасці як каштоўнасці. Фігура Бога, увасобленага ў вобразе сталага веку кабеты, узнікае толькі ў фінале і агучвае галоўную думку пастаноўкі пра тое, што кожная істота дасканалая. Сустрэча з Богам з'яўляецца для галоўнага героя, Вялікага Змея, кропкай канчатковага прыняцця сябе і сваёй непадобнасці да іншых як шчасця, а не прычыны для пакуты.



Праблематыка, закранутая ва ўзгаданых спектаклях, абвяргае меркаванне аб пастаноўках тэатраў лялек для дзяцей як выключна забаўляльных і перакідвае масткі да сегмента рэпертуару, прызначанага для дарослай аўдыторыі. У абодвух тэатрах ён прадстаўлены на сённяшні дзень у асноўным спектаклямі, у аснове якіх класічныя творы замежнай, беларускай і рускай літаратуры, прычым як уласна прызначаныя для сцэны («Чайка» і «Тры сястры» А. Чэхава, «Макбэт» і «Сон у летнюю ноч» У. Шэкспіра, «Птушкі» Арыстафана і г. д.), так і інсцэніроўкі прозы («Вій» і «Страшная помста» М. Гогаля, «Пікавая дама» А. Пушкіна, «Ладдзя распачы» У. Караткевіча і інш.) і паэзіі («Адвечная песня» і «Сон на кургане» Я. Купалы, «Песня пра зубра» М. Гусоўскага, «Дзяды» А. Міцкевіча). У актуальным рэпертуары калектываў Гродна і Мінска толькі 4 спектаклі пастаўлены паводле твораў, напісаных у сярэдзіне – 2-й палове ХХ ст.: «Вянчанне» В. Гамбровіча і «Шоўк» А. Барыка ў Беларускаім дзяржаўным тэатры лялек; «Магічнае люстра пана Твардоўскага» С. Кавалёва і «Візіт старой дамы» Ф. Дзюрэнмата ў Гродзенскім тэатры лялек. Пры гэтым толькі «Шоўк» і «Магічнае люстра пана Твардоўскага» можна аднесці да сучасных твораў, бо п’есы В. Гамбровіча і Ф. Дзюрэнмата з’яўляюцца класікай драматургіі ХХ ст. Факт дамінавання ў рэпертуары абодвух тэатраў класічных твораў не з’яўляецца выключным для сусветнай практыкі. Інтэрэс дзеячаў тэатра лялек да класікі і яе інтэрпрэтацыі адзначаў у сваіх работах Х. Юркоўскі. Даследчык звяртаў увагу на імкненне артыстаў (у шырокім сэнсе слова) не іграць / ствараць спектакль у адпаведнасці з задумкай аўтара, а будаваць нешта сваё. Прычыну гэтай з’явы Х. Юркоўскі бачыў ва ўспрыняцці першаснай версіі як мёртвай, вычарпанай [1]. А новая інтэрпрэтацыя нярэдка мае на ўвазе стварэнне самастойнай кампазіцыі тэксту, адаптацыю і выкарыстанне існых матэрыялаў, форма яе характарызуецца блізкасцю да калажа [1]. Падобную сітуацыю можна прасачыць і ў пастаноўках паводле класічных твораў, пастаўленых у Гродна і Мінску. Літаратурны тэкст у іх робіцца асновай для ўвасаблення канцэпцыі рэжысёра, ключ да разумення якой нярэдка пададзены ў жанравым вызначэнні спектакля, якое не карэліруецца з жанравым вызначэннем першакрыніцы. Напрыклад, «развітанне з Радзімай» («Ладдзя распачы» У. Караткевіча), «камедыя эпохі абсалютызму і рэпрэсій» («Гарцюф» Ж.-Б. Мальера), «жорсткае прадстаўленне апошняй п’есы аўтара ў стылі сюррэалізму» («Зімовая казка» У. Шэкспіра) і г. д. Пры ўвасабленні класічных тэкстаў выяўляюцца два асноўныя падыходы пастаноўшчыкаў да работы з імі. У першым выпадку тэкст захоўваецца альбо ў ім робяцца нязначныя купюры; сэнсавых скажэнняў у самой першакрыніцы не ўзнікае. Аднак пры сцэнічным увасабленні сэнс твора нярэдка змяняецца на супрацьлеглы: напрыклад, пастаўлены А. Ляляўскім «Гарцюф» Ж.-Б. Мальера (2014) у Беларускаім дзяржаўным тэатры лялек; спектаклі А. Жугжды «Зімовая казка» У. Шэкспіра (2004) і «Чайка» А. Чэхава (2016) у Гродзенскім тэатры. Усе названыя пастаноўкі вызначаюцца наяўнасцю рэжысёрскага фіналу, што адрозніваецца ад фіналу драматургічнага твора пры фармальным захаванні апошняга. Так, у «Гарцюфе» пасля міласэрнага даравання караля пачынаецца «эпоха рэпрэсій»: дэкарацыі пераўтвараюцца ў гільяціны, сустрэчы з якімі не пазбягае ніводны з герояў. У «Чайцы» за чэхаўскім фіналам падаецца альтэрнатыўны рэжысёрскі, які звяртае да «Чайкі» Б. Акуніна: Зарэчная забівае Траплёва, а потым канчае жыццё самагубствам. У «Зімовай казцы» пры захаванні тэксту У. Шэкспіра з невялікімі купюрамі А. Жугжда адмаўляецца ад шчаслівага фіналу, ператвараючы казку ў гісторыю аб непазбежнасці

адказнасці і пакарання за свае ўчынкі: Герміона застаецца статуяй, пры дотыку да якой Леонт памірае.

Другі варыянт уяўляе сабой стварэнне своеасаблівага калажа на аснове класічнага тэксту, калі ў яго ўводзяцца фрагменты іншых твораў. Так, пастаноўка «Птушак» Арыстафана, ажыццёўленая А. Ляляўскім у Беларускам дзяржаўным тэатры лялек (2015), характарызуецца не толькі скарачэннямі матэрыялу, аблягчэннем тэксту, увядзеннем у яго сучаснай лексікі, але і ўключэннем вершаў М. Валашына, І. Бродскага, Я. Палонскага і іншых. У Гродзенскім абласным тэатры лялек сярод такіх пастацовак можна назваць спектаклі А. Жугжды «Пікавая дама» паводле аднайменнага твора А. Пушкіна і оперы П. Чайкоўскага (2010); «Фаўст. Сны» па матывах І. В. Гёте (2013). У «Пікавай даме» пераплятаюцца фрагменты аповесці, лібрэта оперы, лістоў П. Чайкоўскага да брата і Н. фон Мек; тэкст «Фаўст. Сны» пабудаваны на аснове твора І. В. Гётэ, «Трагічнай гісторыі жыцця і смерці доктара Фаўста» К. Марло, «Нямецкай народнай кнігі» і іншага.

Незалежна ад абранага матэрыялу і ступені яго актуалізацыі спектаклі для дарослай аўдыторыі, пастаўленыя ў Беларускам дзяржаўным тэатры лялек і Гродзенскім абласным тэатры лялек вызначаюцца тэматычнай разнастайнасцю, арыентацыяй на складаную філасофскую, сацыяльную і этычную праблематыку, сучаснасцю яе гучання. Рэпертуарная прапанова тэатраў характарызуецца шматграннасцю і на сённяшні дзень здольна задаволіць патрэбы рознаўзроставай аўдыторыі, хоць дамінантнае становішча ў афішы і займаюць пастаноўкі для дзяцей паводле вядомых казак або класічных для тэатра лялек назвы. Аднак наяўнасць у рэпертуары пастацовак для дарослых і шэрагу спектакляў для дзяцей, якія звяртаюцца да сур'ёзных і актуальных тэм, сведчыць аб імкненні калектываў да развіцця і разбурэння стэрэатыпага ўспрымання тэатра лялек як выключна дзіцячага і забаўляльнага, фарміравання новай культуры адносінаў да яго ў глядача.

## ЛІТАРАТУРА

1. Юрковский, Х. Идеи постмодернизма и куклы / Х. Юрковский // Экран и сцена. – декабрь 2001 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://booth.ru/teor\\_teatr\\_kuk/postmodern\\_jurkowski.shtml](http://booth.ru/teor_teatr_kuk/postmodern_jurkowski.shtml). – Дата доступа: 15.02.2016.

## РЕЗЮМЕ

В статье на примере Белорусского государственного театра кукол и Гродненского областного театра кукол рассматривается репертуарное предложение кукольных театров Беларуси в начале XXI в. Анализируется количественное соотношение постановок для детской и взрослой аудитории, характер репертуара, выделяются некоторые характерные черты постановок.

## SUMMARY

In the article repertoire of Belarusian puppet theatre at the beginning of XXI century is examined. Belarusian State Puppet Theatre and Grodno Regional Puppet Theatre are taken as examples. Author analyses quantitative correlation of performances for children and adults, character of the repertoire, marks out some characteristic features of productions.

### РАЗДЕЛ III

## ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГИИ, АНТРАПОЛОГИИ, ФАЛЬКЛАРИСТИКИ И СЛАВИСТИКИ

*Акулич Ю. Я.*

### ПАНЯЦІНА-ТЭРМІНАЛАГІЧНЫ АПАРАТ ДАСЛЕДАВАННЯ ВЯСЕЛЬНЫХ ПЕСЕНЬ У КАМУНІКАТЫЎНЫМ АСПЕКЦЕ

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны  
(Паступіў ў рэдакцыю 12.09.2016)*

У XX ст. пэўны навуковы інтарэс фалькларыстаў выклікалі спосабы вывучэння фармалізацыі паведамленняў, перадачы інфармацыі ад адрасанта да адрасата. XXI ст. характарызуецца зацікаўленасцю фальклорнай камунікацыяй як двухбаковым працэсам, вынікі якога залежаць ад розных экстралінгвістычных параметраў камунікантаў [5, с. 2]. Тым не менш, спецыфічная прырода фальклорнага тэксту, метады інтэрпрэтацыі камунікацыі функцый, стратэгіі і тактыкі на сённяшні дзень даследаваны недастаткова, а тэрміналагічны апарат знаходзіцца ў стадыі распрацоўкі, што прымушае звяртацца да прац па лінгвістыцы і прагматыцы тэксту, тэорыі маўленчых актаў і камунікацыі, а таксама да класічных літаратуразнаўчых прац, бо яшчэ М. М. Бахцін заклікаў уважліва ставіцца да таго, хто гаворыць і каму гавораць, бо жанр вызначаецца менавіта прадметам, мэтай і сітуацыяй выказвання [1, с. 358]. Слушнасць думак вучонага асабліва яркая выяўляецца на матэрыяле вясельных абрадавых песень. Іх перадача магчыма толькі пры непасрэднай камунікацыі ўдзельнікаў абраду. Гэтым творам у адрозненне ад пазаабрадавых песень уласціва выключна калектыўнае выкананне і пэўная адрасцыя. Іх функцыянальнасць выключае працэс аўтакамунікацыі. Вясельная песня звернута да супрацьлеглага боку, напрыклад, ад партыі жаніха да партыі нявесты, ад імпліцытнага адрасата да усёй вясковай грамады, людзей «да канкрэтнага вясельнага чына» і, зразумела, да галоўных герояў – жаніха і нявесты.

Навуковая распрацоўка тэорыі камунікацыі дазваляе па-новаму паглядзець на вясельную абраднасць і прааналізаваць яе камунікацыіны дыскурс. Тым самым, на наш погляд, узбагачаецца тэрміналагічны апарат фалькларыстыкі, а даследаванне ўключаецца ў міждысцыплінарны дыялог.

Першаасновай метамовай даследчыка вясельных песень з'яўляецца само паняцце «камунікацыя». Згодна з лінгвістычным энцыклапедычным слоўнікам, камунікацыя – «моўныя адносіны, абмен думкамі, звесткамі, ідэямі і г. д.; спецыфічная форма ўзаемадзеяння людзей падчас іх пазнавальна-працоўнай дзейнасці» [4, с. 233]. Абрадавыя вясельныя песні выступаюць не толькі як форма ўзаемадзеяння людзей, працэс або вынік моўнай дзейнасці, але і як стымулятар яе ўспрымання, дзе рэалізуюцца двухбаковыя зносіны паміж тым, хто размаўляе, і тым, хто ўспрымае, камунікантамі. Галоўнымі камунікантамі абрадавых вясельных песень выступаюць: выканаўцы – «адрасант(ы)» і слухач(ы) – «адрасат(ы)». Іх паспяховае ўзаемадзеянне залежыць ад розных кампанентаў, якія ўплываюць на камунікацыю. Р. Якабсон у працы «Лінгвістыка і паэтыка» прапанаваў наступную схему камунікацыі: «адрасант → кантэкст, паведамленне, кантакт, камунікацыіны код → адрасат» [9, с. 197 – 198]. Адрасант – той, хто пасылае паведамленне адрасату, а адрасат, наадварот, атрымлівае, асэнсоўвае і дае

сваю ацэнку інфармацыі. У вясельным абрадзе адрасантам і адрасатам можа выступаць кожны ўдзельнік абрадавага дзеяння: нявеста, жаніх, сваты, бацькі маладых, госці. Аднак па большай частцы яны падзелены на дзве групы – партыю жаніха і партыю нявесты, дыялог паміж якімі вызначае камунікатыўную аснову абраднасці. Дыялагічныя дзеянні падзяляюцца на дзеянні-стымулы і дзеянні-рэакцыі. Першыя з іх правакуюць адпаведныя рэакцыі. Напрыклад, у Акцябрскім раёне, калі нявеста была згодна на шлюб, яна забірала торбу з хлебам, якую прынеслі сваты, і бакі пачыналі дамаўляцца пра час вяселля. Калі дзяўчына прыносіла гарбуз і пакідала яго на лаўцы, сваты ўспрымалі гэтую адмову і пакідалі хату [2, с. 22]. Класічны прыклад традыцыйнай дыялогавай гаворкі дае сітуацыя выкупу касы маладой. У Брагінскім раёне брат расплятаў касу маладой пад песню: «*А ў маёй сястрыцы / Сто рублей касіцы*» [2, с. 35].

Дадзены слоўны стымул выклікаў дзеянне-рэакцыю з боку жаніха: малады даваў грошы за косы, тым самым «выкупляючы іх», а гэта значыць, і саму нявесту.

Важную ролю адыгрывае камунікатыўны кантэкст: ён дапамагае песенным паведамленням выконваць сваю абрадавую функцыю. І. Я. Папулінава вызначае камунікатыўны кантэкст як «тып сацыяльнага кантэксту, які складае набор значных кампанентаў камунікатыўнай сітуацыі, што і вызначае выбар вербальных і невербальных сродкаў маўлення» [6, с. 112]. Сярод параметраў, што ўплываюць на выбар моўных сродкаў, вылучаюцца ўзрост, грамадскі, сацыяльны, псіхалагічны стан камунікантаў, іх стасункі, месцазнаходжанне, наяўнасць іншых удзельнікаў камунікацыі. Напрыклад, пасля прыезду нявесты ў хату маладога госці паводзяць сябе вольна і нязмушана, таму дазваляюць сабе такія песенны жарт:

*Разгуляйся, маці, па вялікай хаце  
То ў той куток, то ў гэты,  
Аб прыпечак головою,  
Заставайся сама з сабою;  
Ой, паселі прыданкі  
Да й пагнуліся лаўкі.  
Яшчэ не так прагнуцца,  
Калі болей нап'юцца* [2, с. 241].

А. І. Бяляева дадае да пералічаных параметраў такія экстралінгвістычныя фактары, як ролевая стасункі і абставіны камунікацыі, што вызначаюць камунікатыўны кантэкст [6, с. 112]. Ролевая стасункі залежаць ад абрадавага статусу камунікантаў. Сацыяльна-псіхалагічная сітуацыя паміж адрасантам і адрасатам характарызуецца блізкасцю, што выяўляецца, напрыклад, у размове маці з дачкой:

*– Мамачка мая родная,  
У што ж мне прыбіраціся?  
– Дзіця маё, ды маладое,  
Прыбярыся сабе ў золата,  
Каб галовачка ззяла,  
Каб свякровачка знала,  
Родным дзіцем назвала* [2, с. 15].

Камунікатыўная стратэгія азначэння сіметрычна блізкіх стасункаў скіроўваецца на выкарыстанне слоў з памяншальна-ласкальнымі суфіксамі: «мамачка, галовачка, свякровачка». Асіметрычныя ўзаемаадносіны ўласцівы тыпу камунікацыі «старэйшы →

малодшаму». Напрыклад, паважлівы зварот дружыны да сватоў абумоўлены статуснай іерархіяй:

*Адчыняй дзверы, сваток,  
Едзе дружына да цябе,  
Паглядзець красу-дзявіцу,  
Гадай за нашага маладца [2, с. 174].*

Для вясельных абрадавых дзеянняў характэрна спалучэнне такіх тыповых акалічнасцей камунікацыі, як рытуальная, нейтральная і вольная. Напрыклад, перад замешваннем каравая каравайніцы звярталіся з паважлівай просьбай да імпліцытных адрасатаў – грамады, роду, Бога, святых і да іншых за благаслаўненнем іх добрай справы:

*Благаславіце людзі,  
Блізкія суседзі  
Гэтаму дзіцяці  
Каравай замясіці  
Ручкамі беленькімі,  
Перстнямі залаценькімі,  
Песнямі весяленькімі.  
Ты саступ, Божа, з неба,  
Памагай раішчыніць,  
Памагай замясіць [2, с. 20].*

Рытуальная камунікацыя па сваёй прыродзе іерархічная, яна актуалізуе вертыкальную (канцэптuallyную) вось вяселля, у той час як нейтральная – яго гарызанталь з экспліцытнымі адрасантамі і адрасатамі. Нейтральныя абставіны камунікацыі характэрныя для ўласна вясельнага этапа. Напрыклад, пад'язджаючы да двара маладога з нявестай, спяваюць песню:

*– Выйдзі, мамачка, паглядзі,  
Што к табе баяры прывязлі.  
Прывязлі табе нежачку.  
Ці замеся яна дзежачку?  
Прывезлі табе варону,  
Ці падое яна табе карову? [2, с. 106].*

Рытуальныя і іншыя ўрачыстыя дзеянні ўжо завершаны, цяпер застаецца перадаць нявесту ў сям'ю жаніха. Сітуацыя няпэўнасці стварае глебу для мастацкай гульні і жартаў. Вольныя абставіны камунікацыі актуалізуюць вертыкаль роднасных стасункаў, як, напрыклад, у наступным творы, пабудаваным на маналогу дачкі, звернутым да маці:

*Сядзьма, матка, павячэрайма,  
Сядзьма, матка, павячэрайма.  
Павячэраўшы, падзелімся,  
Табе, матка, насталы, аборы,  
А мне, матка, прыборы,  
Табе, матка, ніт і бердзечка,  
А мне, матка, палаценыка [2, с. 30].*

Камунікатыўны код можа быць поўным або частковым. Семантычна ён абумоўлены абрадавай сітуацыяй, якая вымагае адпаведных сродкі маўлення для дасягнення камунікатыўнай мэты. Вясельны абрад уключае шэраг звязаных паміж сабой кодаў, спрыяльных для падтрымкі паўнаважнасці камунікацыі. Самі коды вызначаны і

апісаны ў навуцы. Для вясельнай абраднасці найбольш значнымі з'яўляюцца наступныя: акцыянальны (паслядоўнасць традыцыйных этапаў і дзеянняў), рэальны (дзеянні з канкрэтнымі прадметамі), вербальны (маўленчыя канструкцыі), персанальны (выканаўцы абрадавых дзеянняў), тэмпаральны (часавая прызначанасць абрадавых дзеянняў), лакатыўны (прасторавы), слоўна-музычны і выяўленчы (песенныя тропы і фігуры) [8, с. 57 – 71].

Вясельная абраднасць Гомельшчыны, захоўваючы агульнаэтнічную аснову, мае лакальна-адметныя абрадавыя этапы. Вясельныя песні звязаны з акцыянальным кодам мясцовага вяселля і тэматычна адпавядаюць кожнаму з яго этапаў (перапыты, сватанне, магарыч, «оцьведы», змовіны, «ёлачка», каравай, пасад, прыезд маладога да маладой, вянчанне, вясельнае застолле ў маладога, «адведкі», цыганы). Так, наступная песня ўказвае і на звычай заручэння дзяўчыны, і на завяршэнне абрадавага дзеяння:

*Як пойдзем мы на заручыны,  
Усе дзвяраткі пазакручаны.  
Пакуль дзверы адкруцілі,  
Так Танечку заручылі.  
Заручылі там Танечку, заручылі,  
За таго парня халастога [2, с. 129].*

Рэальны камунікатыўны код звязаны з наяўнасцю ў абрадзе рытуальных прадметаў, праз дзеянні з якімі песенныя адрасанты раскрываюць мэту таго, што адбываецца. Напрыклад, убіранне каравай ў кветкі з'яўляецца знакам яго ўшанавання за здольнасць спрыяць шчасцю маладых: «*Убірайся, каровай, / То ў мяту, / То ў руту, / То ў ружовыя кветкі, / Шоб любіліся дзеткі / Ды паставілі каравайку на жыце. / Дай, Божа, маладзенькім / Добра пражыці*» [2, с. 224 – 225].

Вербальны код часцей за ўсё звязаны з абрадавай магіяй пажаданняў: «*Я своё дзіцяточко хмелем, жытом обсыпаю, / Шчасце-долю посылаю. / Жыві, жыві, дзіцяточко, / Як пчолка ў вулёчку, / Як птушачка ў раёчку*» [2, с. 227]. Акрамя пажаданняў шырока выказвалі падзякі і просьбы. Напрыклад, традыцыйна дзякуюць бацькам за гадаванне цнатлівай дачкі: «*Ой, спасіба, мамачка, за тваю чэсць, / Што ты насіла сваю дачку ў хвартучку, / Нікому не дала, свайму Мішаньку саблюла*» [2, с. 117]. Бацькі, у сваю чаргу, просяць, каб сваты не крыўдзілі іх дачку:

*Свахна свahnочцы ўклонілася,  
Каб на мою дочэчку не сварылася,  
Бо моя дочэнька вельмі маленька,  
Да на сон яна вельмі радзенька.  
Да не будзі яе, як певень пое,  
Да будзі яе, як пастух гоне.  
Бо певень пое посярод ночы,  
А пастух гоне, поснедаючы [2, с. 235].*

Персанальны код скіраваны на ідэалізацыю маладых шляхам атаясамлівання з прыроднымі стыхіямі і з'явамі, нябеснымі свяціламі (сонцам, месяцам) і птушкамі (сокалам, саколкай, галубкай) як іпастасямі вышэйшых сіл, хоць цяпер міфалагізм вясельнай тропікі зусім не ўсведамляецца: «*Што за лесы, лесы цёмныя, / Што за горы, горы крутыя. / Не мяціся мяцёлкаю, / Ляціць сокол з саколкаю, / А то не сокол, то Ванечка, / А саколачка – Ганначка.*» [2, с. 108]. У дачыненні да сватоў жывёльныя і арніталагічныя параўнанні, наадварот, пазбаўлены ідэалізуючай функцыі:

*А ў нашага свата  
Ды паршыва ручанька.  
Ён з кармана не вымае,  
Дружак не вітае.  
Не стой, не стой,  
Сват, тута,  
Бо дадзім табе прута,  
Ды стань у куточку,  
Бо здымем сарочку.  
Скупы наш сват на грошы,  
Скупы наш сват на грошы,  
Як лісіца ў лесе,  
Як верабейка ў стрэсе,  
Як мыш на крупе,  
Так сват на грашах [2, с. 333 – 334].*

Камунікатыўны кантакт садзейнічаў рэгуляванню не толькі дзейных і моўных зносін, але і псіхалагічных, што адбілася ў шэрагу песень з ярка выражаным абрадавым псіхалагізмам. Так, развітанне з дзявоцтвам суправаджаецца творамі, дзе пазначалася псіхалагічная пазіцыйная роля нявесты як ахвяры, якую пазбавілі галоўнага дзявочага ўпрыгажэння – яе кос: *«Гарэла сасна, палала, / Пад ёй дзеўка стаяла. / Пад ёй дзеўка стаяла, / Русую касу чэсала. / Ой, косы, косы, вы мае, / Доўга служылі вы ў мяне. / Ой, больш служыць не будзеце, / Бо ўжо пад вянок пойдзеце» [2, с. 259 – 260].*

Рэальныя выканаўцы вясельных песень даволі часта з'яўляюцца носьбітамі «аўтарскага» голасу. Гэта значыць, звяртаюцца да слухачоў не непасрэдна ад сябе, а праз апавяданне ад трэцяй асобы: *«Ой, хадзілі сватове / Сем міль на дуброве, / Да на лесу, на карэннейку, / Да на полі, на каменнейку. / Прыблудзілі яны к сялу, / Да к сватняму двару.» [2, с. 16].*

Як бачна, стаўленне выканаўцаў вясельных песень да сітуацыі апасродкавана фальклорнымі тэкстамі. Як адзначаў М. І. Талстой адрасант з'яўляецца прадстаўніком аўтара-народа ў сітуацыі выканання, а камунікатыўная накіраванасць рэалізуецца праз сістэму зносін: аўтар-народ (рэальны выканаўца) → намеснік аўтара ў фальклорным тэксце → слухач [7, с. 145 – 147]. В. Б. Кашкін разглядае выканаўца як своеасаблівую камунікатыўную асобу, якой уласціва «сукупнасць індывідуальных камунікатыўных стратэгий і тактык, кагнітыўных, семіятычных, матывацыйных пераваг, што сфарміраваліся ў працэсах камунікацыі» [3, с. 127]. Выкананне вясельных песень стымулюецца рознымі абрадавымі сітуацыямі і камунікатыўнымі стратэгіямі ў адпаведных сітуацыях. Інфарматыўная стратэгія дамінуе падчас сватання, ацэначная (узвышаная і зніжаная) на працягу вяселля, эмацыянальная – у вясельных абрадах пераходу, развітання і да т. п.

Прапанаваныя тэрміны «камунікацыя», «камунікаты», «камунікатыўны кантэкст», «код», «камунікатыўная сітуацыя» і «стратэгія» як базавыя адзінкі паняццйна-тэрміналагічнага фонду фалькларыстычных даследаванняў ні ў выданне «Восточнославянский фольклор: словарь научной и народной терминологии» (1993), ні ў двухтомную энцыклапедыю «Беларускі фальклор» (2006) не ўведзены. Даследаванне фальклорна-этнаграфічных комплексаў абрадавых песень дае магчымасць іншага

падыходу да разгляду асаблівасцей дыскурсаў абрадавай лірыкі, што дапаможа распрацаваць тыпалогію сямейна-абрадавых твораў.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 423 с.
2. Вяселле на Гомельшчыне : фальклорна-этнаграфічны зб. – Гомель : Неман, 2003. – 472 с.
3. Кашкин, В. Б. Введение в теорию коммуникации : учебное пособие / В. Б. Кашкин. – Воронеж : Изд-во ВГТУ, 2000. – 175 с.
4. Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В. Н. Ярцева. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 685 с.
5. Моисеева, А. П. Основы теории коммуникации : учебное пособие / А. П. Моисеева. – Томск : Изд-во ТПУ, 2004. – 128 с.
6. Папулинова, И. Е. Коммуникативный контекст при реализации директивных речевых актов в диалогическом дискурсе / И. Е. Папулинова // Коммуникативный контекст [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [www.tstu.ru/science/seminar/konf6/.../112.pdf](http://www.tstu.ru/science/seminar/konf6/.../112.pdf). – Дата доступа: 10.08.2016.
7. Сердюк, М. А. Традиционный фольклорный текст в системе координат «адресант ↔ адресат» / М. А. Сердюк // Вестник Томского государственного университета. Гуманитарные науки. Филология. – 2009. – № 4 (72). – С. 145 – 147.
8. Толстой, Н. И. Из грамматики славянских обрядов / Н. И. Толстой // Труды по знаковым системам. Типология культуры и взаимное воздействие культур. – Тарту, 1982. – С. 57 – 71.
9. Якобсон, Р. О. Лингвистика и поэтика / Р. О. Якобсон // Структурализм «за» и «против». – М., 1975. – С. 193 – 230.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена рассмотрению базовых понятий коммуникативного дискурса на материале свадебных песен Гомельщины. В качестве анализируемых понятий выступают следующие: коммуникация, коммуникативный контекст, код, коммуникативная стратегия и ситуация. Выполнение коммуникативной функции обряда ситуативно обусловлено использованием стратегий и тактик коммуникантов, что, в свою очередь, влияет на выбор языковых средств и манер поведения.

#### SUMMARY

The article is devoted to the basic concepts of the communicative discourse on the material of wedding songs of Gomel. The analyzed concepts are the following: communication, communicative context, code, communicative strategy and the situation. Performing communicative function of the ceremony is caused by the use of strategies and tactics communicants in a particular situation, which in its turn affects the choice of language means and manners of behavior.

*Бачыла І.Г.*

#### УКЛАД ВАЛЯНЦІНЫ МІКАЛАЕЎНЫ БЯЛЯВІНАЙ У ЭТНАЛАГІЧНАЕ ВЫВУЧЭННЕ БЕЛАРУСІ

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт  
(Паступіў у рэдакцыю 14.09.2016)*

Развіццё этналагічнай навукі патрабуе дасканалага аналізу і ацэнкі вынікаў працы даследчыкаў. Такое асэнсаванне дае магчымасць больш глыбока зразумець базу крыніц, метады даследаванняў, уплывае на надзейнасць вынікаў працы асобных вучоных і цэлых навуковых калектываў, дазваляе вызначыць напрамак далейшага развіцця беларускай этналогіі. Важнае месца ў ёй займае старшы навуковы супрацоўнік Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, кандыдат гістарычных навук Валянціна Мікалаеўна Бялявіна. Айчыннай



этналогіі яна прысвяціла ўжо больш за 50 гадоў, аднак яе навуковая спадчына спецыяльна не вывучалася.

Валянціна Мікалаеўна ў 1961 г. была размеркавана лабаранткай у Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР. Яна трапіла ў калектыў этнографу, якія займаліся вывучэннем традыцыйнай культуры беларусаў, пачала ўдзельнічаць у экспедыцыях. Даследчыца так узгадвае пра свой палявы вопыт: «Працаваць мне было проста: аб'екты традыцыйнай матэрыяльнай культуры тады я ўбачыла ўласнымі вачыма і нават дакранулася да іх рукамі». У 1966 г. В. М. Бялявіна скончыла гістарычны факультэт Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Выбар спецыяльнасці яна тлумачыць наступным чынам: «Я ўпэўнена, што этнаграфія захапляе, бо з'яўляецца “жывой гісторыяй народа”».

З 1965 г. супрацоўнікі сектараў этнаграфіі Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР, акадэміі навук Украінскай і Малдаўскай ССР распачалі сумесную працу па стварэнні рэгіянальнага гісторыка-этнаграфічнага атласа. Да гэтай працы далучылася і Валянціна Мікалаеўна. З'яўляючыся малодшым навуковым супрацоўнікам, яна сумесна з Лідзіяй Аляксандраўнай Малчанавай займалася вывучэннем традыцыйнага касцюма беларусаў. Даследчыкі сабралі каштоўныя палявыя матэрыялы, апрацавалі шмат музейных і архіўных крыніц. На іх аснове была падрыхтавана манаграфія «Беларускае народнае адзенне» [1]. Навукоўцы выявілі этнічныя, рэгіянальныя і лакальныя рысы касцюма, прывялі этымалогію асобных найменняў некаторых яго элементаў. Асаблівая ўвага была звернута на ролю міжэтнічных кантактаў у фарміраванні адметнасцей касцюма беларусаў, яго падабенства з касцюмамі іншых этнасаў, праведзена параўнанне эвалюцыі і асаблівасцей крою жаночага і мужчынскага касцюмаў. Упершыню здзейснена спроба класіфікацыі асобных элементаў жаночых строяў у залежнасці ад адметнасцей крою, функцый, спосабаў нашэння і іншых прыкмет. У працы змешчана вялікая колькасць карт аб распаўсюджанасці розных частак касцюма, яго рэгіянальных асаблівасцяў. В. М. Бялявіна ўнесла істотны ўклад у падрыхтоўку картаграфічных матэрыялаў.

У 1969 г. яна паступіла ў аспірантуру, дзе пачала займацца этнасацыялогіяй. Важную ролю ў выбары тэмы адыграў навуковы кіраўнік – доктар гістарычных навук Аўсей Ірмавіч Шкаратан.

З 1971 г. калектыў сектара этнаграфіі прыступіў да вывучэння тэмы «Новыя з'явы ў быццё і культуры насельніцтва Беларусі». Важнае месца ў гэтай працы занялі сацыялагічныя даследаванні, што не магло не захапіць Валянціну Мікалаеўну. Падчас працы над тэмай былі праведзены шматлікія анкетаванні, сабраны каштоўныя матэрыялы, галоўнымі метадамі апрацоўкі якіх сталі сацыялагічныя. Па выніках даследаванняў падрыхтаваны дзве калектыўныя манаграфіі: «Змены ў быццё і культуры вясковага насельніцтва Беларусі», «Змены ў быццё і культуры гарадскога насельніцтва Беларусі» (абедзве – 1976 г.). У працах паказаны змены, якія адбываліся ў сямейных і грамадскіх адносінах, а таксама асобных частках матэрыяльнай культуры насельніцтва Беларусі ў 1920-х – пачатку 1970-х гадоў.

У 50 – 70-я гады ХХ ст. на Беларусі інтэнсіўна вялося будаўніцтва, ствараліся аграпрамысловыя комплексы. Узнікла пагроза страты помнікаў матэрыяльнай культуры беларусаў. Таму ў 1976 г. урадам Рэспублікі была прынята пастанова аб стварэнні Беларускага дзяржаўнага музея народнай архітэктуры і побыту, а для яе рэалізацыі арганізавана Рабочая група, куды ўвайшлі этнографы, гісторыкі, архітэктары. Сярод іх

была і Валянціна Мікалаеўна. Асноўная частка матэрыялаў, сабраных ёй, адносіцца да гісторыка-этнаграфічнага рэгіёна Падняпроўе. У гэты час даследчыца звярнулася да вывучэння традыцыйных гаспадарчых заняткаў, промыслаў і рамёстваў. Валянціна Мікалаеўна працавала разам з М. Я. Грынבלатам, Л. А. Малчанавай, Н. І. Буракоўскай, С. А. Мілчэнкавым. З вялікай павагай узгадвае яна пра час, праведзены ў «полі»: «Сумесныя экспедыцыі – каштоўны вопыт. Гэта была агульная перамога ў няпростай, але вельмі карыснай справе». Вынікі працы апублікаваны ў выданні «Помнікі этнаграфіі» (1981). Раздзел па касцюму Валянціна Мікалаеўна падрыхтавала сумесна з Л. А. Малчанавай. Даследчыца знаходзіла час і для падрыхтоўкі кандыдацкай дысертацыі «Развіццё духоўнай культуры гарадскога насельніцтва БССР (этнасацыяльныя аспекты)», якую паспяхова абараніла ў 1985 г.

Да пачатку 1990-х гадоў В. М. Бялявіна была сааўтарам вялікай колькасці публікацый, сярод якіх – «Этнічныя працэсы і лад жыцця» (1980), «Грамадскі, сямейны быт і духоўная культура насельніцтва Палесся» (1987), «Грамадскі быт і культура гарадскога насельніцтва Беларусі» (1990) і іншыя.

Багаты вопыт працы на ніве айчынай этналагічнай навукі Валянціна Мікалаеўна выкарыстала ў напісанні раздзелаў для шматтомнай серыі «Беларусы» (Т. 4 «Вытокі і этнічнае развіццё», 2001 г.; Т. 6 «Грамадскія традыцыі», 2002 г.). За ўдзел у падрыхтоўцы гэтага фундаментальнага выдання ёй у складзе калектыву ў 2008 г. была прысуджана прэмія «За духоўнае адраджэнне».

Адначасова даследчыца працягвала вывучаць асаблівасці касцюма на Беларусі. Сумесна з Л. В. Ракавай Валянціна Мікалаеўна падрыхтавала дзве грунтоўныя працы: «Жаночы касцюм на Беларусі» [3] і «Мужчынскі касцюм на Беларусі» [4]. Крыніцазнаўчай базай манаграфій сталі пісьмовыя помнікі XV – XVIII стст., этнаграфічная і этналінгвістычная літаратура XIX – XX стст., археалагічныя даныя, музейныя калекцыі. Значную частку выкарыстаных крыніц склалі матэрыялы этнаграфічных экспедыцый сектара этнаграфіі 1950 – 1970-х гадоў, асабістых збораў В. М. Бялявінай і Л. В. Ракавай 1990 – 2006 гг. У гэтых манаграфіях упершыню была прасочана эвалюцыя традыцыйнага жаночага і мужчынскага касцюмаў розных сацыяльных слаёў ад старажытнасці да сучаснасці. Механізм складання этнічных адметнасцей строяў паказаны праз аналіз развіцця яго асобных частак, а таксама з улікам вызначальнай ролі кантактаў паміж прадстаўнікамі розных слаёў насельніцтва. Названыя кнігі сталі першым у беларускай этналагічнай навуцы комплексным даследаваннем гэтай часткі матэрыяльнай культуры. Высокую ацэнку выданні атрымалі на міжнароднай выстаўцы «Мастацтва кнігі» (Масква, 2008 г.): ім было прысуджана гран-пры ў намінацыі «Лепшае навуковае выданне 2007 года».

У 2000-я гады навуковыя супрацоўнікі Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, выкладчыкі Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта і Мазырскага педагагічнага ўніверсітэта ў межах рэгіянальных праектаў «Палессе-2005» і «Палессе-2007» даследавалі асаблівасці культуры дадзенага рэгіёна. У выданні «Этнакультурныя працэсы Усходняга Палесся ў мінулым і сучасным» В. М. Бялявіна прадставіла вынікі вывучэння жылля, а таксама вольнага часу гарадскога і вясковага насельніцтва Мазырска-Прыпяцкага Палесся. Даследчыца аднесла мясцовае жыллё XIX – пачатку XX ст. да сярэднебеларускага падтыпу з некаторымі асаблівасцямі паўночна-ўсходняга і заходнепалескага тыпаў, паказала яго канструкцыйна-планіровачныя асаблівасці, адметнасці інтэр'ера. Яна вызначыла шэраг унікальных з'яў у формах выкарыстання

вольнага часу ў сялянскім асяроддзі, характэрных выключна для разгледжанага рэгіёна ў XIX – 30-х гадах XX ст.

У 2012 г. была апублікавана калектыўная праца «Хто жыве ў Беларусі» [5]. В. М. Бялявіна з'яўляецца аўтарам раздзела «Татары», дзе разглядаюцца асаблівасці рассялення татар на беларускіх землях, адметнасці іх матэрыяльнай і духоўнай культуры, паказана спецыфіка сямейных і рэлігійных звычаяў і абрадаў. У гэтым жа выданні апублікаваны матэрыялы аб традыцыйных гаспадарчых занятках, промыслах і рамёствах, якія даследчыца падрыхтавала сумесна з Г. І. Каспяровіч. Для чарговага шматтомнага выдання «Нарысы гісторыі культуры Беларусі» Валянціна Мікалаеўна падрыхтавала раздзелы аб шляхецкім касцюме, земляробстве і іншым.

Ідэя манаграфіі В. М. Бялявінай «Беларусь в годы Первой мировой войны» [2] узнікла таму, што многія ўдзельнікі гэтай вайны не атрымалі належнай увагі і пашаны. Дзед даследчыцы непасрэдна ўдзельнічаў у баях, быў Георгіеўскім кавалерам. Каб сабраць неабходныя матэрыялы, давялося шмат часу правесці ў архівах, музеях, у «полі». Пра гэтую манаграфію В. М. Бялявіна гаворыць з асаблівымі пачуццямі: «На фотаздымкі тых часоў можна глядзець бясконца ... Твары і вочы гэтых людзей хаваюць за сабой складаныя, трагічныя, але гераічныя лёсы ... Гэтыя маладыя людзі потым проста загінулі...». Манаграфія атрымала высокую ацэнку ў навуковых колах.

Такім чынам, В. М. Бялявіна ўнесла істотны ўклад у развіццё айчыннай этналогіі. Яе даследаванні выкананы на высокім навуковым узроўні, а шматлікія публікацыі прысвечаны разнастайным аспектам гісторыі і культуры беларускага этнасу. Працаваць Валянціна Мікалаеўна працягвае і зараз. Яна вывучае сучасныя этнічныя традыцыі Рэспублікі Беларусь, спрыяе прагрэсіўнаму развіццю беларускай этналагічнай навукі. Яе навуковая дзейнасць – добры прыклад для моладзі, якая цікавіцца і жадае займацца этналогіяй.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Беларускае народнае адзенне / рэд. В. К. Бандарчык. – Мінск : Навука і тэхніка, 1975. – 94 с.
2. Бялявіна, В. Н. Беларусь в годы Первой мировой войны / В. Н. Бялявіна. – Мінск : Беларусь, 2013. – 396 с.
3. Бялявіна, В. М. Жаночы касцюм на Беларусі / В. М. Бялявіна, Л. В. Ракава. – Мінск : Беларусь, 2007. – 351 с.
4. Бялявіна, В. М. Мужчынскі касцюм на Беларусі / В. М. Бялявіна, Л. В. Ракава. – Мінск : Беларусь, 2007. – 302 с.
5. Кто живёт в Беларуси / науч. ред. А. И. Локотко. – Минск : Белорусская наука, 2012. – 799 с.

#### РЕЗІЮМЕ

Статья посвящена научному наследию исследователя, историка и этнолога В. Н. Бялявиной. Рассмотрены и систематизированы её труды, определён вклад в изучение белорусской культуры, показана роль Валентины Николаевны в развитии отечественной этнологической науки.

#### SUMMARY

The article is devoted to the scientific heritage of famous Belarusian scholar, historian and ethnologist V. M. Bialiavina. Her contribution to the study of Belarusian culture has been analyzed and her works have been studied and systematized. Her role in the development of the Belarusian ethnological science has been shown.

## **ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИЙ ПИТАНИЯ ЛАТЫШЕЙ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 12.09.2016)*

Исследование материальной культуры этнических общностей Республики Беларусь в отечественной этнологии является одним из важнейших направлений. Особо актуально изучение традиций питания, так как способы и технологии приготовления пищи, её состав в меньшей степени претерпевают изменения во времени по сравнению с одеждой и жилищем – иными составляющими материальной культуры. В белорусской этнологии подробно изучены традиции питания белорусов и представителей восточнославянских этносов, с территорией исконного проживания которых граничит наша страна. У представителей латышской этнической общности Беларуси данный аспект практически не был рассмотрен.

Историография проблематики представлена фрагментарными сведениями. Существуют немногочисленные публикации в СМИ, где вскользь упоминается материальная культура представителей этнической общности латышей Беларуси, в частности, особенности их традиций питания [1 – 3]. Этнокультурные традиции различных народов, проживающих на территории нашей республики, представлены в буклете-справочнике «Беларусь шматнацыянальная», выпущенном Уполномоченным по делам религий и национальностей Совета Министров Республики Беларусь при поддержке офиса Организации по безопасности и сотрудничеству в Европе в Минске [4]. Единичные рецепты традиционных блюд, которые готовят латыши Беларуси, опубликованы при освещении мероприятий Фестиваля национальных культур, проходящего раз в два года в городе Гродно.

Цель данной статьи – выявление особенностей традиций питания представителей латышской этнической общности Беларуси. В основу публикации положен анализ полевого материала, собранного в экспедиции в город Витебск (август 2016 г.). Автор выражает благодарность за содействие в сборе материала консулу Угису Скуя и вице-консулам Консульства Латвийской Республики в городе Витебске, сотрудникам филиала «Центр национальных культур» Центра культуры «Витебск», представителям латышской диаспоры в Беларуси.



Встреча с представителями латышской диаспоры в Консульстве Латвийской Республики в городе Витебске

Согласно переписи населения Республики Беларусь за 2009 г., представители латышской этнической общности составляют 1 087 человек (0,02%) от общего населения страны [5]. Отмечается гетерогенность данной общности. Коренное население Латвии неоднородно по своему составу. В стране различают несколько историко-культурных областей: Видземе, Курземе, Земгале, Латгалия, Селия. Им присуща своя специфика материальной культуры, которая проявляется и в традициях питания. Также в Беларуси проживают потомки переселенцев-латышей, обосновавшиеся здесь с конца XIX в. [1]. Наибольшая численность латышей, по данным переписи 2009 г., зафиксирована в Витебской области, непосредственно граничащей с Республикой Латвией. В самом же Витебске было зарегистрировано и действовало общественное объединение Союз латышей Витебской области «Даугава». Представители данной этнической общности в Республике Беларусь проживают дисперсно в разных регионах страны: Октябрьский район Гомельской области, Мостовский район Гродненской области, город Минск и т. д.

В питании представителей латышской этнической общности Беларуси прослеживаются основные черты национальной кухни. Она формировалась в основном под влиянием кухонь прибалтийских народов, прежде всего немецкой, что вызвано длительным многовековым присутствием немцев на территории нынешней Латвии. Характерные черты питания латышей обусловлены основными занятиями населения: земледелием, животноводством и рыболовством, которое развито благодаря выходу страны к Балтийскому морю.

Как и представители других этнических общностей, проживающих в Республике Беларусь, латыши уважительно и бережно относятся к хлебу. Они отмечают иной аромат и вкус выпечки в Беларуси. Поэтому при приготовлении латыши стремятся добиться привычного для них кисло-сладкого вкуса хлеба. Это достигается несколькими способами: либо его выпекают из муки самостоятельно, либо в основу кладётся покупной готовый чёрный «кирпичик». В первом случае используется закваска, сохранившаяся с предыдущего раза. Необходимыми компонентами хлеба, который пекут дома некоторые латыши Витебской области, являются ржаная мука, изюм или тмин, соль, вода и обязательно листья чёрной смородины. Для выпечки существуют специальные чугунные формы. Менее трудоёмок второй способ приготовления хлеба в домашних условиях. Покупной чёрный хлеб без корки крошат и заливают кефиром. Эту массу смешивают с опарой из муки и тёплой воды, тмином и сахаром. Добавляют ещё муки, всё тщательно перемешивают. Готовое тесто оставляют на ночь, а затем выпекают в духовке.

Преимущественно летом и осенью представители латышской этнической группы готовят хлебный суп. Чёрствый ржаной хлеб заливают на некоторое время кипятком, после остывания протирают через сито и добавляют сахар, изюм, яблоки, клюкву, сахар. Массу кипятят минут 10 и разливают по тарелкам. К данному блюду принято подавать сливки. У представителей латышской этнической общности распространено употребление хлеба с чесноком. Чёрный хлеб обжаривают с растительным маслом и обтирают корку долькой чеснока или посыпают размельчённым чесноком. Для латышей также традиционны бутерброды, когда на хлеб намазывают масло, сверху кладут нарезанное дольками яйцо, кильку, украшают ломтиками лимона.

В питании латышей также присутствуют кушанья из круп. Традиционным является использование перловой крупы для приготовления горячих блюд. Для муссов манную крупу добавляют к измельчённым и уже подвергшимся термической обработке ягодам

или фруктам. Затем массу варят минут пять. В технологии приготовления муссов её взбивание является обязательным.

В кулинарии латышей обычно используется свинина, реже – говядина, баранина и т. д. В Беларуси же они чаще готовят кушанья из говядины и курятины. Было замечено, что даже разделка свинины «здесь» происходит иначе, чем «там». В отличие от белорусов, у латышей мясной бульон считается отдельным самостоятельным блюдом. Для приготовления мясных блюд латыши традиционно используют копчёности. В Латвии принято употреблять свиные уши и пяточок горячими, иначе они становятся жёсткими. Особенностью латышской кухни является также применение «шпека» (сала). С ним готовят традиционное блюдо из серого гороха. К особенностям кулинарной обработки у латышей можно отнести обжаривание копчёного мяса на сковороде для последующего приготовления из него блюд. Аналогично представители данной этнической общности обжаривают и фарш – молотое мясо, которое подают на стол со сметанным соусом. Особенностью в традициях питания латышей является употребление кровяной колбасы с брусничным вареньем.

В питании представителей данной этнической общности особую роль отводят бобовым. Бобы по возможности сажают и возделывают на огородах. Их стручки отваривают целиком, затем очищают и употребляют в пищу. Латыши, в отличие от белорусов, готовят серый горох. С давних времён сохранилась примета: сколько горошин останется от этого кушанья на тарелке после рождественской трапезы, столько слёз будет пролито в следующем году. Поэтому стараются накладывать в посуду немного приготовленного к праздничному столу серого гороха. Для повседневного же питания данный продукт варят со специями, соединяют с обжаренным «шпеком» или копчёностями из свинины, луком и чесноком. Также готовят гороховый суп с сухарями. Особенностью приготовления первых блюд у латышей является добавление в супы отвара картофеля, который готовился ранее для гарнира.

В рационе представителей латышской этнической общности Беларуси также присутствует традиционное для них сочетание рыбы и молочных продуктов. Килькой с чёрным хлебом принято заедать молочные блюда. Творог едят со сметаной, солью и укропом. Непривычно для белорусов и употребление подсолённого творога, который латыши сочетают с отварной картошкой. Вместе с этими продуктами в трапезе может присутствовать сельдь. Для представителей латышской этнической общности Беларуси традиционен сыр с тмином. Отмечено приготовление такого блюда, как «путра», в состав которой могут входить как крупы, так и овощи. Обычно их смешивают с кисломолочными продуктами и оставляют на определённое время, чтобы блюдо немного подкисло. Название блюда сохранилось с конца XIX в. и используется в наши дни потомками переселенцев-латышей в Гомельской области. Ко вторым блюдам у латышей подаётся большое количество соусов, в том числе и приготовленных на молочной (кисломолочной) основе.

Для представителей латышской этнической общности традиционно использование стеблей ревеня для приготовления киселей и компотов, выпечки. Его корни привозят из родных мест в Беларусь для разведения. Также традиционно приготовление сиропа, наливки, варенья из черноплодной рябины, которую чаще называют аронией. Употребление её ягод, как считают, снижает кровяное давление. Осенью варят джем из рябины. Из «райских яблочек» обычно готовят варенье, причём плоды для этого берут целиком, вместе с «хвостиками». Ягоды облепихи также перерабатывают, в отличие от бе-

лорусов, которые используют её чаще в декоративных целях. Латыши очень любят добавлять в чай цидонию (айва японская). Для этого они вынимают из фруктов семечки, а плоды мелко крошат. Кустарники цидонии, как и физалис, можно встретить в городе Витебске на клумбах в качестве озеленения. В повседневном питании белорусов айва не столь популярна. Существуют и отличия в употреблении физалиса: его представители латышской этнической общности едят сырым. Белорусы чаще используют растение в декоративных целях. Так же, как и литовцы, латыши Беларуси делают чай из тмина: семена заливают кипятком и, по желанию, добавляют сахар. Латыши – выходцы из Курземы – употребляют незрелые плоды огурцов с мёдом. Такая привычка есть и у белорусов, проживающих преимущественно в южных регионах нашей страны. Для приготовления напитков в повседневных трапезах у латышей распространено применять различные дикорастущие травы, цветы липы, клевера, яблони, иван-чая, листья малины, черники, чабрец, зверобой, ромашку, так называемые «петушиные штанишки», которые цветут жёлтым цветом, иногда добавляют листья чёрной смородины. В берёзовый сок кладут сахар и изюм с листиками чёрной смородины. Жидкость разливают в бутылки из-под минеральной воды, выдерживают в подвале полгода и больше. За это время напиток сбраживается.

Знакомых у латышей принято посещать по приглашению. Прийти в гости без предупреждения можно только на день имени. К этому торжеству обязательно приносят вафельный торт и поздравляют цветами. Нами не было выявлено каких-либо особенностей в свадебной обрядности у латышей на Беларуси, так как представители данной этнической общности не высказывали пожелания проведения регистрации свадеб в национальном стиле. Были случаи заключения брака в Латвийской Республике, когда один из будущих супругов являлся гражданином Беларуси.

У латышей существуют определённые блюда в похоронно-поминальной обрядности. Первое, что подают в такой трапезе каждому присутствующему, – это маленькие сладкие пирожные. Затем обязательными к подаче на стол будут пирожок и бульон. На поминальном столе должна присутствовать тушёная квашеная капуста. подача этого блюда является негласным сигналом к окончанию трапезы.

Как показало исследование, к продуктам, вкус которых непривычен для латышей после переезда в Республику Беларусь, были отнесены хлеб (как белый, так и чёрный), пирожные (часто упоминалось «Вецрига», внешне и по составу аналогичное белорусским юмбрикам), колбаса, рыба (мороженая и копчёная), сыр, сливки и т. д. По мнению респондентов, раньше сливки, продававшиеся в Беларуси, невозможно было взбить, что необходимо для приготовления некоторых традиционных латышских блюд. Поэтому, чтобы получить необходимую консистенцию сливок, растапливали мороженое. Существуют и особенности в очередности подачи блюд к трапезе. У латышей принято употреблять салат со вторыми блюдами. Поэтому для них непривычно, когда в местах общественного питания Беларуси салат ставят на стол перед подачей супа, а не после него. К заимствованным блюдам латыши, переехавшие на постоянное место жительства в Республику Беларусь, отнесли шашлыки, плов, блюда из картофеля, корейскую морковь и т. д.

Латыши привозят с родины в качестве гостинца в Беларусь чёрный ржаной хлеб и копчёности (рыбу, шпроты, сезонно – икру трески), сыр с тмином, конфеты фирмы «Laima» (шоколадные и молочные «Piena lase»), «Рижский бальзам», пиво. Латвия является для Беларуси одним из основных поставщиков рыбы [6]. В мае 2016 г. в присут-

ствии мэра Риги в рамках сотрудничества двух городов на Комаровском рынке в Минске был открыт магазин-кафе «Рижский куток», где можно приобрести продукты питания латышских производителей: шоколадные конфеты, печенье, зефир, несколько видов сыра, шпроты, алкогольные напитки [7]. Периодически в заведение для реализации населению поступают и мясные изделия: сосиски, сардельки, ветчина и т. д. Здесь также можно приобрести вафельные торты и пирожное, к которому посетителям подают вилку.

В традициях питания представителей латышей Беларуси сохраняется этническая специфика приготовления и компонентный состав повседневных блюд. Среди особенностей выделяется наличие сладких супов и муссов, сочетание в трапезе рыбы и кисломолочных продуктов, использование ревеня для приготовления напитков и выпечки, присутствие национальных блюд из бобовых и т. д.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Белорусские латыши // 21.by [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://news.21.by/inosmi/2012/07/20/571182.html>. – Дата доступа: 25.07.2016.
2. Латыши в Республике Беларусь // Вся Беларусь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://allby.tv/article/491/latyishi-v-respublike-belarus>. – Дата доступа: 25.05.2016.
3. Путько, Д. Посол Латвии в Беларуси Михаил Попков: «Латыши, как и белорусы, люди спокойные и терпеливые» / Д. Путько // Комсомольская правда – 04.09.2015 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kp.by/daily/26428/3299794/> – Дата доступа: 11.03.2016.
4. Беларусь шматнацыянальная: буклет-даведнік / пад рэд. Л. Міхальчук. – Мінск : Рыфтур, 2007. – 96 с.
5. Национальный статистический комитет Республики Беларусь. Национальный состав населения Республики Беларусь и распространённость языков. Итоги переписи населения Республики Беларусь 2009 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://belstat.gov.by>. – Дата доступа: 05.07.2012.
6. Беларусь продолжит поставки рыбы из Латвии и Эстонии для внутреннего потребления // Пищепром Украины [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ukrprod.dp.ua/2015/10/02/belarus-prodolzhit-postavki-ryby-iz-latvii-i-estonii-dlya-vnutrennego-potrebleniya.html>. – Дата доступа: 05.08.2016.
7. Мэр Риги открыл первый в Минске магазин с латвийскими продуктами // Трезвый взгляд [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://spasemstranu.com/archives/20151>. – Дата доступа: 17.07.2016.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены традиции питания латышей Беларуси начала XXI в. Проанализированы работы, в которых есть сведения по данной проблеме. Описаны основные блюда латышской кухни.

#### SUMMARY

In the article cuisine traditions of Belarusian Latvians of the XXI century is investigated. The author has analyzed works concerning this problem. It describes the main dishes of Latvian cuisine.

*Грыневіч Я. І.*

#### **КАНЦЭПТ «ДОМ» У БЕЛАРУСКІХ ПАЗААБРАДАВЫХ ЛІРЫЧНЫХ ПЕСНЯХ**

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

*(Паступіў у рэдакцыю 09.09.2016)*

У традыцыйнай культуры беларусаў, як і іншых народаў, дом (хата) займае істотнае месца. Канцэпт «дом» шырока рэпрэзентаваны ў творах розных фальклорных жанраў. Асабліваю цікавасць для вывучэння прадстаўляюць менавіта лірычныя песні, паколькі ў гэтай жанравай разнавіднасці лексічная адзінка «дом» вызначаецца



дастаткова высокай частотнасцю ўжывання (як і прасторавыя аб'екты ў цэлым [1, с. 362 – 367; 2, с. 107 – 109]). Напрыклад, у зборніку «Лірычныя песні» (складальнік Н. С. Гілевіч) [3] названая лексема сустрэлася 50 разоў, «хата» – 32 (для параўнання найбольш частаўжывальнымі ў названым выданні з'яўляюцца лексемы «конь» – 248, «сад» – 163, «поле» – 151). Найменне «дом» уключаецца ў фразеалагізмы/формулы, асацыятыўныя комплексы, мае дадатковую семантычную нагрузку.

Мэта артыкула – выявіць семантыку і месца канцэпта «дом» у карціне свету беларускіх пазаабрадавых лірычных песень на аснове метадыкі тэзаўруснага анкетнага апісання, распрацаванага С. Я. Нікіцінай [4].

Даследаванню сімвалічнага статусу і рытуальных функцый дома ці яго структурных частак у традыцыйнай культуры славян прысвечаны працы А. К. Байбурына «Жилище в обрядах и представлениях восточных славян» [5]. У слоўніку «Славянские древности» змешчаны артыкул А. А. Плотнікавай і В. В. Усачовай «Дом» [6].

У айчыннай навуцы вывучэнню семантыкі і рытуальнай функцыянальнасці базавага элемента культурнага ландшафту беларусаў – дому – прысвечаны работы А. Г. Алфёравай, Т. В. Валодзінай, У. А. Лобача. А. Г. Алфёрава займаецца вывучэннем семантыкі гэтага істотна важнага канцэпта, зыходзячы з жанравай разнастайнасці беларускага фальклору (загадкі, вясельная паэзія і г. д.). У артыкуле «Особенности интерпретации жилого пространства в белорусских и украинских свадебных песнях» даследчыца на падставе параўнальнага аналізу беларускіх і ўкраінскіх вясельных песень устанавіла, што ў іх асаблівую ролю адыгрываюць двор і непасрэдна само жыллё (хата, дом). Яны не толькі выконваюць функцыю лакалізацыі абраду і яго дзеючых асоб, але і нясуць псіхалагічную, эмацыйную нагрузку, атаясамліваючыся са сваімі гаспадарамі, іх пачуццямі, перажываннямі і настроем. Пры параўнанні дзвюх традыцый становіцца відавочным, што вялікай разнастайнасцю ў падборы эпітэтаў да названых вобразаў адрозніваецца беларуская традыцыйная сямейная паэзія [7, с. 177 – 183]. Т. В. Валодзіна ў артыкуле «Дом» на падставе шырокага кола фальклорна-этнаграфічных даных выявіла сяміятычны статус дома ў традыцыйнай беларускай культуры [8, с. 155 – 156]. У. А. Лобач у манаграфіі «Міф. Прастора. Чалавек: традыцыйны культурны ландшафт беларусаў у сяміятычнай перспектыве» заўважае, што «значнасць і знакавасць культурнай прасторы не толькі ў тым, што яна выступае беспасярэднім жыццёвым асяроддзем людзей, але і ў тым, што “поле культуры” (дом, паселішча, храм, дарога і г. д.) – той абавязковы кампанент, які і ператварае прастору прыроды ў культурны ландшафт, бо кожны з рукатворных аб'ектаў мае абсалютна дакладную “прапіску” ў прыродным атачэнні чалавека. Акрамя таго, утварэнне культурнай прасторы на фоне скразнога антрапацэнтрызму, уласцівага традыцыйнаму светаўспрымання, аўтаматычна структуруе навакольны свет, калі статус цэнтра (у любых яго прачытаннях: побытавым, гаспадарчым, рытуальным) атрымлівае дом (паселішча) чалавека, а прыроднае асяроддзе з'яўляецца выключна перыферычным» [9, с. 264]. Даследчык слухна адзначае, што «найважнейшыя моманты рытуальнага быцця, як асабістага (нараджэнне, вяселле, смерць), так і калектыўнага (Каляды, Вялікдзень), факусуе менавіта дом» [9, с. 264]. Аднак названыя аўтары не разглядаюць пазаабрадавых лірычных песень.

У пазаабрадавых лірычных песнях лексема «дом» вызначаецца семантыкай бяспечнага локуса, выступае месцам адпачынку і мае сталую сувязь са святамі: «– Да я ж дома бывала, / Часта піва півала» [3, с. 173].

Як бяспечны локус процілеглы небяспечнаму – вайне: «– Табе, сыночык, табе: / Ты ж на вайну паедзіш, / А нас дома пакініш. / – Не плач, татачка, пры мне, / Наплачымся без мяне» [3, с. 60]. Знаходжанне дома супрацьпастаўляецца таксама волі, гулянню, якія звязваюцца з парушэннем грамадскіх нормаў (стратай дзявоцтва па-за шлюбам) і ў выніку прыводзяць да непажаданых наступстваў:

*Як узялі Марусечку ды за праву руку,  
Ды ўкінулі Марусечку ў Дунайчык-раку.  
Як стала Марусечка на дно паныраць,  
Тады стала Марусечка ўсю праўду казаць  
«Ёсць у цябе, татулечка, яшчэ дома дзве –  
Не давай ім такой волі, як даваў ты мне.  
Ёсць у цябе, татулечка, яшчэ дома пяць –  
Не пускай іх на вулачку, няхай дома спяць»* [3, с. 166].

У лірычных песнях дом з’яўляецца месцам лакалізацыі дзяўчыны, жонкі, маці, нявесткі, мачыхі, ліхога мужа, дзяцей, дружка, аўсянага і чорнага хлеба: «Ох, дзяўчатачкі-галубятчкі, / Вы не біцеся, вы не лайцеся, / На мае кудры вы не гальцеся. / Вы думаеце, што я халасты, / А ў мяне ў доме маці родная, / Жана малада, дзеткі малыя» [3, с. 214]; «На вуліцы дзеўкі гулялі, / Мяне, маладзеньку, гукалі. / А ў мяне дома муж ліхі – / На вуліцу не пускае. / А хоць пусціць, дык позенька: / Усе дзевачкі – розенька» [3, с. 224].

У спалучэнні з атрыбутамі «вечны, цесны, цёмны» лексема «дом» («хата») набывае супрацьлеглае значэнне – труна, дамавіна – і характарызуецца адсутнасцю тыповых рысаў (вокнаў, дзвярэй) і размяшчэннем супраць сонца: «А калі ж ды памру – / Сталярочкаў я сышчу, / Яліну рубачь скажу. / Будуць яліну рубачь, / Вечны дом будаваць – / Без дзвярэй, без аконца, / Проці яснага сонца» [3, с. 74]; «Маладога хлопца / Тры дзеўкі любілі. / Першая любіла – / Хустачку рубіла, / Другая любіла – / Кашульку пашыла, / Трэцяя любіла – / Ясеньку ўтапіла. / То табе, Ясенька, / За здраду заплаца: / Тры дошкі сасновы / І цесная хата» [3, с. 139].

Спалучэнне «казённы дом» у беларускіх пазаабрадавых лірычных песнях мае семантыку месца зняволення, турмы: «А мой міленькі ў казённым доме – / Ка мне не прыдзіць, яго няволя» [3, с. 219]. У такім значэнні яго сінонімам выступае лексема «няволя». Знаходжанне ў казённым доме, згодна з логікай песенных твораў, суадносіцца з ліхой, горкай доляй.

Вобразы персанажаў – мілага, мужа – нярэдка звязаны з адсутнасцю, ад’ездам (апазітам дома тут з’яўляецца далёкі свет): «Закіпела сэрца ва мне – / Ні на каго на чужога, / Як на свайго на мілога, / Што ён дома не бывае, / З страмён ножак не вымае» [3, с. 209]; «А што ж за пячалюшка? / – Дружка дома нет, / Да паехаў міленькі далёка на свет» [3, с. 208]. У акрэсленым кантэксце наяўнасць пары (мужа) суадносіцца з доляй, гэта значыць шчаслівым жыццём, а яе адсутнасць, адпаведна, з нядоляй. У песнях падрабязна апісваецца, што адбываецца ў доме ў час адсутнасці гаспадара:

*Як паехаў Янка да лесу  
Ды пакінуў дома Тарэсу.  
А Тарэса піва гатуе,  
А ў Тарэсы пісар начуе.  
А ў печы яешня пячэцца,  
А пад печчу курка нясецца.*

*А на стале кварта гарэлкі,  
А за сталом дзеўкі-паненкі.  
А на вакне люлька табакі,  
А пад акном хлопцы-сабакі [3, с. 303].*

Выгнанне з дома мае на мэце пазбавіцца персанажа: «*А ў полі крапіўка жыжлівая,  
/ Ў нявехны свякроўка журлівая. / Журыла нявехну як дзень, дык ноч, / Выгнала нявехну з  
дому проч: / – Ідзі, нявехна, у чыста поле, / А стань жа ты там рабінаю, / Рабінкаю  
зеляненькаю» [3, с. 147]. У. А. Лобач адзначае, што «гвалтоўнае выдаленне (выгнанне) з  
хаты аднаго з сямейных (асабліва бацькоў, якія ўвасаблялі міжпакаленную пераемнасць  
роду) прыводзіць да трагічных наступстваў для ўсёй сям’і» [9, с. 289].*

У лірычных песнях лексема «дом», як правіла, не з’яўляецца суб’ектам дзеяння, а  
знаходзіцца ў залежнай пазіцыі. Асноўныя дзеянні, звязаныя з ім, можна падзяліць на  
некалькі груп: знаходжанне ў доме (прысутнасць/адсутнасць – «(не) быць, не начаваць,  
не застаць»); прыгатаванне і прыём ежы, напойў («гатаваць, вячэраць, піва піваць»);  
адпачынак («спаць, начаваць»); праца («бухаць цэпам, стукаць цэпам»); іншыя дзеянні  
(«стацца (бяда), радзіць, накахаціся»); накіраваны рух («ісці з, выганяць з, пакідаць»).

У лірычных песнях дом уваходзіць у склад двара, але і ў ім вылучаюцца больш  
дробныя часткі – акно, дзверы, камора, сені. У творах прадстаўлены гаспадарчыя  
пабудовы – пуны і іншыя. Акно выступае месцам камунікацыі з навакольным светам:

*Хадзіла удовачка у далінку,  
Пракалола ножачку на былінку.  
Падыйшла к дзверку пад акенца.  
– Парадзь мне, дзверка, дзе мне дзецца?  
– Раджу, братовачка, ісці ўтапіцца,  
З маленькімі дзеткамі не вадзіцца.  
Пайшла яна к брацетку пад акенца.  
– Парадзь мне, брацетка, дзе мне дзецца?  
А радзіў мне дзверка утапіцца,  
З маленькімі дзеткамі не вадзіцца.  
– Не тапіся, сястрыца, не тапіся,  
Прыйдзі ў маю хатачку, прыхініся,  
З маленькімі дзеткамі навадзіся [3, с. 26].*

А. К. Байбурын паказвае, што вокны і дзверы «суадносяцца з ідэяй уваходу,  
пранікнення, сувязі жылля з вонкавым светам, але гэтая сувязь мае спецыфічны  
характар. Вокны звязваюць жыллё не проста з астатнім светам, але са светам касмічных  
з’яў і працэсаў, такіх як сонца (месяц), бакі свету, ландшафт, чаргаванне святла і цемры,  
дня і ночы, зімы і лета і г. д.» [5, с. 166].

У песнях хата выступае ўвасабленнем сям’і і сямейнага жыцця:

*Чаго ў цябе, сястрыца, хатка няроўна?  
Чаго ў цябе, сястрыца, парогі высокі?  
Чаго ў цябе, сястрыца, вадзіца далёка?  
– Цішэй, брацейка, цішэй гавары.  
Ты ж маю свякроўку не унараві.  
Ты ж мае хатачкі не параўнуеш,  
Ты ж маіх парогаў не паніжаеш.  
Ты ж маёй вадзіцы не набліжаеш,*

*Ты ж маёй свякроўкі не задобрыш [3, с. 190].*

Адпаведна, парадак у хаце сведчыць пра лад і згоду: «*Дык чаму ж мне не пець, / Чаму ж не гудзець, / Калі ў маёй хатачцы / Парадак ідзець?*» [3, с. 296].

Апазітам хаты ў лірычных песнях з'яўляецца «белы свет» (супрацьпастаўленне ўнутры – звонку):

*А на гары соўнейка,  
У даліне туман.  
А на маім сэрцайку  
Журба ды пячаль.  
Ой, паехаў міленькі  
Аж у белы свет.  
А я, маладзенькая,  
Ды й за ім услед.  
– Вярніся, мой міленькі,  
Вярніся назад.  
Ой, да сваіх дзетчак,  
Ой, да дробненькіх.  
А да свае хатанькі,  
Ой, да новае [3, с. 148].*

З атрыбутам «новая» хата набывае семантыку заможнай, з дастаткам: «*Ой, у брата нова хата, / А сеначкі з высакосці. / Сястра к брату едзе ў госці. / Брат аконца адчыняець, / У аконца паглядаець. / – Хавай, жонка, хлеб-соль з стала, // Едзе ка мне сястра ўбога*» [3, с. 18].

У акрэсленых вышэй кантэкстах лексемы «дом» і «хата» з'яўляюцца сінонімамі і замяняюць адна адну. Аднак у іх семантыцы існуюць і пэўныя адрозненні. Лексема «хата» ў пазаабрадавых лірычных песнях не толькі знаходзіцца ў залежнай пазіцыі (выступае аб'ектам дзеяння – «не мець, будаваць, прадаць, паставіць, паказаць, зрабіць, парадак ідзець у»), але і з'яўляецца суб'ектам дзеяння («стаяць, згарэць, пайсці дымам»): «*Дзеці гора зразумелі / І з пташкамі адляцелі. / Адляталі, спаміналі, / Свой лёс яны пракліналі: / “Каб та ніва не радзіла, / Зкуль матуля выхадзіла, / Каб та хата дымам пашла, / Зкуль матуля замуж ішла”*» [3, с. 22].

У сямейна-бытавых песнях з матывам нядолі апошня звязваецца з няроднай хатай. Роднаму дому супрацьпастаўляецца жыццё ў няроднай сям'і, што, як правіла, лакалізуецца далёка – за Дунаем:

*За Дунаем стаіць хатачка,  
А там жыве мая матачка,  
Ой, там жыве мая родная.  
Я ад мамачкі адлучылася,  
Да свякроўкі прылучылася.  
А свякроўка ды не родная  
Ды й паслала за Дунай на ваду.  
За Дунаем стаіць хатачка,  
Ой, там жыве мая матачка,  
Ой, там жыве мая родная.  
Яна кліча па вячэру к сабе:  
– Ідзі, дзіця, павячэрай з намі,*

*Ідзі, дзіця, павячэрай з намі.  
 – Дзякуй, дзякуй, мая мамачка,  
 Дзякуй, дзякуй, мая родная,  
 Я із дому не галодная:  
 Я вячэрала скарынкаю,  
 Я вячэрала скарынкаю  
 Ды з гарачаю слязінкаю [3, с. 213].*

У прымацкіх песнях нярэдка праклінаецца нешчаслівае жыццё і выказваецца пажаданне, каб перастала весціця свойская жывёла і згарэла хата: «– *Няхай тыя свінні здохлі б, / А хата згарэла, / Як мне гэтае прымачае / Жыццё надаела*» [3, с. 42].

Такім чынам, лексема «дом» у беларускіх пазаабрадавых лірычных песнях мае семантыку бяспечнага локуса, месца адпачынку, увасабляе сям'ю і супрацьпастаўляецца вайне, волі, беламу свету. У песнях дом з'яўляецца месцам лакалізацыі асноўных персанажаў. У спалучэнні з атрыбутамі «вечны, цесны, цёмны» абазначае дамавіну; з эпітэтам «казённы» – турму, няволю. Спалучэнне «новая хата» мае семантыку заможнай, багатай. З канцэптам «дом» звязаны матывы расстання, ад'езду, нешчаслівай долі.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Грыневіч, Я. І. Аб'екты прыроды ў ландшафтна-тапаграфічным кодзе беларускай пазаабрадавай лірыкі / Я. І. Грыневіч // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2012. – Вып. 12. – С. 362 – 367.
2. Грыневіч, Я. І. Семантыка вобразаў культурных аб'ектаў у беларускай народнай лірыцы / Я. І. Грыневіч // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання. – Мінск, 2013. – С. 107 – 109.
3. Лірычныя песні: беларускі фальклор у сучасных запісах / уклад. і рэд. Н. С. Гілевіч. – Мінск: Выд-ва БДУ, 1976. – 462 с.
4. Никитина, С. Е. Устная народная культура и языковое сознание. Ч. 12 / С. Е. Никитина // Poetica [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://philologos.narod.ru/nikitina/Part\\_12.htm](http://philologos.narod.ru/nikitina/Part_12.htm). – Дата доступа: 15.12.2012.
5. Байбурын, А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян / А. К. Байбурын. – 2-е изд., испр. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 224 с.
6. Плотникова, А. А. Дом / А. А. Плотникова, В. В. Усачёва // Славянские древности: в 5 т. – М., 1999. – Т. 2. Д – К (Крошки). – С. 116 – 120.
7. Алфёрова, Е. Г. Особенности интерпретации жилого пространства в белорусских и украинских свадебных песнях / Е. Г. Алфёрова // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2015. – Вып. 18. – С. 177 – 183.
8. Валодзіна, Т. Дом / Т. Валодзіна // Міфалогія беларусаў: энцыклапедычны слоўнік / склад. : І. Клімковіч, В. Аўтушка; навук. рэд. : Т. Валодзіна, С. Санько. – Мінск, 2011. – С. 155 – 156.
9. Лобач, У. Міф. Прастора. Чалавек: традыцыйны культурны ландшафт беларусаў у семіятычнай перспектыве / У. Лобач. – Мінск: Тэхналогія, 2013. – 510 с.

#### РЕЗІЮМЕ

В статье рассматривается семантика лексической единицы «дом» в белорусских необрядовых лирических песнях. Установлено, что названная лексема имеет семантику безопасного локуса, места отдыха, воплощает семью и противопоставляется войне, свободе, миру в целом. В песнях дом выступает местом локализации основных персонажей. В сочетании с атрибутами «вечный, тесный, тёмный» означает гроб; с эпитетом «казённый» – тюрьму, неволю. Словосочетание «новый дом» имеет семантику

состоятельного, богатого. С концептом «дом» связаны мотивы расставания, отъезда, несчастливой судьбы.

#### SUMMARY

The article is devoted to the semantics of lexeme «home» in Belarusian folk songs lyrics. It proves that lexeme has semantics of safe locus, place of recreation, embodies family and is opposed to the war, freedom, which is associated with the violation of moral and ethical standards and the whole world. In the songs house is a place where main characters localized. In combination with attributes «eternal, cramped, dark» it means a coffin; attribute «official» – prison. The phrase «new home» has the semantics of wealthy, rich. Motifs of parting, departure, unhappy fate are connected with concept «home».

*Гурко А. Вл.*

### **ОБ ОСОБЕННОСТЯХ СОВРЕМЕННЫХ РЕЛИГИОЗНЫХ ТРАДИЦИЙ СЕЛЬСКОГО НАСЕЛЕНИЯ БЕЛАРУСИ (ПО МАТЕРИАЛАМ ОПРОСОВ МОЛОДЕЖИ НА БЕЛОРУССКО-РОССИЙСКОМ ПОГРАНИЧЬЕ)**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 12.07.2016)*

В Центре исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси выполняется совместный белорусско-российский проект «Сохранение традиций и трансформации крестьянской культуры на белорусско-российском пограничье (Могилёв – Гомель – Витебск – Смоленск – Псков – Брянск)» по договору Г15Р-012 от 04 мая 2015 г. Одна из задач, поставленных перед исследователями, – изучить региональную специфику религиозных традиций сельского населения на белорусско-российском пограничье. В духовном бытии крестьянина религиозность занимает значительное место и проявляется в двух аспектах – внешнем и внутреннем. Внешний аспект заключён в ряде церковных праздников, религиозных обрядах и канонах, регламентирующих сельскохозяйственный год и занятия сельскохозяйственным производством. Внутренний аспект – это проявления религиозности сельского жителя, связанные с представлениями об окружающей природе и почитанием именно тех святых и святынь, которые связаны с занятиями сельскохозяйственным производством и с обеспечением хорошего урожая [1].

В Беларуси издавна отмечались следующие праздники (по православному церковному календарю, новый стиль): 30 марта – день св. Зосимы и праздник пчеловодов; 6 мая – день св. Юрия, праздник пастухов; 10 ноября – день Параскевы Пятницы, покровительницы ткачества; 14 ноября – праздник кузнецов; 22 мая и 19 декабря – день св. Николая, покровителя земледельцев, пастухов и конюхов; три Спаса (14, 19 и 29 августа). Постоянной составляющей таких праздников и ритуалов являются элементы магии, дающие гарантию в благоприятном исходе действий человека. Так, во время всех больших праздников белорусского христианского календаря даже в XX в. выполнялись языческие по происхождению обряды, цель которых – обеспечение благополучия семьи и хорошего урожая, приплода скота, избавление от болезней, несчастий.

Сельское население пограничных белорусско-российских территорий обладает специфическими чертами традиционной культуры, в том числе религиозных традиций и конфессиональной структуры, что является следствием многовековых этнокультурных взаимодействий с участием представителей таких этнических групп, как русские, украинцы, поляки, евреи, татары, латыши и другие. В современной этноконфессиональной структуре трёх областей на фоне традиционного доминирования православных общин (в

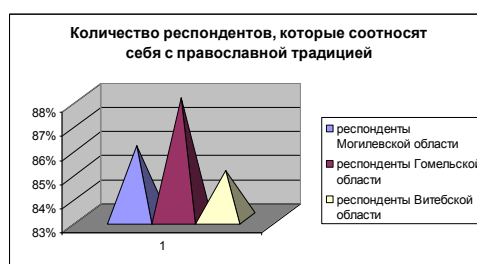
Могилёвской области – 135, Гомельской – 230, Витебской – 272 общины Белорусской Православной церкви), присутствуют представители таких этноконфессиональных общностей, как русские-старообрядцы, поляки-католики, евреи-иудеи, татары-мусульмане, немцы-лютеране. По данным Могилёвского облисполкома, в области зарегистрировано 7 старообрядческих общин, 23 общины Римско-Католической церкви (РКЦ), 16 иудейских общин, 1 община Армянской апостольской церкви, 4 евангелическо-лютеранские общины, 1 мусульманская община. По данным Гомельского облисполкома, в области действует 21 община РКЦ, 4 общины Евангелистско-лютеранской церкви, 1 мусульманская, 2 общины Старообрядческой церкви, 8 иудейских религиозных общин. По данным Витебского облисполкома, в области зарегистрировано 93 католические общины, 18 общин старообрядцев, 5 общин ортодоксального иудаизма, 4 общины прогрессивного иудаизма, 4 общины мусульман.

Наличие специфических черт конфессиональной структуры и религиозной жизни сельского населения исследуемого пограничного региона было подтверждено данными опросов, проведённых в 2015 г. среди студентов ВУЗов трёх областей на тему «Этнокультурные традиции молодёжи на белорусско-российском пограничье». Студенческая аудитория была выбрана исходя из принципа мобильности молодёжной группы, а также для того, чтобы исследовать процессы трансляции религиозных традиций из поколения в поколение и восприятия молодёжью новаций в современной крестьянской культуре на белорусско-российском пограничье.

Было опрошено 50 студентов исторического факультета Могилёвского государственного университета (уроженцев Мстиславского, Дрибинского, Быховского, Бельничского, Славгородского, Бобруйского, Круглянского, Могилёвского и Хотимского районов); 50 студентов исторического факультета Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины (уроженцев Буда-Кошелёвского, Гомельского, Добрушского, Лельчицкого, Брагинского, Калинковичского, Речицкого районов); 50 студентов строительного факультета Полоцкого государственного университета (уроженцев Оршанского, Толочинского, Глубокского, Полоцкого, Витебского, Лиозненского, Шумилинского, Верхнедвинского, Браславского, Городокского, Докшицкого, Чашникского, Поставского районов).

Подавляющее большинство респондентов во всех трёх областях (от 76% в Витебской до 88% в Гомельской области) соотносят себя с православными, что соответствует общим социологическим данным по этноконфессиональной структуре Беларуси. При этом в Витебской области достаточно большое количество опрошенных (14%) соотносит себя с католицизмом. В Гомельской области 1 респондент назвал себя католиком, 1 студент указал, что он язычник, 1 – старообрядец, 1 – атеист. В Могилёвской области один респондент назвал себя по вероисповеданию «индусом» (точнее – индуистом) (м., 25 лет, Чаусский р-н, родители – православные белорусы); ещё один – русским старообрядцем (из семьи потомственных старообрядцев). Таким образом, в этноконфессиональной структуре белорусско-российского пограничья на фоне преобладающих православных традиций фиксируется наличие таких конфессий, как католицизм, старообрядчество и даже неоязыческие представления.

Таблица 1.

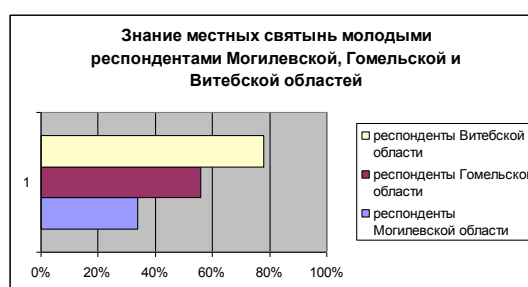


На вопрос «Какие святые и святыни, связанные с сельскохозяйственными занятиями, почитаются в Вашей местности?» утвердительно ответили 60% респондентов Могилёвской; 76% – Гомельской; 50% – Витебской областей. При этом во всех трёх регионах практически все студенты отметили такие праздники, как день св. Николая; три Спаса (14, 19 и 29 августа), день св. Юрия, день Параскевы Пятницы.

На вопрос о знании местных святынь (икон, храмов, могил почитаемых людей) в Могилёвской области дали положительный ответ 34% опрошенных. Это следующие ответы: «Икона Бельничской Богородицы, Никольский храм» (ж., 20 лет, студ., прав., бел., а/г Светиловичи); «собор Александра Невского, монастырь в Пустынках (Свято-Успенский Пустынский монастырь Мстиславской епархии Могилёвской обл.)» (ж., 20 лет, студ., прав., бел., д. Мулино Мстиславского р-на); святая Матрёна (ж., 20 лет, студ., прав., бел., г. п. Лиозно Витебской обл.); костел в д. Княжицы, икона Казанской Богородицы, храм св.Троицы, церковь св. Николая (м., 20 лет., студ., прав., бел., д. Тростан Хотимского р-на); церковь Петра и Павла, икона святой Богородицы в деревне Барколабово (м., 20 лет, студ., прав., бел., д. Кузьковичи); «проща в Осиповичском районе. Маленькая церковь. Легенда про трёх старцев» (ж., 20 лет, студ., прав., бел., д. Протасевичи Осиповичского р-на). В Гомельской области на вопрос о знании местных святынь дали положительный ответ 56% опрошенных.

В Витебской области студенты, не будучи историками по специальности (как в двух предыдущих областях), показали прекрасное знание региональной и общей истории (78% опрошенных), что, возможно, является следствием хорошего развития туристической инфраструктуры региона и, соответственно, краеведческой работы. Перечень ответов был обширный: собор Евфросиньи Полоцкой (Спасо-Евфросиньевский собор), Борисов камень, крест Евфросиньи Полоцкой, храм Петра и Павла, Успенский собор в Витебске, криница в Сенно, церковь св. Николая в Сенно, костёл в Ремнях (Городокский р-н), Вознесенская церковь в Лиозно, костёл Иоанна Крестителя в деревне Волколата (Докшицкий р-н), могила Я. Дроздовича, Свято-Покровская церковь в городе Толочин, святая криница в Друцке, оршанский Лавро-Кутеинский монастырь, криничка в деревне Бобруйщина Глубокского района, икона Божьей Матери Браславской Владычицы озёр.

Таблица 2.

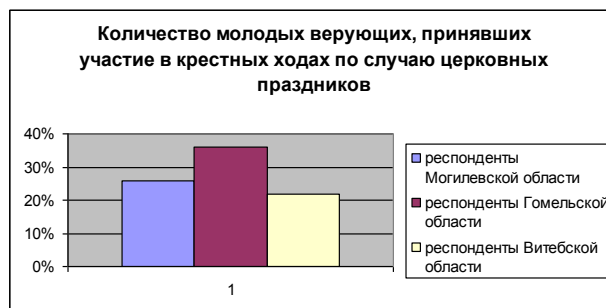


На вопрос «Участвуете ли Вы в крестных ходах по случаю церковных праздников или отдельных событий?» в Могилёвской области положительный ответ дали 26% ре-



спондентов, в основном девушки; в Гомельской области положительный ответ дали 36% – самое большое количество опрошенных. Как отмечалось, эти крестные ходы проводились на Рождество Христово, Пасху, Радуницу, медовый и яблочный Спасы, престольный праздник Покрова Пресвятой Богородицы. В Витебской области положительный ответ дало наименьшее количество респондентов – 22%. Согласно ответам студентов, крестные ходы проводились во время паломничества к мощам Ефросиньи Полоцкой (Полоцкий р-н), пилигримки в Будслав (а/г Бабиновичи Лиозненского р-на), паломничеств к святыням в Будслав, в Польшу и Литву (а/г Новка Полоцкого р-на).

Таблица 3.



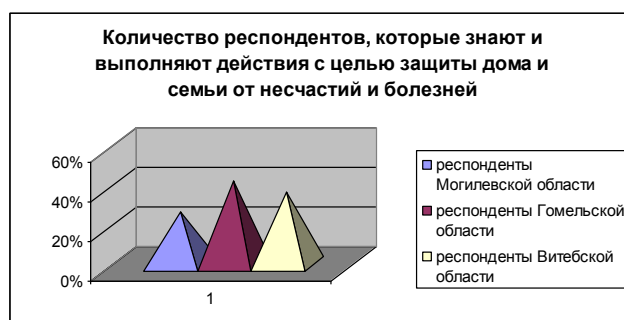
На вопрос «Выполняются ли в Вашей семье религиозные обряды (крещение, похороны, венчание). Какие, с Вашей точки зрения, существуют особенности в выполнении этих обрядов в Вашей местности?», молодые респонденты в большинстве своём ответили утвердительно – от 76% в Витебской области до 98% в Могилёвской области. При этом большая часть из них отметила обряд крещения. Некоторые ответы подтвердили чётко осознанную студентами (будущими историками) связь между религиозной обрядностью и этнической идентичностью: «Да, все обряды соблюдаются, это дань традициям» (ж., 20 лет, бел., прав., Рогачёвский р-н Гомельской обл.); «Да. По примеру наших предков» (ж., 20 лет, прав., бел., Чериковский р-н).

Региональные особенности в выполнении религиозных обрядов (в основном, погребения) отметила незначительная часть респондентов со следующими комментариями: «Отличия в том, что обряд похорон отходит от традиции» (м., 20 лет, бел., индуист, Чаусский р-н); «Есть различия при обряде похорон; крест ставят у головы» (м., 25 лет, бел., прав., Мстиславский р-н); «Проводятся похороны по традиции дедов» (м., 20 лет, студ., бел., прав., д. Лужесно Витебского р-на). Большая часть респондентов отметила, что региональных особенностей в выполнении обрядов нет.

На вопрос «Какие действия с целью защиты дома, скота, земли, семьи от бедствий, несчастий, болезней Вы знаете и выполняете?» в Могилёвской области положительно ответили 26% респондентов, в Гомельской – 42%; в Витебской области – 36%. По материалам опросов, находит подтверждение характеристика религиозных взглядов крестьянина как архаичных, связанных с язычеством. Так, на вопрос о действиях с целью защиты дома, скота, земли, семьи от бедствий, несчастий, болезней, одна из студенток ответила, что это обряды, связанные с домовым (Хотимский р-н). Больше всего ответов, которые свидетельствуют о сохранении остатков языческих верований (заговоры, ритуальные действия с целью защиты скота, дома и семьи) и сочетании их с православными церковными святынями и обрядами, получено в Гомельской области. В меньшей степени оттенок дохристианских верований имеют ответы студентов из Полоцкого университета как свидетельство того, что ритуалы и обряды апотропейного характера в основном носят церковный канонический характер, в отличие от Восточного Полесья, где до настоящего времени существует языческо-православный синкретизм.

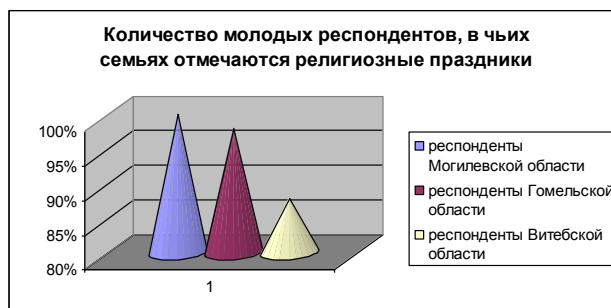
Студенты прокомментировали свои ответы следующим образом: «С целью защиты над входом в дом висит икона» (Хотимский р-н); «Обереги и иконы приобретены в церкви, у батюшки благословлены. Читаю некоторые молитвы» (д. Шапаевка Могилёвской обл.); «Читаем молитвы», «Подкова висит на воротах» (а/г Шаребки); «Я не знаю, но знает мать заговоры» (а/г Светиловичи); «Батюшка освящает», «Бабушка шепчет» (Осиповичский р-н); «Прочитать молитву, освятить водой» (Друцк); «Свечи громничные, иконы из монастыря» (а/г Мишневичи Шумилинского р-на); «Оберег, икона, молитва» (а/г Богданово Сенненского р-на); «От сглаза подолом периодически обтираемся» (д. Передолы); «Икона, обереги» (а/г Хобцы Сенненского р-на).

Таблица 4



На вопрос «Укажите религиозные праздники, которые отмечаются в Вашей семье» практически все респонденты в Могилёвской (100%) и Гомельской (98%) областях единодушно признали, что в их семьях отмечаются такие праздники, как Пасха, Рождество Христово, Троица, Спасы, Радуница. В Витебской области подавляющее большинство респондентов (88%) отметили, что в их семьях отмечаются праздники, однако 12% респондентов отрицательно ответили на этот вопрос.

Таблица 5



Таким образом, по данным опросов, характерной особенностью верующей части сельской молодёжи трёх областей (Могилёвской, Витебской и Гомельской) является активное принятие обрядовой стороны религиозной жизни в семье и достаточно пассивное восприятие церковной традиции в религиозной общине (посещение церкви, соблюдение постной традиции и запрета на работу в воскресенье). В большинстве своём религиозные традиции в семье поддерживаются и передаются через старшее поколение, особенно женщин – бабушек. Фиксируется возрождение традиционной конфессиональной структуры в пограничном регионе.

Религиозные предпочтения сельской молодёжи трёх областей имеют специфику белорусско-русского пограничья, которая выражается в преобладании православных традиций, наличии в конфессиональной структуре русских старообрядцев, поляков-католиков и представителей других этноконфессиональных групп, а также в фиксации высокого уровня религиозности (до 90%). По данным опросов, прослеживается сохранение дохристианских (языческих) элементов в обрядах и праздниках в сельских общи-

нах (братчины, иконы-свечи, почитание пятниц и т. д.). При этом отмечается прекрасное знание молодыми респондентами местных святынь (икон, храмов, могил почитаемых людей), что является следствием просветительской и краеведческой деятельности, развития туристической инфраструктуры пограничных территорий (особенно Полоцкого района), а также деятельности работников культуры и местных органов власти по сохранению нематериального культурного наследия, включения его в список ЮНЕСКО и привлечению туристов в регион.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Кузнецов, С. В. Религиозно-нравственные основания русского крестьянского хозяйства / С. В. Кузнецов // Православие и русская народная культура / ред. Ю. Н. Квашнин, С. С. Крюкова. – М., 1994. – Кн. 3. – С. 251 – 257.

#### РЕЗЮМЕ

Данная статья посвящена религиозным традициям сельского населения трёх областей Беларуси (Могилёвской, Витебской и Гомельской) по материалам опросов, проведённых в 2015 г. на тему «Этнокультурные традиции молодёжи на белорусско-российском пограничье». Исследование духовной культуры в белорусской деревне показало, что в сельских регионах население всегда сохраняло свои этнокультурные традиции, составной частью которых являются религиозные традиции. Сделан вывод, что конфессиональные предпочтения сельской молодёжи имеют отличия, которые выражаются в явном преобладании православных традиций, а также характеризуются региональной спецификой пограничной территории.

#### SUMMARY

This article deals with the religious traditions of the rural population of the three regions of Belarus (Mogilev, Vitebsk and Gomel) based on surveys conducted in 2015 on «Ethno-cultural traditions of the youth at the Belarusian-Russian borderlands». The study of spiritual culture of the Belarusian village showed that the population in rural areas has always retained its ethno-cultural traditions, which are part of the religious traditions. It is concluded that the confessional preferences of rural youth have their own regional differences, which are expressed in a clear predominance of Orthodox traditions, as well as have a regional specificity of the border area.

*Дакукін А. Д.*

### АСАБЛІВАСЦІ СВЯТКАВАННЯ ВЯЛІКАДНЯ Ў СВЕТЛАГОРСКИМ РАЁНЕ ГОМЕЛЬСКОЙ ВОБЛАСЦІ

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны  
(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2016)*

Сярод мноства каляндарна-абрадавых свят вылучаюцца найбольш шанаваныя людзьмі, адно з іх – Вялікдзень, або Уваскрэсенне Хрыстова, «рухомае свята народнага календара, найбольш урачыстае і любімае ў святочным цыкле» [1, с. 193]. Адметнай з’яўляецца не толькі сама велікодная нядзеля, але і папярэднія і наступныя за ёй дні, семантыка кожнага з якіх даволі глыбокая і разнастайная. Існуе мноства абрадавых дзеянняў, прымеркаваных да пэўных часавых прамежкаў. У артыкуле на іх будзе звернута асаблівая ўвага пры аналізе матэрыялаў, сабраных у горадзе Светлагорску.

Пачаткам падрыхтоўкі да Вялікадня лічыцца Вербная нядзеля. Менавіта ў гэты час адбываецца асвячэнне вярбы: «*Вербу надо собирать накануне, ни раньше, ни позже. Затем её надо связать в связку. Мы используем бант, вставляем свечку. Идём в церковь. В церкви всегда лежит аир, потому что у нас не растут пальмовые ветви (когда Господь входил в Иерусалим на ослике, ему кидали под ноги листья пальмовые).*

Батюшка посвятить эту вербу, а потом после службы надо всех адтрушчыть вербай: “Не я бью, верба бьёт”. Обязательно можно покушать рыбу в этот день”<sup>1</sup> (зап. ад Святланы Васільеўны Верамяюк, 1974 г. н.). Пасвечанымі галінкамі, прынесенымі дадому пасля набажэнства, трэба было злёгка выцяць родных, прамаўляючы пажаданні здароўя, дабрабыту: «Вербочку всегда светили. Потом, ну, как не били, а ударяли. Вербой нужно ударить по спине несколько раз и сказать:

*Не я бью – верба бьёт.*

*Будь здоров, как медведь,*

*Будь ловок, как заяц,*

*Будь хитёр, как лиса»* (зап. ад Тамары Аляксандраўны Смірновой, 1953 г. н.); «Вербнае васкресеніе тожэ, канешна, перед Пасхай спраўлялі, ну, на крайняй мере, не работалі на дому, на рабоце та работалі. А патом ужэ дома празнавалі. Нічаво не дзелалі, накрывалі стол і гасцілі. І в цэркві начівалі, празнавалі, свяцілі, і патом, кагда выхадзілі з цэркві, встrecных білі. Эта счыталась, раз он набіл этай вербой, он бюджет здароў. Ну, гаварылі: “Будзь здароў! Шчасця вам! С празнікам вас!» (зап. ад Людмілы Паўлаўны Ткачэнкі, 1939 г. н., Валянціны Дзмітрыеўны Бруй, 1941 г. н.). Аднак не ўсюды сустракаецца звычай біць кагосьці пасвечанай вярбой: «Была маладая, к речке хадзіла з вярбы ветачак наламаць. Патом у цэркаў ідзём, там пасвецяць. Ну, і ўжэ дома пастаўлю букецікі. Вярбой біць – не, не біла, какое-та такое слышала, но как эта я буду біць, не кажды паймёт этава» (зап. ад Марыі Паўлаўны Маскевіч, 1943 г. н.). Галінкі вешаюць каля дзвярэй, кладуць каля ікон ці пад распяцце на сцяне. Засохлыя галінкі з мінулага года выкідаць нельга, а можна толькі спаліць у печы: «Вот, помню, бабушка когда-то в Вербное воскресенье принесла с костёла свенцоную вербу и воткнула в землю. И ось бачишь, как сейчас выросла» (зап. ад Тамары Аляксандраўны Смірновой, 1953 г. н.).

Далей пачынаецца перадвелькодны тыдзень (або Паставая нядзеля [1, с. 186], Страсная сядміца). Як апавядаюць інфарманты, першыя дні не маюць пэўных назваў. У гэты час трэба прыбіраць і мыць у хаце, скончыўшы працу ў Чысты чацвер: «Всё убирают, чтобы к Чистому четвергу всё было вычищено, и в Чистый четверг убирают. Идём в ванну в четверг» (зап. ад Святланы Васільеўны Верамяюк, 1974 г. н.); «Чистый четверг назывался потому, что всё мыли, убирали к Пасхе, всё кругом начищали в Чистый четверг, мылись все» (зап. ад Галіны Мікалаеўны Навуменкі, 1946 г. н.); «Быў Чысты четверг, ён і цяпер е. Штоб чыста вездзе было, к Пасхе всё была высцірана, вымыта» (зап. ад Марыі Паўлаўны Маскевіч, 1943 г. н.). «Усе клопаты гэтага дня і асабліва раніцы скіроўваюцца на ачышчэнне – падворка, хаты, начыння, сябе саміх» [1, с. 187].

Наступныя пятніца (ужываецца азначэнне Страсная), субота (Вялікая) і нядзеля (намі зафіксаваны назвы Вялікадне, Вяліканне, Пасха, Паска) – самыя важныя дні тыдня. Менавіта ў гэты час адбываюцца асноўныя дзеянні: «Седмица страстная. Страстное воскресение называется уже самой Пасхой. От страданий Христа. Христа распяли в пятницу, поэтому в пятницу нельзя ничего кушать. В Великую субботу Христа сняли с креста и положили в пещеру, задавив тую пещеру огромным камнем. В ночь с субботы на воскресение празднуется Воскресение Господне: жёны-мироносицы шли ко гробу Господню, но увидели, что гроб открыт. Христа там не увидели, зато увидели ангела.

<sup>1</sup> У артыкуле выкарыстаны матэрыялы навукова-вучэбнай фальклорнай лабараторыі Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.

*Ангел им оповестил, что Христос воскрес»*(зап. ад Канстанціна Васільевіча Верамеюка, 1996 г. н.); *«А уже после Чистого четверга пятница Страстная называется, в эту пятницу уже ничего нельзя было делать, ходить никуда, ни в гости, ничего»*(зап. ад Галіны Мікалаеўны Навуменкі, 1946 г. н.). У пятніцу і суботу многія людзі не ўжываюць ежы: *«Апошнім перадвельікодным тыднем завяршаўся Вялікі пост»* [2, с. 17].

У суботу пачынаецца асноўнае гатаванне святочных страў, перш за ўсё фарбаванне яек (іх называюць «валачобнікі») і выпяканне булак, кулічоў: *«В пятницу и субботу всё готовится, чтобы к 5-6 вечера субботы закончить»* (зап. ад Святланы Васільеўны Верамяюк, 1974 г. н.). Яйкі часцей за ўсё фарбуюць у адвары шалупіння цыбулі, ад якога ўзнікае неабходны чырвоны колер: *«Пришла Мария Магдалина к Тиберию и сказала, что Иисус воскрес. Он не поверил и сказал, что скорее яйцо покраснеет, а оно вдруг покраснело»* (зап. ад Канстанціна Васільевіча Верамеюка, 1996 г. н.). Калі Пасха позняя і з'яўляецца лісце на дрэвах, можна пакласці на яйкі некалькі лісткоў, абярнуць тканінай ці закруціць у капронавую панчоуху, а пасля зварыць у шалупайках цыбулі. У выніку атрымаецца жоўты адбітак на барвовым фоне. Цяпер (асабліва ў горадзе) часта выкарыстоўваюць і штучныя фарбавальнікі: *«Перед покраской яиц надо взять несколько восковых свечек и растопить на маленьком огне. Надо взять кисточку, а потом рисовать этим воском на яйцах рисунки, обычно мы рисуем крестики. После того, как яйца высохнут, их можно красить в красителях. После покраски места, где был воск, будут светлее всех этих мест, и красивый рисунок»* (зап. ад Канстанціна Васільевіча Верамеюка, 1996 г. н.). А. С. Ліс у дачыненні да гэтых велікодных атрыбутаў адзначае: *«Асобае значэнне на Вялікдзень надавалася чырвоным яйкам. Імі разгаўляліся, адорвалі валачобнікаў, “біліся ў біткі” (пашыраны звычай-гульня) ... Семантыка чырвонага яйка ў валачобных абрадах і звычаях узыходзіць да старажытных вераванняў, уласцівых многім народам, аб жыццядзейным пачатку, заключаным у ім»* [3, с. 10]. Паводле сведчанняў інфармантаў, лепш не ўжываць разнастайныя малюнкi і налeпкi з выявамі святых ці храмаў. Калі ж такое яйка ўсё-такі трапіцца, то налeпкy гэтую нельга выкідаць, а трэба спаліць у печы.

Абрадавае велікоднае печыва (жыхары раёна называюць яго «булка», «куліч», «паска») выпякаецца ў добрым настроі. Пры гэтым трэба пазбягаць шумных гукаў (нават забараняецца гучна размаўляць) і не перашкаджаць гаспадыні: *«Мы всегда пекли на Пасху (Великадне по-польски) торт и, как бабушка называла, булки, не куличи. Булки обмазываются взбитым белком с сахаром»* (зап. ад Тамары Аляксандраўны Смірновай, 1953 г. н.); *«Бабушка наша готовит сама куличи, квадратные такие, огромные»* (зап. ад Канстанціна Васільевіча Верамеюка, 1996 г. н.).

Таксама на Вялікдзень, як і на Раство, гатавалі кашу: *«Куцию варылі, густую кашу ячную, і перад Паскай тожа яшчэ гатовілі»* (зап. ад Марыі Георгіеўны Бездзіш, 1930 г. н.); *«Кутью делали всегда с изюмчиком, и на Рождество бабушка ставила, и на Великадне»* (зап. ад Тамары Аляксандраўны Смірновай, 1953 г. н.). Распаўсюджаны былі і мясныя стравы, бо скончыўся пост: *«На Пасху самое первое блюдо – это сало жареное и яйца»* (зап. ад Галіны Мікалаеўны Навуменкі, 1946 г. н.).

Увечары ўсе збіраюцца ў царкве ці касцёле на ўсяночнае набажэнства з нагоды Уваскрэсення Гасподняга: *«У пятницу служба большая, у субботу, і ў васкрэсенне на Паску служба большая. А зяць мой пайшоў – што ён там бачыў, пасвяціў і ўсё, а ты послухай службу»* (зап. ад Марыі Георгіеўны Бездзіш, 1930 г. н.). У час літургіі адбываецца асвятчэнне прадуктаў, прынесеных прыхаджанамі: *«Обязательно в субботу*

собираем пасочку: должны быть яйца, красные яйца, только красные, несколько яблок. Батюшка разрешает святить бутылку кагора (когда батюшка освещает, то обязательно надо открыть пробочку. Батюшка кисточкой нальёт туда святой воды). Ещё обязательно – это кулич. Потом немножечко мяска. Потом в 10 вечера мы идём на службу. Она начинается в 11 часов. В 12 начинается крестный ход и звонят в колокола, а все люди ходят вокруг церкви 3 раза. После всенощного бдения батюшка освещает пасочку» (зап. ад Святланы Васільеўны Верамяюк, 1974 г. н.). Усе людзі абавязкова хрыстосуюцца: віншуюць адзін аднаго з Божым Уваскрэсеннем. Пасля гэтага, прыйшоўшы дадому, каштуюць асвячоныя стравы: «Когда посветили пасочку, идём домой и не ложимся спать, кушаем пасочку. Перед приёмом паски читается тропарь праздника: “Христос воскрес из мёртвых, смертью смерть поправ и сущим во гробе живот даровав” 3 раза» (зап. ад Святланы Васільеўны Верамяюк, 1974 г. н.). Запісаны звесткі пра тое, што велікодны куліч трэба было раздзяліць на часткі і ўжываць па пэўных днях: «Всегда где-то в корзиночке должна находиться горящая свеча. Первые три дня Пасхи мы встаём, кушаем пасочку, и в это время горит эта свеча (воскресенье, понедельник, вторник). Она не сгорает, а остаётся на Фомину неделю, на неё съедается последняя часть пасочки (её надо разделить на 4 дня). Свечка должна сгореть до конца, нельзя, чтобы огарки оставались» (зап. ад Святланы Васільеўны Верамяюк, 1974 г. н.). Аднак такія згадкі адзінкавыя. На Радаўніцу на Светлагоршчыне было прынята таксама яшчэ раз гатаваць велікодныя святочныя стравы.

Урачыстасці працягваюцца раніцай у нядзелю. Трэба абавязкова намачыць «валачобніка» ў вадзе і павадзіць гэтым яйкам па твары, каб захаваць прыгажосць. Таксама хрыстосуюцца: «Хрыстосуюцца обычно до Троицы. Батюшка говорил, что никто не запрещает христосуваться на протяжении всего года, так как Христос воскресает не каждый год, а воскрес уже давным-давно» (зап. ад Святланы Васільеўны Верамяюк, 1974 г. н.). Можна працягваць есці святочныя няпосныя стравы, прычым шкарлупкі ад яек нельга выкідаць, а трэба сабраць, каб потым аддаць курам ці закапаць: «Скорлупу толкли и курочкам давали» (зап. ад Тамары Аляксандраўны Смірновой, 1953 г. н.); «Я не выкідаю (рэшткі страў) – он у мяне пакецік ляжыць. Эта ж свецоная, нада ў зямельку закапаць. А пака ляжаць у мяне на акне ў пакеціке. Можна і курам даваць, но еслі мы курэй не маем, то так. Змалоць нада ды пасеяць от тут во на газоне ў нас» (зап. ад Марыі Паўлаўны Маскевіч, 1943 г. н.). Па ўспамінах жыхароў, рэшткі ежы патрэбна было выключна закопваць, бо яна асвячоная: «Освящённые продукты не выкидываются в мусорку, их закапывают (кости, шкарлупки), курам не скармливают, это же посвящённое» (зап. ад Святланы Васільеўны Верамяюк, 1974 г. н.). Прынята ў мясцовай велікоднай традыцыі хадзіць да суседзяў і родных з віншаваннямі і прыносіць ім святочныя стравы – «даваць валачобніка».

У храмах ладзяцца ўрачыстыя богаслужэнні: «В воскресенье, в день Пасхи, есть вечерняя служба, на которую обязательно надо сходить. Там читаются пасхальные богослужения тоже» (зап. ад Святланы Васільеўны Верамяюк, 1974 г. н.). У. Васілевіч падкрэслівае ўсеагульны ўрачысты настрой, які быў між людзей у гэты час, нават тое, што «радасць святкавання Вялікадня пашыралася на ўсю жывую прыроду» [2, с. 18].

Распаўсюджана на Светлагоршчыне і біццё яек – «гуляць у біткі»: «Гуляли у битки, бились; скорлупу курам давали» (зап. ад Галіны Мікалаеўны Навуменкі, 1946 г. н.).

«Велікодныя традыцыі Усходняга Палесся вылучаюцца на агульнаэтнічным фоне багаццем карагодаў» [1, с. 201]. Не з'яўляецца выключэннем у гэтых адносінах і Светлагорскі раён: *«На первы дзень пасля абедна пелі. Дзеўкі ўсе. У карагод станавіліся да пелі. І жанчыны маладыя. І хлопцы былі. Станавіліся ў круг... ну аднаго, як пападзе. І вакол яго вадзілі. Шапку знімали, падкідалі яе. Хто яе ізлове, тую шапку.*

*Ой, мой татачка, салавеечка,  
Ой лі, ой люлі, салавеечка.  
Ты аддаў мяне – адведай мяне,  
Ой, хоць ні мяне – маё жыццёйка.  
Маё жыццёйка вельмі горкая,  
Ой, мой свёкарка да й разбойнічак,  
Ён мяне наб'е, сам у мір ідзе.  
Па міру ходзіць, людзям хваліцца,  
Шчэ й з майго роду насміхаецца:  
– Ой, добра біці чужога дзіця.  
Чужога дзіця не 'дбіваецца,  
А толькі слёзкам абліваецца»* [1, с. 202].

Наступным важным днём з'яўляецца чарговая нядзеля пасля Вялікадня (тыдзень гэты мае назву Фамінога, ад імя апостала Фамы): *«Надо идти в церковь в воскресенье на Фоминой неделе, так как происходит раздача артоса. Это такая большая просфора, такая белая булка. Там их несколько лежит. Он находится у царских врат. Ещё на Пасху он находится, и батюшка его освящает. На Фомину неделю батюшка режет его и раздаёт прихожанам. Артос этот можно порезать на много кусочков, засушить и положить в баночку. После его можно кушать, когда человек куда-то едет, заболел, перед экзаменами, тогда он может кушать этот артос»* (зап. ад Святланы Васільеўны Верамяюк, 1974 г. н.).

У аўторак (на 9 дзень пасля Вялікадня) святкуецца Радаўніца, ці, як яе называюць, Пасха для памерлых. У гэты час людзі прыходзяць на могількі, каб наведаць родных, што ўжо спачылі: *«На Радуніцу ходят на кладбіцце, чтоб почистить могилки, поухаживать. Это Пасха для умерших называется»* (зап. ад Святланы Васільеўны Верамяюк, 1974 г. н.). Месцы пахавання вычышчаюць ад смецця і ўпрыгожваюць штучнымі кветкамі, крыжы фарбуюць: *«Это, как вот говорят, родительский день. Идут на кладбище, прибирают, вырывают траву, красят ограды. Покупают цветы на ярмарках и ставят. И солдатикам надо цветы положить, к ним же никто не придёт. Это, по-моему, Красная горка называется, после Пасхи на какой-то день»* (зап. ад Тамары Аляксандраўны Смірновай, 1953 г. н.). Паводле сведчанняў інфармантаў, чытаюцца малітвы, людзі размаўляюць з памерлымі. На Радаўніцу яшчэ раз пякуць булкі і фарбуюць яйкі, але пра аднясенне іх на могількі інфарманты не казалі. Некаторыя адзначалі, што пры наведванні могілак нельга нічога прыносіць ці забіраць адтуль, а тым больш там есці: *«Ксёндз в костёле говорил, чтобы не приносили всё это на кладбище, потому что птицы потом везде разнесут. Ещё, что нельзя ходить и собирать яйца, конфеты с могил. Это грех (А каталі ли яйца там по земле?) Нет, у нас такого не было»* (зап. ад Тамары Аляксандраўны Смірновай, 1953 г. н.). Нельга гучна размаўляць. Пры ўваходзе на могількі веснічкі пакідаюць адчыненымі, а вяртаюцца той дарогай, якой прыйшлі. Дома трэба абавязкова вымыць рукі.

Такім чынам, на аснове прааналізаваных матэрыялаў можна атрымаць уяўленне аб асаблівасцях велікоднай абраднасці Светлагорскага раёна. Найбольш цікавымі з фальклорна-этнаграфічнага боку з'яўляюцца такія ўрачыстыя дні, як Вербная нядзеля, Чысты чацвер, перадвелікодных пятніца і субота, уласна Пасха, Фаміна нядзеля і Радаўніца. Святкаванне іх у цэлым супадае з традыцыямі іншых рэгіёнаў Палесся і ўсёй краіны (напрыклад, асвячэнне галінак вербы, прыбіранне хаты ў Чысты чацвер, фарбаванне і біццё як і г. д.). Але ёсць і адметныя моманты. Так, асноўныя святочныя стравы (кулічы і яйкі) гатуюцца не толькі на Вялікдзень, але і на Радаўніцу. Таксама, нягледзячы на нераспаўсюджанасць велікодных абходаў, зафіксаваны прыклады адпаведных песень і слова «валачобнік» (у значэнні «фарбаванае яйка»). Пры наведванні могілак не прынята пакідаць там ежу або харчавацца. Несумненна, на святкаванні ўплываюць пэўным чынам уніфікаваныя царкоўныя ці касцельныя традыцыі, тэлебачанне і газеты, але, як бачна, і сёння Вялікдзень працягвае быць адным з самых светлых ўрачыстых дзён, чаканне і надыход якога надаюць радасць і спакой кожнаму.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / ідэя і агул. рэд. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск : Вышэйшая школа, 2012. – Т. 6. Гомельскае Палессе і Падняпроўе : у 2 кн. – Кн. 1. – 910 с.
2. Жыцця адвечны лад: беларускія народныя прыкметы і павер'і / уклад., прадм., перакл., бібл. У. Васілевіча. – Кн. 2. – Мінск : Беларусь, 2010. – 614 с.
3. Ліс, А. С. Валачобныя песні / А. С. Ліс. – Мінск: Навука і тэхніка, 1989. – 207 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье на богатом фактическом материале рассматриваются традиции пасхальной обрядности жителей Светлогорского района Гомельской области.

#### SUMMARY

The article on the rich tradition of factual material are considered residents of the Easter rites Svetlogorsk district, Gomel region.

*Захарэвіч А. Б.*

### **РАДЫЁ І КІНО ЯК ФОРМЫ БАЎЛЕННЯ ВОЛЬНАГА ЧАСУ БЕЛАРУСКАЙ МОЛАДЗІ Ў 2-Й ЧВЭРЦІ ХХ СТ.**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі  
(Паступіў у рэдакцыю 26.05.2016)*

Згодна з азначэннем, прапанаваным французскім сацыёлагам Жофрам Дзюмазэд'е (Joffre Dumazedier), вольны час – гэта час, які застаецца ў чалавека пасля выканання працоўных абавязкаў, працы па дому і прызначаны для адпачынку, забаў і асабістага развіцця [14, с. 8].

Вылучаецца тры тыпы вольнага часу:

- 1) кароткі – час пасля працоўнага дня;
- 2) сярэдні – выхадныя;
- 3) доўгі – водпуск.

Адным з асноўных фактараў, якія вызначаюць памер вольнага часу, з'яўляецца працягласць працы [14, с. 8].

Пытанне пра існаванне вольнага часу ў беларускай вясковай моладзі ў канцы ХІХ – пачатку ХХ ст. застаецца адкрытым, бо вольны час у сучасным разуменні – з'ява



«гарадская», невядомая для вёскі: «У сялянскай традыцыйнай культуры вольнага часу не існавала. Існаваў час святочны, але яго цяжка назваць часам вольным, бо ён выконваў зусім іншыя функцыі» [8, s. 72]. Вёска круглы год жыла паводле прынцыпу «ўсе павінны працаваць».

Аднак з цягам часу сітуацыя змяняецца. Напрыклад, вячоркі першапачаткова падзяляліся на святочныя (калядныя і масленічныя, ігрышчы) і працоўныя (вячоркі, папрадухі, супрадкі), але да сярэдзіны ХХ ст. апошнія губляюць сваё прамое прызначэнне і становяцца хутчэй менавіта спосабам баўлення вольнага часу. Большая частка дзяўчат не ўмела ўжо ні прасці, ні ткаць, і моладзь збіралася разам, каб адпачыць і патанцаваць: «*Субота і нядзеля – гэта, Божа-Божа, якія былі танцы! Ногі папухнуць! Вечарына, вечарынка была*» (зап. у 2010 г. ад Е. В. Пахілка, 1930 г. н., у в. Шо Глыбоцкага р-на).

Формаў баўлення вольнага часу былі таксама радыё і кіно – новыя з’явы для беларускай вёскі.

Радыё тут з’явілася ў канцы 1920-х гадоў. Спачатку яго сустракалі з вялікім недаверам, але з цягам часу радыё атрымала шырокую папулярнасць. І старыя людзі, і моладзь часта збіраліся ў хаце або нават пад вокнамі ўладальніка радыё: «*Дык вот у нас у Навінцах толькі адно радзіо было. Дык табун жа туды людзей! Прыхадзілі, каб песню, кажуць, песню красівую. А іх і няма. Пасідзяць-пасідзяць і пойдучь*» (зап. Р. Бугаевіч, А. Захарэвіч, А. Шрубок у 2014 г. ад Г. А. Разлом, 1919 г. н., у а/г Узмёны Міёрскага р-на).

18 сакавіка 1921 г. у выніку заключэння Рызскага мірнага дагавора Беларусь была падзелена на дзве часткі. На тэрыторыі Заходняй Беларусі ў пачатку 1928 г. запрацавала Віленская радыёстанцыя. Першапачаткова аўдыторыя радыёслухачоў была невялікай: на тэрыторыі Віленскай дырэкцыі пошт і тэлеграфу (Віленскае, Навагрудскае і Палескае ваяводства; каля 3,5 млн. чалавек) налічвалася менш за 700 зарэгістраваных радыёпрыёмнікаў. Аднак праз месяц іх было ўжо 5 000, а яшчэ праз месяц – 7 304. З іх 4/5 прыпадала на Вільню, астатнія – на правінцыю [12, s. 5]. Невялікая колькасць радыёпрыёмнікаў была звязана, перш за ўсё, з эканамічнымі фактарамі: каштавалі яны вельмі дорага, і далёка не кожны мог сабе дазволіць такую пакупку.

Асноўную частку эфіру займалі праграмы, прысвечаныя медыцыне і гігіене, гісторыі, літаратуры, краязнаўству, сельскай гаспадарцы і іншым тэмам. Праз дзевяць гадоў колькасць радыёпрыёмнікаў павялічылася амаль у 6 разоў: у 1937 г. на тры ваяводства прыходзілася 42 195 апаратаў, з іх 22 779 – на Віленскае ваяводства [15, s. 169].

З’яўленне ў вёсцы радыё было вялікай падзеяй для ўсіх жыхароў, у тым ліку і для моладзі. Прычым сярод прычын папулярнасці радыё як сродку атрымання інфармацыі вылучаецца непісьменнасць вялікай часткі насельніцтва. Сярод старэйшых паказчыкі былі вышэйшымі, аднак і маладыя людзі далёка не ўсе ўмелі пісаць і чытаць. Так, паводле перапісу 1931 г., у Навагрудскім ваяводстве сярод моладзі ад 15 да 19 гадоў не ўмела ні чытаць, ні пісаць 22,7% (22 876 са 100 890), ад 20 да 24 гадоў – 30,6% (33 552 са 109 504) [13, s. 46]. Падобныя лічбы характэрны і для Віленскага ваяводства: ад 15 да 19 гадоў – 18,5% (18 289 з 99 032) маладых людзей былі непісьменнымі, ад 20 да 24 гадоў – 26,1% (26 850 са 102 923) [9, s. 28]. Яшчэ большая колькасць напісменнай моладзі налічвалася ў Палескім ваяводстве: ад 15 да 19 гадоў – 41,2% (41 818 са 101 546), ад 20 да 24 гадоў – 48,3% (53 604 са 115 222) [10, s. 52].

Менавіта для моладзі з 1937 г. выходзілі ў эфір «святочныя вечарынкi». Усё пачалося з таго, што ў адным з пагранічных мястэчак Віленшчыны вясной 1937 г. войска арганізавала «Свята вясны», куды была запрошана моладзь з навакольных вёсак. Каля 300 чалавек дабіраліся да пункта прызначэння пешшу, фурманкамі, а таксама на грузавіку, спецыяльна выдзеленым арганізатарамі. Моладзь несла з сабой розныя музычныя інструменты (цымбалы, скрыпкі, гармонікі), ішлі хоры і танцавальныя гурты. Для правядзення рэтрансляцыі свята было запрошана Віленскае радыё. Так з'явіліся віленскія вечарынкi. Першая з іх у выкананні двух гуртоў з Віленска-Троцкага павета выйшла ў эфір 1 жніўня 1937 г. На працягу наступных месяцаў быў запісаны шэраг праграм з удзелам гуртоў амаль з усяго Віленска-Троцкага, а таксама з Навагрудскага паветаў. Тадэуш Лапалеўскі ў адным з артыкулаў у часопісе «Antena» называў вечарынкi такога тыпу адной з самых эфектыўных форм папулярызацыі радыё на вёсцы, а таксама сродкам эмацыянальнай прывязкі сялян да польскіх праграм. Аўтар адзначаў, што тутэйшы сялянін, вядомы сваёй недаверлівасцю, перастаў трактаваць радыё як «забаўку для паноў» з таго часу, калі змог пачуць па радыё, як яго дачка ці сын спявае песні падчас удзелу ў светліцовай вечарыне або дасылае яму асабістае прывітанне з Вільні (вечарынкi звычайна заканчваліся тым, што ўдзельнікі перадавалі прывітанні сваякам і сябрам, якія слухалі перадачу дома або каля радыёпрыёмніка ў суседзяў ці, напрыклад, у школе) [13, s. 6].

Для таго, каб зрабіць запіс вечарыны, звычайна запрашалі гурт моладзі з адной ці некалькіх вёсак. Гурт складаўся прыкладна з 15-25 чалавек і прыязджаў разам з настаўнікам ці інструктарам. Узнагарода за выступленне на радыё пакрывала кошт праезду і, дзякуючы гэтаму, маладыя людзі мелі магчымасць убачыць (нярэдка першы раз у жыцці) вялікі горад – Вільню [13, s. 6].

Пра тое, як жыхары слухалі запісы вечарынак, пісалі карэспандэнты мясцовых газет: «Кожны найгоршы жарт, які слухач з горада міма вушэй прапусціць, пры вясковых радыёпрыёмніках вызывае ўраганы смеху, а музыка суправаджаецца прытупваннем і прыпеўкамі. У хаце каля дэтэфона (гэта гандлёвая назва самага простага і таннага радыёпрыёмніка. – А. З.) гаспадар, падзяліўшы навушнікі паміж гасцямі, адмерваў кожнаму роўную порцыю слухання, бо з-за недахопу навушнікаў не было гаворкі пра тое, каб нехта мог паслухаць перадачу цалкам» [13, s. 6].

Асаблівай увагі патрабуе сцэнарый радыёвечарынак. Кожная з іх была невялікім спектаклем на 20-25 хвілін. Напрыклад, у хату ўваходзіў хлопец і звяртаўся да старых гаспадароў з просьбай правесці ў іх памяшканні вечарыну. Пасля таго, як ён атрымліваў дазвол, запрашаў у хату моладзь і музыкантаў. Маладыя людзі танцавалі вальс і «абэрак», спявалі, размаўлялі на найбольш актуальныя для таго часу тэмы, якія маглі заканчвацца дыялогам-мараллю кшталту: «*Дом сялянскі, а выглядае, як панскі*»; «*Не ў кожнага на гэта ёсць час*»; «*Гультайства заўсёды тлумачыцца бракам часу*» [4].

Пытанні гігіены вёскі былі вельмі актуальнымі у 1920 – 1930-я гады. На гэтую тэму выдаваліся кнігі і брашуры, чыталіся даклады і г. д. Радыёвечарынкi былі даволі эфектыўным спосабам уплыву на моладзь: апавяданні аб неабходнасці падтрымліваць свой дом у чысціні чаргаваліся з песнямі, танцамі і прыпеўкамі, папулярнымі у гэтым асяродку.

Закраналіся таксама і іншыя актуальныя для таго часу пытанні, напрыклад, дапамога беспрацоўным. На гэтую тэму гурт выконваў гумарыстычную п'есу, у канцы якой моладзь спявала прыпеўкі такога тыпу:



Аднак выкарыстанне культурна-адукацыйных магчымасцей кіно на вёсцы тармазілася шэрагам аб'ектыўных цяжкасцей: недахопам сродкаў, адсутнасцю кінаплёнкі. У тым жа 1926 г. па Віцебскай акрузе працавала 6 кінаперасовак. Першыя 2 кінаперасоўкі знаходзіліся на ўтрыманні Белдзяржкіно і хоць працавалі толькі 1,5 месяца, зарэкамендавалі сябе вельмі добра. Астатнія 4 «былі здабыты раёнамі і ўлачаць жалкае існаванне, бо ім няма дзе браць кінафільмы, а калі і здабудуць, дык неадпаведныя, рваныя. З прычыны гэтага кінаперасоўкі амаль не працуюць» [3, л. 93]. З вёскі ў вёску кіно перавозілі на падводах сялян, і ў гэтым былі свае мінусы. Са справаздачы кінамеханіка Г. Фецяровіча: «Совершенно нет возможности развезжать, приходится по несколько дней сидеть в деревне, пока достанут подводу» [3, л. 58]. У 1933 г. драгічынскі стараста ў справаздачы паведамляў, што «ў павеце кінематографа няма, кіно не паказваецца» [2, л. 35].

Такім чынам, у 1920 – 1940-я гады побач з традыцыйнымі формамі баўлення вольнага часу беларускай моладзі (вячоркі з танцамі і гульнямі, зборы на вуліцы, выпас коней і г. д.) з'яўляюцца і займаюць сваё месца новыя формы: радыё і кіно.

Адметнасцю традыцыйных формаў была абавязковасць, масавасць (усе дзяўчаты і хлопцы павінны былі прыходзіць на вячоркі), новыя формы ўжо не маюць такога характару (прыходзіць у святліцу ці да суседа, каб паслухаць радыё, ніхто маладых не прымушаў).

Новыя формы працягвалі выконваць такія традыцыйныя функцыі, як сацыялізацыя і кансалідацыя моладзі, інфарматыўная, эстэтычная. Пераважна губляецца, а часам і пераносіцца на новыя формы сакральная нагрузка («у кіно хадзілі як у царкву»). Аднак асноўным было тое, што радыё і кіно сталі эфектыўнымі сродкамі прапаганды і культурна-масавай работы на тэрыторыі як Заходняй, так і Усходняй Беларусі.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Дзяржаўны архіў Брэсцкай вобласці. – Ф. 1. Воп. 8. Спр. 224.
2. Дзяржаўны архіў Брэсцкай вобласці. – Ф. 1. Воп. 8. Спр. 302.
3. Дзяржаўны архіў Віцебскай вобласці. – Ф. 170. Воп. 1. Спр. 399.
4. Нацыянальны лічбавы архіў (Narodowy Archiwum Cyfrowy – NAC). – ADM-2525/1-4.
5. Нацыянальны лічбавы архіў (NAC). – ADM-2528/1-3.
6. Нацыянальны лічбавы архіў (NAC). – ADM-2559/1-2.
7. Полянскова, Л. Влияние радио- и кинофикации деревни на социокультурный облик крестьянства Среднего Поволжья (1921 – 1929 гг.) / Л. Полянскова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-radio-i-kinofikatsii-derevni-na-sotsiokulturnyy-oblik-krestyanstva-srednego-povolzhya-1921-1929-gg/>. – Дата доступа: 24.01.2016.
8. Czas wolny dzieci i młodzieży w Polsce / red. K. Przeclawskiego. – Warszawa : Wyd-wo Szkolne i Pedagogiczne, 1978. – 321 s.
9. Drugi powszechny spis ludności z dn. 9. XII 1931 r. Mieszkania i gospodarstwa domowe. Ludność. Stosunki zawodowe. Województwo Wileńskie, bez miasta Wilna. – Warszawa, 1936. – 164 s.
10. Drugi powszechny spis ludności z dn. 9. XII 1931 r. Mieszkania i gospodarstwa domowe. Ludność. Stosunki zawodowe. Województwo Poleskie. – Warszawa, 1938. – 280 s.
11. Drugi Powszechny Spis Ludności z dn. 9. XII 1931 r. Mieszkania i gospodarstwa domowe. Ludność. Stosunki zawodowe. Województwo Nowogródzkie. – Warszawa, 1938. – 237 s.
12. Ілоść radioabonentów na Wileńszczyźnie // Radio dla wszystkich. – 1928. – № 18. – S. 5.
13. Łopalewski, T. Wileńskie «wieczorynki» / T. Łopalewski // Antena. – 1938. – № 11. – S. 6.
14. Wnuk-Lipiński, E. Czas wolny: współczesność i perspektywy / E. Wnuk-Lipiński. – Warszawa : In-t Wydawniczy CRZZ, 1975. – 183 s.

15. Z. J. Rozwój radjofonii na Ziemiach Wschodnich / Z. J. // Rocznik Ziem Wschodnich 1938 / red. E. Rühle. – Warszawa, 1937. – S. 164 – 170.

16. Zarządzenie wojewody Wileńskiego z dnia 4 kwietnia 1938 r. // Wileński Dziennik Wojewódzki. – 1938. – № 4. – S. 90 – 95.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрена категория свободного времени и отмечено, что во 2-й четверти XX в. одной из форм проведения молодёжью свободного времени были радио и кино – новые явления для белорусской деревни. Рассмотрен процесс появления радио и кино в деревнях Западной и Восточной Беларуси, определены причины их популярности среди молодых людей.

#### SUMMARY

In article the category of free time is considered and it is noted that in the second quarter of the XX century of one of forms of carrying out free time youth were radio and cinema. Absolutely new phenomena for the Belarusian village. Process of emergence of radio and cinema in villages of the Western and East Belarus is considered, the reasons of his popularity among young people are defined.

*Иванникова Л. В.*

### **ФОЛЬКЛОР КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК: У ИСТОКОВ УКРАИНСКОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ЭПОХИ РОМАНТИЗМА**

*Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Рильского НАН Украины  
(Поступила в редакцию 28.04.2016)*

В последние десятилетия в украинской фольклористике термин «культурно-историческая школа» (Я. Гарасим, Н. Дмитренко и др.). Им обозначают всё народническое направление в науке. Между тем, мы не можем его принять, поскольку культурно-исторической по обыкновению называют венскую культурно-историческую школу Петера Вильгельма Шмидта, возникшую в европейской этнологии в начале XX в., или же французскую культурно-историческую школу, основанную Ипполитом Теном. Теоретической основой этих школ был позитивизм, представители которого, строящие все дисциплины на объективных принципах, обосновывали возникновение культурно-исторической школы как способа толкования генезиса и развития фольклора. Последователем культурно-исторической школы в украинской фольклористике был Ксенофонт Сосенко [12, с. 345 – 356].

Под исторической школой традиционно понимают направление русской академической фольклористики 2-й половины XIX – начала XX в., «характеризующееся особым методом соотношения фольклора к исторической действительности, в том числе поисками исторических прототипов героев былинного эпоса» [5, с. 448]. Школу эту формировали работы Л. Н. Майкова, Н. Л. Дашкевича и М. Е. Халанского, а полное развитие приобрела в трудах В. Ф. Миллера («Очерк русской словесности», т. 1-3, 1897 – 1924 гг.) и его учеников А. В. Маркова, А. Д. Григорьева, М. Н. Сперанского, Б. М. и Ю. М. Соколовых и других.

Исследуя исторический эпос, представители школы стремились к реконструкции «основного сюжета», который якобы возник именно во время события, отражаемого в нем, и считали, что только он имеет историческую и эстетическую ценность, а все последующие наслоения лишь искажают его. С исторической школой связана идея аристократического происхождения фольклора, согласно которой, его образцы создавались в элитных кругах (былины, думы) и только после этого «спускались» в народную среду. М. С. Грушевский высказал эту точку зрения относительно думы о смерти Богдана

Хмельницкого: он считал её версией этого события, специально запущенной в народ [2, с. 1369 – 1370]. Об авторском происхождении дум писал и П. М. Житецкий в «Мыслях о народных малорусских думах» (1893).

Важными теоретическими принципами исторической школы были стремление связать фольклор с национальной историей и внимание к личности исполнителя (рассказчика, певца). Наследство исторической школы – это всё так называемое историческое направление фольклористических исследований [4, с. 82 – 105].

Представители исторической школы также считали, что толчком к творчеству всегда выступает исторический факт. Жизнь в определённую историческую эпоху отображает этот факт в народной поэзии и создаёт неповторимые черты в содержании и форме. Например, Н. Л. Дашкевич считал, что основа народного эпоса всегда историческая, а историзм реализуется в виде либо исторического факта, либо исторического и бытового фона [7, с. 137].

В. Я. Пропп полагал, что представители этого направления слишком упрощённо объясняли взаимоотношения между эпосом и историей, а именно: будто песни отражают события той эпохи, в которую они возникли, и что эпос – это своеобразная историческая хроника, подобная письменной хронике-летописи. Однако же летопись-хроника более-менее надёжная, а, например, былина-хроника ненадёжная. В. Я. Пропп критиковал главный метод исторической школы – «поверку былин через летопись или другие исторические документы» [10, с. 13].

Итак, представители и сторонники исторической школы сформировали понятие историзма фольклора в широком и узком значении. Первое рассматривалось как историческая обусловленность всех фольклорных явлений, привязанность к породившим их историческим эпохам, наполненность фольклорных текстов чертами этих эпох. Второе – изображение в фольклорных произведениях реальных исторических событий и лиц, то есть народная историческая память [1, с. 104 – 105].

Но все эти положения появились не сразу, фольклористы прошли длинный путь протяжённостью почти в столетие. 90-е годы XIX в. можно считать периодом окончательного оформления теории историзма, но метод, к которому прибегали собиратели, издатели и исследователи фольклора, появился ещё в начале истории фольклористики. Поэтому справедливо мнение историографов (А. Иваницкого, Я. Гарасима и др.), считавших, что историческая школа возникла в эпоху романтизма и именно на почве украинского фольклора и что одними из первых её представителей были Михаил Максимович, Иосиф Бодянский, Николай Костомаров, Пантелеймон Кулиш. По нашему мнению, к тем, кто на интуитивном уровне использовал методiku будущей исторической школы, можно причислить и всех учёных XVIII – начала XIX в. (в частности, Симеона Мышецкого, Александра Ригельмана, Михаила Антоновского), из-за отсутствия документальных источников использовавших фольклор в своих исторических трудах или же фиксировавших его как иллюстрацию к истории Запорожья, как устную историю этого края. Таким образом, романтическое представление о старине запорожской (думы, песни, обычаи, летописи и другие памятники) как об источнике познания народного духа – это своеобразный итог предыдущих исканий, и неслучайно фольклор занимал твёрдое и нерушимое место в исторических трудах этого периода.

Авторы статей и монографий вплоть до конца XIX в. никогда не ставили под сомнение возможность обращения к фольклору как к историческому источнику, лишь постепенно изменялся взгляд на этот источник. Вначале (40 – 50-е годы XIX в.) было чрез-

мерное увлечение архаикой, идеализация всего прошлого (И. Срезневский, М. Максимович, Н. Гоголь). Однако в 1850 – 1860-х годах появляется тезис о важности интерпретации исторических событий самим народом, народной концепции украинской истории (И. Срезневский, Н. Костомаров, Н. Дашкевич, Г. Залюбовский, Д. Мордовцев, позднее – Я. Новицкий, Д. Эварницкий и др.). Фольклор использовался не для возобновления исторических фактов и событий, а для выяснения отношения народа к определённому событию, личности, то есть на фоне раскрытия архивных источников он перестал считаться историческим документом [8, с. 61 – 81].

Итак, ещё в 1-й половине XIX в. украинские и русские фольклористы (работающие на украинской фольклорной почве) заложили прочный фундамент развития исторической школы. Их научные работы имели концептуальный характер и большое влияние на становление фольклористической науки. И первенство в этом плане принадлежит Измаилу Ивановичу Срезневскому (1812 – 1890), имя которого остаётся в тени современной украинской историографии. А ведь именно он в своей «Запорожской старине» (кн. 1, 1833 г.) впервые дал чёткое определение исторического фольклора, выработал и применил методику исторической школы.

Одним из первых на исторические песни обратил внимание Михаил Максимович. В сборнике «Малороссийские песни» (1827) он поставил их на первое место, а в предисловии остановился на истоках их поэтики, однако же там нет чёткого определения жанра, его границ (исторические песни М. Максимович назвал «былевыми») [9, с. VII].

Дефиницию же жанра первым дал именно Измаил Срезневский в предисловии к «Запорожской старине».

Данный альманах, изданный в Харькове в 1833 – 1838 гг., включает в себя сборник фольклора Юга Украины, записанного на территории бывшего Запорожья как самим И. Срезневским, так и его коллегами, членами романтического кружка. Целью этого собрания было, в конечном счёте, написать историю Запорожья по народным преданиям и песням, которые он считал правомочным историческим источником, даже более достоверным, нежели письменные летописи. И эту мысль И. Срезневский впервые высказал и обосновал в предисловии к своему изданию. По его мнению, летописи описывают военную и внутреннюю жизнь Сечи фрагментарно и разноречиво, и в связи с этим фольклор является самым надёжным источником: «Эта бедность истории запорожцев в источниках письменных заставляет наблюдателя искать другие источники, – и он находит для своих исследований богатый, неисчерпаемый рудник в преданиях народных» [6, с. 6 – 7].

Носителями и трансляторами исторического фольклора И. Срезневский считал стариков-бандуристов, потомков тех бандуристов, которые сопровождали казаков в походах и, как очевидцы, увековечили их подвиги в песнях и думах [6, с. 7]. Таким образом, тут впервые высказана мысль о запорожском происхождении украинского народного эпоса. В словах И. Срезневского звучит неукоснительное доверие к этим необычным старикам: «В памяти сих стариков живёт старина запорожская, и в сем отношении эти старики важнее всяких летописей» [6, с. 8].

И. Срезневский был убеждён в том, что не только любой историк, но даже любитель старины не сможет обойтись без их рассказов, песен и дум [6, с. 9]. Однако учёный предостерегал, что нужно критически относиться не к самим преданиям и песням, а к историческим фактам, изображённым в них. Ведь там могут быть неточности. Но всё это можно исправить, применив сравнительный метод: «Этого рода предания можно по-

верить летописями, ещё лучше сверить их между собой, ибо ни ложь, ни ошибка не может быть общеою, один бандурист скажет так, другой иначе, – критика поможет отличить истину от вымысла» [6, с. 9].

Таким образом, И. Срезневский стал основателем главного метода исторической школы, который впервые применил на практике в своём эпохальном издании. Ещё чётче методологию изучения исторического фольклора выдающийся учёный раскрыл в 1838 г. в письме к библиографу В. Анастасевичу: «[Я] старался объяснить их с помощью летописных сказаний и преданий и их самих употребить в дело как исторический источник для объяснения летописей» [11, с. 61]. Этот метод публикации и исследования исторических песен использовали все сторонники исторической школы до конца XIX в. Сам И. Срезневский осознавал, что он один из первых обратил внимание на историческую ценность песен и дум и что после издания «Запорожской старины» это положение никогда не поддавалось сомнению [11, с. 61].

Весь исторический фольклор И. Срезневский разделил на две больших группы: произведения о военных подвигах запорожцев, то есть «внешнюю историю Сечи», и произведения о внутренней жизни сообщества (обычаях, быте, обычном праве). Второй тип песен и дум он считал более важным, поскольку о нём практически нет информации в письменных источниках [6, с. 10].

Все песни и думы И. Срезневский называет «запорожскими» не по месту фиксации, а по территории их происхождения и бытования, а также по поэтике. Всем этим они отличаются от песен других жанров, для которых характерно сладкогласие, «роскошь выражения» и «изнеженность чувств» [6, с. 11]. И. Срезневский также осуществил первую попытку разграничить исторические песни и думы: «В песнях выразились лирика и драматика народной поэзии запорожцев, в думах – мрачный холодный эпизм» [6, с. 13].

Безусловно, эти оценки скорее эмоциональные, нежели научные, но уже сама постановка проблемы свидетельствует о научном подходе к собранному материалу, созвучии времени первых теоретических обобщений молодого учёного, об актуальности проблемы. Спустя некоторое время исследования в этом направлении продолжил историк Аполлон Скальковский, а также Михаил Максимович, Николай Костомаров.

Совершая попытку систематизации «запорожских» песен, Измаил Срезневский впервые употребляет термин «историческая песня» и даёт ему определение: «Песни и думы запорожские по предмету можно разделить вообще на два рода: первый род включает в себе песни и думы собственно исторические, т. е. имеющие предметом повествование о событиях и лицах исторических; второй род можно назвать этнографическим, он включает в себя песни походные, разгульные, сатирические» [6, с. 15 – 16] (собственно казацкие по современной классификации).

В своём издании Измаил Срезневский впервые предложил для систематизации исторических песен и дум хронологический принцип, которым пользовались последующие издатели этих жанров вплоть до нынешнего времени. Таким образом, «Запорожская старина» разделяется на две книги: «Песни и думы об исторических лицах и событиях до Богдана Хмельницкого» и «Песни и думы о лицах и событиях от Богдана Хмельницкого до смерти Мазепы». В своё время эту систематизацию пересматривали и уточняли М. А. Максимович, Н. И. Костомаров, В. Б. Антонович и М. П. Драгоманов, Я. П. Новицкий и другие.



Впервые И. И. Срезневский применил и уже упоминаемый эдиционный принцип, который заключается в комментировании исторических песен (от кратких примечаний до широких объяснений), в сравнении их с летописями (со временем – с архивными документами), легендами и преданиями. Именно это комментирование как значительный шаг вперёд по сравнению с первыми изданиями дум и песен Н. Цертелева и М. Максимовича впоследствии высоко оценил Александр Грушевский. Объяснения песен, по его словам, в 30-х годах XIX в. приобрели особую важность, так как они превращали простой сборник этнографических материалов в источник информации о жизни Запорожья [3, с. 102]. К такому комплексному изучению исторического фольклора прибегали все последователи и сторонники исторической школы не только в XIX в., но и в XX в. Правда, у И. Срезневского комментариям посвящены последующие четыре выпуска альманаха, то есть отдельные книги. Этот принцип усовершенствовал М. Максимович в сборнике «Украинские народные песни» (1834). Он впервые в украинской фольклористике ввёл исторические справки, комментарии и примечания непосредственно под текстами песен и дум, а над ними подавал краткую преамбулу об исторической эпохе, событии или деятеле, воспетых в этом произведении [13, с. 43 – 44, 58, 90].

Итак, с полной ответственностью Измаила Срезневского можно назвать основателем исторической школы в украинской фольклористике 1-й половины XIX в., а его «Запорожскую старину» – первым манифестом научно-теоретических засад этого направления.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Азбелев, С. Н. Историзм фольклора / С. Н. Азбелев // Восточнославянский фольклор : словарь научной и народной терминологии / редкол. : К. П. Кабашников (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 1993. – С. 104 – 105.
2. Грушевський, М. С. Історія України-Руси : в 11 т. / М. С. Грушевський ; редкол. : П. Сохань (гол. ред.) [та ін.]. – Київ : Наукова думка, 1997. – Т. 9, кн. 2. – 776 с.
3. Грушевський, О. М. З сорокових років. Студії Олександра Грушевського / О. М. Грушевський // Записки Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка. – 1909. – Кн. 3, т. 89. – С. 91 – 110.
4. Гусев, В. Е. «Историческая школа» в русской дореволюционной фольклористике (проблематика и методология) / В. Е. Гусев // Очерки истории русской этнографии, фольклористики и антропологии. – М., 1865. – С. 82 – 105.
5. Гусев, В. Е. Школа историческая / В. Е. Гусев // Восточнославянский фольклор : словарь научной и народной терминологии / редкол. : К. П. Кабашников (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 1993. – С. 448 – 449.
6. Запорожская старина : в 2 ч. / изд. И. И. Срезневского. – Харьков : Унив. тип., 1833. – Ч. 1, кн. 1. – 132 с.
7. Іваницький, А. І. Українська музична фольклористика (методологія і методика) : навчальний посібник / А. І. Іваницький. – Київ : Заповіт, 1997. – 392 с.
8. Каменицкая, И. М. Народное поэтическое творчество как исторический источник в исследованиях 50 – 60-х годов XIX в. / И. М. Каменицкая // Очерки истории русской этнографии, фольклористики и антропологии. – М., 1965. – Вып. III. – С. 61 – 81.
9. Малороссийские песни, изданные Михаилом Максимовичем. – М. : Тип. Августа Семёна, 1827. – XXXIV+234 с.
10. Пропп, В. Я. Русский героический эпос / В. Я. Пропп. – 2-е изд., испр. – М. : Госиздат, 1958. – 603 с.
11. Свіясов, Є. В. Лист І. І. Срезневського до В. Г. Анастасевича / Є. В. Свіясов // Народна творчість та етнографія. – 1983. – № 5. – С. 59 – 63.

12. Сосенко, К. Нові методи етнологічних студій / К. Сосенко // Літературно-науковий вісник. – Львів, 1924. – Т. 83. – С. 345 – 356.

13. Украинские народные песни, изданные Михаилом Максимовичем. Книга I. Украинские думы. Книга II. Песни козацкие былевые. Книга III. Песни козацкие бытовые. – М. : Унив. тип., 1834. – 180 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье речь идёт об истоках исторической школы в украинской фольклористике, которая, по мнению автора, возникла ещё в эпоху романтизма, а её основателем был Измаил Срезневский. Он первый сформулировал терминологию, методологию и методику школы. «Запорожская старина» И. Срезневского стала манифестом научно-теоретического фундамента этого направления.

#### SUMMARY

The paper deals with the sources of the historical school of the Ukrainian study of folklore, which, according to the author, originates from as early as the Romanticism epoch. The author believes that Izmail Sreznevsky was its founder. He was the first to formulate its terminology, methodology and methods. His «Zaporozhskaya Starina» has become the manifest of the scientific and theoretical background of this direction.

*Ізергіна А. М.*

### ЭТНАКУЛЬТУРНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ БЕЛАРУСКАЙ ЭТНІЧНАЙ СУПОЛЬНАСЦІ Ё ЛІТВЕ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі  
(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2016)*

Навуковае вывучэнне і асэнсаванне месца і ролі дыяспар у сацыяльным жыцці з’яўляецца актуальным у кантэксце працэсаў глабалізацыі, калі фарміраванне адзінай інфармацыйнай і эканамічнай прасторы выступае адной з прычын радыкальнай змены сітуацыі ў сферы міграцыйных працэсаў, міжэтнічных адносін і міжкультурнай камунікацыі. У сувязі з дадзенай праблемай адна з задач – ацэнка ўплыву дыяспары на палітычную, эканамічную, адміністрацыйна-прававую, культурную і іншыя сферы жыцця грамадства, усталяванне сувязяў з метраполіяй. Адроджэнне нацыянальнай ідэнтычнасці ў асяроддзі розных пакаленняў беларусаў за мяжой можа быць эфектыўна выкарыстана для ўмацавання эканамічнай і культурнай прысутнасці беларускай дзяржавы ў розных краінах свету [5, с. 6].

У канцы XIX ст. – 1980-я гады беларуская дыяспара ахоплівала ад 1/6 да 1/3 часткі беларусаў. На тэрыторыі былога Савецкага Саюза са спыненнем існавання гэтай дзяржавы адбылося вылучэнне малых этнічных груп як асобных сацыяльна-структурных адзінак. У дачыненні да іх ужываюць тэрмін «дыяспара» (з гр. рассяленне) – частка этнасу, якая пражывае за межамі сваёй краіны і захоўвае элементы нацыянальнай ідэнтычнасці: мову, культуру, самасвядомасць. Тэрмін «беларуская дыяспара» пачаў актыўна ўжывацца ў навуковых даследаваннях і публіцыстыцы адносна нядаўна, атрымаў распаўсюджванне ў беларускай гістарыяграфіі з канца 1980-х гадоў [6].

Нягледзячы на амаль стогадовую гісторыю існавання беларускіх асяродкаў у за-межжы, яны да гэтага часу застаюцца малавывучанымі: толькі чатыры грунтоўныя працы прысвечаны жыццю беларускай дыяспары ў асобных краінах: «Беларусы ў ЗША» В. Кіпеля, «Беларусы ў Аўстраліі», «Беларусы ў Вялікабрытаніі» Н. Гардзіенкі, «Беларусы ў Канадзе» Я. Садоўскага (на англійскай мове). Навукоўцамі з розных краін у накірунку даследавання беларускай дыяспары ў Літве былі асветлены асобныя тэмы. Так, міжваеннаму перыяду прысвечана праца А. Адамковіча «Беларусы ў Літве: учора і

сённяя» [1]. У працы «З гісторыі беларускай дыяспары ў Літве» А. Ціхаміраў даследуе гісторыю ўзаемадзеяння паміж беларусамі і літоўцамі з XIII ст. да 1991 г., вылучае характэрныя асаблівасці для кожнага з перыядаў існавання двух этнасаў [12]. Беларуска-літоўскім узаемаадносінам у 1915 – 1924 гг. прысвечана кандыдацкая дысертацыя С. В. Багалеішы [3]. Л. Плыгаўка ў сваіх працах аналізуе пытанні з’явы моўнай і культурнай інтэрферэнцыі, разглядае праблемы ўплыву беларускай культуры на агульную культурную сітуацыю ў Літве [7 – 9; 14]. Але на сённяшні дзень адсутнічае праца, прысвечаная этналагічнаму вывучэнню беларусаў у Літоўскай дзяржаве. Такім чынам, мэтай артыкула – даследаванне этнакультурных асаблівасцяў беларусаў Літвы. Тэрыторыя – межы сучаснай Літоўскай дзяржавы. Крыніцай даследавання сталі этнаграфічныя матэрыялы, сабраныя аўтарам падчас сустрэч з беларусамі Літвы на працягу 2015 г. у горадзе Вільнюсе. Рэспандэнты прадстаўляюць два пакаленні: людзі ва ўзросце ад 35 да 60 і старэйшыя за 65 год.

У выніку геапалітычных падзей на працягу XX ст. палітычная карта Цэнтральна-Усходняй Еўропы змянялася тройчы: пасля Першай і Другой сусветных войнаў, распаду Савецкага Саюза беларусы – карэнныя жыхары паўднёва-ўсходніх тэрыторый сучаснай Літвы – сталі нацыянальнай меншасцю Літоўскай дзяржавы. Палітыка Польскай, Літоўскай, Савецкай дзяржаў, пад уплывам якіх знаходзілася беларуская этнічная група ў выніку геапалітычных катаклізмаў, была накіравана на інтэграцыю і асіміляцыю беларускага насельніцтва.

Пасля абвяшчэння незалежнасці Літвы большасць беларусаў, якія стала пражываюць у гэтай дзяржаве, прыняло яе грамадзянства, а пэўная колькасць атрымала беларускае. Істотна іншы маштаб набыў «нацыяналізм дыяспары» – згуртаванне суродзічаў, выяўленне і рэалізацыя іх нацыянальных імкненняў. Беларуская грамада выразна заявіла ўладам і грамадскасці аб сваіх нацыянальных патрэбах, неабходнасці адраджэння культурнай і гістарычнай спадчыны беларусаў на Віленшчыне. Так, у Вільнюсе з 1993 г. дзейнічае беларуская сярэдняя школа імя Францыска Скарыны. Навучальная ўстанова з’яўляецца пераемніцай традыцый Віленскай беларускай гімназіі, якая выступала цэнтрам беларускага грамадскага жыцця і адукацыі ў Паўднёва-Усходняй Літве на працягу 1919 – 1944 гг. Гэта была адукацыйная ўстанова высокага ўзроўню, таму там, акрамя беларусаў, вучыліся яўрэі, палякі, рускія і латышы.

На сённяшні дзень школа імя Францыска Скарыны з’яўляецца адзінай поўнай сярэдняй беларускай школай за мяжой, гэта цэнтр беларускай культуры. Шэраг прадметаў ва ўстанове выкладаецца на беларускай мове. Спецкурс «Этнакультура Беларусі» знаёміць з этнічнымі асаблівасцямі беларускай мовы і культуры. Але ў школе ганарацца не толькі тым, што ўплываюць на фарміраванне пачуцця патрыятызму ў сваіх вучняў, але і іх высокім узроўнем адукацыі. Выпускнікі школы маюць магчымасць паступаць у ВНУ Рэспублікі Беларусь.

2 верасня 2002 г. па ініцыятыве Аб’яднання беларускіх грамадскіх арганізацый Літвы ў школе быў адкрыты музей беларускай літаратуры і мастацтва, асноўную экспазіцыю якога складаюць карціны беларускіх мастакоў, што жывуць у Літве, а таксама падараныя Саюзам мастакоў Рэспублікі Беларусь, экспанаты, якія апавядаюць пра класікаў беларускай літаратуры, выстаўка «Янка Купала ў дыялогу культур», рэдкія, унікальныя кнігі. У фондах музея ашчадна захоўваюцца шматлікія фатаграфіі, фотакопіі рукапісаў Я. Купалы, Я. Коласа, Ф. Багушэвіча, Цёткі, перададзеныя Віленскім музеем імя А. С. Пушкіна.

У 2001 г. у Вільні было зарэгістравана грамадскае аб'яднанне «Беларускі музей імя Івана Луцкевіча», якое ставіць на мэце даследаванне старажытнай гісторыі, фіксацыю гістарычнага працэсу і прэзентацыю гістарычных ведаў у грамадстве. Сваю дзейнасць стваральнікі грамадскага аб'яднання разумеюць як працяг віленскай музейнай традыцыі, закладзенай Іванам Луцкевічам [4]. Віленскі беларускі музей імя Івана Луцкевіча, дзейнасць якога ўмоўна падзелена на два перыяды (1921 – 1939 гг., 1939 – 1945 гг.), захаваўся ў памяці наведвальнікаў як сапраўдная «беларуская Мека», цэнтр культурнага жыцця беларусаў у Вільнюсе, «святое месца». Установа збірала, захоўвала, даследавала, папулярызавала сведчанні беларускай гісторыі, этнаграфіі, мастацтва. Згадкі пра музей можна знайсці ва ўспамінах вядомых беларускіх грамадскіх дзеячаў, паэтаў, мастакоў, педагогаў і звычайных наведвальнікаў, якіх уразілі багацці, сабраныя Іванам Луцкевічам. Трагічны лёс музея і яго заснавальнікаў адбіўся ў памяці сучаснікаў і стаў значнай стратай для ўсяго беларускага народа. Менавіта таму не спыняюцца намаганні сучасных навукоўцаў па пошуку, вывучэнні і аднаўленні страчанай спадчыны. Адраджэнне Віленскага беларускага музея Івана Луцкевіча – гэта аднаўленне і захаванне нацыянальнай памяці беларусаў, вяртанне нацыянальнага сімвала [2, л. 10].

У Літоўскай Рэспубліцы дзейнічаюць «Таварыства беларускай мовы», «Таварыства беларускай культуры». На факультэце славістыкі Віленскага педагагічнага ўніверсітэта існуе кафедра беларускай мовы, літаратуры і этнакультуры. У самой Вільні, Салечніках (Шальчынінкай), Свянцях (Швянчонісе), Вісагінасе, Друскінінкай і іншых месцах культурна-асветную працу вядуць 15 беларускіх арганізацый, сярод іх ёсць Грамадства былых палітвязняў на чале з пісьменнікам Аляксеем Анішчэцам. Яны аб'яднаны вакол Каардынацыйнага савета беларускіх суполак у Літве. З 1991 г. беларускія мастакі ў Вільнюсе А. Аблажэй, А. і К. Балаховічы, С. Зелянко, В. Кузьменка, В. Падбярэзскі, А. і С. Поклады і іншыя ўдзельнічаюць у выстаўках Аб'яднання беларускіх мастакоў краін Балтыі «Маю гонар». З 1997 г. выдаецца газета беларусаў Літвы «Рунь» [2, л. 4; 10].

Беларускае насельніцтва Літвы можна падзяліць на дзве групы: аўтахтоннае і насельніцтва, якое мігравала з тэрыторыі Беларусі ў пасляваенны час. Падзел звязаны з гістарычнымі працэсамі, якія адбываліся на працягу XX ст. На ідэнтыфікацыю чалавека з той або іншай нацыяй уплываюць розныя фактары: 1) палітыка дзяржавы, дзе пражывае чалавек і з якой сябе атаясамлівае; 2) працэсы ўрбанізацыі і глабалізацыі; 3) рэлігійны фактар. З улікам вышэйпералічаных умоў неабходна разглядаць этнакультурныя асаблівасці беларускага насельніцтва Літвы.

Па месцы жыхарства беларусы Літвы адносяцца да вясковага або гарадскога насельніцтва. Для вясковага характэрным з'яўляецца пражыванне ва ўласных дамах з падворкам і гаспадарчымі пабудовамі. Беларускае гарадское насельніцтва пераважна жыве ў кватэрах шматпавярховых дамоў [2, л. 3].

Сучасныя будаўнічыя тэндэнцыі з'яўляюцца дамінуючымі пры ўзвядзенні і абсталяванні ўласнага жылля беларусаў Літвы, але адначасова людзі імкнуцца ўнесці ў інтэр'ер нацыянальныя адметнасці: ручнікі з беларускім арнамантам, саламяныя павукі, гістарычныя дзяржаўныя сімвалы і г. д. [2, л. 1].

Ва ўмовах глабалізацыі для захавання ідэнтычнасці малыя этнічныя групы звяртаюцца да сваіх традыцый. Традыцыйная культура беларусаў з'яўляецца адным з вызначальных нацыянальных сімвалаў. Асаблівасцю захавання і рэпрэзентацыі беларускай культуры ў Літве выступае яе адраджэнне сімвальнай элітай у гарадскім асяроддзі

(пад сімвальнай элітай будзем разумець сацыяльна актыўную частку насельніцтва, пераважна навуковай і творчай інтэлігенцыі, якая стварае і тыражуе этнічныя каштоўнасці і сімвалы і тым самым фарміруе і мабілізуе самасвядомасць беларускага насельніцтва ў Літве). У сельскай мясцовасці колькасць беларусаў, якія адносяць сябе да беларускай нацыі, нязначная. Тлумачыцца гэта некалькімі прычынамі. Па-першае, адсутнасцю сувязі пакаленняў, калі частка беларусаў у пасляваенны час была рэпрэсіравана. Па-другое, аддаленасцю ад гарадскіх цэнтраў, дзе пытаннямі адраджэння і захавання займаюцца беларускія арганізацыі. Па-трэцяе, рэлігійны фактар, калі часам у адпаведнасці з прыналежнасцю да пэўнай канфесіі чалавек адносіць сябе да той або іншай нацыі. Неабходна ўлічваць, што ўплыў і аўтарытэт мясцовай царкоўнай іерархіі для вясковага насельніцтва больш значны, чым апавяданні «незнаёмцаў» пра беларускую культуру. У дадзеным накірунку спрацоўвае механізм падзелу «свой – чужы».

Адным з крытэрыяў вызначэння беларусаў Літвы як асобнай этнічнай групы з'яўляецца моўны. На сучасным этапе беларуская мова ў Літве юрыдычна і фактычна – мова беларускай этнакультурнай групы з абмежаваным характарам, ужываецца пераважна ў паўсядзённым жыцці і ў вуснай форме. Валоданне ёю ці яе вывучэнне тлумачыцца найперш суб'ектыўнымі прычынамі. Тым не менш, яна знаходзіць пэўную рэалізацыю на макра- і мікраўзроўнях у літоўскім грамадстве: 1) выкарыстанне беларускай мовы ў літаратурнай унармаванай і прастамоўных разнавіднасцях; 2) сфера ўжывання беларускіх дыялектаў на беларуска-літоўскім памежжы; 3) беларускі лінгвістычны ўплыў на маўленне прадстаўнікоў іншых нацыянальных груп [9, с. 226].

У той жа час валоданне беларускай мовай і яе выкарыстанне не выступаюць поўным крытэрыем ідэнтыфікацыі носьбіта з нацыяй. Пацвярджэннем з'яўляецца артыкул В. Чэкмана, напісаны па выніках мовазнаўчай экспедыцыі 1989 г. на тэрыторыі, дзе пражываюць палякі. Аўтар разглядае пытанні «простай мовы» (беларускай) і суадносін выкарыстання беларускай, польскай і літоўскай моў польскім насельніцтвам Літвы. Даледчык звяртае ўвагу на тое, што ўсе беларускамоўныя палякі лічаць польскую мову культурнай і прэстыжнай. З чужымі людзьмі імкнуцца заўсёды размаўляць па-польску. На пытанне, якую мову беларускамоўныя палякі лічаць роднай (нават тыя, хто размаўляе выключна па-беларуску), без ваганняў абіраюць польскую, толькі адзінкі назвалі роднай мовай «простую», ніхто з апытаных не называе яе беларускай [13].

Вызначальным нацыянальным сімвалам беларусаў з'яўляецца традыцыйны касцюм. Сярод беларусаў Літвы распаўсюджаны касцюмы з двума асноўнымі відамі вышыўкі – геаметрычнай і расліннай. Традыцыйны касцюм апрацаецца на святы, у паўсядзённым жыцці пераважае сучаснае адзенне.

У пытанні захавання традыцыйнай культуры вылучаецца два ўзроўні. Першы – сямейныя традыцыі. Па словах Міраславы Русак, *«у нас так прынята. Вялікае свята – Вялікдзень, Каляды – збіраемся ўсёй сям'ёй, прыязджаюць дзеці, унукі ... на Каляды гатовім ежу. Патрэбна каб было 12 страў, вось дамаўляемся і кожная гатовіць. Гэта посная куцця – усё без мяса. Абавязкова куццю робім, кожны з нас спрабуе»* [2, л. 2].

Другі – рэпрэзентацыя і захаванне беларускімі арганізацыямі. Як адзначыў Валянцін Стэх, *«мы рыхтуемца загаддзя. Вось, напрыклад, перад Калядамі даём абвестку, што ў гэтым годзе калядаваць будзем у такі дзень. Часам людзі самі тэлефануць запрашаюць, часам самі звонім – удакладняем. У дзень калядавання з гуртом “Сябрына” ідзем віншаваць людзей са святам з казой, зоркай. За столькі год людзі ўжо ведаюць і самі запрашаюць»* [2, л. 4]. Традыцыйным стала для беларусаў Літвы «Свята беларускай

песні», якое адбываецца штогод у розных гарадах літоўскай дзяржавы. На мерапрыемства прызджаюць беларускія калектывы з усёй Літвы, таксама на свята запрашаюць калектывы з Беларусі [2, л. 1].

У той жа момант у жыцці беларусаў Літвы ёсць і цяжкасці. Адна з іх – старэнне беларускай дыяспары. Актывістамі нацыянальнага ўздыму ў 1980 – 1990-я гады пераважна былі людзі ва ўзросце 20-40 гадоў. Прайшло некалькі дзясяткаў гадоў – моладзь, народжаная ў Літве ў гэты перыяд, далучаецца да працэсу глабалізацыі: выязджае вучыцца і працаваць за межы Літвы, а людзі, якія прызджаюць з Беларусі з мэтай навучання, працы, не праяўляюць сваёй актыўнасці. Аднаўленне беларускіх суполак практычна не адбываецца і ў выніку колькасць беларусаў у Літве зніжаецца. Калі ў 1989 г., паводле перапісу, у Літве пражывала 63 тысячы беларусаў, то за 12 гадоў іх колькасць зменшылася: паводле звестак Літоўскага статыстычнага дэпартаменту, на тэрыторыі Літоўскай дзяржавы ў 2001 г. пражывала 42 866 беларусаў [11].

Такім чынам, на сённяшні дзень беларусы ў Літве з’яўляюцца трэцяй па колькасці нацыянальнай меншасцю. Уздым беларускага жыцця на сучасным этапе ў Літоўскай рэспубліцы звязаны з пачаткам перабудовы. Для развіцця беларускіх цэнтраў у Літве істотную ролю адыгрывае стабільная грамадска-палітычная і культурная сітуацыя ў Беларусі, дзяржаўная зацікаўленасць у захаванні сваіх этнічных асаблівасцяў. Этнацыянальныя ідэалогіі, захаванне і распрацоўкі творчай элітай вобразаў мінулага спрыяюць кансалідацыі беларускай супольнасці і фарміраванню этнічнай ідэнтычнасці розных узроўняў.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Адамковіч, А. Беларусы ў Літве: учора і сёння. Кніга 1. Вільня / А. Адамковіч. – Вільнюс : Тав-ва беларускай культуры ў Літве, 2010. – 200 с.
2. Архіў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. – Ф. 6. Воп. 14. Спр. 226.
3. Багалеіша, С. В. Беларуска-літоўскія ўзаемаадносіны ў 1915 – 1924 гг. / С. В. Багалеіша. – Мінск : БДАТУ, 2014. – 231 с.
4. Виленский музей [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vilnia.com/museum/default.asp?newsId=16>. – Дата доступа: 18.11.2014.
5. Гурко, А. Сувязі беларускага этнасу / А. Гурко // Навука. – 2016. – 15 жніўня. – С. 6.
6. Коваль, В. Контакты белорусской и украинской диаспор межвоенного периода / В. Коваль [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://docviewer.yandex.by/?url=yaserp%3A%2F%2Fpdf.kamunikat.org%2F13178-10.pdf&lang=be&c=55606669feb7>. – Дата доступа: 03.05.2015.
7. Плыгаўка, Л. Беларуска-літоўскія рэгіянальныя кантакты ў сістэме інтэрферэнтных з’яў полікультурнай зоны / Л. Плыгаўка – Мінск : РІВШ, 2001. – 39 с.
8. Плыгаўка, Л. Сацыялінгвістычная сітуацыя ў сучаснай Літве / Л. Плыгаўка // Slovenska-slovaské jazykové, literarne a kulturne vzt`ahy. – Prešov, 2007. – С. 210 – 218
9. Плыгаўка, Л. Беларуская мова ў Літве: сацыякультурны і лінгвістычны аспекты / Л. Плыгаўка. – Вільнюс : Выд-ва Вільнюскага педагагічнага ўн-та, 2009. – 340 с.
10. Рунь / Тав-ва беларускай культуры ў Літве. – Вільнюс, 1997. – 2001.
11. Статистика Литвы // Литовский департамент статистики [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.stat.gov.lt/07.pdf>. – Дата доступа: 18.11.2014.
12. Ціхаміраў, А. З гісторыі беларускай дыяспары ў Літве / А. Ціхаміраў // Дыяспара. Культуралогія. Гісторыя / пад рэд. А. Мальдзіса, А. Смаленчука. – Мінск, 2006. – 359 с.
13. Чэкман, В. Над этнічнай і моўнай мапай палякаў Літвы / В. Чэкман // Рунь. – 1996. – № 4. – С. 6.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрена деятельность белорусской диаспоры в Литве в современный период. Особое внимание сосредоточено на функционировании образовательных и культурных учреждений, способствующих сохранению белорусского языка и традиций.

#### SUMMARY

In article activity of the Belarusian diaspora in Lithuania during the modern period is considered. The special attention is concentrated on functioning of the educational and cultural institutions promoting preservation of the Belarusian language and traditions.

*Карацуба М. Ю.*

### **МНОГОВЕКОВАЯ ЖИЗНЬ СТАРЫХ НАРОДНЫХ ПАМЯТНИКОВ (ПО СЛЕДАМ СЕРБСКОЙ БАЛЛАДЫ «БОГ НИ ПЕРЕД КЕМ НЕ ОСТАЁТСЯ В ДОЛГУ»)**

*Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им М. Рильского НАН Украины  
(Поступила в редакцию 14.09.2016)*

Народнопоэтический памятник «Бог никоме дужан не остаје» («Бог ни перед кем не остаётся в долгу»), согласно определённым классификациям, относят к разным жанровым системам, трактуют как народную песню (тут апеллируем к самому факту размещения её среди неисторических песен в начале второй книги «Сербских народных песен» Вука Караджича [1, с. 310]). Но поскольку текст упомянутого произведения включён в сборник «Српске народне песме и баладе» [2] и размещён в подразделе «Мифологические баллады», а также, по нашему мнению, содержит значительное количество балладных компонентов как на уровне содержания, так и на уровне формы, классифицируем его в нашем исследовании как балладу.

Содержание и форма народнопоэтического текста ориентируют на своеобразное комплексное восприятие его как симбиоза верования, мышления и музыкального исполнения. Кроме того, легенда о братьях Павле и Радуле и их сестре Елице обрела вечную жизнь в связи с возведением и обустройством четырёх монастырей Браничевской епархии: *Заова, Сестролин, Брадача и Рукумија*. На месте, где, по поверьям, распяли Елицу, появился монастырь Заова, где упали её глаза и левое колено – Сестролин, руки – Рукумия, а там, где упал её подбородок, – монастырь Брадача.

Сюжет баллады отражает коллизии семейной трагедии, с которой связаны легенды, в частности, история, произошедшая в семье владыки Павле Радича, правившего в Стиге, Радуле Радича и их сестры – мученицы Елицы. Её смерть как раз и описана в народнопоэтическом памятнике «Бог никоме дужан не остаје» (вариант названия – «Бог никоме не остаје дужан»). События, описанные в произведении, согласно легенде, происходили в день святого пророка Ильи, скорее всего, в 1385 г. Баллада содержит воспоминания о взаимоотношениях между братьями и сестрой, о ревности и ненависти, о несправедливой каре и страшной смерти Елицы. Согласно народным верованиям, все детали трагедии, описанные в тексте, соответствуют реальным событиям, происходившим в семье владыки Радича. Подтверждением служат и топографические реалии, в частности, наименования местности, которые пребывают в непосредственной близости к церкви Заове, например, Господские Дубравы, Подрумиште, Требеж, Челие.

Знакомство с главными героями описано в поэтической форме уже в первых строчках произведения:

*Dva su bora naporedo rasla,  
Меру njima tankovrha jela;  
To ne bila dva bora zelena,  
Ni mer' njima tankovrha jela,  
Veж to bila dva brata rođena:  
Jedno Pavle, a drugo Radule,  
Među njima sestrica Jelica.*

*(Две сосны рядышком росли,  
А меж ними елочка тонковерхая;  
То не две сосны зеленые,  
А меж ними не тонковерхая ель,  
То два брата родных:  
Один Павле, а другой – Радуле,  
А меж ними – сестрица Елица).*

Далее события разворачиваются в драматическом ключе: жена Павле (Павловица), ревнивая и коварная, возмущена и обеспокоена глубокой привязанностью, которую испытывают братья, особенно Павле, к сестре Елице, и решила любой ценой устранить её. Поскольку сплетнями дискредитировать золовку не удалось, женщина решила прибегнуть к более радикальным средствам. Сначала убила сокола, который принадлежал Павле, и попыталась свалить вину на Елицу, а когда ей это не удалось, убила любимого коня своего мужа. Но Елице и в этот раз удалось избежать неправдивого обвинения. Тогда Павловица убила собственного ребёнка, а окровавленные ножи подложила золовке под подушку. Поверив жене, Павле, с согласия их брата Радула, решил наказать сестру за страшный поступок: привязал к лошадям, которые разорвали её на куски.

Вскоре, узнав правду и искренне покаявшись на могиле сестры, братья безвинно убитой девушки Павле и Радуле возвели монастырь, который народ назвал «Zaovina crkva» («Церковь золовки», Заова). Строительство этого монастыря связывают также с князем Лазарем Хребеляновичем. По легенде, которая обращается к событиям в семье Радич, он возвёл монастырь перед тем, как отправиться в бой на Косово поле.

Согласно легенде, Павле Радич после смерти невинно убиенной сестры оставил светскую жизнь, отказался от богатства, драгоценностей и усадьбы, нашёл пристанище в лесу, решив так искупить свой грех, и начал вести отшельнический образ жизни. Яркий свет, в котором проходила до сих пор его жизнь, казался ему теперь мёртвым, Павле часто посещал могилу сестры, проводил дни и ночи в покаянной молитве и слезах. Данил П. Попович, бывший священник из Батуши, интересовавшийся местными легендами о смерти Елицы и искуплении грехов её братом Павле, написал две книги о церкви Заова, в рукописных текстах одной из них оставил записи, согласно которым, владыка Павле в знак своего раскаяния построил и небольшую церковь «Покајницу» («Покаянную») на краю села Топоници, на пути, ведущем к селу Шливовац. От здания на сегодняшний день остались лишь фрагменты фундамента. Об этой церкви, помимо прочих, упоминают Л. Павлович и М. Миладинович.

Первое упоминание о монастыре Заова относится ко 2-й половине XV в. (1467). Он фигурирует как забытая, безлюдная святыня. Во времена правления султана Мурата III (1574 – 1595) монастырь считался одним из самых бедных и запущенных культовых



сооружений. Последние фиксированные сведения о монастыре в те времена датируются периодом Великого сербского восстания в 1594 г., когда было разрушено много церковных памятников. В XVII в. обнаружены остатки фундамента, на котором возводилась деревянная церковь. В начале XIX в. на основе разрушенного сооружения была построена новая церковь из более надёжного материала в монастырском стиле: без купола и с крестом. Во времена Первого сербского восстания она была разрушена, а восстановлена значительно позже благодаря усилиям Милоша Обреновича.

В период правления князя Александра Караджорджевича в середине XIX в. были выполнены малярские работы, подготовлены фрески – творение руки маляра Живко Павловича, которые сохранились до наших дней.

В одной из стен церкви находится могила Елицы, в интерьере есть фреска с изображением сцены, когда мученицу распинают четырьмя белыми лошадьми. Могила ежегодно посещает несколько тысяч паломников, особая активность которых приходится на 2 августа – праздник святого Ильи, поскольку существует верование, что именно в этот день Елица страдала от незаслуженных мук.

В 50 м от монастыря находится чудодейственный источник, известный своими целебными свойствами, а на несколько сотен метров далее, в северо-западном направлении от церкви, – ещё один святой источник, названный Шопот (Шёпот). Согласно народным представлениям, поскольку Елица была распята «на все четыре стороны света», на местах, куда падали части её тела, появлялись чудодейственные источники, функционирующие и сейчас. Возле этих источников были возведены монастырские стены. А на месте, куда упали глаза Елицы, в селе Поляны, поблизости от Пожаревца, и теперь находится источник с целебной водой, наделённый свойствами лечения болезней глаз.

На стенах церкви, ориентированных на север, сохранена запись, согласно которой место поклонения в 1871 г. было восстановлено усилиями обитателей села Риста Джокича и Радована Лазича при поддержке братьев Матея и Пауна Петровичей. Врач Леонтие Павлович в своё время, упоминая монастырь и восстановительные функции воды из источника, привёл показания местных жителей, которые утверждали, что на дне источника можно увидеть что-то похожее своими контурами на человеческий глаз. А протоиерей из Смедерева Душан Т. Митошевич оставил запись о том, что видел странный блеск поблизости от Сестролина в новолуние и святую пятницу, а также привёл рассказы о том, что в течение столетий люди приходили сюда за водой, которая защищает от болезней глаз. Необычными свойствами целебного источника и следует, вероятно, объяснить популярность монастыря в Восточной Сербии.

Упоминание о безвинно пострадавшей девушке Елице прослеживается также на территории, расположенной возле горы Козух, на пути из Пожаревца до Петровца. Недалеко от села Црленац на лесистой поляне в XIV в. в моравском стиле был возведён монастырь Брадача. Монастырский храм построен в честь Пресвятой Богородицы. Предполагается, что основателем был один из местных владык того времени.

Согласно верованию, Брадач был возведён Вуком Бранковичем, по другой версии – королём Вукашином, отцом Марка Королевича. Признавая легенду как достоверную, обитатели этой местности не хотели восстанавливать разрушенное сооружение, поскольку ни один из владык не пользовался уважением и любовью в народе. С другой стороны, сама информация лишена исторической базы, так как названные лица никогда не правили в Браничево. Им владел Радич Бранкович, хозяин мест добычи золота и серебра, наследник Бранко Растислалича, который принимал активное участие в распаде не-

когда могущественного сербского царства. Князь Лазарь, предчувствуя сильную опасность со стороны турков, хотел привлечь Радича к созданию мощного бастиона обороны от врага, а когда ему это не удалось, вступил с ним в бой. Летописец так вспоминает об этих далёких событиях: «И оставил князь Лазарь Радича Бранковича в Браничево».

Самое давнее упоминание о Брадаче датируется XVI в. – периодом активного функционирования и расцвета монастыря. Однако когда в конце XVII в. его посетил Арсений Чарноевич из Печкого патриархата, монастырь лежал в руинах. Путешествуя по Браничево за тринадцать лет до первого масштабного переселения сербов из Косово, А. Чарноевич обнаружил три культовых книги (минеи). На каждой из них он оставил запись. Так, на минее за декабрь отмечено: «На пути до Браничево я нашёл эту книгу в монастыре Брадаче, но перевёз её в Патриархат, по ней может отправляться служба до тех пор, пока упомянутая церковь не будет восстановлена». А в минее за апрель зафиксировано следующее: «Во время путешествия по браничевской церкви нашёл я эту книгу, которая является собственностью монастыря Брадача, чтобы она могла служить этому монастырю, а при необходимости и кому-то другому. Кто её заберет и присвоит себе, тому это так просто не пройдёт – он будет проклят». Показательно, что вплоть до XIX в. не зафиксировано никаких упоминаний о Брадаче. Он был восстановлен только в 1990 г. [3].

В левой части монастыря Рукумия до сих пор сохраняется фреска, где изображена Святая Елица и четыре белых коня. Интересна и трактовка названия монастыря, которое связывают с рукой мученицы Елицы, хранившейся в монастырских стенах как святыня до Первой мировой войны, после чего следов мощей найти невозможно. В путевом дневнике Йосифа Веселича в 1861 г. оставлена запись, согласно которой, в монастыре сохраняется часть мощей святой, то есть её рука как один из фрагментов тела мученицы, принявшей страдания безо всякой вины.

Источник сестры Елицы поблизости от монастыря Сестролина, названный источником «доброе лика», привлекает своими целебными свойствами людей со всего света, а поскольку место стало пользоваться популярностью, восстановили и церковное сооружение на базе фундамента разрушенного памятника древности.

Отойдя от сведений о культовых сооружениях, так или иначе связанных с трагическими событиями, сконцентрируем внимание на мифологических составляющих текста. В частности, в нём используется интернациональный мотив девушки-жертвы и ребёнка-первенца-жертвы. Стоит согласиться с исследовательницей А. Матич, чья статья о народнопоэтическом памятнике размещена на портале «Serbum», касательно её утверждения, что в самых глубоких слоях текста прослеживается языческий ритуальный комплекс, согласно которому людские жертвоприношения как часть культа плодородия способствуют процветанию и благосостоянию общества [4].

Кроме того, в произведении прослеживается тенденция к гуманизации: Елица, которую оговорили и казнили по приказу братьев, рассматривается как жертва ревности невестки Павловицы. Парадигма языческого жертвоприношения оригинальным способом приспособлена к христианскому моральному кодексу, а сюжетные коллизии привязаны к пространству патриархального сообщества, одним из моральных столпов которого остаётся уважительное отношение сестры к брату (мученическую смерть и несправедливую кару Елица принимает без сетований); разрушительную силу воплощает невестка – представитель чужого рода, своеобразное воплощение негативных черт в данном («своём») сообществе.

Морально-нравственная составляющая текста, о которой свидетельствует само название, связана с карой за нарушение этического кодекса, сформированного в соответствии с народными представлениями о понятии Божьей правды. Грешница тяжело болеет в течение многих лет, не может достичь мира и покоя в душе, пока не получит прощения за свои грехи:

*Разбоље се млада Павловица,  
Боловала девет годин' дана,  
Кроз кости јој трава проницала,  
У трави се љуте змије легу,  
Очи тију, у траву се крију.  
Љуто тужи млада Павловица.*

*(Заболела тяжело молодая Павловица,  
Болела девять лет долгих,  
Сквозь кости её трава проросла,  
В траве лютые змеи лежат,  
Глаза выпивают, в траве прячутся,  
Горько тужит молодая Павловица).*

Показательно также использование растительной символики в тексте. Данная сублимация уже в начале баллады представлена согласно канонам приёма параллелизма («Две сосны растут рядом. А меж ними ёлка тонковерхая...»), а в конце становится сродни высокой христианской символике, поскольку рядом с цветами бессмертника на месте, где пролита кровь Елицы, сама собой возводится церковь. А на месте смерти Павловицы (антитеза) растут лишь лопухи и крапива, в качестве хтонического пространства используется озеро, которое проваливается под землю, а на его поверхности материализуются убитые существа (сокол, вороной конь и младенец в люльке):

*По језеру вранац коњиц плива,  
А за њиме злаћена колевка,  
На колевци соко тица сива,  
У колевци оно мушко чедо,  
Под грлом му рука матерна,  
А у руци теткени ножеви.*

*(Озером вороной конь плывёт,  
За ним – позолоченная люлька,  
На люльке сидит сокол седой,  
В люльке – мальчик-младенец,  
Под горлом у него материнская рука,  
А в руке – теткены ножи).*

В дальнейшем образ становится нарицательным: Павловица выступает воплощением коварной и злой женщины, которая сплетничает и ссорит обитателей семьи; появляется популярный в народе персонаж «куќка Pavloviца» (дословно – «домашняя Павловица»).

Оригинальным образом в лиро-эпическом тексте представлены образы двух умерших женщин – Елицы и Павловицы: тут соединяются анимистические верования и христианская этика для противопоставления вечных философских категорий добра и зла, справедливости и несправедливости. Ключевым остаётся принцип веры в Божественную правду, райскую жизнь для праведников. Баллада даёт чёткие сведения относи-

тельно коллективных взглядов на общечеловеческие категории, их происхождение и разделение. Христианские верования о судьбе тесно связаны с Божьей волей относительно последней. Согласно им, Бог не только милосердный спаситель, но и грозный судья, наивысший арбитр, способный наградить и покарать, давая простому смертному надежду на то, что если не на «этом», то на «том» свете «Бог ни перед кем не останется в долгу».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Караџић, В. Српске народне пјесме / В. Караџић. – Београд : Просвета, 1958. – Т. 1.
2. Jovanović, B. Srpske narodne lirске pesme i balade / B. Jovanović. – Pčelica, 2013. – 232 s.
3. Vesti online. – 2012. – 10 декабря.
4. <http://www.serbum.rs/bog-nikom-duzan-ne-ostaje/>

#### РЕЗЮМЕ

В статье анализируется один из наиболее известных и популярных в народе балладных текстов «Бог ни перед кем не остаётся в долгу», память о котором на века сохранится в народном сознании благодаря культовым сооружениям, возведённым на местах, связанных с сюжетными эпизодами баллады. Кроме того, произведение является образцом воплощения народных верований о Божьей справедливости.

#### SUMMARY

In the article is analyze one of the most well-known and popular in people ballad texts «God before anybody does not remain in a debt», memory about that on centuries will remain in folk consciousness due to the cult building, erected on places that is related to the with a plot episodes of ballad. In addition, ballad is the standard of embodiment of folk beliefs about a divine justice.

*Касперович Г. И.*

### **СОХРАНЕНИЕ И МОДЕРНИЗАЦИЯ ТРАДИЦИЙ ПО УХОДУ И СОДЕРЖАНИЮ КРУПНОГО РОГАТОГО СКОТА В СЕЛЬСКОХОЗЯЙСТВЕННЫХ ОРГАНИЗАЦИЯХ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 29.08.2016)*

В Республике Беларусь одной из важных и приоритетных отраслей хозяйственного комплекса по праву признано сельское хозяйство. Оно имеет не только первостепенную социальную значимость в обеспечении страны продуктами продовольствия, сырьём для перерабатывающей отрасли, но и поддерживает традиции, культуру белорусского народа. В целом же сельское хозяйство Беларуси специализируется на животноводстве, многие отрасли агропромышленного комплекса выполняют задачи животноводства.

Ведущее место в отрасли традиционно занимает разведение крупного рогатого скота, чему способствуют природно-климатические условия, а также сложившаяся структура сельхозугодий, в которой существенную долю занимают естественные луга, сенокосы и пастбища. В новейший период в этой отрасли идут активные преобразования. Происходит снижение удельного веса продукции животноводства в общей продукции подсобных хозяйств населения, увеличение продукции животноводства в сельскохозяйственных организациях республики. Так, только с 2011 по 2015 годы численность скота в сельскохозяйственных организациях увеличилась с 3 930 тыс. голов до 4 230 тыс. голов (на 8%) [1, с. 75, 76]. 96,5% от всей численности крупного рогатого скота, в том числе 92,5% коров (в 2011 г. соответственно 94,7% и 88,3%) концентрируются в

сельскохозяйственных организациях, что и определяет трансформацию традиционной культуры животноводства. В связи с этим встают проблемы сохранения историко-культурного наследия белорусов, выявления адаптивных функций традиционной хозяйственной культуры в современном аграрном производстве.

Современные достижения в животноводстве связаны с государственной поддержкой агропромышленного комплекса, улучшением кормовой базы, активной племенной работой, строительством новых, а также реконструкцией и техническим перевооружением существующих комплексов и ферм с целью повышения рентабельности их работы, улучшения условий труда и защиты окружающей среды.

По данным Министерства сельского хозяйства и продовольствия Беларуси, в расчёте на душу населения по производству мяса наша страна сравнялась с Германией, а молока – превышает основные развитые в аграрном отношении европейские страны [2]. Молочное скотоводство в Республике Беларусь занимает лидирующие позиции среди отраслей животноводства. В начале XXI в. в отрасль пришли новейшие технологии содержания, кормопроизводства, кормления животных. За последнее десятилетие в стране существенно обновлена инфраструктура молочного скотоводства. Только за 2010 – 2013 гг. построено 268 новых, реконструировано и модернизировано 878 старых молочно-товарных ферм [2]. На новых комплексах широко внедряется система производства молока с круглогодичным беспривязным содержанием коров в помещениях с организацией выгула рядом с коровником. Подобных ферм в Беларуси насчитывается более 1000 [3]. Многие из них достигли высоких показателей производства молока. В 2013 г. 416 сельхозпредприятий надоили более 5 тысяч килограммов молока от коров [2]. На протяжении 2010 – 2015 гг. сельскохозяйственные организации ежегодно получали свыше 6000 тыс. т молока. В 2014 г. средний удой молока от коровы в год в аграрных предприятиях составил 4 541 кг, что несколько больше, чем в фермерских (3 920 кг) и подсобных крестьянских (3 929 кг) хозяйствах [1, с. 79, 83]. Лидирующие позиции по производству молока занимают СПК «Агрокомбинат «Снов» Несвижского, ОАО «Витко-Агро» Слуцкого, КСУП «Брилёво» Гомельского, ОАО «СПЦ «Заречье» Рогачёвского районов, средний удой молока от коровы в этих хозяйствах превышает 9 тыс. кг в год.

Часть сельскохозяйственных организаций присоединена к крупным хорошо развивающимся промышленным предприятиям и стала их филиалами, есть и иностранные предприятия. Примером может послужить филиал Санкт-Петербургского концерна «Вировлянский ИП “Детско-сельский городок”» Городокского района Витебской области. За 2014 г. это хозяйство надоило свыше 8 тыс. кг молока от коровы.

Заметно улучшились условия труда на молочно-товарных фермах и комплексах, а также качество молока. Если ранее у доярок преобладал тяжёлый ручной труд, то в настоящее время все основные процессы механизированы. Бригадир молочно-товарной фермы «Вядерёво» (сельскохозяйственный филиал ОАО «Дорожностроительный трест № 1», г. Витебск) Фаина Яковлевна Жарикова рассказывает: «У нас молоко получается экстра на 100%. Установки доильные – «Делавар». Аппараты не носим на руках, как раньше носили. Всё на рельсах катается, повесил и рукой можно толкать. К коровам также рельсы подведены. Салфетки есть индивидуальные, ими доярка обтирает вымя перед доением, обрабатывает специальным раствором. Салфетки моем, есть стиральная машина-автомат». Галина Васильевна Рощина, оператор машинного доения этого же хозяйства дополняет: « На старой ферме на конях возили корм, а здесь кормораздатчик “Хозяин”, сам загружает и засыпает в кормушку» [4, ф. 6, оп. 14, д. 215, л. 8, 9]. Для доя-

рок и животноводов на многих молочно-товарных фермах и комплексах оборудованы комнаты отдыха, где можно попить чай или разогреть обед, душевые, гардеробные. Доярки работают посменно, имеют выходные дни.

В хозяйствах большое внимание уделяется современным технологиям производства молока. Есть определённые отличия в содержании скота. Как отметил заместитель директора по идеологической работе ОАО «Агрокомбинат «Мир»» Барановичского района Анатолий Николаевич Кокаш: «В хозяйстве есть фермы привязного содержания, где нагрузка на оператора машинного доения 50 коров, и беспривязного, где доярка доит 150 коров. Но на привязном содержании, когда находится стадо, там доярка знает коров, она здесь и врач, и зоотехник, имеет к каждой корове индивидуальный подход, чего нет на беспривязном содержании скота. Для этих ферм нужны очень хорошие специалисты зооветеринарной службы, которые бы каждый день контролировали ситуацию по дойному стаду. Разница практически небольшая в продуктивности скота привязного и беспривязного содержания» [4, ф. 6, оп. 4, д. 216, л. 4].

Росту объёмов молока способствовало повышение генетического потенциала дойного стада. С переходом на высокотехнологическое производство широко развернулась селекционная работа по замене чёрно-пёстрого скота голштинизированной породой. На предприятиях областей Беларуси содержатся быки-производители молочных (голландской, белорусской чёрно-пёстрой, симментальской), и мясных пород (герфордской, абердин-ангусской, лимузинской). Основным кормом для быков по традиции служит качественное сено, кроме того изготавливается специальный комбикорм, в качестве добавки идут сахар, масло, зимой – морковь. В республике создана также сеть племенных базовых хозяйств и селекционных ферм. От коров с лучшей молочной продуктивностью идёт отбор ремонтных тёлочек, их выращивание и пополнение племенных ферм. В практику возобновления стада вошли также современные технологии искусственного осеменения. Вместе с тем научные работники, зоотехники ставят вопрос о сохранении разнообразия местных пород молочного скота, которые обладают множеством ценных качеств. По мнению ученых и практиков не исчерпан генетический потенциал белорусской чёрно-пёстрой породы. Заместитель директора по животноводству ИП концерна «Детско-сельский городок», филиала «Вировляны» в этой связи отмечает: «Чёрно-пёстрая корова не хуже голштинов. Да, она даёт меньше молока на 2-3 литра. Пусть она даёт меньше молока, но она менее прихотливая, адаптирована к местным условиям... Базисная жирность голштинов – 3,6, а у чёрно-пёстрой породы – 4,0%. Но и с этой породой нужно работать. 5 000 кг она дала бы легко и отработала сполна 6-7 лактаций» [4, ф. 6, оп. 14, д. 215, л. 4, 5].

На скамейке запасных находится красный белорусский скот, который ведёт свою историю с середины XIX в. и был широко распространён на западе Беларуси вплоть до середины XX в. С 2005 г. он возрождён только в одном хозяйстве Беларуси – ЧСУП «Новый Двор – Агро» Свислочского района Гродненской области [5]. В 2016 г. стадо насчитывало 156 голов коров и 142 тёлочки, есть ещё бычки, которые выращиваются на племя. Белорусский красный скот имеет жирность молока 3,78%, молоко вкусное, идёт на детское питание на Волковысский молочный комбинат «БЕЛЛАКТ». Преимущество этой породы в её хорошей адаптации к местному климату, кормам, более устойчива она и к заболеваниям, особенно к лейкозу и туберкулёзу. Белорусский красный скот, главным образом, содержится в целях сохранения генофонда. Ежегодно в бюджет хозяйства государство выделяет на каждое животное по 2 млн. (200 денонмированных) рублей. В

хозяйстве ведётся селекционная работа, в процессе воспроизводства стада используется семенной материал быков как местного происхождения, так и англеской, датской пород. За 2015 г. средний удой от коровы составил 6 407 кг. От первотёлок надаивают 5 604 кг молока в год, но есть коровы, которые имеют удой 7 000 кг, а от пяти коров получают даже 8 000 кг [4, ф. 6, оп. 14, д. 225, л. 3].

В нашей стране в отрасли разведения крупного рогатого скота, кроме молочной составляющей, важное место принадлежит и производству говядины. Практически все сельскохозяйственные организации занимаются откормом молодняка на мясо. В республике работает 96 комплексов по выращиванию и откорму крупного рогатого скота. Вместе с тем, по мнению учёных-аграриев, с интенсификацией молочного животноводства и повышением удельного веса высокопродуктивных пород молочного скота происходит заметное снижение их мясного потенциала и качества получаемой говядины [6]. В целях дальнейшего развития отрасли на богатых заливных лугах Полесья, в отдельных хозяйствах Витебской, Могилёвской, Минской областей, где не хватает рабочих рук, ощущается слабое техническое обеспечение и есть недостаточное количество выпасов и лугов, разводят высокопородный мясной скот. В пастбищный период он круглосуточно находится на огороженных территориях. Вместе с коровами пасутся телята. Коров не доят, а телята возвращаются на молоке матери, на подсосе. От специализированного высокопородного скота при должном содержании получают мраморную говядину, которая ценится в мире за свои вкусовые качества. Согласно Республиканской программе племенного дела в животноводстве на 2011 – 2015 гг. предусматривалось создание 25 племенных сельскохозяйственных организаций по разведению высокопородного мясного скота. В 2015 г. мясной скот содержали 256 сельскохозяйственных организаций, более чем в 220 из них – на отдельных фермах, в том числе в 29 – племенных. В целом по стране насчитывалось почти 70 тыс. мясных животных, в том числе 23,5 тыс. чистопородных и помесных коров мясных пород [7]. При этом каждая область специализируется на определённых породах. На Брестчине разводят преимущественно абердин-ангуссов и лимузинов, на Витебщине и Могилевщине – герефордов, Гомельщине – лимузинов. Положительный опыт ведения мясного скотоводства накоплен в СПК «Достоево» Ивановского, ЧУП «Молдово-Агро» Ивановского, СПК «Комаринский» Брагинского, СПК «Урицкое» Гомельского, ОАО «Липовцы» Витебского, КСУП «Першан-2014» Воложинского районов.

Важной составляющей роста производства молока и говядины является кормовая база. В коллективных хозяйствах существенно меняются кормление (дифференцированные рационы, включение в состав кормов качественных обогатителей и минеральных добавок). В качестве грубых кормов используются сено, сенаж, зелёные корма. В кормопроизводстве и кормлении скота значительное место принадлежит силосу, корнеплодам. Летом часть скота выгнётся на пастбища. В 2012 г. в Витебской области паслись 110 стад, а это свыше 173 тыс. коров [8]. Многие сельскохозяйственные предприятия приобрели комбикормовые заводы, что способствовало удешевлению кормов и повышению продуктивности поголовья. Однако в некоторых хозяйствах кормов, в особенности травяных, не хватает, и не редкость, когда заготовленные корма не соответствуют нужному качеству или не сбалансированы по питательности, минеральным и биологическим веществам. В отдельных организациях внедрён преимущественно силосоконцентратный тип кормления молочного и мясного скота, который не соответствует физиологическим потребностям крупных рогатых животных, что приводит к ухудшению

их здоровья и выбытию из стада. Не секрет, что у крестьянина корова служит 15, а иногда и более лет. А на некоторых крупных комплексах с современной технологией 2-3, реже 4-5 лет, а ведь наибольшее количество молока корова даёт в пятую-шестую лактацию. Массовый переход на беспривязное содержание животных выявил ряд неблагоприятных тенденций в жизнедеятельности крупного рогатого скота. На некоторых фермах нет зелёных выгулов, где бы животное двигалось, получало солнечную инсоляцию. Без движения возникает гиподинамия, а это приводит к хроническому стрессу животных, нарушению многих физиологических процессов. В этой связи наиболее осторожные и предусмотрительные руководители коллективных хозяйств не пошли на огромные реконструкции, модернизацию и соответствующие им кредитные займы, ограничились наведением порядка и дисциплины, усовершенствовали систему поддержания микроклимата на молочно-товарных комплексах, сохранив лучшие из традиций – бережное отношение к животным, преобладание в кормлении травяных кормов, стойловое содержание животных на глубокой соломенно-навозной подстилке зимой, а летом выпас скота на пастбищах, что удешевляет получаемую молочную продукцию. В настоящее время с кормлением и кормопроизводством ситуация улучшается. Научные работники, зоотехники хозяйств также ставят вопросы об увеличении разнообразия пород молочного скота, сохранении и развитии отечественных пород крупного рогатого скота, что поможет отрасли обрести большую устойчивость.

Чрезвычайно важным фактором, влияющим на производственные результаты, наряду с кормами и породным составом животных, является качественный уход за животными, забота о них. Анализ журналов, газет сельскохозяйственной направленности, собственных полевых материалов свидетельствует о значимости человека на производстве, в особенности высокотехническом – руководителей хозяйств, ведущих специалистов, руководителей среднего звена, операторов машинного доения, животноводов, пастухов и работников других массовых профессий. Татьяна Васильевна Тубольцева – оператор машинного доения в КСУП «Красная Армия» Рогачёвского района объясняет секреты своего мастерства: «Мало доить корову, её ещё любить нужно. Я и слесарю Жене Нижникову, и подгонщику Саше Шелестову говорю: для нас бурёнки должны быть как в Индии – священными животными, нельзя их обижать, нельзя на них кричать, я вот к дойке приступаю только в тишине» [9]. В агропромышленных предприятиях, где наряду с укреплением экономики заботятся о людях труда и ветеранах, их благосостоянии, не забывая при этом материальные и моральные стимулы, отмечены и высокие показатели в производстве. В таких лидирующих в отрасли хозяйствах, как «Снов» Несвижского района Минской области, СПК «Свислочь» Зельвенского района Гродненской области, СПК «Жеребковичи» Ляховичского района Брестской области и многих других на работу можно устроиться только по конкурсу и в порядке очереди.

В современный период во всем мире растёт интерес к органическому сельскому хозяйству, которое выступает альтернативой интенсивному. При этом в аграрном производстве не допускаются синтетические удобрения, пестициды, регуляторы роста, кормовые добавки, генетически модифицированные организмы. В содержании животных исключаются антибиотики (при лечении ими животных продукция на несколько лет выводится из категории органической), гормоны и другие вредные вещества. Не допускается также содержание животных без подстилки (по мнению специалистов лучшей подстилки чем солома в мире нет) и на привязи. В обязательном порядке животные должны иметь выгул [10]. Как видим, в своей основе органическое сельское хозяйство зиждется



на традиционной основе. В этой связи чрезвычайно важным в развитии отрасли наряду с апробированными новыми методами, техникой и технологией, достижениями аграрной науки представляется использование самобытной и уникальной культуры традиционного хозяйствования (опыт, народные знания, навыки и умение, бережное отношение к домашним животным).

В среде сельского населения, особенно у старшего поколения, сохраняются разнообразные практические навыки, знания, опыт выращивания, кормления, лечения, воспроизводства животных. К сожалению, часть из них утеряна или же находится в пассивном состоянии, и не передаётся младшим поколениям. В народной традиции важным является ласковое, бережное отношение к домашним животным, что не всегда встречается на крупных аграрных комплексах.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Сельское хозяйство Республики Беларусь, 2010 – 2014 : стат. сб. / Национальный статистический комитет Республики Беларусь ; редкол. : И. В. Медведева (предс.) [и др.]. – Минск : Нац. стат. комитет РБ, 2015. – 317 с.
2. Заяц, Л. Всем под силу семь шагов / Л. Заяц // Сельская газета. – 2014. – 26 августа. – С. 4.
3. Трофимов, А. Почему молоко само рекой не льётся? / А. Трофимов, В. Тимошенко, А. Музыка // Белорусское сельское хозяйство. – 2014. – № 1. – С. 8 – 9.
4. Архив Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси.
5. Жуков, А. На скамейке запасных. Белорусский красный скот / А. Жуков // Белорусское сельское хозяйство. – 2013. – № 7. – С. 18.
6. Петрушко, С. А. Мясному скотоводству – быть! / С. А. Петрушко // Белорусское сельское хозяйство. – 2010. – № 9. – С. 50 – 53.
7. Цыбулько, А. Лимузины без компенсации / А. Цыбулько // Сельская газета. – 2015. – 27 октября. – С. 4.
8. Ярошевич, К. Почему руководители «вооружены» всем, кроме опыта передовиков / К. Ярошевич, С. Залеская // Белорусская нива. – 2012. – 25 мая. – С. 4.
9. Яско, А. Мало доить, важно любить. Рогачёвские уроки большого молока / А. Яско // Сельская газета. – 2016. – 18 июня. – С. 6.
10. Мицкевич, Я. Полезно, модно и практически недопустимо / Я. Мицкевич // Сельская газета. – 2015. – 1 августа. – С. 22.

#### РЕЗЮМЕ

В статье на статистических, полевых этнографических материалах, литературных источниках исследованы тенденции и специфика развития животноводства в агропромышленных предприятиях Республики Беларусь, рассмотрены сохранение и модернизация традиций по уходу и содержанию крупного рогатого скота, выявлены неиспользованные резервы и проблемы отрасли.

#### SUMMARY

The article on the basis of statistical, field ethnographic data and published materials analyses the evolution tendencies and the peculiarities of cattle breeding in agricultural complexes of the Republic of Belarus. The author also looks at the issues of safeguarding and modernizing the traditions of cattle breeding, the possible ways of its further development and the problems to be solved.

## **ВЫКАРЫСТАННЕ ДЗІКАРОСЛЫХ РАСЛІН У ШТОДЗЁННЫМ ПОБЫЦЕ БЕЛАРУСАЎ КАНЦА ХІХ – ПАЧАТКУ ХХІ СТ.**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі  
(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2016)*

Шырокае выкарыстанне дзікарослых раслін у штодзённым побыце беларусаў канца ХІХ – пачатку ХХІ ст. абумоўлена перш за ўсе спецыфікай прыродных умоў, у якіх спрадвеку знаходзілася тэрыторыя Беларусі, дзе больш за 1/3 тэрыторыі складалі вялікія лясныя масівы і, адпаведна, значная колькасць дзікарослых раслін. Кожны дзень традыцыйнае насельніцтва выкарыстоўвала дзікія расліны не толькі ў побыце, але і ў рытуальна-магічных практыках, накіраваных на забеспячэнне дабрабыту сям’і і паспяховага вядзення гаспадаркі. Мэтай артыкула з’яўляецца аналіз асаблівасцей штодзённага выкарыстання дзікарослых раслін беларусамі ў канцы ХІХ – пачатку ХХІ ст., а таксама выяўленне эвалюцыйных змяненняў у традыцыі карыстання.

Гістарыяграфія пазначанай праблемы бярэ пачатак ў канцы ХІХ ст. з навуковых прац М. Я. Нікіфароўскага, П. В. Шэйна [1] і іншых. У нарысах «Освященные предметы и отношение к ним простонародья Витебской Белоруссии» М. Я. Нікіфароўскі звярнуў увагу на сімвалічны статус вярбы ў беларускай культуры і акрэсліў рытуальна-магічныя практыкі, звязаныя з яе выкарыстаннем [2]. Хоць працы адзначаных навукоўцаў насілі апісальны характар, яны з’явіліся грунтоўнай базай для наступных даследаванняў.

Да пачатку ХХ ст. крыніцай з’яўляліся статыстычныя матэрыялы, якія ўтрымліваюць звесткі аб колькасным і відавым змесце дзікарослых раслін, што збіралі на тэрыторыі беларускіх губерняў у складзе Расійскай імперыі, – «Современное положение в России промысла сбора, культуры и обработки лекарственных растений (по данным анкеты Департамента земледелия, произведенной в 1915 году)» [3]. Важныя звесткі аб відах лекавых дзікарослых раслін, што ўжываліся на тэрыторыі Беларусі ў пачатку ХХ ст., утрымлівае і даследаванне М. В. Рытава «Русские лекарственные растения. Дикорастущие и возделываемые лекарственные растения» [4]. Тэарэтычнае асэнсаванне побытавага выкарыстання дзікіх раслін беларусамі змяшчае раздзел «Збіральніцтва» ў 1 томе шматтомніка «Беларусы» – «Прамысловыя і рамесныя заняткі» [5]. Асобныя звесткі па культуры ўжывання раслін прыводзяцца ў замежных працах па народнай медыцыне – «Народна медицина украінців» [6]. Для больш поўнага разумення карціны выкарыстання дзікарослых раслін на сучасным этапе ўзнікае неабходнасць і ў палявых этнаграфічных матэрыялах – напрыклад, сабраных непасрэдна аўтарам [7] і тых, што ўтрымлівае Полацкі этнаграфічны зборнік [8].

Дзікарослыя расліны з даўніх часоў з’яўляліся аб’ектам збору і нарыхтоўкі, бо шырока прымяняліся ў традыцыйнай гаспадарцы беларускага селяніна як у штодзённым побыце, так і ў рытуальна-абрадавай дзейнасці. Арэал выкарыстання дзікай расліннасці быў надзвычай вялікім. Драўніна лясных дрэваў выкарыстоўвалася ў дойлідстве і цяслярстве, з яе будавалі хаты, выраблялі посуд і розныя гаспадарчыя прылады. Найбольш прыдатнай для гэтых мэтаў лічылася драўніна хвой, елкі і дуба [5, с. 171]. Пры гэтым у будаўніцтве жылля пазбягалі выкарыстоўваць асінавае дрэва, якое з даўніх часоў надзялялася негатыўнай сімволікай. Катэгарычна забаранялася выкарыстоўваць і дрэвы, паваленыя бурай ці маланкай.

Культура збіральніцтва дзікарослых раслін сярод традыцыйнага беларускага насельніцтва ўключала ў сябе збор і назапашванне як самой расліннасці, так і пладоў, каранёў. Збіралі ядомыя і лекавыя расліны і ягады – як на ўласную патрэбу, так і на продаж. У статыстычных матэрыялах «Современное положение в России промысла сбора, культуры и обработки лекарственных растений» на пачатак ХХ ст. адносна тэрыторыі заходнебеларускіх губерняў пазначалася, што «прамысловаць збору лекавых раслін і ягад мясцовым насельніцтвам мае вялікія шанцы на развіццё, паколькі мясцовае насельніцтва нарыхтоўвае іх не толькі для ўласных патрэбаў, але і на патрэбу аптэк. Акрамя таго, некаторыя жанчыны гандлююць як уласнымі травамі ад усякіх хваробаў, так і папярэдне закупленымі ў збіральнікаў» [3, с. 214 – 215].

У матэрыялах прыводзіцца пералік найбольш папулярных для збору раслін па губерням. Напрыклад, у Гомельскім павеце Магілёўскай губерні насельніцтва ў вялікай колькасці збірала мяту і рамонак, а таксама багун, дзеразу (рус. Плаун), дзівасіл, васілёк, святаяннік (рус. звербой), ландыш, падбел (рус. мать-и мачеха) і г. д. Расліны высушвалі на сонцы, частку пакавалі ў мяхі і адвозілі на продаж у гарадскія аптэкі. Па звестках, ва ўладаннях Паскевічаў на Гомельшчыне мясцовыя жанчыны пудамі збіралі і пастаўлялі ў Гомель засушаныя споры дзеразы [3, с. 216]. У Рагачоўскім павеце збіралі палын, шалфей, мяту, ліпавы цвет, сасновыя і яловыя шышкі; у Мсціслаўскім і Горацкім паветах – талакнянку, блёкат (рус. белена), ваўчкі (рус. череда), браткі (рус. анютины глазки, иван-да-марья), дубовую кару, крушыну, ядловец і г. д. У Барысаўскім павеце – крушыну, спарыш, цвінтарэй (рус. золототысячник), аер, дуброўку (калган), мацярдушку (рус. душыца). На Віцебшчыне – трыпутнік, чыстацел, святаяннік, бузіну, пупышкі бярозавыя і ліпавыя, ядловец і г. д. [3, с. 219 – 225].

З 2-й паловы ХХ ст. збор на продаж вышэйпералічаных лекавых раслін паступова скарачаецца, што было выклікана развіццём хімічнай прамысловасці і з'яўленнем альтэрнатыўных лекавых сродкаў.

Тым не менш, у цяжкія пасляваенныя гады насельніцтва працягвала збіраць травы і ягады, якія дапамагалі змагацца з голадам і хваробамі. Паўсюдна збіралі і ўжывалі ў ежу дзікае шчаўе, у спалучэнні з бацвіннем варылі супы з крапівы, якую папярэдне апарвалі кіпнем, а таксама лебяды, лопуху і г. д. [7]. У лесе збіралі і нарыхтоўвалі чарніцы, брусніцы, журавіны, буякі, маліну, суніцы, каліну, рабіну, шыпшыну і г. д. Чарніцы сушылі і ўжывалі ў ежу свежымі, з журавін варылі кісель і квас, рабіну і каліну настойвалі і адварвалі, чакаючы, пакуль ягады страцяць горыч. Рабінавае лісце доўга захоўвала якасць агародніны і не дазваляла ёй псавацца, таму лісце дадавалі, напрыклад, у агуркі [5, с. 43]. Ягады крушыны лічыліся шкоднымі для зубоў, таму іх збіралі толькі пчаляры – для настою, што прываблівае пчол [5, с. 43]. Больш шырока выкарыстоўвалася крушынавая кара, з якой да нядаўняга часу атрымлівалі трывалы фарбавальнік жоўтага колеру: *«У аснаўном крушыну раньшэ загатаўліваў, кару яе. Для красіцелей і для ўсяго. Яна красіла, эта крушына ... Рукі вы будзеце два часы атмываць»* [7, л. 63].

Вялікую колькасць дзікіх раслін здаўна збіралі і нарыхтоўвалі ў якасці лекавых сродкаў ад розных хвароб. Збіралі як самі расліны, так і іх асобныя часткі: сцябліны, лісце, кветкі, плады і карэнні. Зборам лекавых раслін, або зэлак, пераважна займаліся старыя жанчыны, якія лічыліся найбольш вопытнымі, «набліжанымі» да мяжы з іншасветам. Сабраным імі зёлкам прадпісвалі значна большую лекавую сілу: *«Факцічаскі травы нада збіраць старому чалавеку... Ну стары чалавек штоб, і яны*

*очень помогаюць»* [7, л. 54]. Назапашвалі лекавыя расліны па часе іх выспявання, у залежнасці ад канкрэтнага віду. Агульнараспаўсюджанай з'яўлялася вера ў тое, што самыя моцныя травы збіраюць у купальскую ноч. Аднак сустракаліся і лакальныя ўяўленні, напрыклад, на Полаччыне зёлкі стараліся сабраць да Купалля, каб яны «не згубілі сваю моц», а ва Ушацкім і Лепельскім раёнах найбольшую моц прыпісвалі раслінам, сабраным ў маі перад поўняй [8, с. 27].

Часцей за ўсё збіралі травы раніцай, на досвітку, пакуль не сышла раса (па адказах 15 з 40 апытаных інфарматараў) [7]. Тым не менш, час збору мог вар'іравацца ў межах сутак, часта ён не быў прывязаны да нейкай канкрэтнай кропкі: *«Абы-як, абы-калі. Вечарам врэмя больш, дык вечарам»* [7, л. 58].

Па матэрыялах апытання насельніцтва, аднымі з самых распаўсюджаных зёлак з'яўляліся святаяннік, дзівасіл, чыстацел, сухацвет (рус. бессмертник), крываўнік, ліпа, дуброўка, крапіва, скрыпень (рус. иван-чай), чабор, мацярдужка, лопух, палын, ваўчкі і г. д. [7]. Даследчыкі ўкраінскай народнай медыцыны Г. Балтаровіч, а таксама К. Машынскі, М. Носаль заканамерна сцвярджалі існаванне так званых «раслін-універсалаў» – катэгорыя лекавых раслін, якім прыпісваўся шырокі спектр дзеяння («ад усіх хвароб») [6, с. 77]. Гэтыя расліны надзяляліся і магічнымі ўласцівасцямі, што вынікала з іх прыродных якасцей. Паказальна, што для раслін-універсалаў характэрна надзвычай багатая наменклатура (у тым ліку наяўнасць разнастайных лакальных назваў), якія падкрэсліваюць іх лекавую сілу.

У штодзённым побыце традыцыйнай беларускай сям'і ў якасці лекавых сродкаў расліны-універсалы выкарыстоўваліся ў шматлікіх формах і відах. Як правіла, расліны (або іх асобныя элементы) сушылі і прымянялі ў выглядзе адвараў, настоек, прымочак (кампрэсаў), дадаткаў у мазі, інгаляцый і г. д. Таксама іх штодзень ужывалі ў выглядзе чаёў, каб умацаваць арганізм: *«Зверабой уперамешку, іван-чай, мята, меліса, ліпавы цвет...»* [7, л. 67].

Святаяннік, па павер'ях, з'яўляўся сродкам «ад сарака хвароб»: *«усякае зелле без зверабоя, як трава без солі»* [6, с. 79]. Яго выкарыстоўвалі ў выглядзе воднага настою пры хваробах страўніка, печані, нырак, галаўных болях; у выглядзе прымочак і ваннаў пры захворваннях скуры. Святаяннікам паспяхова лячылі і бронхіальную астму: *«Зверабой гэта ў чай было добра, і для здароўя добра. Жана была збірала. Яна хворая была – бронхіальная астма. І ў чай паложыць, і яна п'ець чай»* [7, л. 6]. Дзякуючы сваім антымікробным і супрацьзапаленчым уласцівасцям расліна з'яўляецца самым агульнараспаўсюджаным лекавым сродкам у беларускім народным лекаванні. Тым не менш, пры яго выкарыстанні важна было правільна разлічваць дазіроўку, пры злоўжыванні расліна аказвала негатыўнае ўздзеянне, асабліва на мужчынскі арганізм: *«Зверабой ён такі – для мужыка, канешна, не гадзіцца»* [7, л. 62].

Дзівасіл (дзюбасіл) таксама з'яўляецца ўніверсальнай раслінай, якую беларускія сяляне паўсюдна выкарыстоўвалі для лячэння страўнікавых захворванняў і захворванняў лёгкіх, а таксама для лячэння ран і парэзаў. Яшчэ ў крыніцах канца XIX ст. для загойвання ран рэкамендавалася мазь, зробленая з расцёртага караня дзівасіла, змешанага са свіным тлушчам [6, с. 78]. У сучасны перыяд расліна выкарыстоўваецца ў розных формах: у выглядзе адвару і настойкі, для лячэння страўнікавых захворванняў.

Універсальнымі зёлкамі, што шырока прымяняліся ў штодзённым жыцці беларусаў, з'яўляліся крапіва, дуброўка і крываўнік. Акрамя таго, што крапіва ўжывалася не толькі як раслінны дадатак да ежы, які ўтрымлівае шмат вітамінаў і

мікраэлементаў, яе выкарыстоўвалі ў выглядзе адвару і воднага настою пры хваробах печані, нырак, страўніка, малярыі і г. д. У народзе адвар крапівы здаўна лічыўся якасным сродкам для ўмацавання валасоў: «*А крапіву я – мою галаву. Валасы спаласківаць очэнь харашо. Укрэпляюцца, не лезуць*» [7, л. 59]. Экстракт крапівы паўсюдна выкарыстоўваецца і ў сучасных касметычных сродках для валасоў, што сведчыць пра правераныя часам лекавыя ўласцівасці расліны.

У народных медыцынскіх ведах беларусаў карань дуброўкі (рус. калган, лапчатка) выкарыстоўваўся пры страўнікавых і кішэчных хваробах. Вялікая колькасць лакальных варыяцый назваў (узік, вязь-трава, сурмоліна, завязны карань) сведчыць пра даўні вопыт выкарыстання караня расліны яшчэ з часоў Сярэднявечча [4, с. 99]. Асабліва шырока расліна ўжываецца на тэрыторыі цэнтральнай і паўднёва-ўсходняй часткі Беларусі. Карань дуброўкі збіралі, ачышчалі і папярэдне засушвалі, затым рабілі настойкі на гарэлцы ці спірце, для дзяцей выкарыстоўвалі водны настой. Звяртаюцца да гэтага расліннага лекавага сродку і сёння. Паказальна, што веды пра яго каштоўныя ўласцівасці распаўсюджваюцца і ўзнаўляюцца як ў межах рэгіёнаў Беларусі, так і ў выніку пераймання вопыту суседзяў: «*На Украіне ўсе памешаны на калгане. Я вярнулася, а мне казалі, што ў нас тожса расцёт эта. Яно ж такое неўзрачнае. Яны эці корнікі мылі-сушылі*» [7, л. 69].

Практычны аспект штодзённага выкарыстання дзікарослых раслін у побыце беларускай сям’і спрадвечу непарыўна звязваўся з рытуальным аспектам. Важнай была абарона жылых і гаспадарчых будынкаў ад розных негатыўных уздзеянняў. Зыходзячы з прыродных і лекавых уласцівасцей траў, беларусы надзялялі іх абарончай функцыяй. Асвечаныя купальскія зёлкі лічыліся моцным апатрапеем, іх выкарыстоўвалі на працягу года ў кожнай патэнцыяльна небяспечнай сітуацыі. Травы пакідалі ў хаце і гаспадарчых пабудовах у якасці абароны ад нячыстай сілы, грому, буры, пажару і г. д. Зёлкі побач з грамнічнай свечкай лічыліся добрым «громаадводам», іх хавалі на даху хаты, а падчас грому кідалі ў печ, каб адвесці небяспеку: «*Як гром грывіць, свечку і зёлкі гэтыя ў кождага чалавека. Свянцаць – і праносіць*» [9, л. 51].

Найбольш надзейнымі апатрапеемі ад злога лічыліся расліны са спецыфічнымі абарончымі прыстасаваннямі або якасцямі (наяўнасць шыпоў, атрутных рэчываў і г. д.), што набліжала іх да сферы іншасвету, напрыклад, крапіва і дзядоўнік. Іх вешалі на клямку дзвярэй, клалі за бэлькі, раскідвалі на парозе хаты ў тых месцах, куды, па павер’ях, маглі трапіць нячысцікі: «*Жучка-крапіва і дзед такі калючы, чартапалох. Вешаюць на клямачку, і крапівіну, каб гэта ж, ну, чарадзея не ўзяў*» [10, л. 5]. Засцерагалі ад злога ўздзеяння і жывёлу: «*Гэта перад Купалам на Івана, хто умець чараваць ... кажучь, як накідаеш гэтай жгучкі на двор, каб гэтае зло не падхадзіла к хлеву*» [11, л. 28]. Падобнымі ўласцівасцямі надзялялі і траецкую зеляніну. Па павер’ях, расліны дапамагалі і ад грызуноў – на Магілёўшчыне бярозавы «май» клалі ў сарай пад сенавал ад мышэй: «*Ложыш бярозкі пад ніз. А на яго ложыцца сена. Мышы не так врэднічалі сена*» [7, л. 73].

Зёлкі выкарыстоўвалі ад упуду, імі акурвалі малых дзяцей, давалі ім глытаць дым з зёлак: «*Тады ж і з пуду, як дзеці спужаюцца, на вугалькі ложуць, натруць дзяцей. Бываець, на скавародачку натруць зёлчкі, з іх дымок ідзець, дзецям тады кажучь: “Ну, пераймай гэты дымок глытаць”*» [10, л. 53].

Дзікарослыя расліны, згодна з уяўленнямі беларусаў, маглі выступаць пасрэдкамі паміж светам людзей і іншасветам. Медыятыўная функцыя раслін праяўлялася падчас варажбы ў святочныя дні (купальская і траецкая варажба), а таксама ў штодзённым жыцці. Пацвярджаннем іх статусу пасрэдкаў з’яўляецца выкарыстанне раслін у сітуацыях,

звязаных са сном як памежным станам чалавека. Напрыклад, у сучаснай традыцыі на Падзвінні аўтарам зафіксавана ўжыванне яловых лапак ад бяссонніцы: галіны клалі пад падушку, што спрыяла хуткаму надыходу сну [7, л. 4]. У Любанскім раёне дзяўчаты перад сном клалі пад ложка асінавую палку, каб прысніўся суджаны: «Дзяўкам клалі асінавыя палкі пад ложка, каб нешта прыснілася... Ну прысніць свайго друга, які трапіцца. А ету палку ўжо абый-калі кладуць» [7, л. 93].

Падводзячы вынікі, адзначым, што дзікарослыя расліны з даўніх часоў з'яўляліся аб'ектам збору і нарыхтоўкі, шырока выкарыстоўваліся ў штодзённым побыце беларускага селяніна як у практычным накірунку, так і ў абрадавай дзейнасці. Са старажытнасці дзікія расліны беларусы ўжывалі ў ежу і карысталіся імі ў якасці лекавых сродкаў, асноўнымі формамі якіх былі адвары, настоі, прымочки і г.д. Гэтыя формы працягваюць выкарыстоўвацца і па сённяшні дзень. У 2-й палове ХХ ст. разам з навуковым пацвярджэннем лекавай моцы раслін і развіццём прамысловасці выкарыстанне ведаў аб травах выйшла на новы ўзровень: яны пачалі прымяняцца ў сучаснай вытворчасці. Веды аб уласцівасцях некаторых з іх працягваюць ўзнаўляцца. У шэрагу выпадкаў гэта адбываецца дзякуючы міжэтнічным кантактам, а таксама вялікай разнастайнасці тэматычнай літаратуры. Для традыцыі ўжывання раслін у штодзённай абрадавай дзейнасці характэрна меншая ступень захаванасці ў параўнанні з практычным выкарыстаннем. У межах народных уяўленняў дзікарослыя расліны надзяляліся апатрапейнай функцыяй і з'яўляліся пасрэдкамі паміж светам жывых людзей і іншасветам.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края : в 3 т. / П. В. Шейн. – СПб.: Тип. Имп. акад. наук, 1893. – Т. 2. – 715 с.
2. Никифоровский, Н. Я. Освящённые предметы и отношение к ним простонародья Витебской Белоруссии / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Типо-литография насл. М. Б. Неймана, 1903. – 26 с.
3. Современное положение в России промысла сбора, культуры и обработки лекарственных растений по данным анкеты Департамента земледелия, произведённом в 1915 году / под ред. А. И. Шахновича [и др.]. – Петроград : Тип. бр. В. и И. Линник, 1916. – 346 с.
4. Рытов, М. В. Русские лекарственные растения: полное практическое руководство для хозяев и для преподавания / М. В. Рытов. – Петроград : Изд-во П. П. Сойкина, 1918. – Т. 1. Дикорастущие и возделываемые лекарственные растения. – 224 с.
5. Беларусь / рэдкал.: В. К. Бандарчык [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1995. – Т. 1. Прамысловыя і рамесныя заняткі. – 351 с.
6. Болтарович, З. Є. Народна медицина українців / З. Є. Болтарович. – Київ : Наукова думка, 1990 – 234 с.
7. Архіў Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. – Ф. 6. Воп. 14. Спр. 214.
8. Полацкі этнаграфічны зборнік. / склад. А. У. Лобач, У. С. Філіпенка. – Наваполацк : ПДУ, 2006. – Вып. 1. Народная медыцына беларусаў Падзвіння : у 2 ч. – Ч. 1. – 148 с.
9. Архіў гісторыка-філалагічнага факультэта Полацкага дзяржаўнага ўніверсітэта (АГФФПДУ) – Ф. 1. Воп. 3. Спр. 2. Сш. 2.
10. АГФФПДУ. – Ф. 1. Ф. 1. Воп. 3. Спр. 2. Сш. 1.
11. АГФФПДУ – Ф. 1. Воп. 3. Спр. 2. Сш. 4.

#### РЕЗЮМЕ

В статье характеризуются особенности и степень бытового и ритуального использования дикорастущих растений в повседневности белорусов конца XIX – начала XXI в. Осуществлена попытка анализа эволюционных изменений в традиции использования растений на протяжении данного периода.

## SUMMARY

The article characterizes peculiarities and the degree of household and ritual usage of wild plants in everyday life of the Belarussians at the end of the XIX – beginning of the XXI century. Also an attempt has been made to analyze evolutionary changes in the tradition of plants usage during the given period.

*Козар Л. П.*

### **ЮГО-ЗАПАДНЫЙ ОТДЕЛ РУССКОГО ГЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА В ИССЛЕДОВАНИИ СОФИИ РУСОВОЙ: ФОЛЬКЛОРИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

*Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Рильского НАН Украины*

*(Поступила в редакцию 25.03.2016)*

Ячейками национально-культурной работы во 2-й половине XIX в. стали украинские общины, возникшие в Петербурге, Киеве, Харькове, Чернигове, Одессе, Полтаве и других городах. Они объединяли лучших представителей национальной интеллигенции, общественных деятелей, учёных, педагогов, литераторов, студенческую молодёжь и других. Важную роль в развитии украинской фольклористики сыграла Киевская община, усилиями которой был организован Юго-Западный отдел Русского географического общества (ЮЗО РГО; 1873 – 1876 гг.) и осуществлена этнографическая экспедиция П. Чубинского с целью изучения традиционного быта Украины, а не только трёх губерний так называемого Юго-Западного края, как было официально запланировано. Отдел способствовал формированию общественного движения: «Словно ... целое национальное течение побежало по Украине вместе с толстыми тетрадами, записанными украинскими народными песнями и сказками, появились первые ростки нового национального самосознания» [13, с. 155]. Открытие ЮЗО РГО позволило легализовать деятельность, направленную на национальное возрождение Украины, всестороннее научное исследование украинской истории, языка, народного творчества и этнографических особенностей.

Деятельность ЮЗО РГО была в поле зрения многих исследователей, в частности В. Горленко [1], А. Грушевского [2], И. Демуз [3], И. Житецкого [4], А. Кравца [6], В. Милько [7], Л. Мохир [8], О. Оверчук [9], Н. Петрук [10], А. Пыпина [11], С. Русовой [12], Ф. Савченко [14], С. Чибирак [15], Л. Чёрной [16] и других. Среди названных работ внимание привлекает статья Софии Русовой (украинского педагога, прозаика, литературоведа и общественного деятеля) «К 40-летию юбилею Юго-Западного отдела Императорского географического общества», опубликованная в журнале «Украинская жизнь» [12, с. 28 – 39]. Освещение фольклорно-этнографической деятельности Юго-Западного отдела Русского географического общества в этой работе и стало целью нашего исследования.

В указанной публикации С. Русова отметила, что ЮЗО РГО оставил о себе светлую память и период его существования был яркой страницей в истории культурного развития Южной Руси. И хотя в этом отделе числились люди разных сословий, их объединяло желание изучения родного края, стремление внести в это исследование как можно больше объективности и правды. С. Русова, основываясь на «квитанционной книге Отдела», привела список более 160 деятелей ЮЗО РГО, которые платили членские взносы. Среди них такие представители украинской науки, как В. Антонович, Н. Антиох-Вербицкий, В. Беренштам, Н. Белозерский, А. Домонтович, М. Драгоманов, П. Житецкий, А. Кистяковский, А. Кониский, А. Лазаревский, И. Левицкий, Н. Лысенко, А. Маркевич, Н. Милорадович, В. Науменко, Я. Новицкий,

С. Нос, В. Петров, Б. Познанский, А. Русов, В. Семиренко, Н. Старицкий, П. Стебницкий, В. Тарновский, П. Чубинский и другие. Кроме того, названы меценаты: графы Милорадович и Кочубей; князя Голицын и Куракин; Тарновский, Алфёров, Терещенко, Ханенко и другие. Среди активных собирателей фольклора выделены И. Манжура, Я. Новицкий, П. Литвинова и другие.

С. Русова упоминает и менее известных членов ЮЗО РГО, которые также внесли существенный вклад в изучение украинского фольклора: Митрофан Васильевич Симашкевич (1845 – 1902) – учёный-историк, исследователь истории Подолья, церковный и общественный деятель. Собирал фольклорно-этнографические материалы по истории сёл Литинского уезда Подольской губернии. Был избран действительным членом Юго-Западного отдела Императорского Русского географического общества 6 марта 1873 г.

Яков Григорьевич Демченко (1842 – 1912) – украинский общественный деятель, фольклорист, публицист, сын юриста Григория Демченко. Учился в университете св. Владимира в Киеве (1864 – 1868). Поддерживал связи с Киевской общиной, помогал средствами журналу «Киевская старина». Записал на Полтавщине более 1,5 тысяч песен, в том числе о Нечае, Морозенко и Харко, множество поговорок и анекдотов, народных поверий. Автор брошюр «Шевченко и патриоты» и «Свод клеветы на Шевченко некоторыми “патриотами”» (обе – 1910 г.) [18].

Григорий Антонович Залюбовский (1836 – 1898) – украинский этнограф, фольклорист, этнолингвист, общественный деятель, писатель, первый фольклорист Екатеринославщины. Начал свою деятельность ещё в студенческие годы (1861 – 1862) и не оставлял любимого дела до конца жизни. Собирательную работу осуществлял преимущественно в пределах Новомосковского и Павлоградского уездов. Будучи следователем и членом суда, допрашивая обвиняемых и свидетелей, он подмечал каждое новое слово и записывал его на отдельной карточке. Пытался делать это незаметно для собеседника, фиксировал целые фразы для понимания контекста. Ни одно из фольклорных изданий того времени не обходилось без участия Г. Залюбовского, хотя он так и не издал собрания собственных фольклорных записей. Все они распределены по разным сборникам, а имя самого Г. Залюбовского не всегда упоминается. Записанные Г. Залюбовским украинские народные сказки, песни, легенды, пословицы, поговорки, загадки, игры, лексический материал вошли в сборник М. Номиса «Украинские поговорки, пословицы и т. д.» (1864 г.; более 700 единиц, собранных в Новомосковском уезде), семитомное издание «Трудов этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край» (1872 – 1879) П. Чубинского, первый том «Исторических песен малорусского народа» (1874), подготовленного М. Драгомановым и В. Антоновичем, «Южнорусский словарь» К. Шейковского, «Читанки» Т. Хуторного, четырёхтомный «Словарь украинского языка» (1907 – 1909) Б. Гринченко. Ненапечатанными остались труды «История Малороссии с 1320 по 1640 гг.», «Исторические заметки по заселению Екатеринославского уезда» и другие [5].

Николай Белозерский (1833 – 1896) – действительный член Юго-Западного отдела Русского географического общества с 1874 г. Получил образование в Петербургском кадетском корпусе, который так и не закончил. С мая 1852 г. работал в редакции «Черниговских губернских ведомостей» помощником редактора. Н. Белозерский был одним из первых учёных, который понял важность комплексного подхода в изучении народного эпоса. Украинские пословицы, собранные Н. Белозерским, опубликованы в сборнике «Украинские поговорки, пословицы и так далее» М. Номиса. Н. Белозерский считал, что



необходимо записывать не только полные тексты, но и отрывки. Давал рекомендации по паспортизации записанных образцов: советовал фиксировать имена, фамилии, возраст, указывать, от кого и когда слышали думы, песни, сказки, кто ещё знает зафиксированные варианты, где живёт и другое. Из записанного и собранного им фольклорного материала в сборнике А. Метлинского «Народные южнорусские песни» (1854) опубликовано только шесть дум, несколько песен, примечания к историческим песням и думам, «Правила при записывании народных дум, песен, сказок, преданий и т. п.». Неопубликованной осталась рукопись «О кобзарях и список кобзарей» (ИИФЭ, ф. 3-6, ед. хр. 377, л. 1 – 108). В середине XIX в. стремление Н. Белозерского собрать и упорядочить реестр кобзарей и лирников было едва ли не единственной попыткой представить целостную, полную информацию о кобзарстве как явлении. В личном архиве этнографа (ИИФЭ, ф. 3-6, ед. хр. 130, 135, 391) сохранились записи неопубликованных песен, дум, образцов других жанров народной поэзии, пословиц и поговорок. В фонде Н. Белозерского (ИИФЭ, Ф. 3-3, ед. хр. 199, 201, 204, 205, 220 и др.) есть песни и думы, взятые собирателем из разных публикаций, в том числе М. Цертелева, И. Срезневского, М. Максимовича, П. Лукашевича, Н. Костомарова, Д. Мордовцева, Я. Головацкого, Вацлава с Олеська и других [17].

Украинский писатель Иван Семёнович Нечуй-Левицкий (1838 – 1918) также был членом ЮЗО РГО. С детства интересовался обычаями и бытом крестьян, познавал сокровища украинского фольклора и поэзии Т. Шевченко, что впоследствии ярко отразилось в его творчестве. Свои взгляды на народное творчество И. Нечуй-Левицкий изложил в труде «Мировоззрение украинского народа от древности до современности» (1868), который и сейчас является актуальным исследованием в области украинской мифологии. За полвека творческой деятельности И. Нечуй-Левицкий написал более пятидесяти высокохудожественных романов, повестей, рассказов, пьес, сказок, очерков, юморесок, литературно-критических статей.

С. Русова высоко оценивает труд руководителей Отдела, «талантливых, честных, широко образованных и безгранично преданных своему краю деятелей» В. Антоновича, Г. Галагана, М. Драгоманова, А. Русова, П. Чубинского и других. Исследователь подробно изучила архивные и опубликованные материалы Отдела, из которых видно, как привлекались для работы сотрудники и учреждения, рассылались программы и приглашения: «Казалось, что организаторы отдела были так проникнуты любовью к родному краю и глубоким интересом к изучению его, что с полным доверием обращались ко всему местному обществу, не сомневаясь в каждом его представителе встретить такое же проникновенное отношение к местному населению и различным условиям его жизни» [12, с. 34]. Из объёмного материала, который Отделу удалось собрать всего за три года, видно, что корреспонденты добросовестно выполняли свою работу. И хотя не весь собранный материал успели обработать и опубликовать, однако и в изданных работах много ценного.

Среди опубликованных работ С. Русова выделяет монографию А. Русова «Остап Вересай, один из последних малорусских кобзарей», где автор привёл биографию кобзаря и исследовал песни и думы из его репертуара. На эту работу обратили внимание английские учёные-критики, которые в то время интересовались украинской народной музыкой и поэзией. С. Русова также отметила труд Н. Лысенко «Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарём Вересаем», Ф. Вовка «О сельских ярмарках и кустарной промышленности», П. Чубинского «Село

Сокиренцы и сокиренское ссудо-сберегательное товарищество», присланные доклады Купчанко «Некоторые историко-географические сведения о Буковине» и «Песни буковинского народа», труд М. Драгоманова «Отголосок рыцарской поэзии в русских народных песнях», в которой исследователь использовал новый для того времени сравнительный подход при изучении народной поэзии, указывал на «переходящие» темы в украинской, великорусской и западноевропейской народной литературе [12, с. 36].

Исследователь выражает сожаление по поводу закрытия ЮЗО РГО: «Трудно найти прямое указание, почему эта плодотворная работа была вдруг насильственно прекращена и Отдел признан вредной организацией. Учёное общество, отделение Императорского центрального Общества, открытое в 1873 г. представителем высшей власти в крае, работавшее три года на пользу науки, вдруг в 1876 г. признаётся негодным и без указания оказываемого им вредного влияния закрывается» [12, с. 36 – 37].

Опираясь на архивные материалы, С. Русова пытается выяснить причины закрытия ЮЗО РГО: «Направление Отдела показалось администрации ... украинофильским ... Каким же оно могло быть, раз Отдел создан для изучения Украины, хотя бы она называлась Юго-Западным краем или губерниями Киевской, Волынской, Подольской? Только любя эту территорию Украины и населяющее её украинское население, можно отдавать всё своё время и силы на её изучение, на выяснение условий её жизни. Только “украинофилы”, начиная от Метлинского, Максимовича и др., любя свою родную песню, могли собрать такие роскошные сборники народных песен, находить для них правильное толкование, изучать мельчайшие подробности быта. Такие работы накапливают материал для понимания жизни всего человечества, вот почему они ценятся наукой» [12, с. 38].

С. Русова сожалеет по поводу того, что после закрытия ЮЗО РГО некому было продолжить его деятельность. Она пишет, что частично роль Отдела выполняли сборники «Харьковского историко-филологического общества» и журнал «Киевская старина», однако не было организовано ни одного учёного общества, которое бы продлило дело ЮЗО РГО [12, с. 38].

Таким образом статья С. Русовой о Юго-Западном отделе Русского географического общества раскрывает реальную картину его создания и деятельности, даёт подробные сведения о членах Отдела. Проанализирована его работа, опубликованные работы и архивные материалы, определены причины преждевременного закрытия. Данный труд сегодня является важным источником для изучения деятельности ЮЗО РГО, без которого не может обойтись исследователь истории фольклористики.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Горленко, В. Русское географическое общество и украинская этнография в середине XIX века / В. Горленко // Советская этнография. – 1957. – № 3. – С. 128 – 142.
2. Грушевский, А. Из жизни киевского украинского кружка / А. Грушевский // Украинская жизнь. – 1915. – № 11-12. – С. 33 – 40.
3. Демуз, И. Юго-Западный отдел Русского географического общества: провинциальный центр или мощное научное объединение? (историография проблемы) / И. Демуз // Литература и культура Полесья : сб. науч. трудов. – 2013. – Вып. 73. – С. 210 – 223.
4. Житецкий, И. Юго-Западный отдел Географического общества в Киеве (по поводу 50-летия его закрытия в 1876 году) / И. Житецкий // Украина. – 1927. – № 5. – С. 32 – 33.
5. Иванникова, Л. Ранние записи песен Г. А. Залюбовского в научных архивных фондах ИИФЭ НАН Украины / Л. Иванникова // Литература. Фольклор. Проблемы поэтики : сб. науч. трудов. – М., 2010. – Вып. 34. – С. 131 – 139.

6. Кравец, А. Юго-Западный отдел Русского географического общества / А. Кравец // Народное творчество и этнография. – 1973. – № 2. – С. 60 – 66.
7. Милько, В. Фольклористические исследования в деятельности Юго-Западного отдела Императорского Русского географического общества / В. Милько // Проблемы истории Украины XIX – начала XX в. – 2008. – Вып. 15. – С. 246 – 253.
8. Мохир, Л. Историко-краеведческие исследования Юго-Западного отдела в Черниговской губернии / Л. Мохир // Сиверщина в истории Украины. – 2013. – Вып. 6. – С. 411 – 416.
9. Оверчук, А. Теоретические основы фольклористической деятельности Юго-Западного отдела Русского географического общества : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.07 / А. Оверчук. – М., 2013. – 23 с.
10. Петрук, Н. Південно-Західний відділ Російського географічного товариства в суспільно-політичному русі України у другій половині XIX століття : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01 / Н. Петрук. – Київ, 2002. – 20 с.
11. Пыпин, А. История русской этнографии : в 4 т. / А. Пыпин. – СПб. : Тип. М. М. Стасюлевича, 1891. – Т. 3. Этнография малорусская. – VIII, 425 с.
12. Русова, С. К 40-летнему юбилею Юго-Западного отдела Императорского географического общества / С. Русова // Украинская жизнь. – 1913. – № 11. – С. 28 – 39.
13. Русова, С. Мої спомини / С. Русова // За сто літ: матеріали з громадського і літературного життя України / ред. М. Грушевський. – Київ, 1928. – Кн. 2. – С. 135 – 175.
14. Савченко, Ф. Заборона українства 1876 року / Ф. Савченко. – Харків : Держ. вид-во України, 1930. – 463 с.
15. Чибирак, С. Основание Юго-Западного отдела Русского географического общества: к 135-летнему юбилею / С. Чибирак // Материалы к украинской этнологии. – 2010. – № 9 (12). – С. 45 – 48.
16. Чорна, Л. В. Південно-Західний відділ Російського географічного товариства і його роль в українському національному відродженні : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01 / Л. В. Чорна ; Одеський національний ун-т. – Одеса, 2005. – 17 с.
17. Шалак, О. Микола Білозерський і його учить у виданні класичної збірки українського фольклору «Народні південноруські пісні» (1854) / О. Шалак // Народна творчість та етнографія. – 2004. – № 6. – С. 51 – 57.
18. Якимович, С. Этнографические записи Якова Демченко 1857 – 1858 гг. / С. Якимович // Украина. – 1930. – № 5-6.

#### РЕЗЮМЕ

В статье освещается фольклорно-этнографическая деятельность Юго-Западного отдела Русского географического общества на страницах журнала «Украинская жизнь». Рассматривается труд С. Русовой («К 40-летнему юбилею Юго-Западного отдела Императорского географического общества»), где анализируется фольклористическая деятельность М. Симашкевич, Я. Демченко, Г. Залюбовского, Н. Белозерского, И. Нечуй-Левицкого.

#### SUMMARY

In the article the folklore and ethnographic activity Southwestern Division of the Russian Geographical Society in the journal «Ukrainian life». We consider the work S. Rusova («To 40-year anniversary of South-West department of Imperial geographical society»), where folkloristic activity of M. Symashkevych, I. Demchenko, H. Zalyubovskyy, M. Bilozersky, I. Nechuy-Levitsky is analyzed.

*Конобеева Н. Л.*

### **ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ ТЕМЫ ЛЮБВИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ КОНТЕКСТЕ**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 14.09.2016)*

Тема любви в устном народном творчестве появляется достаточно поздно, в начале Нового времени. Это обусловлено спецификой отношения общества к выражению

личных чувств, состоящего в неприятии физического выражения любви как основополагающей потребности. Любовь в современном понимании, как совокупность нежных чувств, привязанности, взаимного уважения, романтических порывов, стала возможна лишь благодаря сдвигу в человеческом восприятии семейных ценностей и основ брака, в отличие от предшествующего восприятия брака как экономического предприятия, сделки или захвата добычи. Внеобрядовые произведения любовной тематики могли появиться только после социального одобрения выражения личных эмоций, а подобное немислимо в древности, когда действия людей подчинены утилитарным запросам, обеспечивающим выживание. В этот период для обрядности характерно доминирование магической, заклинательной функции.

В Средние века любовь, в частности, её телесное проявление, воспринималась как грех, о чём свидетельствует немецкий историк А. Бальхаус. Он цитирует речь папы Иннокентия III, которую тот произнёс в 1200 г.: «Человек сотворён из семени, вызывающего омерзение, он зачат в похоти, в жаре сладострастия» [1, с. 15]. А. Бальхаус делает вывод: «В Средние века невозможно было бы написать любовную историю, которую не восприняли бы как происки Сатаны» [1, с. 16]. «Чистая» любовь ограничивалась рамками религии и являлась выражением веры в Бога. Всё телесное воспринималось как необходимое зло, которое церковь терпит лишь потому, что таким образом обеспечивается рождаемость.

Лишь к концу Высокого Средневековья (в данном случае использована европейская гуманистическая периодизация истории с делением данного периода на Раннее, Высокое, или Классическое, и Позднее Средневековье, введённая Х. Келлером) любовь становится способом выражения не просто религиозного, но и интимного чувства. Как утверждает А. Бальхаус, «центром религиозного поклонения трубадуров и миннезингеров становится Дева Мария: она превращается для них в обычную женщину, “внушающую любовь”» [1, с. 57]. Происходит эротизация образа Богородицы, что, как видно из цитаты, находит выражение в светской культуре. Изменяется взгляд не только на образ матери Христа, но и на обычных женщин. По свидетельству А. Бальхауса, «беременная женщина приравнивается к образу Богоматери, и заметное округление живота считается отныне признаком женской красоты» [1, с. 58]. С этого момента желание доминирует над вожделением, женщины требуют иного отношения к себе. Появляются так называемые куртуазные произведения, восхваляющие любовь и женщин (К. де Труа: «Клижес», «Ивейн, или Рыцарь со львом», легенды о рыцарях Круглого стола Т. Мэллори, в частности, история королевы Джиневры и Ланселота). Эротическая любовь становится одной из популярных культурных тем, происходит эстетизация творчества.

К этому моменту фольклор, и славянский фольклор в том числе, уже сформировал некоторые эротические обычаи: «пакладанне маладых» в рамках свадебного действия, обряды, связанные с рождением. В частности, на территории современной Беларуси существовал обычай так называемых «вяхорак»: парни и девушки собирались вечером в какой-нибудь избе, пели песни, играли, а потом и ночевали на хозяйском сеновале без родительского присмотра. Аналогичные обычаи были в ходу и у европейских народов: «Ещё до свадьбы невесты проводят ночи (поначалу более, а затем всё менее воздержанные) в объятиях своих суженых. Этот обычай носит разные названия и обозначения: в Швейцарии он называется “сходить погулять”, в Швабии – “заделать шов”, в Баварии – “пооконничать”, во Франции – “посудачить”. Об этих “пробных ночах” или “шутовских свадьбах” свидетельствуют поэты XII и XIII веков – такие, как Рейнмар фон Хагенау и

Гартман фон Ауэ» [1, с. 58]. Но подобные свидетельства не доказывают распущенности молодёжи. Напротив, эти обычаи призваны дать возможность молодым людям узнать друг друга поближе. А сексуальная составляющая в данном случае не столько категорически запрещалась, сколько не поощрялась, ведь девушка и парень могли и не подойти друг другу в качестве супругов. Однако встречались ситуации, когда холостяки заходили дальше, нежели это разрешалось обычаями. Тогда «правильный» парень присылал сватов к родителям девушки. Но бывали и иные случаи. Девушка оказывалась в непростом положении, если после совместно проведённых ночей мужчина отказывался от женитьбы. Возможность подобного исхода описана в многочисленных жестоких романах (белорусская исследовательница этого жанра Е. Н. Кукреш собрала и систематизировала более 800 текстов жестокого романа и издала сборник в 2010 г.). Если молодой человек соблазнил девушку ради удовольствия, обманул её любовью, а потом отказался от неё и ребёнка, он воспринимается как изменник, достойный лишь смерти, что обычно и происходит (романсы «Ой, там за селом пасла стада авец» [6, с. 19], «Аднажды сіжу за гітарай» [6, с. 24]). При зеркальной ситуации, когда девушка отказывает парню, романс требует идентичного наказания. Привлекает внимание совокупность текстов, посвящённых взаимоотношениям между детьми и родителями: родительский запрет на женитьбу («На лужочку зялёнінькім кучаравы дуб стаяў» [6, с. 165]); инцестуальные отношения сводных детей («Была я маладая у мачахі адна» [6, с. 73]) или отца и дочери («Ночкай луннаю і прэкраснаю» [6, с. 87]); убийство ребёнка ради нового мужчины («Вечар ціхі і вечар прахладны» [6, с. 59]) либо в качестве мести покинувшему мужчине («Разбушэвалася пагода» [6, с. 62]) и другие. Счастливо окончившийся случай добрых отношений становится темой, не несущей в себе драматизма, а значит, не столь интересной. Поэтому песен с подобным сюжетом намного меньше.

На первый взгляд, в традиционном белорусском и русском фольклоре большое место занимают семейно-обрядовые произведения на любовную тематику, однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что собственно текст редко содержит прямое название любви или её участников. Любовь как субъект-субъектные отношения в рамках фольклористики не изучалась. Были некоторые попытки охарактеризовать любовь и брачные отношения в работах белорусских фольклористов. Е. Карский вскользь упоминал, что «девушка выходит замуж преимущественно за любимого человека» [7, с. 429]. Это же утверждал М. Довнар-Запольский: «Случаи принудительного брака, насколько мне известно, редки» [5, с. 325]. В 1970 – 1980-е годы фольклористы делали акцент на социальных условиях существования женщины в деревне. В частности, Н. Гилевич писал: «мирная картина отражала не столько реальное положение замужней женщины, сколько её мечту о счастливой жизни, об идеальном муже» [4, с. 134]. Подобное отмечал И. К. Тищенко: «Содержание дореволюционной лирической бытовой песни, её образы обусловлены социальными причинами, в которых жили широкие трудовые массы» [9, с. 12]. Эти попытки ограничивались интерпретацией текста, но не изучением любви в фольклорном произведении. Авторы не углублялись в анализ вопроса: если брак осуществлялся по любви, то откуда столько песен о несчастной жизни в семье мужа? Почему чувства героинь меняются и любимый некогда человек становится «лютым зверем», «горьким пьяницей», «постылым»? Подобная исключённость сексуальной и любовной тематики из сферы научного интереса способствовала тому, что на сегодняшний день в белорусской фольклористике мало исследований, посвящённых данной проблеме.

Охарактеризовать любовь пробовали учёные в рамках других наук, в частности, социологии и философии. Филологи давали этимологическое толкование слова, его семантику. Например, толковый словарь С. И. Ожегова трактует любовь как «1. Глубокое эмоциональное влечение, сильное сердечное чувство. 2. Чувство глубокого расположения, самоотверженной и искренней привязанности. 3. Постоянная, сильная склонность, увлечение чем-нибудь. 4. Предмет любви (тот или та, кого кто-нибудь любит, к кому испытывает влечение, расположение). 5. Пристрастие, вкус к чему-нибудь. 6. Интимные отношения, интимная связь» [8, с. 336]. Как видно, любовь соединяет в себе множество проявлений, которые для простоты называют одним словом, что и влечёт за собой невозможность дать чёткое определение данного понятия. Например, первую дефиницию можно терминологически назвать любовью или привязанностью, вторую – дружескими чувствами, третью – склонностью, четвёртую – объектом любви, пятую – пристрастием, шестую – сексом. Согласно Большому энциклопедическому словарю под редакцией С. Ю. Солодовникова, любовь – «универсалия культуры субъектного ряда, фиксирующая в своем содержании глубокое индивидуально-избирательное интимное чувство, векторно направленное на свой предмет и объективирующееся в самодостаточном стремлении к нему. Любовью называют также субъект-субъектное отношение, посредством которого реализуется данное чувство» [3, с. 452]. З. Фрейд говорил о любви как об общечеловеческом инстинкте, противопоставленном инстинкту смерти, то есть любовь (по З. Фрейду, либидо) сводилась к сексуальной активности с целью продолжения рода. Таким образом, под любовью может подразумеваться как физически обусловленная эмоция, основанная на влечении, зарождение которой происходит на психофизиологическом уровне, так и чисто эмоциональная зависимость от объекта любви. Согласно З. Фрейду, влечение происходит из внутренних источников раздражения и действует как постоянная сила, ориентированная на устранение возбуждения [3, с. 34]. В данной статье под любовью мы будем подразумевать сильное влечение, склонность, зависимость эмоционально-физиологического уровня одного человека от другого. При этом любовь исследуется на уровнях: вербальном (то есть рассмотрены лексические единицы, использованные для передачи чувств героев фольклорных произведений); фольклорном (обрядовая соотнесённость и обусловленность текста произведения самим ходом обряда); социологическом (изображение социально приемлемых или неприемлемых ситуаций во внеобрядовых произведениях); психологическом (выделение психологических типов героев, от чьего имени ведется повествование в тексте).

Существуют жанры, где, в силу их специфики, любовь отсутствует, хотя сюжет может предполагать наличие неких чувств. Например, в русском фольклоре присутствуют героические жанры (былины, сказки о богатырях), в которых действия персонажей могут быть интерпретированы как способ доказать любовь к родине, хотя при более внимательном прочтении оказывается, что богатырь руководствуется не любовью, а чувством долга. В одной из былин, «Добрыня и Маринка», чётко говорится, что Маринка околдовала Добрыню, то есть его чувство не любовь, а колдовское наваждение, от которого богатырь избавляется и убивает Маринку. Солдатские песни, посвящённые невестам или включающие обращение к суженой, также не имеют в тексте каких бы то ни было номинаций любви – это, скорее, обращение к обобщённому образу невесты, ожидающей солдата.

Для раскрытия проблематики любовных отношений фольклор выработал набор специфических метафорических средств выразительности, хотя изначально любовное

чувство было не столько личным, сколько обрядовым, продиктованным видением максимально комфортных отношений в первую очередь в рамках семьи.

Основанием для разграничения изучаемых произведений будет то восприятие любви, которое наличествует у лирического героя (рассказчика). В данном контексте важны словесные номинации, используемые вместо или вместе с белорусскими словами «каханне», «кахаць», «любіць», «каханы» и их русскими аналогами «любовь», «любить», «любимый»:

1) любовь-болезнь – присушка: «...збярыце ўсю таску і сухоту ... знясіце тую таску і ўсякага роду сухоту дзявіцы ... каб гэта дзявіца не магла ні жыць, ні быць без мяне» [2, с. 53];

2) любовь-тоска – «Нашто ж маеш цалаваці, / Сэрцу тугі задаваці?» [2, с. 652];

3) любовь-ревность – «Скруці, мілы, галаву змянную, / Як ты змяніў мяне, маладую» [2, с. 654].

Мы приводим только эти типы, хотя в фольклоре присутствуют и иные. Но рассмотрение типов любви с точки зрения их вербальной номинации – предмет отдельного исследования, которое ещё только предстоит провести. На данном этапе мы лишь отмечаем направления, по которым впоследствии можно будет работать.

Чувство любви будет разным в зависимости от субъектов. Поэтому мы будем рассматривать любовь и с точки зрения субъект-субъектных отношений:

1. Эротическая любовь между мужчиной и женщиной.

2. Детско-родительская любовь, куда включается материнская, отцовская, сыновья и дочерняя любовь, то есть в данном случае имеются в виду близкородственные чувства. В эту же группу входят отношения с матерью-заместительницей (мачехой) или отцом-заместителем (отчимом).

Так как родительские наказания представляют собой не столько личное мнение родителей о правильном поведении, сколько социально одобренный моральный кодекс, можно говорить, что родительские слова – это выражение социального одобрения и транслирование правил поведения в конкретных жизненных ситуациях, например, определение роли женщины в семье. В связи с этим мы считаем целесообразным рассматривать любовь с социальной точки зрения:

а) социально одобряемая;

б) не одобряемая – «– Дазволь, маці, удаву ўзяці ... / – Не дазволю ўдаву браці, / Удовы ўмеюць чараваці» [2, с. 651].

Песни (или фрагменты, если песня построена в форме диалога) могут быть адресованы разным субъектам:

а) любимому мужчине – «Здрада, здрада, чорны бровы, здрада! / А ўсё ж твая, мой мілы, няпраўда» [2, с. 654];

б) любимой женщине – «– Выйдзі, дзяўчына, сэрца адзіна, / Да мяне, / Сінія вочы спаці не хочучь / Без цябе» [2, с. 647];

в) родителям (биологическим, заместителям, то есть приёмным, крёстным) – своим или мужа/жениха: «Замуж выйду хоць як жыць буду, – / Цябе не забуду» [2, с. 650];

г) живой природе-«подружке» (если речь идёт о песне-исповеди) – «Ой, крушына, крушына, / Ты мяне засушыла ... / Праз твой зелен кусточак / Я згубіла вяночак» [2, с. 650].

Произведения, адресованные возлюбленным, будут транслировать отношение героя-рассказчика к последнему. В зависимости от того, отвечает ли возлюбленный на чувства героя, любовь будет: а) безответной; б) взаимной.

Также интересна номинация участников отношений:

1. Символическая – слова, требующие дешифровки, используется приём параллелизма:

а) орнитологическая (уточка, лебедь) – «*А на моры селязенька ды падпырхіваець, / А ён сваю шэру вутачку паісківаець*» [2, с. 282];

б) ботаническая (явар, калина, берёза) – «*...Аж то не бяроза – да Агатка, / Не бярэзнічак – да дзевачкі, / Аж не лісточак – а дружачкі*» [2, с. 303];

в) астрономическая (месяц, звёзды, луна, солнце)

*Хадзіў-пахадзіў  
Ясен месяц на небу,  
Лічыў-палічыў  
Зараначкі на небе.  
Не далічыўся адной зоранькі вячэрняй,  
А Бог знаіць, Бог ведаіць,  
Дзе яна? <...>  
Хадзіў-пахадзіў  
Андрэйка на хаце,  
Лічыў-палічыў  
Сямеечку ды сваю.  
Не далічыўся, не далічыўся  
Адной Гапулькі сваёй.  
Ах, Бог знаіць, Бог ведаіць,  
Каму яна, каму яна  
Гэту ночаньку служыла?* [2, с. 235].

2. Прямая («каханы», «мілы») – «*Просім адамкнуць нам акеначка, / Просім пабачыць свайго каханага*» [2, с. 148]; «*Клікаў мілы – я й пачула, / Па галасочку яго пазнала, / Мілым дружком яго назвала*» [2, с. 165].

Каждый из приведённых типов соотносится с определённым набором текстов, обычно объединённых одной целью, но различных по форме. Например, говоря об индивидуальных эротических чувствах, которые испытывают друг к другу молодые люди, желающие и могущие беспрепятственно вступить в брак, мы можем обобщить, что подобный тип любовных взаимоотношений реализуется во внеобрядовых произведениях, например, в лирических песнях традиционного фольклора или в воспоминаниях о любви (первой влюблённости, знакомстве с супругом) в современном фольклоре. В подобных текстах, традиционных или современных, усматриваются повторяющиеся элементы, обусловленные тематикой, половой принадлежностью повествователя, социальной реакцией и результатами чувств. Например, в традиционных любовных песнях белорусов и русских одним из самых узнаваемых признаков является параллелизм, использование растительных или орнитологических номинаций для обозначения неженатой молодёжи.

Таким образом, отмечена актуальность исследований любовной темы в белорусском и русском народнопоэтическом творчестве. Фольклорные тексты следует анализировать в зависимости от специфики жанра, где любовная тема может являться домини-



рующей либо совсем не затрагиваться, а также с точки зрения используемых лексем. Важно обратить внимание на реализацию социальных установок и исследовать процесс изменения взглядов общества на презентацию любовной темы. В этом контексте считаем важным учитывать психологию взаимоотношений не только влюблённой пары, но и систему воспитания, отношения между родителями и детьми, так как родительские установки впоследствии реализовываются и транслируются женщиной при воспитании следующего поколения.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бальхаус, А. Любовь и секс в Средние века / А. Бальхаус ; пер. с нем. Т. А. Набатниковой. – М. : Книжный клуб 36.6, 2012. – 336 с.
2. Беларускі фальклор : хрэстаматыя / склад. К. П. Кабашнікаў [і інш.]. – 4-е выд., перапрац. – Мінск : Вышэйшая школа, 1996. – 856 с.
3. Большой энциклопедический словарь: философия, социология, религия, эзотеризм, политэкономия / главн. науч. ред. и сост. С. Ю. Солодовников. – Минск : МФЦП, 2002. – 1008 с.
4. Гілевіч, Н. С. Наша родная песня : навукова-папулярны нарыс / Н. С. Гілевіч. – Мінск : Народная асвета, 1968. – 214 с.
5. Довнар-Запольский, М. Женская доля в песнях пинчуков / М. Довнар-Запольский // Женщина на краю Европы / под ред. Е. Гаповой. – Минск, 2003. – С. 320 – 333.
6. Жорсткі раманс: фальклорныя песні / уклад. А. М. Кукрэш. – Мінск : Кнігазбор, 2010. – 436 с.
7. Карскі, Я. Беларусы / Я. Карскі ; уклад. і камент. С. Гараніна, Л. Лаўшун ; навук. рэд. А. Мальдзіс ; праф. Я. Янушкевіча, К. Цвіркi. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2001. – 640 с.
8. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – 4-е изд., доп. – М. : Азбуковник, 1997. – 944 с.
9. Цішчанка, І. К. Сямейна-бытавая лірыка / І. К. Цішчанка // Сямейна-бытавыя песні / склад. І. К. Цішчанка ; склад. муз. часткі Г. В. Таўлай ; рэд. тома А. С. Фядосік. – Мінск, 1984. – С. 5 – 13.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена исследованию специфики отношения к выражению любовного чувства в культуре. Были проанализированы изменения, которые произошли в сознании коллективного автора, способы вербального выражения этих изменений в фольклорном тексте. Проведён сопоставительный анализ фольклорных текстов и текстов любовных романов, намечены направления дальнейших исследований темы любви.

#### SUMMARY

Article is devoted to a research of specifics of the relation to expression of love feeling in culture. Changes which have happened in consciousness of the collective author, ways of verbal expression of these changes in the folklore text have been analysed. The comparative analysis of folklore texts and texts of romance novels is carried out, the directions of further researches of a subject of love are planned.

*Крумлевская А. А.*

#### **К ВОПРОСУ О РАЗВИТИИ НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ В ВИТЕБСКОЙ ОБЛАСТИ В КОНЦЕ 1980-Х ГОДОВ – НАЧАЛЕ XXI В.**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 29.08.2016)*

В последние годы отечественные этнологи всё большее внимание уделяют проблеме этнокультурного развития регионов Беларуси, выявляя его общие и специфические черты. Особой спецификой характеризуется Витебская область, входящая в зону

белорусско-литовско-латышско-русского пограничья, что оказывает значительное влияние на развитие этнокультурных процессов.

Цель статьи – проследить процессы создания и развития национально-культурных объединений Витебской области в конце 80-х годов XX в. – начале XXI в., определить основные направления деятельности, степень влияния на этнокультурную ситуацию в регионе. Основными источниками для написания статьи, выполняемой в рамках диссертационного исследования, послужили материалы переписи населения БССР 1989 г. и переписей Республики Беларусь 1999 и 2009 гг., материалы текущего архива Витебского областного исполнительного комитета, Государственного архива Витебской области, Интернет-ресурсы, материалы периодических изданий Витебской области, а также работы белорусских этнологов, историков.

Согласно данным последней переписи населения Республики Беларусь за 2009 г., на территории Витебской области проживают представители 98 этнических общностей и групп. Среди них 85,1% составляют белорусы, 10,2% – русские, 1,2% – украинцы, 0,9% – поляки, 0,2% – евреи [1]. О том, как изменялась численность основных этнических групп Витебской области в 1989 – 2009 гг. свидетельствуют данные, представленные в Таблице 1.

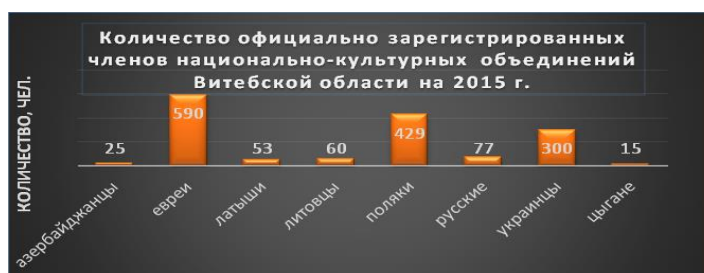
Таблица 1.

Изменения в национальном составе Витебской области, % (по материалам переписей 1989 г., 1999 г., 2009 г.) [2]

Национальность	1989 г.	1999 г.	2009 г.
Белорусы	79,4	82,0	85,1
Русские	15,2	13,6	10,2
Украинцы	1,9	1,6	1,2
Поляки	1,8	1,5	0,9
Евреи	0,9	0,3	0,2

В регионе созданы необходимые условия для сохранения и развития культуры различных этнических групп, деятельности их организаций, отсутствуют какие-либо столкновения и конфликты на этнической, расовой и конфессиональной основе, обеспечено правовое равенство всех этнических общностей. В целях сохранения своего языка и культурных традиций представители 8 этнических групп образовали с конца 1980-х годов до начала XXI в. 26 национально-культурных объединений. Среди них 9 еврейских, 7 польских, 4 русских, 2 азербайджанских, 1 украинское, 1 литовское, 1 латышское, 1 цыганское [3]. Диаграмма 1 иллюстрирует количество представителей различных этнических групп, принимающих активное участие в деятельности национально-культурных объединений Витебской области.

Диаграмма 1.



Проблема изучения деятельности национально-культурных объединений, их влияния на развитие современного белорусского общества для этнологов стала весьма актуальной и востребованной. Подтверждением тому является публикация большого количества работ по данной теме. Так, в коллективной монографии «Этнокультурные процессы Гродненского Понёманья» (2014) отдельная глава посвящена вопросу создания национально-культурных объединений Гродненской области (1988 – 2013), в которой рассмотрен процесс становления и развития объединений данного региона, а также выявлены основные направления их деятельности [4]. В сборнике трудов И. В. Чаквина «Избранное: теоретические и историографические статьи по этногенезу, этническим и этнокультурным процессам, конфессиональной истории белорусов» затрагиваются многие аспекты межэтнического взаимодействия и этнокультурного развития Беларуси [5]. Заслуживает внимания монография И. А. Пушкина «Нацыянальныя супольнасці Беларусі: грамадска-палітычная і культурна-асветніцкая дзейнасць (1990 – 2005 гг.)», в которой освещается и анализируется участие этнических общностей Беларуси в общественно-политической и культурной жизни в 1990 – 2005 гг., при этом в отдельном параграфе рассматривается организация и деятельность некоторых общественных объединений национальных общностей Витебской области [6]. Это далеко не весь перечень работ, посвящённых изучению процесса создания, развития национально-культурных объединений на территории Беларуси. Однако до сегодняшнего времени деятельность национально-культурных объединений Витебской области рассматривалась фрагментарно, и пока в белорусской науке отсутствуют комплексные исследования по данной проблематике.

Предпосылки к появлению национально-культурных объединений на территории БССР в целом, и Витебской области в частности, наблюдались уже с конца 80-х годов XX в., что было связано с демократизацией общественно-политической жизни, идеологическими трансформациями, следствием которых явилось «пробуждение этничности». Данное явление выражалось в стремительном распространении этнокультурных движений, создании объединений. Среди важнейших факторов, повлиявших на формирование подобного рода организаций, отмечают: кризис советской идентичности, рост этнического самосознания и внимания к изучению этнокультурных традиций, языка и другое [4, с. 327 – 328]. О растущем интересе к польской культуре свидетельствует подготовка и проведение I Всесоюзного фестиваля польской песни в городе Витебске в 1988 г., благодаря которому были успешно налажены культурные связи с Польшей [7, л. 31]. Можно предположить, что организации подобного рода мероприятий дали толчок к созданию различными этническими группами своих национально-культурных объединений.

Первые этнокультурные объединения (польские и еврейские) в указанный период появились в БССР в 1988 г. В июне 1990 г. в Гродно состоялся I съезд белорусских поляков, в результате которого была создана республиканская организация – Союз поляков Беларуси (СПБ) [6, с. 74]. В последующие несколько лет по всей Беларуси начали появляться отделы общественного объединения СПБ.

На территории Витебской области первое общественное объединение «Союз поляков на Беларуси» (СПБ) было зарегистрировано в 1992 г. в городе Браславе. Позже отделы общественного объединения СПБ появились в Миорах (1994), Глубоком (1999), Поставах (2000), Докшицах (2002). Всего на данный момент в Витебской области официально зарегистрировано 7 национально-культурных объединений поляков [8]. Их деятельность заключается в содействии развитию польской культуры, языка, национально-

му возрождению и формированию национального самосознания. Объединение СПБ тесно сотрудничает с общественным объединением «Браславяне» из города Варшава (основано поляками, выходцами из Витебской области).

В марте 1989 г. при Витебском отделении Советского фонда культуры было зарегистрировано Витебское городское объединение любителей еврейской культуры, созданное для содействия полному и глубокому освоению членами организации богатств еврейской художественной, а также отечественной и мировой культуры, сохранению и изучению еврейского литературного, музыкального, хореографического, изобразительного искусства [9, л. 4]. В 1990-е годы значительно возросло количество официально оформленных объединений, созданных еврейской этнической группой. В 1994 г. было зарегистрировано Витебское благотворительное общественное объединение «Хасдэй Давид»; в 1995 г. – «Оршанская еврейская община»; в 1996 г. – «Полоцкий еврейский благотворительный центр Хэсэд-Эфраим» и «Полоцкий еврейский культурный центр», в 1997 г. – «Общество милосердия “Шалом”» [8].

В настоящее время в Витебской области насчитывается 9 еврейских общественных объединений: в Витебске – 5, Орше – 2, Полоцке – 2. Среди основных направлений деятельности выделяются следующие: содействие развитию еврейской культуры и литературы; знакомство с достижениями еврейской культуры; возрождение еврейского самосознания, проведение праздничных концертов и спектаклей, посвящённых национальным еврейским праздникам (Рош-ха-Шана, Суккот, Ханука, Пурим и др.) и знаменательным датам, благотворительность и другие [3].

Национально-культурные объединения русской этнической группы в Витебской области представлены 4 общественными организациями: Русский культурный центр «Русь» (1994), Витебское городское отделение республиканского общественного объединения «Русское общество» (2001), «Русская община» (2002), «Русский дом» (2009). Деятельность объединений направлена на укрепление культурных связей между Республикой Беларусь и Российской Федерацией, сохранение и развитие в регионе традиций русской культуры [8]. С каждым годом укрепляются культурные связи Полоцкого района с Псковской областью Российской Федерации. Полочане обмениваются делегациями с городами Псковщины (Невель, Опочка, Себеж), участвуют в фестивалях, конкурсах, праздниках городов [10, с. 149].

В 2001 г. была зарегистрирована Витебская городская общественная организация украинцев «Родислав» Белорусского общественного объединения украинцев «Ватра». Одним из приоритетных направлений работы объединения является сохранение и развитие украинского языка, культуры, народных традиций. Представители организации с 2001 г. являются участниками Республиканского фестиваля национальных культур в Гродно. В 2006 г. объединение содействовало проведению Республиканского фестиваля украинцев Беларуси в рамках Международного фестиваля искусств «Славянский базар в Витебске». При объединении работают кружки изучения украинского языка «Матчина школа», вышивки «Берегиня» [8].

Существуют национально-культурные объединения Витебской области, представленные одной или несколькими организациями. Например, единственное в данном регионе общественное объединение литовцев «Ритас», образованное в 2000 г. в деревне Адымянишки Браславского района. Деятельность организации направлена на создание условий для национального самовыражения, сохранения литовского языка, истории, обычаев и традиций литовцев Браславского района. Общественное объединение органи-

зовало работу двух воскресных школ по изучению литовского языка в деревнях Опса и Усяны Браславского района. Проводятся национальные праздники (Ужгавенес, Великос и др.), мероприятия, посвящённые дню «Казюкаса» (святого Казимира – покровителя Литвы), Дню матери, Дню отца, Дню знаний, Новому году. Организация участвует в фестивалях, проводимых на территории Литовской Республики, принимает делегации из Литвы, сотрудничает с общественным объединением «Драугия» (г. Вильнюс).

В 1995 г. в Витебске было зарегистрировано общественное объединение «Союз латышей Витебской области “Даугава”», которое занималось вопросами национального возрождения, формирования национального самосознания латышей, проживающих в Витебской области, популяризацией латышского языка.

С усилением миграционных потоков и появлением в регионе представителей новых этнических групп создаются новые национально-культурные объединения, например, азербайджанцев: Оршанское и Полоцкое городские отделения международного общественного объединения «Конгресс азербайджанских общин» [8].

Для создания благоприятной среды в целях развития культуры этнических общностей в городе Витебске в 2003 г. был образован Центр национальных культур (ЦНК) как филиал Центра культуры «Витебск». На вопрос о его работе заведующая филиалом В. С. Шпак ответила: «Мы работаем с национальными общественными организациями по поддержанию национального менталитета, сохранению и популяризации этнической самобытности. Также активно сотрудничаем с подобными рода центрами, такими как: Республиканский центр национальных культур в городе Минске, Центр ремёсел и национальных культур города Полоцка, налажены контакты с национальными центрами и за пределами Беларуси – Латвией, Россией. Центр оказывает творческую и методическую помощь национальным общественным объединениям, работает с молодёжью, детьми и подростками» [11, л. 6].

Центр национальных культур объединяет представителей 9 этнических общностей и землячеств, проживающих в городе Витебске: азербайджанцев, англичан, евреев, латышей, немцев, поляков, русских, украинцев и цыган. Наиболее значимые мероприятия, организованные и проведённые сотрудниками Центра: акция «В соцветии народов и культур», в проектах которой принимали участие русские, украинцы, евреи, цыгане, представители землячеств Ганы, Индии, Китая, Шри-Ланки; конкурс исполнителей русской музыки и песни «Город княгини Ольги»; выставки книг и образцов декоративно-прикладного искусства. Творческие коллективы Центра национальных культур неоднократно выступали лауреатами областных и республиканских фестивалей. Важным событием стало издание буклета «В соцветии народов и культур» (октябрь 2009 г.), посвящённого пятилетию деятельности филиала Центра культуры «Витебск» [12].

В Витебской области ежегодно проходят международные фестивали народного творчества «Звіняць цымбалы і гармонік» (Поставы), «Дзвіна-Двина-Даўгава» (Верхнедвинск), «Дняпроўскія галасы» и «Браславские зарницы» (Дубровно и Браслав). Деятельность этнокультурных объединений и их лидеров широко освещается в средствах массовой информации, систематически появляются передачи и публикации о государственной политике в национальной сфере. Материалы данной тематики печатаются и выходят в эфир под рубриками «Людзі і лёсы», «Павароты лёсу», «Іх з’яднала зямля Беларусі», «Грани сотрудничества», «Искусство без границ» и другими. Среди основных тем – вопросы сохранения этнокультурных традиций, межкультурный диалог, судьбы эмигрантов из других стран [13].

Таким образом, в конце 1980-х – начале 1990-х годов на территории Витебской области происходил процесс становления и развития национально-культурных объединений, прежде всего этнических общностей евреев, поляков, латышей, русских. Позже, в начале 2000-х годов, появились объединения литовцев, украинцев, азербайджанцев. Среди основных направлений деятельности организаций выделяются: содействие сохранению и развитию национальной культуры этнических общностей, проживающих на территории Витебской области; формирование национального самосознания, популяризация родного языка, организация его изучения и другие. Наиболее активно функционируют национально-культурные объединения евреев и поляков. Обращает на себя внимание тот факт, что по количеству и численности данные организации также занимают лидирующие позиции: 9 еврейских и 7 польских, соответственно, численность составляет 590 и 429 человек. На третьем месте по численности расположилось национально-культурное объединение украинцев (300 человек). В то же время национально-культурные объединения русских (4) насчитывают только 77 человек, несмотря на то, что в этнической структуре Витебской области русские составляют 10,2%, а поляки и евреи менее 1%. Среди причин слабой активности некоторых национально-культурных объединений можно назвать недостаточную ресурсную поддержку как в Беларуси, так и за её пределами, проблемы в установлении контактов с представителями своей этнической группы за рубежом. Важнейшим условием полноценной деятельности национальных организаций, кроме лояльности к властям, являются тесные связи членов объединений с «исторической родиной». В целом, деятельность национально-культурных объединений способствует сохранению межэтнического согласия, толерантности и стабильности межконфессиональных отношений.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Национальный состав населения Республики Беларусь и распространённость языков. Итоги переписи населения Республики Беларусь 2009 года [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://belstat.gov.by>.
2. Витебская область в цифрах, 2016. Статистический сборник // Официальный сайт Главного статистического управления Витебской области [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://vitebsk.belstat.gov.by/ofitsialnayastatistika/publications/public\\_compilation/index\\_72/](http://vitebsk.belstat.gov.by/ofitsialnayastatistika/publications/public_compilation/index_72/) – Дата доступа: 10.08.2016.
3. О работе с национально-культурными общественными организациями // Официальный сайт Витебского областного исполнительного комитета [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.vitebsk-region.gov.by/ru/s\\_nk\\_org-ru/](http://www.vitebsk-region.gov.by/ru/s_nk_org-ru/) – Дата доступа: 02.08.2016.
4. Шейбак, В. В. Национально-культурные объединения Гродненской области (1988 – 2013 гг.): становление, развитие, направления деятельности / В. В. Шейбак // Этнокультурные процессы Гродненского Понёманья в прошлом и настоящем / А. Вл. Гурко [и др.] ; редкол. : А. Викт. Гурко, Л. В. Ракова, А. Вл. Гурко. – Минск, 2014. – 447 с.
5. Чаквин, И. В. Избранное: теоретические и историографические статьи по этногенезу, этническим и этнокультурным процессам, конфессиональной истории белорусов / И. В. Чаквин ; отв. ред.-сост. А. Вл. Гурко. – Минск : Белорусская наука, 2014. – 479 с.
6. Пушкін, І. А. Нацыянальныя супольнасці Беларусі: грамадска-палітычная і культурна-асветніцкая дзейнасць (1990 – 2005 гг.) / І. А. Пушкін. – Магілёў : МДУ імя А. А. Куляшова, 2007. – 206 с.
7. Государственный архив Витебской области (ГАВО) – Ф. 222. Оп. 4. Д. 402.
8. Текущий архив Витебского областного исполнительного комитета. – Карточки-паспорта общественных организаций национальных общностей Витебской области.
9. ГАВО. – Ф. 527. Оп. 1. Д. 1.

10. Касперович, Г. И. Этнокультурные процессы на Витебщине в современный период / Г. И. Касперович // Беларуская Падзвінна: вопыт, метадыка і вынікі палявых і міждысцыплінарных даследаванняў : зб. навук. прац Міжнар. навук.-практ. канф., Полацк, 21-23 красавіка 2011 г. : у 2 ч. / Полацкі дзярж. ун-т ; пад агульн. рэд. Д. У. Дука, У. А. Лобача. – Наваполацк, 2011. – Ч. 2. – С. 148 – 158.
11. Архив Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси. – Ф. 6. Оп. 14. Д. 224.
12. Центр национальных культур // Официальный сайт государственного учреждения «Центр культуры “Витебск”» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gck.by/2009/10/1070>. – Дата доступа: 10.08.2016.
13. О национальном вопросе // Областная газета «Народное слово» – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://nspaper.by/2010/03/02/o-nacionalnom-voprose.html>. – Дата доступа: 15.08.2016.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются процессы становления и развития национально-культурных объединений Витебской области в конце 1980-х годов – начале XXI в. Изучены основные направления деятельности, выявлены особенности их организации и степень влияния на этнокультурную ситуацию региона.

#### SUMMARY

The article deals with the process of formation and development of national-cultural associations of Vitebsk region in the end of the 1980s – the beginning of the XXI century. The main area of the associations' activities, the peculiarities of their organization and the role in the ethnic structure of the region have been analyzed.

*Кучвальская Ю. М.*

### **КАЛЯДНАЯ АБРАДНАСЦЬ У ТРАДЫЦЫЙНАЙ КУЛЬТУРЫ ЗАХОДНЯГА ПАЛЕССЯ: АСАБЛІВАСЦІ СЕМАНТЫКІ**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі  
(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2016)*

На Заходнім Палессі добра захавалася калядная традыцыя. Даследаванне каляднай абраднасці ў рэгіёне пачалося з 1-й паловы XIX ст. Звесткі аб святкаванні Каляд у Заходнім Палессі прадстаўлены ў навуковых працах Р. Зянькевіча, П. А. Бяссонава, П. П. Чубінскага, Д. Г. Булгакоўскага, М. Доўнар-Запольскага, О. Кольберга, Е. Р. Раманава, Л. М. Вінаградавай, Ф. Д. Клімчука, С. М. Талстой і іншых. Матэрыялы па каляднай абраднасці Брэсцкага Палесся ўвайшлі ў першую кнігу чацвёртага тома «Традыцыйная мастацкая культура беларусаў» (2008).

Заходнепалескай каляднай праблематыцы навукоўцамі надавалася значнае месца, але ў большасці сваёй быў разгледжаны песенны рэпертуар святочнага цыкла. Комплекснага даследавання каляднага абрадавага цыкла рэгіёна на сёння няма. Дадзеная праблематыка патрабуе больш сістэматычнага навуковага аналізу. Важнай крыніцай вывучэння каляднага абрадавага цыкла з'яўляюцца матэрыялы, атрыманыя ў выніку палявога даследавання. Глыбокае раскрыццё семантыкі каляднай абраднасці магчыма толькі пры ўліку ўзаемадзеяння яе вербальнага і рытуальнага кампанентаў. Як адзначаюць даследчыкі, менавіта «славесныя формулы і абрадавая тэрміналогія часцей за ўсё становяцца ключавымі знакамі для семантычнага аналізу рытуалу», аднак «іх агульны сэнс не вынікае з прамога зместу выказванняў, а ўзнаўляецца на падставе шырокага этнаграфічнага кантэксту» [1, с. 210].

Калядны абрадавы цыкл – складаны сінкрэтычны каляндарны комплекс вербальных і рытуальных архаічных і хрысціянскіх элементаў, якія храналагічна

абмежаваны перыядам святаў Раства, а таксама яго пярэдадня, Новага года і Вадохрышча, што гістарычна склаўся ў пэўную культурную цэласнасць у межах традыцыйнай культуры.

Для назвы ўсяго святачнага цыкла (ад Раства Хрыстова да Вадохрышча) у Заходнім Палессі часцей за ўсё выкарыстоўвалі тэрміны «Кóляды», «Святы́е вэчора́», «Сві́чкэ».

Асаблівае месца ў структуры каляднага абрадавага цыкла займаюць пярэдадні асноўных яго свят. Народная назва пярэдадня Раства на большай тэрыторыі Заходняга Палесся аднатыпная: «Коляда́», «Куляда́». У асобных лакальных традыцыях сустракаецца назва «Куття́», або «Пóсная куття́» (Столінскі р-н). Для пярэдадня Новага года характэрны назвы «Шчодруха» (Драгічынскі р-н), «Шчо́дрык» (Столінскі р-н), «Бага́тая Каляда́» (Івацэвіцкі р-н), «Бага́ты вэ́чыр» (Брэсцкі, Камянецкі, Маларыцкі р-ны). Пярэдадзень Вадохрышча меў назву «Водяна́я Коляда́». Аднак у некаторых лакальных традыцыях называлі «Голо́дныца», «Голо́дна куття́» (Столінскі р-н), «Водяну́ха» (Драгічынскі р-н), «Гало́дна Коляда́», «Бéдная Коляда́» (Івацэвіцкі р-н) і іншае.

На Заходнім Палессі Раство спраўлялі з асаблівай урачыстасцю. Святочны перыяд, які доўжыўся ў асноўным тры дні, лічыўся свяшчэнным: «*Пе́рвы день, второ́й день, трэ́тí день са́мые бо́жэственны́е*» (г. п. Целяханы, Івацэвіцкі р-н); «*...два дня вэ́лікого пра́зныка, трэ́тí вжэ́ ка́жэм дэнь мэ́ншы, но всё равно́ нэ робі́лі нычо́го*» (в. Лука, Столінскі р-н). Абавязковай умовай падрыхтоўкі да свята было прытрымліванне шасцітыднёвага піліпаўскага посту. Калядны пост папярэднічае свята Божага Нараджэння і з'яўляецца адным з важных сярод шматдзённых пастоў [3, с. 37]. Найбольш строгім лічыўся апошні дзень (перад Раством Хрыстовым): «*Вжэ́ это дэнь по́сны. ... на Ко́ляду, то ныхто́ нычо́го, до зорі́ ныхто́ ны йі́в. Вжэ́ як зы́йдэ зоря́: куття́, грыбы́, кысы́ль, сылё́дка, тако́е всё по́снэ...*» (в. Чамяры 1, Камянецкі р-н).

Да калядных свят упрыгожвалі хату вышытымі ручнікамі, самаробнымі кветкамі (з пер'я, паперы), у некаторых месцах рабілі саламяныя канструкцыі – «павук» (Кобрынскі р-н), таксама прыносілі ёлку або вешалі па хаце яе галінкі: накрывж каля іконы, затыкалі за рамку і г. д. Рытуальным сімвалам святачнага перыяду ў хаце з'яўлялася сена. Калядным сенам засцілалі стол. У залежнасці ад мясцовай традыцыі, каляднае сена не прыбіралі ўвесь святачны перыяд, прыносілі на кожны з трох пярэдадняў або перад Раством і Вадохрышчам. На поўдні Драгічынскага раёна яго засцілалі толькі напярэдадні Раства Хрыстова. Сена прыносіў галава сям'і.

У некаторых лакальных традыцыях перад Раством уносілі ў хату сноп жыта, які ставілі на покуць пад іконы. Найбольшае распаўсюджванне дадзены звычай атрымаў у заходніх раёнах. Урачыстае ўнясенне снапа жыта азначала прыход свята. Сноп жыта вядомы, у асноўным, пад назвай «Куляда́», «Коляда́» або проста «сноп». Уносячы яго ў хату, казалі: «*Здра́стуйте! Ко́ляду вам прыне́с!*» (в. Сычыкі, Брэсцкі р-н); «*Куляда́, ка́жэ, йдэ – в проходе́ говоры́в. Ка́жэ: “Прышла́ Куляда́ до нас!”*» (в. Радастава, Драгічынскі р-н); «*Коляда́, Коляда́, отку́да ты прышла́!? І мно́го нам шча́стя, здоро́в'я всі́м прынесла́!*» (в. Баравая, Маларыцкі р-н). Пасля ўнясення каляднага сена, снапа рыхтавалі стол да святачнай вячэры.

Адкрывала цыкл калядных свят традыцыйная сямейная трапеза ў доме напярэдадні Раства Хрыстова, якая «сімвалізуе пачатак, мяжу, уваходжанне ў асаблівы, сакральны час» [2, с. 145]. Святочная вячэра ў вёсках Заходняга Палесся праводзілася ў



сваёй сям’і: «...на ёту Куттjó (напярэдадні Раства. – Ю. К.), то сáмі онó сэм’я свойа...» (в. Верхні Цераб’яжоў, Столінскі р-н). Святкаваць пачыналі з надыходам вечара, як «вжэ сóнцэ зáйдэ, зорá зýйдэ вжэ» (в. Страдзічы, Брэсцкі р-н), уся сям’я збіралася каля стала.

Абавязковым рытуальным дзеяннем на кожны з трох пярэдадн’яў было чытанне малітвы «Ойча наш». Звычайна малітву чытаў старэйшы член сям’і ўголас. Як адзначаюць інфарманты, праз малітву прасілі прабачэння за грахі, дабрабыту ў сям’і і г. д.: «Бóгу мо́льыся і вжэ Бóга прусы́лы, коб Бог дав, коб шчэ на тэ лі́то дужда́лы, і коб мэ так стола́ застыла́лы» (в. Сварынь, Драгічынскі р-н).

Пасля малітвы галава сям’і запрашаў усіх за стол. Перад тым як пачаць вячэраць, казалі: «Дай нам Бог здорóв’е, дай Бог дождáты шчэ за годóк, коб бу́лы жы́вы, здорóвы ...» (в. Гошава, Драгічынскі р-н); «Гóсподі, спасі́ і зашчэ́ті, і пошлі́ здорóв’е всім, і мі́ра, і всё. І дай, Гóсподі, дождáті за год Свато́йі кутті́ і знов пра́зновать» (в. Верхні Цераб’яжоў, Столінскі р-н).

На большай тэрыторыі Заходняга Палесся галоўнай абрадавай стравой святочнай вячэры напярэдадні Раства і Вадохрышча, радзей Новага года была куцця – каша, звараная, у асноўным, з зерня ячменю. Як адзначаюць даследчыкі, куцця – «архаічная і сакральная страва, якую варылі з цэльных зярнят. Зерне з’яўляецца сімвалам жыцця, якое пастаянна адраджаецца» [4, с. 765]. На поспую вячэру кашу запраўлялі льняным алеем, макам, цукрам або мёдам.

Яшчэ адной традыцыйнай стравой быў боршч з грыбамі, у лакальных традыцыях яго называлі «квас» (Драгічынскі, Івацэвіцкі р-ны). Традыцыйнымі стравамі на поспую вячэру з’яўляліся селядзец, аўсяны кісель, кампот з сушаных фруктаў, ягад.

Абавязковым было выпяканне ў святочны перыяд абрадавага хлеба. На тэрыторыі Заходняга Палесся распаўсюджаны пірагі з пшаніцы. Як адзначаюць інфарманты, менавіта два разы ў год (на Раство Хрыстова і Пасху) стараліся напекчы белага хлеба. Выпечку выкарыстоўвалі ў рытуальных дзеяннях (напрыклад, на Вадохрышча пры выпісванні крыжоў гаспадар браў з сабой загорнуты ў ручнік хлеб), а таксама для адорвання каляднікаў. У некаторых лакальных традыцыях для адорвання ўдзельнікаў абходных груп выпякалі невялікія піражкі: «галёпы», «галушкэ» (Драгічынскі р-н), «кулядныкі» (Брэсцкі, Камянецкі р-ны), «колядныкі» (Столінскі р-н). Святочная вячэра заканчвалася малітвай-падзякай Богу.

Толькі з другога дня Раства пачыналі наведваць сваякоў, суседзяў і г. д.: «...это вжэ на втары́ день іду́ть в го́сті, а пёрвы́ день ка́жды вдóма, в сво́йй сем’е́» (в. Сіманавічы, Драгічынскі р-н); «пэ́ршого дне не, а на дру́гы вжэ збыра́лыся. Хто міг шо там одméтіты, то на дру́гы дэнь, а на пэ́ршы дэнь не, бо прыхóдять з цэ́рквы і вдóма» (в. Аляксеевічы, Драгічынскі р-н).

Адметнай рысай з’яўляюцца абрадавыя дзеянні, якія носяць памінальны характар. Рытуальныя запрашэнні міфалагічных персанажаў на святочную вячэру ў калядна-навагодні перыяд сустракаюцца на большай частцы тэрыторыі Заходняга Палесся. Класічная форма такіх запрашэнняў: «Морóз, морóз, ході́ куттjó й’істі!» (Столінскі р-н). Важная характарыстыка рытуалу – час правядзення. Запрашэнне міфалагічных персанажаў у розных лакальных традыцыях магло быць прымеркавана да аднаго з трох пярэдадн’яў (Раства Хрыстова, Новага года, Вадохрышча). Паўсюдна абрадавы час – святочная вячэра. Таксама абавязковай умовай правядзення рытуалу з’яўляецца наяўнасць спецыяльнай рытуальнай стравы – куцці – «пачастунак персанажаў “таго” свету» [4, с. 765].

Зафіксаваныя намі тэксты запрашэнняў звернуты да «мароза»: *«Мороз, мороз, ходы куттё йэсты! Да нэ морозь бычкі, тэлючкі...»* (в. Гарадная, Столінскі р-н); *«Мороз, мороз ходы куттё йэсты, як нэ йдэш йэсты куттё, так нэ йды ны на города, ны на садка, ны на шчо ... ны на тэлючкі, ны на ягнучкі, ны на всяку худобу»* (в. Лука, Столінскі р-н); *«Мороз, мороз, іді до нас ёсті. Вэсною і лэтом нэ йді на нашу пшэніцу і всяку пашніцу»* (в. Глінішча, Івацэвіцкі р-н). У некаторых лакальных традыцыях запрашалі «Каляду» (Івацэвіцкі, Драгічынскі р-н): *«Коледá, Коледá, ході до нас вэчэраті»* (в. Гошча, Івацэвіцкі р-н).

Як сведчаць даныя даследчыкаў, для асобных лакальных традыцый рэгіёна было характэрна наведванне памерлых родзічаў на Раство Хрыстова: *«На мógліца ходылі на пёрвы дэнь Вэліконня, на пёрвы дэнь Рожэствá ходылі і тэпэр ходяць, рáненько до снідання ідэм, Бóгу мóлімса і лóжым там покóйнікам шчо удóма у нас ёстека...»* (в. Рудня, Івацэвіцкі р-н) [5, с. 105]. Згодна з традыцыяй, у вёсцы Краі Івацэвіцкага раёна быў звычай наведвання магіл памерлых на першы дзень Раства Хрыстова: *«Ходылі на пёршы дэнь рáненько. І на Вэліконне рáненько. Ёто шлі будылі покóйніков на снédанне вжэ»*.

Важнае месца ў калядным абрадавым цыкле мела калядаванне. Эмпірычныя даныя паказалі, што на тэрыторыі Заходняга Палесся вялікае распаўсюджванне атрымаў абрад «хаджэння з зоркай», вербальная частка якога прадстаўлена біблейскімі матывамі, звязанымі з нараджэннем Ісуса Хрыста, віфлеемскімі падзеямі. Характэрны быў дыферэнцыраваны тып калядавання, калі песні адрасаваліся асобным членам сям’і. Велічальна-віншавальныя калядкі і шчадроўкі сустракаюцца ў Івацэвіцкім, Драгічынскім, Пінскім, Іванаўскім, Столінскім раёнах, але амаль не фіксуюцца ў заходніх раёнах даследаванага рэгіёна.

Праз песню гаспадару паведамлялася аб надыходзе асноўных свят каляднага цыкла: Раства Хрыстова, Святога Васілля і Хрышчэння: *«..Бо первы то празнік, Святэ Нарожденне, / А другі то празнік, Святэго Васілія, / А трэці то празнік, Святэ Вадохрышчэ»* (г. п. Целяханы, Івацэвіцкі р-н).

У духоўным жыцці насельніцтва Заходняга Палесся вялікую ролю адыгрывала царква. Раство Хрыстова – адно з галоўных гадавых свят царкоўнага і народнага календара. Абавязковым было наведванне ў святочны перыяд храма: *«Всіх нас забэралы з хаты. Рáнишэй ідуць родітелі і всі з хаты ідуць ... Всі ішлы в цэрков»* (в. Страдзічы, Брэсцкі р-н); *«Моё родітелі кáжны прáзнік ходылы в цэрков»* (в. Камароўка, Брэсцкі р-н).

Характэрная рыса святочнай вячэры перад Новым годам – прыгатаванне розных скаромных страў. Наяўнасць куцці напярэдадні Новага года характэрна толькі для некаторых раёнаў Заходняга Палесся. Прыгатаванне куцці на святочную вячэру перад Новым годам не было ўласціва заходнім раёнам: Брэсцкаму, Камянецкаму, Кобрынскаму, Маларыцкаму. Асноўныя стравы святочнай вячэры перад Новым годам – смажанае мяса, каўбаса, халадзец, скваркі, крывянка і іншыя.

Характэрнымі кампанентамі навагодняга этапа з’яўляюцца шматлікія варожбы і рытуальныя свавольствы моладзі, асноўная колькасць якіх прыпадае на пярэдадзень Новага года. Аб будучым ураджаі варажылі з дапамогай каляднага сена, якое выступала ў якасці варажбітнага прадмета: *«Шчэ кольіся сунувэ сэнынку, як дóвгу вэсуныш – лён будэ дóбры ростэ. Як корóтку – лён будэ мэныш»* (в. Валавель, Драгічынскі р-н). Для пярэдадня Новага года былі характэрны шлюбныя матывы. На поўдні Драгічынскага

раёна перад Новым годам пачыналі хадзіць у сваты: «*На Шчодрўху в сватэ худылы всэ*» (в. Радастава, Драгічынскі р-н); «*...вжэ ек на Шчодрўху, вжэ ідуць дівчыну свататы, шо вжэ, коб шчодрая булá дэвочка ... то в нас назывáецца “шчодра дэвка” ідэ зáмуж*» (в. Сварынь, Драгічынскі р-н).

Пярэдадзень і свята Вадохрышча складаюць заключны этап каляднага цыкла. Дзень перад Вадохрышчам быў строга постны. Пачынаючы з пярэдадня Вадохрышча, у цэрквах асвятчалі ваду, якой прыпісвалі ачышчальную, лячэбную моц.

Характэрнымі народнымі звычаямі дадзенага этапу з'яўляецца выпісванне крыжоў на дзвярах, вокнах хаты і г. д., акрапленне святой вадой усіх хатніх будынкаў. На большай частцы Заходняга Палесся звычай выпісвання крыжоў прымеркаваны менавіта да пярэдадня Вадохрышча. Час рытуалу – перад пачаткам святочнай вячэры. Выканаўцам абраду часцей за ўсё быў гаспадар хаты. Абавязковы абрадавы атрыбут – крэйда (радзей васковая свечка), якой «*крэстыкы ставлять*» (Брэсцкі р-н), «*крэстыка робыць*», «*крэйдовáлі*» (Столінскі р-н), «*выпысвалы Кóляды*» (Драгічынскі р-н) і г. д. У некаторых лакальных традыцыях першы крыжык ставілі на гаршку з куццёй, пры гэтым прыгаворвалі: «*Дай, Бóжэ, за год дождáтí, шчоб ізнóв пісáлі*» (в. Верхні Церабязоў, Столінскі р-н).

Часта чыталі малітву «Ойча наш» або паўтаралі: «*У імя Айца і Сына, і Духа Святога*». Як адзначаюць інфарманты, у думках прасілі: «*І прóсьыш Бóга благополúчыя, шоб Госпóдь хранýв хáту, хранýв пострóйку, дав Бог здорóв'ечко всím*» (в. Валавель, Драгічынскі р-н); «*Святáя Колядá, я выпысую, прошу здорóв'я і оп'ятé до нас прыхóдь, коб я жождáла прáзнік*» (в. Субаты, Драгічынскі р-н).

Акрапленне вадой адбывалася на Вадохрышча пасля службы. Гэтымі рытуальнымі дзеяннямі заканчваліся калядныя сваты.

Падводзячы вынік, адзначым, што асаблівасці семантыкі каляднага абрадавага цыкла ў Заходнім Палессі вызначаюцца яго сінкрэтычным характарам – комплексам архаічных элементаў і хрысціянскай традыцыі. Архаічны складнік каляднага цыкла ўключае сямейную каляндарную памінальную традыцыю, звязаную з культам продкаў, што яскрава прадстаўлена ў хатніх рытуалах на Раство, а таксама магічнымі практыкамі, звязанымі з ураджаем і любоўнай варажбой, забаронамі. Хрысціянская абраднасць і адпаведныя ёй уяўленні адлюстраваліся на ўсіх этапах каляднага абрадавага цыкла, наведванне царквы было абавязковым у галоўныя хрысціянскія сваты. На заключным этапе каляднага цыкла, пасля Новага года, ахоўныя функцыі хрысціянскай абраднасці праяўляюцца ў выкарыстанні асвятчонай у царкве вады, якая актыўна выкарыстоўвалася ў кантэксте традыцыйнай абраднасці ў доме.

Праведзенае палявое даследаванне паказала наяўнасць істотных лакальных асаблівасцей у архаічным складніку каляднай традыцыі насельніцтва Заходняга Палесся.

## ЛІТАРАТУРА

1. Виноградова, Л. Н. Семантика фольклорного текста и ритуала: Типы взаимодействий / Л. Н. Виноградова // История, культура, этнография и фольклор славянских народов: доклады российской делегации к XI Междунар. съезду славистов. – М., 1993. – С. 210 – 220.
2. Виноградова, Л. Н. Сочельник рождественский / Л. Н. Виноградова // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М., 2012. – Т. 5. С (Сказка) – Я (Ящерица). – С. 145 – 150.
3. Скабалланович, М. Христианские праздники: Рождество Христово / М. Скабалланович. – Киев: Тип. акц. о-ва «Пётр Барский в Киеве», 1916. – 196 с.

4. Шарая, В. М. Куцця / В. М. Шарая // Беларускі фальклор : энцыклапедыя / рэдкал. : Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск, 2005. – С. 765.

5. Шарая, О. Н. Ценностно-нормативная природа почитания предков / О. Н. Шарая. – Минск : Технология, 2002. – 249 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены особенности семантики колядной обрядности в традиционной культуре населения Западного Полесья. В научный оборот введены новые данные о колядном обрядовом цикле, полученные в результате полевых исследований.

#### SUMMARY

The features of semantics of carol («kolyadny») ceremonialism in traditional culture of the population of western Polesie are considered in the article. The new information about carol («kolyadny») ceremonial cycle received within field research is introduced into scientific circulation.

*Маршева Н. П.*

### МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ Н. БЕЛЬМОН В ИССЛЕДОВАНИИ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ

*Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Рильского НАН Украины  
(Поступила в редакцию 01.12.2015)*

Николь Бельмон широко использует приём трансформации структурного метода. Исследовательница обнаруживает комплекс трансформаций между мифом об Орфее и Эвридике и французской сказкой «Дочь дьявола», которая соответствует сказочному типу 313. Данные трансформации не связаны с происхождением этой сказки от мифа об Орфее. Автор высказывает гипотезу, что причина трансформаций – одна, это «мифологическая схема, которую различные культуры по-своему разрабатывают, придают ей конкретную форму и смысл» [5, р. 201]. Сравнение мифа и сказки Н. Бельмон представила в виде наглядной схемы [6, р. 202]:

Схема 1

Орфей и Эвридика	Дочь дьявола
женатый мужчина	неженатый юноша
потерял супругу	потерял индивидуальность
отправляется в потусторонний мир	отправляется в потусторонний мир
владыка ада возвращает ему супругу	дьявол дарует ему супругу
на обратном пути не должен обернуться	на обратном пути должен обернуться
ему не удастся привезти супругу	супруга его привела
живёт один, избегая общества женщин	живёт один в поисках развлечений или вновь женится
потому что хранит память о супруге	потому что забыл о супруге
в холодном одиночестве во Фракии	в родном крае и семье
был растерзан вакханками	обретает память и супругу
умирает одиноким	отныне живёт в супружестве

При сопоставлении данных схемы наблюдается множество совпадений и инверсий, которые свидетельствуют о трансформации. Что привносит рассмотрение мифа об Орфее и Эвридике для изучения сказки «Дочь дьявола»? По мнению французской фольклористики, открывается дополнительный смысл, который имеет трагический аспект. Поскольку сказка *a priori* имеет счастливый конец, проблема смерти и забвения не обращает на себя должного внимания. В начале сказки упоминается тема смерти: главный

герой хотел распрощаться с жизнью, потому что проиграл в карты имущество отца, он как бы потерял себя. Дьявол помог юноше, но потребовал явиться к нему через год. Юноша справляется со всеми «невыполнимыми» заданиями дьявола с помощью его младшей дочери. Таким образом, он побеждает смерть и находит себя. Символически смерть выражена забвением. Юноша забывает о своей супруге и ведёт себя так, будто её не существует. Н. Бельмон проводит аналогию с реками Лета (забвение) и Мнемосина (память) в греческой мифологии. Главный герой вспоминает супругу и это становится счастливой развязкой сказки. На наш взгляд, вспоминание как выход из забвения, проявление памяти олицетворяет жизнь. Итак, благодаря приёму трансформации стало возможным сопоставить сказку и миф, обнаружить дополнительный смысл – значение жизни и смерти.

Кроме сравнения мифа и сказки, Н. Бельмон применяет приём трансформации для рассмотрения сказки «Золушка» и её варианта «Ослиная шкура». Исследователь проанализировала гомологические и инверсионные величины сказок. В начальном эпизоде двух сказок рассказывается о жизни главной героини в доме её отца. Если в «Ослиной шкуре» юная девушка описывается как необычайно прекрасная, то на красоте Золушки не акцентируется внимание. Грязная, она вызывает отвращение, нежели восхищение. Такая же ситуация и с принцессой, когда она надевает ослиную шкуру и выглядит неопрятно. Инверсия прослеживается касательно роли отца девушек. В «Золушке» отец непримечателен, он упоминается только вскользь для создания образа отчего дома. В сказке «Ослиная шкура» именно желание отца жениться на своей дочери приводит к развёртыванию сюжета: принцесса покидает замок. Н. Бельмон приходит к выводу, что «мотив глубокой привязанности Золушки к “отчему” дому трансформируется в мотив желания отца жениться на своей дочери» [3, р. 257]. Имя «Золушка» происходит от слова «зола», то, что остаётся после сгорания и связано с очагом. На первый взгляд, оно выражает только грязную домашнюю работу, но на самом деле имеет более глубокий смысл. Очаг – это центр жилища и олицетворение дома, семьи. Поэтому в имени «Золушка» заложен образ привязанности к отчему дому. Поскольку Н. Бельмон является приверженцем психоаналитической концепции, она интерпретирует привязанность Золушки к отчему дому как выражение инцестуального желания: «Золушка в своей золе – это также девушка в трауре, которая идентифицирует себя со своей матерью, поэтому с этой точки зрения она желает выйти замуж за отца» [3, р. 257]. Исходя из мотива инцеста, который явно присутствует в сказке «Ослиная шкура», где король желает жениться на собственной дочери, исследователь приходит к выводу, что этот же мотив характерен для «Золушки» в скрытом виде. Благодаря приёму трансформации были выявлены гомологические и инверсионные элементы, послужившие основой для раскрытия дополнительного смысла.

Образ Золушки также обогащается за счёт сравнения с греческой богиней Гестией, которое, однако, не основано на их генетической связи. В греческом пантеоне богиня Гестия связана с богом Гермесом. Гестия олицетворяет очаг, центр жилища, пространство дома. Гермес выражает движение, переход, коммуникацию. По отношению к пространству Гестия воплощает неподвижность, а Гермес, наоборот, подвижность. Золушке не позволено идти на бал, она должна остаться дома. В некоторых вариантах сказки она сама отказывается посещать бал. Зола, привязанность к отчему дому обозначают неподвижность Золушки. А туфельки, которые впоследствии решают судьбу героини, олицетворяют подвижность. Бинарная оппозиция неподвижность/подвижность лежит в осно-

ве сказки «Золушка». Итак, французская фольклористка применяет принцип бинарности структурного метода. Благодаря потерянной туфельке принц находит Золушку, они женятся и живут долго и счастливо. Сказка описывает переход от отчего дома к дому мужа, трансформацию юной девушки в замужнюю женщину. Н. Бельмон говорит о смысле сказок из цикла «Золушка», что это «путь, который должен завершиться, несмотря на преграды, обретением женственности, осознанием собственной индивидуальности» [7, р. 12].

В сказке «Дочь дьявола», которая упоминалась выше, описываются родственные и брачные узы. В первой части главный герой, отправившись в потусторонний мир, вдали от дома находит себе супругу. Когда молодая пара возвращалась на родину юноши, супруга попросила его отказаться от поцелуя матери при встрече, иначе он забудет жену. Так и случилось. Вернувшись в свой мир, к родителям, юноша забывает о браке и супруге. Благодаря стараниям жены, он вспоминает её, их брачные узы восстанавливаются. Н. Бельмон подчёркивает последние слова героини сказки: «Давай поженимся на Святой земле [они поженились в потустороннем мире]. Тогда ты будешь признавать и своих родителей, и меня» [6, р. 194]. Это ключевая фраза для понимания главной проблемы сказки – противопоставления кровного родства и брака. Женильба в потустороннем мире на младшей дочери дьявола является ярким олицетворением экзогамного брака, который не позволяет поддерживать связь с кровными родственниками. Поэтому весь ход сказки говорит о необходимости установления равновесия между отношениями с родителями и супругой. В данном анализе также прослеживается применение принципа бинарности – выделения оппозиции «кровное родство/брак» как главной проблемы сказки «Дочь дьявола». Н. Бельмон не раз подчёркивала мысль К. Леви-Стросса: «...сказки строятся на ослабленных – по сравнению с мифом – оппозициях, а именно не на космических, метафизических или природных, как в мифе, а, гораздо чаще, на локальных, социальных или нравственных» [2, с. 436]. То есть сказка говорит об индивидуальной судьбе героя.

Не менее важным является обращение к антропологическому подходу, поскольку тема экзогамного брака имеет определяющее значение в интерпретации сказки.

Бинарная оппозиция природа/культура является концептуальной в научном наследии К. Леви-Стросса. В анализе Н. Бельмон сказочного типа 451 о младшей сестре, которая отправилась на поиски старших братьев, это проявляется через оппозицию «звериное/человеческое». Превращение братьев в птиц (воронов, галок или аистов) олицетворяет звериное начало. Чтобы вернуть братьям человеческий облик, сестра должна пошить им рубашки. Животные не нуждаются в одеяниях, одежда – атрибут человека. Поэтому пошив рубашек выражает процесс очеловечивания. Почему братья были превращены в животных? По мнению Н. Бельмон, совместная жизнь сестры и братьев индустриально отображала возможность инцеста. Поэтому «животный облик используется здесь, чтобы выразить чудовищность инцестуальных связей» [4, р. 271]. К тому же, главная героиня должна была не только пошить одежду для братьев, но и хранить обет молчания. Её вынужденная немота соотносится со звериным началом, поскольку животные не обладают речью. В сказке важным является замужество сестры с принцем после разлуки с братьями, что исключает инцест, а значит, и наличие звериного начала. А ткачество ассоциируется с созданием иного типа уз с братьями, уже в качестве замужней женщины. Поэтому одежда, её пошив и замужество соотносятся с человеческим началом. Есть ещё одна бинарная оппозиция, порождённая парой природа/культура, – это

«сырое/приготовленное». Первый том четырёхтомного компендиума «Мифологии» К. Леви-Строса вышел под аналогичным названием [1]. Сырая, без тепловой обработки еда – природное состояние, а приготовленная пища является порождением культуры. В сказочном типе 310 рассказывается о похищении волшебницей маленькой девочки, которую не выпускают из башни. Поскольку в башне нет огня, волшебница даёт девочке сырое мясо. Когда девочка выросла, её замечает охотник и уговаривает бежать с ним. Приёмная мать, узнав о бегстве дочери, умирает от горя. Впрочем, девушка не смогла привыкнуть к еде, которую ей давали. Через некоторое время она тоже умирает. Это сказка с несчастным концом: главная героиня не смогла интегрироваться в общество, о чём свидетельствует непереносимость ею приготовленной еды. Итак, концептуальная оппозиция природа/культура проявляется через бинарные оппозиции «звериное/человеческое» и «сырое/приготовленное».

Вместе с тем, Н. Бельмон ссылается на мифологическую категорию коммуникации, введённую в научный обиход К. Леви-Строссом. В волшебных сказках предварительное испытание касается также проявления качества сострадания: герой возвращает рыбу в воду, или делится своим скудным обедом со стариком, встреченным на пути, или помогает перейти реку. Согласно К. Леви-Строссу, сострадание – «изначальный вид коммуникации, предшествующий становлению социальной жизни и членораздельной речи, способный объединять людей между собой и с другими формами жизни» [8, р. 315]. В сказочном типе 675 такими другими формами жизни выступают животные. Герой, встречая на пути несчастных животных, отождествляет себя с ними. Он уделяет им внимание, общается с ними, помогает им. Отождествление ведёт к состраданию и коммуникации. На наш взгляд, сострадание как вид коммуникации подразумевает помощь друг другу. Животные, к которым главный герой проявил сострадание, становятся его помощниками и выполняют непосильные для человека задачи.

Н. Бельмон является авторитетным исследователем волшебной сказки. Обращение французской фольклористики к идеям К. Леви-Строса свидетельствует об их актуальности в современных исследованиях. Прежде всего, основой для интерпретации волшебных сказок служит антропологический подход, в котором тема брака имеет магистральное значение. Изучая систему родства первобытных обществ, К. Леви-Стросс приходит к выводу, что экзогамный брак помогает избежать инцеста. Поэтому, по мнению Н. Бельмон, во многих сказках утверждается идея экзогамии и остро звучит проблема кровного родства и брака. Антропологическая концепция французского структуралиста имеет в большей мере социальное измерение.

Благодаря приёму трансформации структурного метода стало возможным сопоставить сказку и миф и выявить дополнительный смысл сказки. Сравнение сказки и мифа, например мифа об Орфее и Эвридике и сказки «Дочь дьявола», не говорит о том, что последняя является порождением мифа. Родство мифа и сказки определяется не историческими связями, а образностью их языка. Принцип бинарности структурного метода также применяется для анализа волшебных сказок. Самая распространённая бинарная оппозиция – кровное родство/брак, поскольку женитьба героя олицетворяет в сказке переход к взрослой жизни, окончательный разрыв с семьёй, детством. К. Леви-Стросс, рассматривая, чем отличается сказка от мифа, акцентировал внимание на том, что в основе сказки лежат локальные, социальные или нравственные оппозиции. Следовательно, сказка описывает индивидуальную судьбу героя в отличие от мифа, который рассказывает о коллективном и описывается космическими, метафизическими оппозициями.

Концептуальная бинарная оппозиция «природа/культура», введённая в научный обиход К. Леви-Строссом, обнаруживается у Н. Бельмон в анализе волшебных сказок. Природа/культура проявляется через бинарные оппозиции «звериное/человеческое» и «сырое/приготовленное». Культура выступает порождением человечества, поэтому в сказках она ассоциируется с атрибутами человека, интеграцией в человеческое общество. Согласно К. Леви-Строссу, мифологическая категория коммуникации – «сострадание» – относится к человеческим проявлениям, человечности. Это качество как категория коммуникации олицетворяет взаимную помощь и способствует единству со всеми формами жизни.

Анализ работ Н. Бельмон показывает преемственность идей выдающегося антрополога К. Леви-Стросса, она по праву считается его последовательницей.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Леви-Стросс, К. Мифологии : в 4 т. / К. Леви-Стросс. – М. : СПб. : Университетская книга, 1999. – Т. 1. Сырое и приготовленное. – 399 с.
2. Леви-Стросс, К. Структура и форма. Размышление об одной работе Владимира Проппа / К. Леви-Стросс // Семиотика : антология / под ред. Ю. С. Степанова. – М., 2001. – С. 423 – 452.
3. Belmont, N. De Hestia à Peau d'Ane le destin de Cendrillon / N. Belmont // Mythe, conte et enfance. Les écritures d'Orphée et de Cendrillon. – Paris, 2010. – P. 244 – 259.
4. Belmont, N. De «Joli Z-oiseau» en loup-garou. Métamorphoses animales dans les contes / N. Belmont // Mythe, conte et enfance. Les écritures d'Orphée et de Cendrillon. – Paris, 2010. – P. 260 – 277.
5. Belmont, N. La teneur mythique des contes / N. Belmont // Poétique du conte. – Paris, 1999. – P. 194 – 225.
6. Belmont, N. Orphée dans le miroir du conte merveilleux / N. Belmont // Mythe, conte et enfance. Les écritures d'Orphée et de Cendrillon. – Paris, 2010. – P. 183 – 205.
7. Belmont, N. Preface / N. Belmont // Cycle de Cendrillon. – Paris, 2007. – P. 7 – 12.
8. Levi-Strauss, C. De Chrétien de Troyes à Richard Wagner/ C. Lévi-Strauss // Le Régard éloigné. – Paris, 1983. – P. 301 – 324.

#### РЕЗЮМЕ

В продолжении статьи рассматривается применение структурного метода и антропологического подхода в исследованиях народной волшебной сказки французской фольклористкой Николь Бельмон, которая является современной последовательницей К. Леви-Стросса.

#### SUMMARY

The continuation of article explores the application of the structural method and antropological approach in fairy tales studies of french folklorist Nicole Belmont, the contemporary disciple of Claude Levy-Strauss.

*Ненадавец Я. А.*

#### **РЫТУАЛЬНАЕ ВЫКЛІКАННЕ ДАЖДЖУ Ў БЕЛАРУСКІМ ФАЛЬКЛОРЫ**

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

*(Паступіў у рэдакцыю 08.09.2016)*

Людзі здаўна імкнуліся растлумачыць прычыну ўзнікнення пэўных фізічных або прыродных з'яў. Але паколькі ведаў не хапала, то прычынна-выніковыя сувязі атрымлівалі яскравую міфалагічную афарбоўку. Таму лічылася, што прыродныя стыхіі (у тым ліку і дождж) у нейкай ступені залежаць ад волі вышэйшых бостваў, а на зямлі – ад злых ці добрых знахароў.

Заўважаючы дабратворнае ўздзеянне вады, дажджу, вільгаці на ўрадлівасць глебы, памнажэнне ўраджаю, паляпшэнне стану здароўя, чалавек далёкага мінулага сутыкнуўся



з неабходнасцю паўтараць абрадавыя дзеянні, што, на яго думку, садзейнічалі ўзнікненню названай прыроднай з'явы. Прытрымліванне ўсталяваных звычайў было абавязковым, каб не страціць сувязі, сфарміраваныя паміж зямным і нябесным светам: «У архаічным светаўспрыманні існавала ўяўленне аб узаемасувязі нябесных і зямных водаў, што захавалася яшчэ ў XIX стагоддзі, у рытуалах выклікання дажджу ў час засухі» [9, с. 175]. Парушэння ў гэтай наладжанай сістэме прадак вельмі баяўся, разважаючы пры гэтым пра пакаранне з боку пакрыўджаных ім прыродных сіл.

У беларусаў адным з самых распаўсюджаных абрадаў імітацыйнай магіі з'яўлялася выкліканне дажджу. І гэта невыпадкова, бо «ўглядаючыся ў адвечны кругаварот у прыродзе (чаргаванне дня і ночы, змены пор года), назіраючы біялагічныя цыклы ў раслінным і жывёльным свеце, чалавек імкнуўся спасцігнуць прычыннасць гэтых змен, бо залежаў ад іх сваім бытаваннем, сваім жыццём» [7, с. 6].

Сутнасць абраду выклікання дажджу заключалася ў аднаўленні гэтай з'явы ў межах парсторы свайго паселішча: *«Ад засухі бяруць з трох калодзісяў вядро вады, моўчкі нясуць яе на поле і там разліваюць на сухой зямлі. Потым, памаліўшыся Богу, так жа моўчкі варочаюцца дамоў. Кажуць, што гэта вельмі добра памагае»* [10, с. 88].

На асобныя элементы гэтага старажытнага абраду імітацыйнай магіі беларусаў указвае М. Антропаў: «Нашэнне вады: у рэшаце ... з аднаго калодзежа ў другі; праз дарогу; ад суседа к суседу (каб хоць кропля ўпала ў калодзеж)» [2, с. 245].

Матыў выклікання дажджу, рэгулявання надвор'я зафіксаваны і ў чарадзейных беларускіх казках. Напрыклад, у сюжэце 752В («Забыў пра вецер») апавядаецца пра тое, што Бог дазваляе (даручае) кіраваць надвор'ем чалавеку (св. Пятру), той своечасова насылае на зямлю дождж, сонечнае святло і цяпло, але забываецца пра вецер [11, с. 188]. Такім чынам, сцвярджаецца воля і жаданне вярхоўнага бога кіраваць прыроднымі з'явамі і працэсамі, а таксама немагчымасць чалавека прыняць на сябе гэтыя функцыі. Акрамя таго, паказана разуменне чалавекам узаемасувязі ўсіх прыродных стыхій.

Існавалі і іншыя спосабы выклікання нябеснай вільгаці. Напрыклад, калі доўга не было дажджу, жанчыны і дзяўчаты павінны познім вечарам, калі ў вёсцы клаліся спаць, прыйсці да крайняй ад цэнтральнай вуліцы. Там усе распраналіся, упрагаліся ў барану і цягнулі яе вакол вёскі. Самая старэйшая з прысутных жанчын ішла ззаду і, нібы канём, кіравала імі. Такое дзеянне павінна было адбывацца ў абсалютнай цішыні, каб ніводзін чалавечы голас не парушыў спакою ночы. Таксама доўгі час існаваў звычай «араць» раку. Для гэтага маладую прыгожую дзяўчыну распраналі, упрыгожвалі вянкамі і прасілі для агульнай карысці працягнуць плуг па засохлым рэчышчы, ускрай берага ці нават па вадзе: «Доўгая засуха вельмі непакоіла нашых земляробаў, і вось яны вырашылі наступным чынам адвесці пагрозу бедства. Паводле парады старасты, было праведзена “ўзворванне ракі” наступным чынам: некалькі жанчын упрагаліся ў саху і пад кіраўніцтвам самай дужай у вёсцы бабы хадзілі па рацэ, разворваючы яе дно. Выпадкова на наступны дзень прайшоў дождж, і цяпер, вядома, усе намаганні пераканаць сялян, што ўзворванне не магло выклікаць дажджу, застаюцца марнымі» [4, с. 39]. Паводле сцвярджэнняў інфарматараў сталага ўзросту, падчас выканання абраду нельга было дапускаць адыходжанне ад традыцыі. У адваротным выпадку ўсе намаганні адносна выклікання дажджу праходзілі дарэмна. Забараняўся ўдзел у імітацыйных дзеяннях мужчын і падгляданне імі за працэсіяй, якая здзяйсняла абворванне. Улічваючы рэгіянальныя адметнасці абрадаў, можна зафіксаваць варыянты і ў дзеяннях, звязаных з выкліканнем дажджу: абворвалі не адным плугам, але і сахой; жанчыны і дзяўчаты праворвалі магічную баразну

вакол усяго паселішча. Не выключана, што такая рытуальная паласа магла быць умоўнай: *«Старыя бабы сабраліся, укралі плуг на калхозным дварэ, занялі яго на рэку. Самыя запрагліся, а другія бабы паганялі пугаю. Доўгаю пугаю. Як занялі з Славатыч ды аж пад мост цягнулі (каля аднаго кіламетра). Па беразе ідуць кілька бабаў, ідуць і спяваюць песні. Цягнулі плуг, пераворвалі рэку ўпапярок у трох месцах і спявалі царкоўныя песні, якія мы зналі. А тады вылезлі з ракі, паселі на рові і спявалі. А потым усе хутка пайшлі па сваіх дамах. Трэцяга дня пайшоў дождж»* [12, с. 122].

Пераворванне лічылася свяшчэннай традыцыяй, да якой звярталіся ў самых крайніх выпадках. Згадвалася і пра тое, што магічную баразну абводзілі не вакол вёскі, а толькі пераворвалі плугам дарогу. Рабілі гэта тройчы.

Часам пераворвалі не раку (вадаём), а дарогу («шлях»): *«Кажуць так, людзі старыя казалі, нада пераараць шлях, дарогу. Ну вот возьмуць плуга ці ў вас, ці ў каго да ўдзвох возьмуцца ззаду, а спераду адна, за ручкі ззаду, дзевушкі, жэнішчыны, ну да возьмуць перааруць, да, кажса, пойдзе дож, а ці праўда, ці не»* [12, с. 122 – 123]; *«Сабраліся ж бабы да шлях аралі, ну багата баб сабярэцца, давайце плуга... эта не што шлях-круга сяла абараць тры разы ж ецім плугам прайці. Запрагуць ужэ баб, а тыя ідуць да паганяюць: ей, арыма; а адна плуг дзяржыць, а труйку баб запражэ, а тыя ўжэ ідуць да смотраць. Так эта. У круга сяла тры разы. Так дож пойдзе»* [12, с. 124]; *«Успахвалі высахиую частку ракі самі жанчыны і валачылі»* [12, с. 121]; *«Калісь пры маёй памяці засухі былі – бацюшка хадзіў па полю, малебен правілі; плуга цягаюць, аруць голья, дзеўкі гадоў па трынаццаць-чатырнаццаць і баранавалі, як засуха»* [12, с. 123].

Адзначаныя сведчанні пераконваюць у тым, што абрады і рытуалы імітацыйнай магіі, скіраваныя на выкліканне дажджу, мелі вельмі глыбокія, і шырока распаўсюджаныя карані.

Т. Агапкіна апісвае рытуал выкарыстання лялькі пры выкліканні дажджу: *«У Нара-Фамінскім раёне Маскоўскай вобласці летам падчас засухі рабілі ляльку Сухацінушку, клалі яе ў дамавінку, аплаквалі і хавалі; у час жа праліўных дажджоў выраблялі ляльку Макроціну, з якой паступалі таксама ... Аналагічна гэтаму на Смаленшчыне, калі доўга не было дажджу, “хавалі Матронку”: моладзь рвала траву макрыцу, клала яе ў лапаць і кідала ў ваду. Паралельна з гэтым у ваду кідалі ўдоў і старых і нават прывязвалі іх дзе-небудзь у вадзе»* [1, с. 328].

Падкрэслім важную акалічнасць: «той, хто заклікае дождж, абавязкова распранаецца», тым самым пацвярджаючы нібы непарушнасць прыроды, часткай якой сябе ўяўлялі нашы продкі. Напрыклад, сербы падчас засухі распранаюць дзяўчынку і з галавы да ног абвіваюць яе зелянінай, называюць яе традыцыйна – Дадола. Яна ў суправаджэнні дзяўчат ходзіць па вуліцах вёскі. Працэсія спыняецца перад кожнай хатай. Дадола пастаянна кружыцца ў танцы. Дзяўчаты вядуць вакол яе «танок», спяваючы адну з магічных песенек Дадолы. Гаспадыня хаты, каля якой кружыліся, вылівае на дзяўчыну вядро вады [13, с. 156]. Дзеянні сімвалізавалі тое, што нябесная вільгаць (дождж, які выклікалі) палілася на зямлю.

Зафіксаваны і іншыя магічна-рытуальныя абрады па выкліканні дажджу: *«Калі хочуць, каб пайшоў дождж, то ў калодзісь сыплюць Свяцовы мак»* [10, с. 191]; *«Каб выклікаць дождж, збіраліся бабы і падлеткі, ішлі да крыніцы, калацілі яе, сыпалі свечаны на Макавей мак-відун, кідалі манеты, толькі белыя»* [12, с. 102]. Магло выкарыстоўвацца іншае насенне (збожжа): *«Каб выклікаць дождж, трэба кінуць у студню дзевяць гарошын»* [16, с. 259 – 260]; *«Расадзіну рвуць да ў калодзезь кідалі,*

пойдуць да вырвуць расаду капусту – тры каліўцы вырвуць да ў калодзезь, як дажджа доўга няма» [12, с. 103]; «У пусты калодзеж ці калодзеж, якім не карыстаюцца, кідаюць льняное семя, канялю, проса, хлебныя крошкі, мак, соль» [2, с. 244].

Згадвалі, што ў якасці абавязковага атрыбута для выклікання дажджу маглі ўжывацца не толькі расліны, збожжа, зерне, але і некаторыя дробныя жывыя істоты: рак («Ад засухі ў мястэчку Побалаве (Бабруйскага пав., Мінскай губ.) закопваюць у зямлю жывых ракаў з песнямі і плачам, а ў час праліўных дажджоў іх зноў адкапваюць. Робіцца гэта пераважна жанчынамі» [14, с. 295]; «Ад засухі ў Дзеравенскай воласці (Слонімскага пав., Гродзенскай губ.) жанчыны сыплюць у калодзежы мак. Калі гэта не дапамагае, то стараюцца злавіць рака і закапаць яго жывога ў зямлю» [14, с. 295]); жаба («Палескі звычай аплаквання і пахавання жабы, які спраўляюць дзеці ў час засухі: “Дзеці, бійце жабу да прасіце Бога да будзе дож”. Вот пойдуць да злаваюць жабу... і тады б’юць і кажэ: от, штоб дож. Дож будзе, мы жабу б’ём. І закапывалі ў зямлю, дзе і хрэцік із магількі дзелалі, плакалі» [12, с. 112]; «Бралі запалкавы карабок, жабу ўбіралі (у адзенне) і галасілі, як па пакойніку, і закопвалі жабу ля крыніцы, на зямлі рукой хрэст чарцілі» [12, с. 112]; «Калі палі прагнулі дажджу, падляшкі народ калісьці падвязваў за ногі жабу ля плоту, з вераю, што яна можа выклікаць дождж. Калі пачынаўся дождж, то яе адвязвалі» [14, с. 378]); крот («Каб выклікаць дождж, трэба крата павесіць на сліўцы або на дзікай грушы» [16, с. 260]); вуж («У час доўгай засухі вешаюць забітага вужа на плоце, каб выклікаць дождж» [18, с. 50]).

Разам з дробнымі жывымі істотамі ў якасці своеасаблівых ахвяр будучаму дажджу прыносіліся гліняныя гаршкі ці гладышы: «Для барацьбы з засухай... крадуць у заезджага гаршэчніка гаршчок і кідаюць яго ў калодзеж» [8, с. 204]; «У час засухі кралі чужыя гладышы і кідалі іх у калодзеж ці аблівалі пастуха вадой» [6, с. 435]; «Гладышку трэба ўкрасць і кінуць у калодзезь»; «Дзяўчаты з платоў чыстыя гладышкі здымалі да кідалі ўвечары»; «Гаршкі кідалі ў калодзеж або дзяўчаты, або ўдовы» [12, с. 104].

Засуху маглі таксама тлумачыць парушэннем забарон, звязаных з царкоўнымі святамі: «Няма дошчу, як хто плот агарадзіў да Благавешчання. Нельга зямлі да Благавешчання торкацца» [12, с. 113]. Вялікая ўвага надавалася рытуальнаму ручніку-«абыдзённіку», што вырабляўся «ў пэўнай крызіснай сітуацыі: пры эпідэміі, падчас засухі, градабою і іншых няшчасцях... Абыдзённаму ручніку прыпісвалася ўласціваць убіраць у сябе рэальнае зло або служыць неадольнай перашкодай для яго пранікнення ў жыццёвае кола людзей... Рытуал яго вырабу паўтарае асноўныя этапы стварэння свету [3, с. 28].

Побач са старажытнымі язычніцкімі абрадамі існавалі і рэлігійныя вераванні ў тым ліку ў дачыненні да з’яўлення дажджу. Агульнапрынятым быў зварот да мясцовага баццошкі за вымольваннем дажджу. Самі вясковыя жыхары маглі выпрошваць дождж у святога Ільі: «Беларусы Магілёўскай губерні лічылі Ілью богам непагоды. “Прыйдзе Ілля, прынясе гнілля (дажджоў)” – апавядае прымаўка. Жартавалі: “Да Ільі поп (у беларусаў ксёндз) дажджу не вымаліць, а пасля Ільінага дня хмары па ветру пруюць, пасля Ільінага дня – супраць”; “да Ільінага дня і пад кустом сушыць, а пасля Ільінага дня і на кусце не сохне”. Па Ільіну дню заўважалі надвор’е. У Магілёўскай губерні верылі, што калі ў гэты дзень надвор’е добрае, то будзе добры сенакос, у адваротным выпадку – пастаянны дажджы. У Віцебскай губерні лічылі, што ў Ільін дзень абавязкова павінен прайсці дождж з навальніцай, а калі яго не было і ўвесь дзень стаяла гарачае надвор’е, то ў бліжэйшыя дні трэба чакаць вялікіх пажараў і працяглай зімы. Па Ільінаму дню заўважалі аб ураджай на наступны год: дождж у Ільін дзень прадказваў шчодры ўраджай жыта на наступны год» [5,

с. 87]. Але продкі навучыліся заўважаць і адваротнае: «Людзі кажуць: “Пачакай! Ніхай прыдзе сенакос і жніво, будзе тагды па вушы дажджу”. Дождж кажа: “Не пайду туды, дзе просяць, а туды, дзе косяць; не пайду дзе ждуць, пайду, дзе жнуць”» [15, с. 299].

Найбольш часта засуха асацыяравалася ў фальклоры з магіяй, чараўніцтвам (варажбой), з тым, што гэта было падроблена («уздзеяна») кімсьці з людзей на злосць іншым. «Адмаленне» такой засухі патрабавала абавязковых ахвярапрынашэнняў, у іх якасці выступалі дробныя жывыя істоты (вужы, гадзюкі, жабы, краты, ракі). Абавязкова падкрэслім, што ў народнай міфалогіі адносіліся да хтанічных стварэнняў. Нярэдка былі задзейнічаны і неадушаўлёныя прадметы (лялькі, гаршкі, насенне).

## ЛІТАРАТУРА

1. Агапкина, Т. А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл / Т. А. Агапкина. – М. : Индрик, 2002. – 816 с.
2. Антропов, Н. П. Кодовая структура белорусских обрядов и ритуалов, связанных с вызыванием дождя / Н. П. Антропов // *Etnolingwistyka* 16. – Lublin, 2004. – S. 241 – 257.
3. Беларускі фальклор : энцыклапедыя : у 2 т. – Мінск : БелЭн, 2005. – Т. 1. Акапэла – Куцця. – 768 с.
4. Зямля стаіць пасярод свету... Беларускія народныя прыкметы і павер’і / уклад., прадм., пераклад, бібл. У. Васілевіча. – Мінск : Беларусь, 2010. – Кн. 1. – 574 с.
5. Макашина, Т. С. Ильин день и Илья-пророк в народных представлениях и фольклоре восточных славян / Т. С. Макашина // *Обряды и обрядовый фольклор*. – М., 1982. – 279 с.
6. Минько, Л. И. Суеверия и приметы / Л. И. Минько. – Минск : Наука и техника, 1975. – 131 с.
7. Паэзія беларускага земляробчага календара / уклад., сістэм. тэкстаў, уст. арт. і камент. А. С. Ліса. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – 613 с.
8. Романов, Е. Р. Белорусский сборник / Е. Р. Романов. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1912. – Вып. 8. Быт белоруса. – VIII, 600 с.
9. Русская мифология: энциклопедия. – СПб. : Мидгард, 2005. – 784 с.
10. Сержпутоўскі, А. К. Прымхі і забавоны беларусаў-палешукоў / А. К. Сержпутоўскі. – Мінск : Універсітэцкае, 1998. – 301 с.
11. Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка / сост. Л. Г. Бараг. – Л. : Наука, 1979. – 437 с.
12. Толстой, Н. И. Заметки по славянскому язычеству. Вызывание дождя в Полесье / Н. И. Толстой, С. М. Толстая // *Славянский и балканский фольклор*. – М., 1978. – С. 95 – 130.
13. Фрэзер, Д. Д. Золотая ветвь. Исследование магии и религии / Д. Д. Фрэзер. – М. : Политиздат, 1980. – 831 с.
14. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края : в 3 т. / П. В. Шейн // *Сборник Отделения русского языка и словесности АН*. – СПб., 1887. – Т. 1, ч. 1; СПб., 1902. – Т. 3.
15. Колас, Я. Збор твораў : у 14 т. / Я. Колас. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1973. – Т. 4. Апавяданні 1906 – 1917. – 342 с.
16. Federowski, M. Lud białoruski na Rusi Litewskiej / M. Federowski. – Kraków : Wyd-wo Komisji antropologicznej Akademii Umiejętności, 1897. – Т. 1. Wiara i przesady ludu z okolic Wołkowyska, Słnima, Lidy i Sokółki. – 510 s.
17. Gloger, Z. Zabobony rolnicze / Z. Gloger // *Biblioteka warszawska*. 1876. – Т. 2. – S. 376 – 379.
18. Pietkiewicz, Cz. Kultura duchowa Polesia Rzeczyckiego: materiały etnograficzne / Cz. Pietkiewicz. – Warszawa : T-wo naukowe Warszawskie, 1938. – 459 s.

## РЕЗЮМЕ

В статье описываются обряды белорусов, с помощью которых предки старались вызывать дождь во время засухи, подчеркнуть единство людей и природы.

## SUMMARY

This article describes the rituals of Belarusians in which ancestors tried to bring rain in times of drought, emphasizes the unity of people and nature.

*Новак В. С.*

### ТРАДЫЦЫІ ВЯСЕЛЬНАЙ АБРАДНАСЦІ АКЦЯБРСКАГА РАЁНА

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны*

*(Паступіў у рэдакцыю 09.09.2016)*

Сярод структурных кампанентаў вясельнай абраднасці Акцябрскага раёна вылучаюцца наступныя: сватанне, запоіны (заповіны), змовіны (заручыны), зборная субота, каравай, першы дзень вяселля, другі дзень вяселля, паслявясельная частка. У розных вёсках мелі месца адметныя асаблівасці вясельных абрадавых этапаў. Напрыклад, у вёсцы Дуброва сваты, якія прадстаўляліся «жабракамі», хадзілі сватацца на багатую Куццю (13 студзеня), звычайна гэта былі блізкія людзі: «*З кумам ішлі бацька і два дзядзькі. Маці ў сваты не ішла, а дала мужу торбу з хлебам*» [1, с. 21]. Паміж сватамі і бацькамі маладой адбывалася размова ў іншасказальнай форме: «*Мы ж прыйшлі па дзела. Наш бык к вашай цёлке прывык*». Бацька адказваў: «*Раз прывык, то ў адно месца іх трэба*» [1, с. 22]. У вёсцы Ляскавічы, калі пытанне аб шлюбе маладых вырашалася станоўча, то іх перавязвалі ручніком: «*Бацька бярэ дачку за правую руку, а сват – хлопца, і ў знак згоды звязваюць іх ручніком, каб яны ўвесь век былі разам. Начаставаўшыся і нагаманіўшыся, госці пачынаюць спяваць:*

*Ехалі сваты міма гая зялёнага,  
Міма гая зялёнага, міма сада вішнёвага,  
Сад паламалі, сокала загналі,  
Зялёную рутаньку коньмі стапталі.  
У краснай паненкі праўду пыталі:  
Красна паненка, ці будзеш наша?  
Калі будзеш наша, мы сад абсадзім,  
Мы сад абсадзім, сокала прынадзім.*

*Зялёну рутаньку сам Бог зародзіць»* (зап. ад Надзеі Андрэўны Грыцыенкі).

У вёсцы Чырвоная Слабада, калі хлопец вырашаў ажаніцца з дзяўчынай, то «*на адной з вечарынак павінен надзець ёй на галаву вяночак у знак таго, што скоро прыйдзе да яе ў сваты. Калі дзяўчына не супраць, то яна не знімае з галавы вяночак, які ёй надзеў малады хлопец*» [1, с. 9]. Калі дзяўчына пагаджалася выйсці замуж за хлопца, ад якога прыходзілі сваты, то «*забірала торбу з хлебам, а калі не, тайком выбягала ў сарай і прыносіла гарбуз, тайком лажыла яго на лаву і ўбягала*» [1, с. 22]. У вёсцы Лескі, калі «*малады не падабаецца, то дзеўка хлеб іхны аддае назад*» (зап. ад Ганны Іванаўны Жулегі, 1923 г. н., Лідзіі Майсееўны Званковіч, 1919 г. н.). У вёсцы Мушычы, калі дзяўчына адмаўлялася выходзіць замуж, то павінна была вярнуць хлеб, прынесены сватамі: «*Калісь прыходзілі ў сваты, прыносілі булку хлеба, гарэлку ... Если дзеўка ні сагласна, то заносіць назад хлеб*». Паводле сведчанняў жыхароў вёскі Рассвет, у іх мясцовасці мелі месца адметныя спосабы адмаўлення ад шлюбу або згоды на шлюб: «*Она, як была з заплеценымі косамі, то іх расплетала. Або як з росплеценымі, то іх росчэсала ці рошчоской ці рукамі. Як не хоцела іці за гэтаго хлопца, то наоборат плела косу, бо хоцела остацца ў дзеўках. з нерасплеценай косой*» (зап. ад Марыі Пятроўны Савельевай, 1933 г. н.).

Запоіны – адзін з абавязковых абрадавых этапаў у сістэме вясельнай абраднасці Акцябрскага раёна. Напрыклад, у вёсцы Дуброва запоіны («заповіны») адбываліся праз два тыдні пасля сватання: *«У доме нявесты сабіралася багата людзей, перад імі нявеста і бацькі гаварылі, што скоро будзе свадзьба»* [1, с. 22]. Сярод адметных мясцовых рытуалаў гэтага абрадавага моманту вылучаецца завязванне хусткі чырвонага колеру на шыі жаніха: *«Жаніху завязвалі красную хустку на шыю»* [1, с. 22]. Адорванне сватоў ручнікамі і хусткамі – традыцыйныя рытуалы, характэрныя для запоін у вёсцы Дуброва. У адным з песенных варыянтаў, які выконвалі падчас запоін, гучыць матыў паспяховага вырашэння пытання аб шлюбе:

*Ох, і ўдалая здзелачка прайшла,  
Дзеўка ж хлопца добрага знайшла.  
Адавай, маці, дзеўку, не бойся,  
Добры хлопец бярэ яе ў жонкі.  
Будзе дочачка твая добра спаць,  
Калі будзе яна працаваць.  
Калі дзеўка працавіта – будзе ёй лёгка,  
Калі ж не – будзе біць яе залоўка.  
Ох, і ўдалая здзелачка прайшла,  
Дзеўка ж хлопца добрага знайшла* [1, с. 22].

На запоінах у вёсцы Рассвет *«молодые сядзелі разам, елі і пілі з адное посуды»* (зап. ад Марыі Пятроўны Савельевай, 1933 г. н.). Паводле ўспамінаў Евы Данілаўны Гормаш, 1923 г. н., з вёскі Мушычы, на запоіны запрашалася большая колькасць людзей: *«Тады ўжэ правяць запоіны. Прыходзіць ужэ больш людзей: бацька, маці, сястра, брат, хросныя маці і бацька»*. Як і падчас сватання, на запоінах у гэтай вёсцы меў месца рытуальны іншасказальны дыялог: *«У нас іе бычок, у вас цёлачка. Ці прадасце нам цёлачку?»*.

Заручыны, як адзначылі мясцовыя жыхары, адбываліся праз тыдзень пасля запоін. З гэтым абрадавым этапам быў звязаны рытуал выкупу нявесты: *«Жаніх абязацельна прывозіў падарункі дружкам нявесты, калі яе выкупалі. Выкуп нявесты быў такі. Дружкі нявесты хавалі яе дзе-та ў хаце. Калі прыходзіў жаніх, яны групай беглі да яго і пелі:*

*Дружок на парог ступае  
Ды на печы заглядае:  
Ці вяліка гура проса,  
Ці нявеста хароша,  
Маўчы, дружок, маўчы,  
Або загадаем таўчы.  
Жаніх хоча прайсці ў комнату, але дружкі не пускаюць яго і гавораць, каб ён даў ім выкуп. Жаніх дае канфеты, потым хлеб, потым гарэлку, але падругі гавораць:  
Дай чырвонец, давай два,  
Бо наша Ганначка не ўдава.  
Яны шумяць, смяюцца – і тут заходзіць кум. Просіць падруг аддаць нявесту, тады яны ўжо аддаюць»* [1, с. 22 – 23].

На заручынах у вёсцы Дуброва, зыходзячы са сведчанняў інфармантаў, акрамя рытуалу выкупу нявесты, адбываліся наступныя абрадавыя дзеянні: расплятанне касы маладой (*«На змовінах дружкі маладой распляталі ёй касу, касу нельга было заплятаць*

да вяселля» [1, с. 23]), абменьванні пярэсцёнкі («На змовінах кольцы адзявалі жаніху і нявесце» [1, с. 23]). У вёсцы Рассвет на гэтым абрадавым этапе «бацькі жэніха і нявесты злівалі (змешвалі) гарэлку», а таксама звязвалі рукі маладых ручніком: «На заручынах маладыя подымаюць рукі над бацьковымі хлебамі, екімі тые обмэняліся, і іх рукі пэрэв'язваюць ручніком вышываным» (зап. ад Марыі Пятроўны Савельевай, 1923 г. н.). Менавіта на заручынах сватам агучваўся дакладны тэрмін вяселля: «Сват громка гаварыў усім гасцям, што свадзьба будзе ўжо точна» (в. Дуброва) [1, с. 23].

Госці, запрошаныя на заручыны, адыходзячы, спявалі песню, у якой галоўным быў матыў падзякі гаспадарам:

*Спасіба гаспадару за цёплу хату,  
Спасіба табе, гаспадынька,  
За ежу смачную,  
За гарэлку горкую,  
За дачку-прыгажуню,  
Будучую гаспадыню* (в. Дуброва) [1, с. 23].

Зборная субота – абрадавы этап, што сімвалізаваў развітанне маладой з родным домам, сяброўкамі: «Дружкі былі заўсёды аднаго ўзросту, таму і сабіралісь яны, каб адправіць сваю падругу ў другую хату, як бы пасвяціць яе ў жанчыны» [1, с. 24]. Заплятанне касы маладой, падрыхтоўка вянка – асноўныя рытуалы зборнай суботы. У песнях, якімі суправаджаецца гэты абрадавы момант, знайшлі адлюстраванне ўнутраны стан, перажыванні дзяўчыны-нявесты, што сумуе ў сувязі з хуткім расстаннем з бацькамі, роднай хатай:

*Зборная суботанька,  
Зборны дзень.  
Сабрала дзевачак у ціхі цень,  
Вяночки дзевачкі плятуць,  
За падругу слёзкі льюць* [1, с. 24];  
*Мае вы дзевачкі,  
Мае вы падружачкі,  
Мяне вы прыбіраеце,  
Вяночак уплятаеце,  
Шчасцейка жадаеце.  
А я ж плакаць хачу,  
Бо ад вас ухажу* (в. Дуброва) [1, с. 24].

Матывы развітання маладой са сваім дзявоцтвам гучаць у песні «Горыла сосна, пылала», якую выконвалі падчас зборнай суботы ў вёсцы Рассвет:

*Горыла сосна, пылала,  
Горыла сосна, пылала,  
Под ій дзівчына стояла,  
Под ій дзівчына стояла,  
Русую косу чэсала,  
Русую косу чэсала,  
Под белы велень ложыла,  
Под белы велень ложыла,  
Под белы велень з кветкамі,  
Под белы велень з кветкамі,*

*Больш не гуляць мне з дзеўкамі,  
Больш не гуляць мне з дзеўкамі* (зап. ад Марыі Пятроўны Савельевай,  
1933 г. н.).

Зборная субота ў вёсцы Ляскавічы мела назву «дзявочнік»: *«Вечар у дзяўчыны напярэдадні вяселля называўся “дзявочнік”, дзе збіраліся ў сяброўкі дзяўчыны і як бы развітваліся з ёю, сумавалі. Такі ж вечар быў і ў маладога, які ён праводзіў з дружкамі за чаркаю»* (зап. ад Надзеі Андрэеўны Грышчэнькі, 1932 г. н.).

Уласна вяселле пачыналася з рытуалаў падрыхтоўкі каравая, да выканання якіх адносіліся з высокай адказнасцю, бо верылі, што ад гэтага залежыць лёс маладых, іх дабрабыт. Напрыклад, у вёсцы Лескі *«пірог замешвалі ў дзежцы ў хаце жаніха і нявесты. Учынялі цеста ў суботу ўвечары. Для гэтага запрашалі маці хросную жаніха і нявесты. Рабілі тры каравай: першы ў відзе месяца, два другіх як булкі і яшчэ маленькія птушачкі-каравайчыкі»* [1, с. 5]. Працэс падрыхтоўкі каравая суправаджаўся песнямі:

*– Каравай мой, раю,  
Я для цябе хораіа граю  
Скрыпкамі да цымбаламі,  
Да харошымі баярамі.  
Ляцелі гускі з раю,  
Пыталіся караваю:  
– Ці ўжэ ж да пасаджалі,  
Чаму нас не ждалі?  
Мы б вам крыльцамі памахалі,  
А лапкамі пасаджалі* [1, с. 5 – 6].

У дзеяннях, звязаных з хлебнай лапатай і дзяжкой, знайшлі адлюстраванне міфалагічных уяўленняў: *«Як пасадзіла каравайніха каравай у печ, то лапатай па галаве ўсім мужчынам стукала, для чаго, не знаю»*; *«Пасадзілі каравай, дзеўкі хватаюць дзяжу, хто першая схопіць, тая ўперад замуж пойдзе»* [1, с. 6]. Семантыка вышэйназваных прадметных атрыбутаў мае шлюбную скіраванасць, звязана з багаццем і доляй маладых.

Паводле народных вераванняў, у падрыхтоўцы вясельнага каравая прымалі ўдзел жанчыны, якія былі шчаслівымі ў сямейным жыцці: каравай *«учынялі і пеклі, а таксама ўпрыгожвалі тыя жанчыны, якія добра жылі з сваімі мужчынамі. Спявалі каравайную песню:*

*Караваю, караваю,  
Я для цябе добра граю,  
І з скрыпкамі, і з дудкамі,  
Каб цябе не спаліці*

*Да ўвесь род надзяліці»* (зап. у в. Пратасы ад Паліны Юр'еўны Санцэвіч, 1940 г. н.).

Каравайніцы прыкладалі шмат намаганняў, каб не пашкодзіць каравай, таму яго трэба было *«дастаць з печы так, каб не сапсаваць. Старыя людзі гаварылі, што калі пірог зламаецца, то гэтым маладым шчасця не будзе ніколі. Здаралася такое, што мужыкі разбіралі печ, каб дастаць каравай, бо ён мог вырасці занадта вялікім. Калі пірог падымаўся высока, то лічылі гэта добрай прыкметай»* (зап. у в. Валосавічы ад Ніны Андрэеўны Юрчак, 1929 г. н.). Звычайна даставалі каравай з печы і спявалі:

*Караваю, раю, раю,*



Я з табою пагуляю.  
 Ой, чэй-то братачка  
 Пад караваем гуляе,  
 Да новай каморанькі  
 Дарожанькі пытае.  
 Каравай гіча, гіча,  
 Каравай гіча, гіча,  
 Каравайнічак кліча:  
 – Дзе ж вы так забарыліся,  
 Што да мяне не з’явіліся?  
 Ой, гіча каравай у печы,  
 Каравайнічак кліча:  
 – Дзе ж вы, мае каравайнічкі,  
 Дзе ж вы, мае каравайнічкі?  
 Ці вы мёду напіліся,  
 Што пра мяне забыліся? (зап. у в. Валосавічы ад Ніны Андрэеўны  
 Юрчак, 1929 г. н.).

Пра пасад і звязаныя з ім рытуалы запісаны сціплыя звесткі. Напрыклад, паводле ўспамінаў Марыі Іванаўны Луцковіч, 1925 г. н., з вёскі Чырвоная Слабада, «*перад тым, як ехаць на венчанне, старшы брат маладой садзіць нявесту на стул з падушкамі*» [1, с. 10]. У вёсцы Лескі садзілі маладую на пасад перад вяччаннем: «*Прыходзілі дружкі да маладой, рабілі вянкi, прыбіралі маладую, цвятчкі хлопцам прышпільвалі, пелі песні. Бацькі благаслаўляюць на пасад. Дружкі садзяць маладую на ўслон, падложаны кажухом, вывернутым шэрсцю наверх, падушкамі не пакрывалі, маладая павінна быць няеўшы*» [1, с. 6]. У вёсцы Чырвоная Слабада пасад маладой адбываўся на другі дзень вяселля, дзяўчына прасіла ў маці благаславення «сесці на пасад»: «*Паблагаславі мне, мая мамачка, / Да на пасаданьку сесці. / Паблагаслаўлю, дзіцятка, / Паблагаслаўлю, роднае, / Усе святыя на помач, / Ангелы на радасць*» (зап. ад Галіны Мацвееўны Ліс, 1925 г. н.). Гэты абрадавы этап суправаджаўся песняй «*Ішла Машанька на пасад*»:

*Ішла Машанька на пасад  
 Да ўступіла ў вінаград.  
 Хто мяне нойдзе ў тым вінаградзе,  
 З тым сяду на пасадзе.  
 Ішоў татачка, не дайшоў,  
 Заплакаў і пайшоў.  
 Дзіцятка маё раджонае,  
 Каму ж ты суджонае?  
 Ішла мамачка (брат, сястра),  
 Ішоў Ванечка дай нашоў,  
 За ручаньку ўзяў да пайшоў,  
 Машанька мая раджоная,  
 Ты мая суджоная* (зап. ад Галіны Мацвееўны Ліс, 1925 г. н.).

Як адзначылі жыхары вёскі Рассвет, звычайна ў іх мясцовасці пасад маладога і маладой адбываўся ў царкве: «*Посад маладога з маладой буў у царкві пэрэд вэнцом. Маладога і маладую садзяць аддзельна на дзежу. Дзежу маладога засцілаюць ручніком, а маладую садзяць на дзежу з падушкой. Поміж імі став’яць тарэлочку, у тарэлочцы*

*жыто, жыто накрэтэ платочком, а на платочку лежаць золотыя кольца»* (зап. ад Марыі Пятроўны Савельевай, 1933 г. н.).

Калі маладыя павянчаліся, то вярталіся да хаты бацькоў маладых, дзе іх сустракалі *«маці з жытом і мьёдом і бацько з горылкою. Маці посыпае маладых жытом і благослаўляе. А бацько ўгошчае горэлкою, але маладыя яе не доніваюць, а выліваюць цэрэз левэ плечо, каб отогнаць злых духоў от себэ. А маці ўгошчае іх мьёдом»* (зап. ад Марыі Пятроўны Савельевай, 1933 г. н.). Падчас сустрэчы маладых дружкі выконвалі песню, у якой знайшлі адлюстраванне адносіны нявесты да сваіх бацькоў, яе горыч і сум у сувязі з хуткім расстаннем з імі:

*Ой, прыехала (імя) от вэнца,  
Забываса бацюхну поклоніца.  
Да подступіса, баценько, блізенько,  
То я тебе поклонюса нізенько,  
Слёзкамі ножэнькі помую,  
Коскамі земэлку ўкрыю.  
Вуйдзі, вуйдзі, мамонько з свэчамі,  
Ужэ твое дзіцятко звэнчалі  
Да з тым панічэм,  
Шо ў рано буў,  
Да нашую (імя) палюбіў.  
Он ее полюбіў, ее ўзяў.  
Золотыя пэрсцёнкі помэняў,  
Як оны пэрсцёнкі мэнялі,  
То ў ее ручэнькі дрыжалі* (зап. ад Марыі Пятроўны Савельевай, 1933 г. н.).

Паслявясельную частку ў вёсках Акцябрскага раёна называлі па-рознаму: «паслявясельныя госці» (в. Дуброва), вясельныя госці (в. Лескі), «бяседы» (в. Ляскавічы), «цыганы» (в. Чырвоная Слабада). Адметнасць паслявясельнага перыяду ў вёсцы Чырвоная Слабада – старажытны абрад «прыбіванне вельца»: *«Прыбіваюць на вільчык (канец страхі) вельца, з грушы высыкаюць трайчатку, упрыгожваюць кветкамі. Маладыя перад гэтым мяняюцца вельцамі, якія робяць перад вяселлем ці ў самым яго пачатку»* (зап. ад Галіны Мацвееўны Ліс, 1925 г. н.).

Такім чынам, прааналізаваны матэрыял пацвярджае адметны мясцовы характар вясельных абрадаў і звычайў, устойлівы характар іх захавання ў народнай памяці, багацце рэгіянальна-лакальных асаблівасцей, якія вар’іруюцца на ўзроўні абрадавых этапаў, адпаведнага іх песеннага суправаджэння і звязаных з імі прыкмет і павер’яў.

## ЛІТАРАТУРА

1. Вяселле на Гомельшчыне : фальклорна-этнаграфічны зб. – Гомель : Нёман, 2003. – 472 с.

## РЕЗІЮМЕ

В статье на большом фактическом материале рассматриваются местные особенности свадебной обрядности одного из районов Гомельской области – Октябрьского.

## SUMMARY

Local peculiarities of wedding rites in Oktiabr region (Gomel oblast) based on rich factual data are considered in the article.

## МЯСЦОВАЯ СПЕЦЫФІКА СЯМЕЙНАЙ АБРАДНАСЦІ ДОБРУШЧЫНЫ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 06.09.2016)

Сямейная абраднасць Добрушкага раёна ўключае вясельныя, радзінна-хрэсьбінныя і пахавальныя абрады і звычаі, песні і галашэнні, прыкметы і павер'і.

Вясельныя абрады комплекс прадстаўлены на Добрушчыне давясельным, уласна вясельным і паслявясельным перыядамі. Засяродзім увагу на абрадавых этапах давясельнай часткі: сватанні, запоінах, заручынах. Паводле сведчанняў інфармантаў, падчас сватання выконвалі пэўныя сімвалічныя дзеянні ў тым выпадку, калі вырашалася пытанне аб шлюбе. Напрыклад, у вёсцы Васільеўка, калі дасягалася ўзаемная згода маладых, то «абменьваліся хлебам і соллю» (зап. ад Надзеі Уладзіміраўны Цуканавай, 1945 г. н.), а ў вёсцы Баршчоўка, як прыгадала мясцовая жыхарка Валянціна Гаўрылаўна Грудавенка, 1930 г. н., у такім выпадку мялі «з парога пад кут».

Калі дзяўчына не пагаджалася выходзіць замуж, то ў вёсцы Жгунь выносілі гарбуз, які сімвалізаваў адмаўленне ад шлюбу: «Тут ужэ нявеста выхадзіла. Еслі заартачыцца – гарбуз выносіла» (зап. ад Веры Ільнічны Шабалінай, 1936 г. н.). У вёсцы Насовічы таксама выконвалі дзеянні з гарбузом, калі не вырашалася станоўча пытанне аб шлюбе: «Калі дзеўка не хацела ісці замуж, то клала на стол гарбуз і ўцякала ці замятала хату да парога» (запісана ад П. Д. Сімута, 1924 г. н.). У гэтай жа вёсцы, калі дзяўчына жадала выйсці замуж за хлопца, які прыйшоў у сваты, то «хлопец браў папіросіну, калі дзеўка дасць прыкурыць, значыць, сагласная, а еслі не, тады ідзіце. Бывала, што і гарбуз выкідвалі на вуліцу, значыць, не панаравіўся жаніх» (зап. ад Галіны Сцяпанаўны Сітняковай, 1928 г. н.). У вёсцы Карма, калі нявеста падчас сватання адмаўляла жаніху, то «давала хлопцу ступу»: «Яна валяла яе пад ногі сватам, каб яны выйшлі з дому» (зап. ад Марыі Пятроўны Алампіевай, 1910 г. н.). У вёсцы Усохская Буда, калі бацькі нявесты «хлеб прымаюць, то сваты заходзяць у хату, а калі не, то яны едуць ці ідуць назад» (зап. ад Яўгеніі Аляксандраўны Касцюковай, 1939 г. н.). У вёсцы Стараселле пры згодзе на шлюб нявеста павінна была разрэзаць хлеб папалам: «Хлеб аддавалі нявесце. Калі нявеста разрэжа хлеб, значыць, яна згодна выйсці замуж» (зап. ад Ганны Іванаўны Смаляновай, 1940 г. н.).

У вёсцы Баршчоўка сватанне называлі «магарычом»: «Дагаварываліся з нявестай і яе маткай і бацькам, калі прыходзіць ніць магарыч. Калі ішлі сватаць, то пелі:

*Ой, ізбор, ізбор,*

*Дай не повен двор.*

*Дай не ўся радзіна.*

*Німа радзіны,*

*Ні палавіны,*

*Ні роднае мамкі,*

*Ні роднага таткі»* (зап. ад Пелагеі Лукінічны Машуковай, 1921 г. н.).

У вёсцы Стараселле сватанне таксама было вядома пад назвай «магарыч»: «Хадзілі на магарыч (сватанне). На магарыч хадзілі часцей за ўсё ў суботу. Ходзяць матка, бацька, хросны, хросная і жаніх. Яны нясуць выпіўку і хлеб (ці пірог). А ад нявесты патрабуецца закуска. Нявеста дарыла сватам палаценца. Яны пілі, гулялі, а потым

дамаўляліся, калі гуляць будуць свадзьбу» (зап. ад Ганны Іванаўны Смаляновай, 1940 г. н.).

На вясельным абрадавым этапе запоін, які адбываўся праз пэўны час пасля сватання, вырашалі пытанне аб тэрміне правядзення змовін (заручын) і «запівалі маладую да роду жаніха»: *«Перад свадзьбай прыходзіць к нявесце “запіваць”. Бяруць з сабой сватоў і радзіцелей і шлі па нявесту»* (зап. у г. Добруш ад Ганны Мікалаеўны Далічавай, 1934 г. н.). Як правіла, на запоінах першую чарку гарэлкі давалі выпіць маладым: *«Калі яны выпіваюць, то, значыць, згодныя. Неабавязкова было піць усю, усё роўна гэта азначала згоду. Сваты дагаварваюцца, калі будуць змовіны. У асноўным дагаварваюцца на суботу. Пасля замовін маладыя могуць яшчэ і аставіць адзін аднаго»* (зап. у в. Жгунь ад Ганны Генадзьеўны Мядзведзевай, 1915 г. н.).

На заручынах, якія ў сістэме вясельнай абраднасці Добрушчыны ў некаторых вёсках аб’ядноўваюцца са сватаннем і запоінамі, канчаткова вырашаюцца пытанні аб правядзенні вяселля і пасагу нявесты: *«Малады з бацькамі выбіраюць дзень і едуць да нявесты і яе бацькоў. З сабою бяруць хлеб, соль, гарэлку, ручнік. Заходзяць у хату. Адразу не гавораць чаго прыехалі, а кажучь, што прыехалі купляць цялушку. Бацькі нявесты адказваюць: “Наша цялушка бадліва, брыкліва, крыкліва, калюча”. Сваты згаджаюцца і на такую. Ставяць гарэлку на стол, хлеб, соль. Запіваюць нявесту. На заручынах дамаўляюцца пра дзень вяселля. Нявеста падносіць маладому ручнік з хлебам-соллю»* (зап. у в. Дубраўка Добрушкага р-на ад Варвары Мамантаўны Буднікавай, 1914 г. н.).

Абрадавы этап «зборная субота» вядомы ў вёсках Добрушкага раёна як «дзявішнік». Прыгадаем успаміны жыхаркі в. Баршчоўка Машуковай Пелагеі Лукінічны, 1921 г. н.: *«Гэта вечар перад свадзьбай, калі нявеста праішчалась з сяброўкамі і роднымі. У гэты вечар дзяўчыны запляталі маладой касу і пелі жалобныя песні:*

*Праішчай, праішчай, да Манечка,  
Сястра наша.  
Ой, цяпер мы не твае,  
А ты не наша.  
Цяпер жа, Манечка,  
Думаі да гадай,  
Пльць табе дзве рэчачкі,  
Шчэ й трэці Дунай.  
А я тыя дзве рэчачкі  
Пяшком перайду,  
Бацькавага падворачка  
Не забуду».*

Падрыхтоўка абрадавага дрэўца («ёлкі») – важны рытуал гэтага этапу вяселля. *«Дзяўчаты-дружкі ідуць у лес з рانیцы і высыкаюць ёлку, затым ўпрыгожваюць і спяваюць:*

*У лесе ёлка была зелена,  
А ў хаце агнямi заззяла яна.  
Калі ёлку ўпрыгожаць, то нясуць у хату да маладой і ставяць на покуці, вешаюць на ёй цану і абпяваюць маладую і ёлку:  
Ёлка, ёлка барава,  
Ты ў бары расла,*

*Зелена была.*

*А на стале стукнула,*

*Сваіх дружчак згукнула»* (зап. у в. Насовічы Добрушкага р-на ад Вольгі Пятроўны Старошчанкі, 1925 г. н.).

Адным з найважнейшых структурных кампанентаў у вясельным абрадавым комплексе Добрушчыны з'яўлялася выпечка каравая, да якой жанчыны-каравайніцы адносіліся з высокай адказнасцю, бо, паводле народных уяўленняў, ад якасці абрадавага печыва залежалі дабрабыт і шчасце маладых. Заслугоўваюць ўвагі ўспаміны жыхаркі вёскі Насовічы Галіны Сцяпанаўны Сітняковай, 1928 г. н., у якіх можна знайсці тлумачэнне семантыкі народных вераванняў, звязаных з падрыхтоўкай каравая: *«Перад свадзьбай пеклі каравай. Пеклі замужня, матка хросная маладой. Каравай быў круглы, каб жыццё гладка шло і не разыходзілася. Выпікалі на ім звяроў, каб скаціна ў маладых добра вялася, каласы былі, каб хлеб у хаце быў. Выпікалі на кляновых лістах, тады брат маладой, а калі брата не было, то бацька хросны выносілі каравай у клець і ставілі на зярно, каб абагаціўся каравай».*

Паслявясельную частку на Добрушчыне называюць па-рознаму: «драць куру» (в. Стэп), «адводзіны» (в. Стараселле, Кругавец), «вадзіць пярэзвы» (в. Карма, Стэп, г. п. Церахоўка), «збірацца на папялішча» (в. Жгунь): *«Трэці дзень называўся “драць куру”. У гэты дзень вадзілі “пярэзвы”. Збіраліся радня маладога і маладой і паасобку хадзілі да сваёй радні з хаты ў хату. Бралі курыцу, прывязвалі да яе жэрдкі і няслі ў край сяла з песнямі. Курыцу скублі, смалілі, зноў прывязвалі да жэрдкі і неслі ў другі край сяла. Распальвалі агонь, варылі курыцу, елі і гулялі»* (зап. у в. Стэп ад Ефрасінні Міронаўны Мінковай, 1916 г. н.).

Матэрыялы, зафіксаваныя падчас палявых экспедыцый, дазваляюць сцвярджаць, што радзінна-хрэсьбінная абраднасць на Добрушчыне прадстаўлена даволі шырока і складаецца з трох этапаў – дародавага родавага і пасляродавага.

Паколькі этап падрыхтоўкі да нараджэння дзіцяці ў пэўнай ступені сакральны для кожнай сям'і (ідэя важнасці працягу роду, увасобленая ў тым ліку ў творах традыцыйнай духоўнай спадчыны, з'яўляецца найбольш распаўсюджанай ва ўсіх культурах свету), то не здзіўляе вялікая колькасць прыкмет, павер'яў, парад і забарон, якімі павінна была кіравацца цяжарная жанчына. Умоўна іх можна падзяліць на некалькі тэматычна-функцыянальных груп:

– звязаныя з захаваннем фізічнага і псіхічнага здароўя будучага дзіцяці (*«Цяжарная жанчына ці рожаніца не павінна глядзець на ўсё некрасівае, бо ў яе будзе некрасівы рабёнак. Не гладзіць кошак, сабак, бо рабёнак будзе нямым ці доўга маўчаць. Нельга глядзець, як забіваюць жывотных, бо ў дзіцяці будзе “радзімчык”»* – зап. у в. Баршчоўка ад Валянціны Гаўрылаўны Грудавенкі, 1930 г. н.);

– скіраваныя на «фарміраванне» знешняй прыгажосці ў дзіцяці (*«Цяжарная жанчына павінна піць многа малака, тады кожа дзіцёнка будзе белай, як малако, павінна есці красныя ягады – клюкву, земляніку, каб малы быў румяны»* – зап. у в. Баршчоўка ад Валянціны Гаўрылаўны Грудавенкі, 1930 г. н.);

– звязаныя з выхаваннем станоўчых рыс характару (*«Нельга абманваць нікога, завідваць, бо дзіця будзе такім жа. Нельга было завідваць на што-небудзь, бо дзіця будзе напрашайкай»* – зап. у в. Жгунь Добрушкага р-на ад Еўдакіі Якаўлеўны Кліменкі, 1929 г. н.);

– накіраваныя на «аблягчэнне» родаў (*«Нельга пераступаць цераз аглоблю, бо*

цяжка будзе ражаці. Нельга стаяць на парозе, бо дзіця будзе ў праходзе стаяць і цяжка будзе ражаці» – зап. у в. Жгунь Добрушкага р-на ад Еўдакіі Якаўлеўны Кліменкі, 1929 г. н.).

Па словах жыхаркі вёскі Баршчоўка Валянціны Іванаўны Грудавенкі, 1930 г. н., «дзень родаў скрывалі ад людзей, бо чым больш людзей ведае, тым цяжэйшымі будуць роды. Роды прымала бабка-павітуха. Яна старалася аблегчыць роды і прыгаворвала нейкія заклінанні. Каб не сглазілі, яна прыскала рожаніцу вадой, мазала “угаворным” маслам». У мясцовых жыхароў былі і іншыя спосабы зрабіць роды больш лёгкімі. Як адзначыла жыхарка вёскі Жгунь Еўдакія Якаўлеўна Кліменка, 1930 г. н., «каб роды былі лёгкімі, то парадзіху вадзілі кругом стала тры разы. Былі і такія бабкі, што лячылі, каб роды былі лёгкімі». Кацярына Міхайлаўна Шкуратава, 1947 г. н., прыгадала, што «падчас родаў расчынялі дзверы, развязвалі вузлы, расшчэпвалі кажухі, замкі адмыкалі, паясы развязвалі. Верылі, што гэта аблегчыць роды парадзіхі».

Бабка-павітуха выбіралася даволі прыдзірліва: яна павінна была быць сталай вопытнай жанчынай, разумнай, спрытнай і з добрай рэпутацыяй: «Выбіралі бабку, якая ўжэ ўмела абрашчацца з дзіцямі, у якой ручкі былі маленькія. Бабкі былі вумнымі і ўмелі атрываць і завязваць пупок» (зап. у г. п. Церахоўка ад Евы Піліпаўны Сердзюковай, 1930 г. н.); «Пасля родаў дзіцёнка купала баба, выбраная, толькі не ўдава і не развадная» (зап. у г. Гомель ад Ніны Пятроўны Даніленкі, 1959 г. н., нарадзілася ў г. п. Церахоўка).

Даволі важным абрадавым момантам было пераразанне пупавіны: нашы продкі верылі, што дадзенае сакральнае дзеянне закладвае рысы характару, здольнасці будучага чалавека, у тым ліку прафесійныя. Менавіта таму прадметы, на якіх пераразалі пупавіну, выбіраліся наўмысна і загадзя. Так, «пупавіну абразалі ў хлопчыкаў на начатым сталярным дзеле, каб ён быў добрым хазяінам, а ў дзевачак – ножніцамі на начатым шыцці» (зап. у в. Баршчоўка ад Валянціны Гаўрылаўны Грудавенкі, 1930 г. н.).

Магічныя ўласцівасці надаваліся таксама першаму купанню дзіцяці, якое, паводле ўяўленняў жыхароў Добрушчыны, уплывала на здароўе, дабрабыт і нават увесь ход жыцця нованароджанага: «Першы раз купалі ў карыці з праточнай вадой, туды клалі хлебныя зёрны, металічныя грошы, каб дзіцёнак быў багатым» (зап. у в. Баршчоўка ад Валянціны Гаўрылаўны Грудавенкі, 1930 г. н.); «Грэлі ваду, кідалі ў ваду любістак, які астаўлялі з Тройцы, штоб малога ўсе любілі. Кідалі яшчэ манеты медныя і штось баба прыгаварывала» (зап. у г. Гомель ад Ніны Пятроўны Даніленкі, 1959 г. н.).

Першае наведванне дзіцяці таксама было важным абрадавым момантам, менавіта таму даволі часта ў адносінах да жанчыны-парадзіхі і нованароджанага выконвалі дзеянні засцерагальнага характару: «У першыя послеродавыя дні суседкі, родственнікі прыходзілі ў адведкі. Прыносілі яду (з хлеба), грошы, адзенне сваіх дарослых дзяцей. Хазяевы дома іх частавалі і празнавалі “радзіны”» (зап. ў в. Баршчоўка ад Валянціны Гаўрылаўны Грудавенкі, 1930 г. н.); «Перад тым як перахрысціць дзіця, кума і бабка варылі кампот з сухіх ягад і ішлі ў вотведкі, штоб адведаць парадзіху. Абязцельна з кампотам» (зап. у г. п. Церахоўка ад Евы Піліпаўны Сердзюковай, 1930 г. н.); «Праз некалькі дзён бабка ідзе атведаць рожаніцу, бяручы аладкі, кашу, кампот. Пакуль не прыйдзе бабка, нікога не пушчаюць да рожаніцы» (зап. у в. Карма Добрушкага р-на ад Ганны Рыгораўны Хацковай, 1931 г. н.).

Культмінацыйны момант радзінна-хрэсьбінных святкаванняў – гэта абрады «падрыхтоўкі бабінай кашы» і «разбівання гаршка». Рыхтавалі кашу з розных круп, прыносілі яе толькі на трэці раз (да гэтага на стол ставілі «падманную»), разбіваў

гаршчок з кашай кум або той, хто даваў больш грошай «на кашу»: *«А потым і другія кідаюць грошы. Таргуюцца ўжо. Кум кідае яшчэ і падарак, бо ён доўжан выкупіць кашу. Калі ён выкуплівае кашу, то патам ён яе і разбівае. Пасля гэтую кашу елі»* (зап. ў в. Жгунь Добрушкага р-на ад Еўдакіі Якаўлеўны Кліменкі, 1929 г. н.).

Чарапкі ад «бабінай кашы» надзяляліся, зыходзячы з народных вераванняў, надзвычайнымі якасцямі: іх выкарыстоўвалі, каб: вялася свойская жывёла (*«Кашу гэту бралі ўсе сабе дамоў. Кідалі яе скаціне, штоб скаціна вялася»* – зап. у г. п. Церахоўка ад Евы Піліпаўны Сердзюковай, 1930 г. н.); нараджаліся дзеці (*«А чарапкі з гаршка збіралі і лажылі якой-небудзь жанчыне на галаву і казалі: “Штоб на той год і ты дала нам выціць і закусіць”»* – зап. у в. Жгунь ад Еўдакіі Якаўлеўны Кліменкі, 1929 г. н.); дзяўчаты выходзілі замуж (*«Маладым дзевушкам давалі кашу, штоб яны выйшлі быстрэй замуж»* – зап. у в. Стараселле ад Ганны Цімафееўны Казлоўскай, 1940 г. н.).

Пахавальныя абраднасць Добрушчыны прадстаўлена асабліва шырока прыкметамі і павер’ямі, звязанымі са смерцю чалавека (*«Сабака вые ўніз – к смерці»* – зап. у в. Васільеўка ад Ніны Платонаўны Філімонцавай, 1937 г. н.; *«Лыжка ўпала – к смерці блізкага»* – зап. у в. Запрудыўка ад Ніны Аляксандраўны Шахлянковай, 1940 г. н.), адпаведнымі той ці іншай жалобнай сітуацыі абрадавымі дзеяннямі, выкананне якіх было строга рэгламентавана лакальнымі традыцыямі:

– мылі нябожчыка толькі «чужыя людзі» (*«Калі ўміраў нябожчык, то мыць яго даўжны абавязкова чужыя людзі. Калі гэта мужчына, то мыюць яго пажылыя мужчыны, а калі гэта жанчына, то мыць завуць пажылых жанчын. Пажылых завуць таму, каб не ўміралі маладыя»* – зап. у в. Чарамісы ад Марыі Сямёнаўны Галко, 1922 г. н.);

– ваду вылівалі ў тое месца, дзе не хадзілі людзі (*«Ваду тую, што мылі нябожчыка выліваюць пад любы вугал хаты, каб калдунні нічога не нарабілі»* – зап. ў в. Чарамісы ад Марыі Сямёнаўны Галко, 1922 г. н.);

– апраналі ў новае адзенне і клалі ў труну рэчы, якімі любіў карыстацца нябожчык пры жыцці (*«Апранаюць пакойніка ў новае. У гроб кладуць хто што любіў пры жыцці, на дно ложкаў стружак трохі, зацем палаценца палатнянае. Мужыку абавязкова хвуражку, а жанчыне платок завязваюць. У карман кладуць насавы платок, ставяць свечку ў рукі»* – зап. у в. Івакі ад Еўдакіі Рыгораўны Буранковай, 1919 г. н.; *«У гроб кладуць усе вешчы, без якіх не абыходзіўся пакойны. У карман клалі платочки, расчоску, ачкі, калі насіў, папіросы, калі курыў»* – зап. у г. Добруш ад Марыі Адамаўны Бухонкінай, 1912 г. н.);

– адпявалі і тушылі свечкі (*«Сразу паслі абеду пачыналі адпяваць пакойніка, для чаго ў хату прыглашалі меснага бацюшку. Бацюшка адзяваў рызу, запальваў з дзвух бакоў у галавах гроба свечкі, абкурваў пакойніка ладанам і пачынаў адпяванне. Усе ў гэты момант дзержаць у руках запаленыя свечкі, якія снізу абварачвалі ў платочык. Кагда адпяванне заканчвалася, то астаражна тушылі свечкі, баючыся ўпусціць ці сламаць іх, бо там зноў нехта памрэ. Паслі адпявання гроб з целам пакойніка сразу ж выносілі з хаты»* – зап. у г. Добруш ад Тамары Кірылаўны Бобрыкавай, 1936 г. н.);

– рыхтавалі абрадавыя стравы (*«После похорон все шли на поминки. Главными блюдами на поминках были: канон, борщ, ладки с вареньем, картошка, каша, кутья, узвар (варят перловку со скрышнями, всё это солодят). Канон – это сладкая вода и хлеб. Канон должны были пробовать все»* – зап. у в. Насовічы ад Аляксандры Іванаўны Карпенкі);

– выконвалі галашэнні («галасілі») («*Завуць людзей, што галосяць. Галосяць жонкі, дзеці. Ну, гавораць: “На каго ты мяне аставіў”*») – зап. у г. Добруш ад Ганны Якаўлеўны Лазарэтавай, 1931 г. н.; «*Галашэнні былі розныя. Калі хазяін ці хазяйка былі харошымі, то галасілі і прычытывалі:*

*А на каго ж ты мяне пакінуў,  
А што ж я буду без цябе рабіць,  
А за што ж мяне так Бог накажаў?*

*Калі гэта былі маладыя:*

*То каму ж нада твае дзеткі,  
А каму ж яны сіраты трэба ?*

*У адной жанчыны муж быў вельмі паганы і біў яе, то калі ён памёр, яна галасіла і казала:*

*А дзе ж твая ручкі, што мяне білі,*

*А дзе ж твая ножкі, што па гарэлку хадзілі?»* – зап. у в. Чарамісы ад Марыі Сямёнаўны Галко, 1922 г. н.).

Усе кампаненты пахавальнай абраднасці скіраваны на ўшанаванне памерлага, захаванне памяці пра яго.

Прыведзеныя матэрыялы па сямейнай абраднасці Добрушчыны – яскравае сведчанне самабытнасці фальклорна-этнаграфічных традыцый аднаго з найцікавейшых раёнаў Гомельскай вобласці. Запісаныя ў палявых экспедыцыях звесткі па вясельнай, радзінна-хрэсьбіннай і пахавальнай абраднасці адлюстроўваюць сістэму маральна-этычных катэгорый і паводзінскіх норм мясцовых жыхароў, спецыфіку іх светаўспрымання і светаразумення.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается местная специфика семейных обычаев, обрядов, примет и поверий Добрушского района, а также локальные особенности структурных компонентов и семантика ритуалов семейной обрядности.

#### SUMMARY

The article deals with the specifics of the local family customs, rituals, and beliefs will Dobrush district, and local features of the structural components and the semantics of the rituals of family rituals.

*Новгородский Т. А.*

### **РОЛЬ ТРАДИЦИЙ ПИТАНИЯ БЕЛОРУСОВ В РАЗВИТИИ ЭКОНОМИКИ СТРАНЫ**

*Белорусский государственный университет  
(Поступила в редакцию 15.09.2016)*

Традиции питания белорусов как важнейшая часть национальной культуры имеют существенное значение для развития экономики нашей страны. Они могут быть широко использованы в туризме для привлечения посетителей, в практической деятельности ресторанов и кафе национальной кухни с использованием большого количества блюд, в пищевой промышленности. Основательная и всесторонняя характеристика традиций питания на базе материалов этнографических экспедиций по-новому показывает богатство и разнообразие белорусской кухни, делает её более узнаваемой в мире и в целом содействует укреплению и развитию имиджа Республики Беларусь.



Существует мнение, что наибольшую пользу для нашего организма приносит питание на основе продуктов, выросших на своей земле в радиусе 200-300 км, которыми питались наши предки и которые вошли в генетический код нации. Поэтому целесообразно некоторые из них вернуть в белорусскую кухню, шире использовать в повседневных и праздничных блюдах. Кроме того, при правильной и разумной популяризации таких продуктов они могут вытеснить нехарактерный для нашего народа фаст-фуд, который, кроме вреда организму, ничего не приносит.

Белорусская кухня славится своей региональной спецификой, на которую оказали влияние природно-географический фактор, направленность местного хозяйства и выработанная этническая традиция. Традиционная культура питания связана с интенсивностью межэтнических контактов и культурного взаимодействия народов, а также с наличием и доступностью исходных сырьевых компонентов, уровнем развития навыков и знаний в области кулинарного мастерства, влиянием заимствований и т. д.

Региональные особенности национальной кухни содействуют развитию этнической идентичности и колорита. Именно производство и массовое использование местных продуктов в питании позволит снизить удельный вес импорта, что даст возможность сохранить валютные запасы страны и окажет позитивное влияние на развитие экономики Республики Беларусь.

Национальная белорусская кухня представляет сумму региональных кухонь. Для каждого региона Беларуси характерна своя выработанная на протяжении столетий местная кухня, которая развивалась на основании опыта предков, впитывая всё лучшее от наших соседей, адаптируя новые продукты в питание на свой лад, что придало ей местное своеобразие и неповторимый вкус. Например, визитной карточкой Браславского региона могут стать «гульбишники» – традиционное блюдо местных старообрядцев, перешедшее в питание местных жителей. В деревне Мотоль Ивановского района местным брендом является мотольская шурпа, которой угощают всех гостей во время праздников и фестивалей. В регионе Беловежской пуши популярны разнообразные настойки на травах и ягодах (клюквенная, земляничная, рябиновая, можжевельниковая и др.). На Лепельщине, Глубоччине готовили клёцки с «душами», в регионе белорусско-литовского пограничья – цеппелины, на Гродненщине – пызы. На Полесье и в северо-восточных регионах Беларуси значительный удельный вес в питании местных жителей занимала рыба. Её употребляли отварную, печённую на огне или в посуде в крестьянской печи, вяленную на солнце, маринованную и солёную. В поминальные дни, а также во время поста готовили рыбный студень. Из мелкой рыбы делали рыбные клёцки – галки. На Полесье, по свидетельству А. К. Сержпутовского, распространённым продуктом питания были выюны. Их жарили, сушили в печке, засаливали в бочках.

Одной из особенностей белорусских традиционных напитков является то, что их изготовление в разные времена года зависело от доступности того или иного сырьевого компонента. Так, если в большом количестве был мёд, то широко употреблялись медок, медуха, медовуха, сыта. Весной, когда деревья наливались соком, собирали и пили берку и кленовик (берёзовый и кленовый соки). Летом, когда созревали ягоды, из них варили отвары, компоты, кисели. В сенокосную пору готовили и пили хлебный квас. Зимой употребляли свекольный квас, отвары из сушёных трав и фруктов.

В лесных регионах пользовались популярностью продукты бортничества и пчеловодства, пищевой рацион также значительно дополнялся продуктами охоты: дикими ут-

ками, гусями, куропатками, тетеревами, рябчиками; зайцами, косулями и дикими кабанями.

Охота была особенно популярной среди представителей привилегированных сословий. В конце XVIII – 1-й половине XIX в. шляхта любила устраивать большую охоту. После них устраивалась пышная трапеза с разнообразными блюдами и напитками. Л. Потоцкий в мемуарах отмечал: «Ловы длились целую неделю. Зверья разного сорта было набито несчётно. А каждый вечер всё общество весело садилось за столы, которые прогибались под тяжестью серебряных полумисок, переполненных разнообразными блюдами, и излишне дополнять, что ели по-охотничьи, а пили по-радзивилловски. Когда опустошали целые полки поставленных на столы бутылок, в столовый зал втаскивали бочку на колёсах, окованную серебряными обручами. А как только венгерское из неё вычерпывали пивными кружками до дна, за первой выезжала вторая и третья бочка. До тех пор, пока поле битвы не было устлано трупами» [9, с. 173 – 174].

Повсеместно на территории Беларуси готовили клинковые сыры и масло, пекли квашеный ржаной хлеб, делали колбасы, мясные деликатесы и лакомства, готовили грибные блюда.

Среди традиционных мясных продуктов в Беларуси основное место занимала свинина. Отмечая её вкусовые качества, белорусы говорили: *«Няма смачней рыбы, як лінінка, і мяса смачней, чым свінінка»*. Наиболее ценным считалось свиное сало. Мясо также солили и сохраняли к полевым работам. Очень вкусной была свиная колбаса. Для длительного хранения колбасы коптили или запекали в печи, затем складывали их в горшок и заливали растопленным жиром. Обычно это блюдо появлялось только на праздничном столе: на Коляды, Пасху, свадьбу, крестины и т. д. Колбасу использовали для приготовления традиционной белорусской верещаки. Толстые свиные кишки начиняли кровью с гречневой кашей, запекали на сковороде и поддушивали в печи. В некоторых регионах (на Гродненщине, Витебщине, Полесье) толстые кишки начиняли сырым натёртым картофелем со шкварками, зашивали и запекали в печке. Называли такое блюдо «кишка». А из промытого и очищенного желудка готовили «ковбик» («ковбух», «сальтисон», «киндюк», «трыбух»).

Для всей территории Беларуси характерен холодец, который варили из ног и голов животных и птиц. В восточной части Беларуси наиболее известно название этого блюда «холодное»; на западе, особенно Понёманье, – «квашанина»; на Витебщине – «студень», «сцюдзень», на Полесье – «дрыгва» [7, с. 25]. Наиболее любимым у белорусов считался холодец из свиных ног и головы. Его готовили также из телятины, говядины, использовали овечье и козье мясо. По свидетельству Н. Я. Никифоровского, на Витебщине самым лучшим считался гусиный студень [8, с. 25].

Из мясных блюд для традиционной белорусской кулинарии характерно печисто: большие куски мяса, а иногда и целые тушки мелких животных и птицы, приготовленные целиком. Печисто может быть тушёным (в закрытой посуде), жареным (на открытой сковороде), а также отварным. Наиболее характерным и излюбленным способом приготовления печиста было тушение в закрытой посуде вместе с измельчённым картофелем.

Кроме мяса и мясных продуктов, животноводство давало молоко, которое использовали как забелы, закрасы для различных блюд. В белорусской народной кулинарии употреблялось коровье молоко, а в некоторых регионах (на Гродненщине) – молоко овец. Местечковцы разводили коз и пили козье молоко. Чаще употребляли кислое моло-

ко, его ели с хлебом, кашей, картофелем. Из молока делали творог, который использовали для приготовления молочной маканины. Из творога делали сыры. Сыворотку использовали для замешивания блинов и других мучных изделий; её пили вместо воды, смешивали с творогом, получая «зимуху», или «азимину». Со скисшего молока собирали (снимали) сметану. Она употреблялась в пищу в качестве маканины для блинов, а также шла на приготовление масла, которое делали разными способами. Более древний – сбивание ложкой в горшке или макитре. В XIX в. получили распространение деревянные бойки (маслобойки, биянки). Маслѣнка, которая получалась после сбивания масла, также использовалась. Её пили, добавляли в кислые блюда, смешивали с творогом, получая «мачанку» для мучных блюд.

Из топленного в печи творога после того, как его откинули в мешочек, делали сыры. По мере того, как стечёт сыворотка, творог помещали на кухонную доску под пресс. Через несколько часов его доставали, слегка подсаживали, раскладывали в клинки и снова прижимали грузом. Для получения рыхлых сыров творог не солили и не перемешивали, а клали в клинки, заворачивали в полотно и смачивали в сильно посоленной воде на сутки.

Основные приёмы и способы приготовления сыров на территории Беларуси в целом одинаковы: сначала молоко оттапливали, потом сливали в полотняный мешочек, солили и помещали под пресс. Локальные отличия наблюдаются в использовании дополнительных компонентов, способах посола, сушки и т. д. В крестьянской среде изготавливали преимущественно простой сыр путём оттапливания (обычно его называют клинковый – от названия полотняного мешочка («клинок»). Зажиточные слои населения обладали большим разнообразием способов и приёмов приготовления этого продукта. Однако важно отметить сочетание в технологии приготовления сыров способов и приёмов, заимствованных у соседних народов (русских, поляков, немцев), и местных традиций, выработанных на протяжении столетий. В среде белорусской шляхты знали способы приготовления сладкого жирного сыра; сладкого сыра, подкрашенного малиной; сыра, оттопленного без огня; швейцарского сыра и т. д. Сушили сыры в корзинах или накрывали их густой сетью от насекомых. В некоторых случаях высушенные сыры хранили в овсяной соломе или в сухой ржи после обмолота [2, с. 245]. Если сыры покрывались влагой, их отмывали в сыворотке, сильно солили и тщательно высушивали на воздухе. Известны случаи, когда сычужные сыры, приготовленные белорусскими хозяйками, хранились во ржи на протяжении двух лет и не теряли вкусовых качеств. Во время поста сыры заготавливали про запас: их складывали в бочку и заливали растопленным маслом (так называемая масленица). При использовании в пищу их жарили на масле, брали с собой на работу, в дорогу.

Со 2-й половины XIX в. одним из основных продуктов питания становится картофель. Однако в 1-й половине XIX в. блюда из картофеля не имели широкого распространения. В этот период картофель только начинали употреблять, складывались и формировались кулинарные способы и приёмы его приготовления. Блюда из картофеля не нашли применения в празднично-обрядовой культуре. Это также можно объяснить относительно поздним укоренением картофеля в систему питания белорусского этноса, когда основные элементы народной празднично-обрядовой культуры были уже сформированы.

Картофель употребляли в отварном, печёном, жареном и тушёном виде. Из натёртой и клинковой картофельной массы готовят драники, галушки, бабку, клѣцки, карто-

фельные блины. Из отварного толчёного картофеля делали комы, коржи, картофельную яичницу, картофляники, гульбишники (бульбишники), маканину. Для белорусской кухни характерно множество разнообразных блюд, приготовленных из картофеля. Они придали традиционной кухне национальное отличие и своеобразие. В настоящее время нельзя представить повседневное меню белоруса без использования и употребления таких картофельных блюд, как драники, бабка, комы и другие.

Сегодня очень важно скрупулёзно и подробно изучить эту региональную специфику.

Секреты белорусской традиционной кухни передавались из поколения в поколение, сохраняясь на протяжении столетий. С течением времени некоторые рецепты были утрачены, другие менялись и появлялись новые, заимствованные от наших соседей. Множеством разнообразных способов приготовления блюд владеют пожилые люди, проживающие в разных уголках Беларуси. Чтобы основательно познакомиться с традициями питания белорусов, необходимо собрать от местных жителей информацию о кухне во всех регионах Беларуси. Многие блюда прошлого могут стать украшением нашего стола, сделать современное меню более разнообразным и полезным.

Сегодня наблюдается повышенный интерес к традиционной белорусской кухне. Показателем этого является издание кулинарных книг, однако определённый дефицит такой литературы наблюдается и в наше время. Особенно остро эта проблема стоит перед работниками кафе и ресторанов белорусской национальной кухни. Хозяева агроусадоб также стремятся готовить пищу для своих гостей на основе традиций наших предков, однако очень часто им не хватает знаний и необходимой информации. Материалы полевых этнографических исследований, собранные автором на протяжении 1992 – 2016 гг. во всех историко-этнографических регионах Беларуси, позволяют в значительной степени ликвидировать этот недостаток [1]. Сведения, записанные от пожилых информантов, на сегодняшний день являются бесценным источником по традиционной культуре питания белорусов. Материалы последних этнографических экспедиций были опубликованы [3 – 6].

Несмотря на все изменения и новизну, традиции питания белорусов сохранили наиболее характерные национальные черты. Повседневное питание большинства белорусов достаточно консервативное. Сохраняя характерную для них этническую специфику, традиции питания продолжают развиваться. Здоровая пища содействует долголетию и полноценной жизни. Устойчивость кулинарных навыков способствует сохранению здоровья этноса в будущем. Актуальным сегодня становится питание на основе выработанных народных традиций.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Архив Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси. – Ф. 6. Воп. 13. Спр. 67.
2. Літоўская гаспадыня, ці Навука аб утрыманні ў добрым стане хаты і забеспячэнні яе ўсімі прыправамі і запасамі, кухоннымі, і аптэкарскімі, і гаспадарчымі, а таксама гадаванні і ўтрыманні скаціны, птушкі і іншай жывёлы адпаведна спосабам найбольш выпрабаваным і правяраным вопытам і да таго ж самым танным і простым / пер. з польск. мовы П. Р. Казлоўскага, В. В. Нядзвецкай ; прадм. А. І. Мальдзіса. – Мінск : Польша, 1993. – 366 с.
3. Наваградскі, Т. А. Кулінарная спадчына Белавежжа / Т. А. Наваградскі. – Мінск : Б. в., 2010. – 51 с.
4. Наваградскі, Т. А. Народная кухня гервятаў / Т. А. Наваградскі, І. У. Алюніна. – Мінск : Последнее слово, 2011. – 172 с.

5. Наваградскі, Т. А. Народная кухня маталян / Т. А. Наваградскі, С. А. Захаркевіч, І. У. Алюніна. – Мінск : Последнее слово, 2009. – 100 с.
6. Наваградскі, Т. А. Народная кухня тышкаўцоў / Т. А. Наваградскі, С. А. Захаркевіч, І. У. Алюніна. – Мінск : Последнее слово, 2010. – 196 с.
7. Наваградскі, Т. А. Традыцыі народнага харчавання беларусаў / Т. А. Наваградскі. – Мінск : Нац. ін-т адукацыі, 2000. – 112 с.
8. Никифоровский, Н. Я. Очерки простонародного жызня-бытня в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Губернская тип., 1895. – 552 с.
9. Патоцкі, Л. Успаміны пра Тышкевічаву Свіслач, Дзярэчын і Ружану / Л. Патоцкі ; пер. з польск., уклад., прадм., камент. А. М. Філатавай. – Мінск : Польша, 1997. – 270 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены продукты и блюда, которые стали символом белорусской кухни. Подчеркивается роль традиций питания белорусов в развитии экономики нашей страны.

#### SUMMARY

The article is devoted to the foods and dishes that have become a symbol of Belarusian cuisine. The role of eating habits of Belarusians in the development of the economy of our country has been emphasized.

*Паборцава К. В.*

### НАРОДНАЯ ДЭМАНАЛОГІЯ РАГАЧОЎШЧЫНЫ Ў СУЧАСНЫХ ЗАПІСАХ

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны  
(Паступіў у рэдакцыю 09.09.2016)*

Устойлівасцю захавання ў народнай памяці вылучаюцца народныя ўяўленні, звязаныя з ніжэйшай міфалогіяй. Пра гэта яскрава сведчаць фактычныя матэрыялы, запісаныя ў палявых экспедыцыях, што захоўваюцца ў архіве навукова-вучэбнай фальклорнай лабараторыі пры кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі. Л. М. Вінаградава прысвяціла дадзенай праблематыцы манаграфію «Народная демонологія і міфо-рытуальная традыцыя славян» [1]. У навуковым дакладзе даследчыца слухна адзначыла: «Славянскі фальклор, як вядома, не захаваным рэальна зафіксаваных (у вуснай ці пісьмовай традыцыі) дахрысціянскіх апавядальных міфаў аб вярхоўных боствах і героях-першапродках, якія бралі ўдзел у стварэнні свету. Таму адзінай (па-сапраўднаму масавай і надзейнай) крыніцай для рэканструкцыі персанажаў міфалагічнай сістэмы, дзе былі б адлюстраваныя сляды старажытнага светапогляду славян, застаецца так званая “ніжэйшая” міфалогія, г.зн. комплекс уяўленняў аб дэманах, духах, нячыстай сіле і людзях, якія надзелены звышнатуральнымі здольнасцямі» [2].

Запісаныя ў палявых экспедыцыях матэрыялы па персанажах ніжэйшай міфалогіі зачароўваюць сваёй казачнасцю, прывабляюць глыбінёй і паэтычнасцю мыслення, багаццем і таямніцамі народнай фантазіі, дабрынёй, людскай спагадай і мудрасцю. Гэты незвычайны свет адметнага паэтычнага ўспрымання жыхарамі Рагачоўшчыны навакольнага свету знайшоў яскравае ўвасабленне ў неўміручых вобразах народнай дэманалогіі. Паводле народных вераванняў, Рагачоўскі край быў населены рознымі духамі: дамавікамі і хлеўнікамі, лесунамі і балотнікамі, вадзянікамі і русалкамі, вампірамі і ведзьмакамі і іншымі. Засяродзім увагу на характарыстыцы асобных вобразаў народнай дэманалогіі Рагачоўшчыны, каб пацвердзіць самабытны характар духаў хаты і сядзібы, прыроднай прасторы і ведзьмакоў.

Актыўнасцю бытавання адрозніваюцца народныя вераванні, звязаныя, напрыклад, з дамавіком, якога ўяўлялі ў выглядзе то «карліка маленькага росту» (в. Кісцяні), то

«касматага сабакі» (в. Гадзілавічы), то «маленькага дзядка ў чорным» (г. Рагачоў). Заслужыць давер з боку гэтага нячысціка чалавек мог толькі добрымі да яго адносінамі: *«К дамавому трэба адносіцца як к члену сям'і, і ён у вас душы чаяць не будзе»* (в. Замокраўе). Зыходзячы з народных уяўленняў, гаспадары хаты могуць жыць у згодзе з дамавым духам толькі тады, калі не будуць яго злаваць (*«Дамавік е. У мяне таксама жыве, ну, я з ім жыву ў міры, ніколі не злю, і ён мне зла не робіць, а наадварот ад злых духаў абараняе»* – в. Кісцяні), а таксама будуць пакідаць для яго што-небудзь з харчавання (*«Разоў сколькі трэба ставіць яму на стол кашку, ваду, канхветкі, варэнне і прыглашаць атведаць»* – в. Замокраўе; *«На стала астаўляюць яму варэнне, хлеб, ваду»* – в. Гадзілавічы).

Паводле сведчанняў жыхароў вёскі Кашара, іншы раз дамавік мог шкодзіць гаспадарам хаты: *«А потым па начах сталі да мяне прыходзіць, стукалі, грукалі, свісцелі. І так кожную ноч была»*. Асноўны спосаб засцярогі ад злосных дзеянняў гэтай істоты – абсыпанне хаты пасвечаным макам (*«Яны з'ездзілі ў царкву, пасвяцілі ваду, мак. А потым свяцёным усю хату абсыпалі»* – в. Кашара). У вёсцы Ліскі, як паведамлілі мясцовыя жыхары, *«трэба было пасвяціць маку і насыпаць каля парога, каля акон. І тады казалі, што дамавік не можа пераступіць святое»*. Як адзначылі жыхары вёскі Доўск, каб засцерагчыся ад шкодных дзеянняў дамавіка, трэба было хрысціцца і чытаць малітвы: *«Наказала дзецям, каб хрысціліся кожны дзень і малітвы чыталі»*.

Сціплыя звесткі былі запісаны на Рагачоўшчыне пра балотніка і вадзяніка. Паводле мясцовых павер'яў, балотнік – гэта *«муж кікімары, на яе і пахож»* (г. Рагачоў), вельмі злосны, зацягвае людзей у балота, таму трэба асцерагацца праходзіць каля гэтых мясцін. Вадзянік як апякун воднай прасторы ў народных уяўленнях надзелены функцыяй захавальніка парадку на дне рэк і вадаёмаў: *«Вадзяны, як і дамавы, глядзіць за парадкам на дні вадаёмаў»* (в. Замокраўе). Як сведчаць тэксты міфалагічных апавяданняў, ён мог і дапамагаць (*«Указвае пуць таму, каторы заблудзіт, памагае, на пуць указвае»* – г. Рагачоў), і шкодзіць (*«Есць ён рыб і жаб, змей, чалавека можа з'есць, калі злы»* – г. Рагачоў). Верылі мясцовыя жыхары і ў існаванне вампіраў (*«Эта той, што кроў п'е»* – г. Рагачоў), надзейным сродкам засцярогі ад іх былі часнок і крыж: *«Абярагаліся ад вампіраў часнаком і хрэстом»* (г. Рагачоў).

Выклікаюць цікавасць успаміны жыхароў пра ведзьму, пра якую, напрыклад, у вёсцы Кісцяні гаварылі, што «яна мае сувязь з тым светам», баяліся яе шкаданоснай сілы і насельнікі вёскі Гадзілавічы: *«Свой злы дух, порчу можа нанесці любому сустрачнаму, дамашняй жывёле»*. Паводле народных вераванняў, *«ведзьмы маглі прырабіць карове, каб тая не дала малака»* (в. Ліскі). Зачароўваюць багаццем фантастычных уяўленняў сведчанні інфарматараў пра здольнасць ведзьмы набываць аблічча жывёлы, ператварацца, напрыклад, *«у коціка, у сабачку, у варону, вот у варону очнь часта. Яна і была сама такая чорная, як варона»* (г. Рагачоў), у чорнага ката (*«Иде и гладит яго (чёрного кота), а у яго под пахою раздувается, раздувается и в что-то похожее на бабу превращается. Говорил, что это ведьма была»* – в. Ціхінічы), жабу (*«Яна лягушкай станавілася тая баба, малако адбірала ў кароў сабе»* – в. Зарэчча; *«Казалі, калі з гулянкi ішлі дамой, то бачылі, як услед бяжыць і квакае лягушка, дык па ёй кідалі палкамі, а адной папалі на лапе. А на наступны дзень бачылі жанчыну з перабітай рукой»* – в. Шчыбрын).

Даволі распаўсюджаным з'яўляецца ў міфалагічных апавяданнях матыў цяжкай смерці жанчыны, пра якую жыхары гаварылі, што яна з'яўляецца ведзьмай.

Невыпадкава, калі такая жанчына памірае, яна доўга пакутуе: *«Калі яны паміраюць, то крэпка мучаюцца, і трэба, каб ім прабівалі дырку ў паталку ці адкрывалі комін»* (в. Кісцяні). Пазбавіцца ад звышнатуральнага ўздзеяння ведзьмы маглі толькі *«тыя бабкі, якія лячылі»* (г. Рагачоў). Паводле сведчанняў жыхароў горада Рагачова, *«штобы абэрэці сябя ат нечыстай сілы, малілісь Богу, умывалісь пасвяцонай вадой, чыталі малітвы, насілі крэцік»*. Такой жа злоснай уяўлялася жыхарамі Рагачоўшчыны і кікімара, або «лясная вядзьмарка», бо яна *«людзям не дапамагае, яна толькі шкодзіць, стараецца наўрадзіць ім»* (г. Рагачоў). Звычайна засцерагаліся ад кікімары пры дапамозе крыжыка (гаварылі, што *«трэба крэцік насіць»* – г. Рагачоў).

Істота, месцам знаходжання якой з’яўлялася лазня, была вядома пад назвамі «баннік», лазнік. Каб задобрыць гэты дух, лічылася, што *«яму трэба астаўляць заўжды мыла, венікі»* (в. Гадзілавічы), а іншы раз, *«перш як мыцца, то лажылі хлеб для банніка»* (в. Зарэчча). Як і іншыя персанажы ніжэйшай міфалогіі, лазнік мог дапамагаць (*«Ён і за дрэвамі глядзіць, і духа паганяе ды і памые»*), а таксама шкодзіць (*«Не любіць, калі ў баню не ходзюць, а калі шчэ і на печ пачнуць пляваць у бані, венікам да смерці засячэ»* – г. Рагачоў).

Па-рознаму ўяўлялі мясцовыя жыхары і лесуна, які ў народнай свядомасці паўставаў у выглядзе то высокага дрэва (*«Яны (леснікі) кажуць, што етыя лешыя сільна высокія, як дзірэўя»* – в. Доўск), то нізкай травы (*«А када ён возля травы, то расту з іе»* – в. Доўск).

Добра вядомы ў міфалагічнай традыцыі Рагачоўшчыны народныя вераванні, звязаныя з русалкай. Як засведчылі жыхары вёскі Кісцяні, *«на старых паданнях, гэта дзеці, якія былі праклятыя бацькамі яшчэ ў малым узросце»*. Згодна з народнымі уяўленнямі, па знешнім выглядзе гэта істота, якая мае *«цела чалавека, а замест ног – хвост»*. Прыведзенае апісанне аблічча русалкі – характэрная адметнасць былічак, запісаных у розных вёсках Рагачоўскага раёна. Гэты персанаж у міфалагічных уяўленнях мае амбівалентны характар: з аднаго боку, *«русалка ў лесу пугае людзей»*, а з другога – *«спасае людзей, якія заблудзіліся»* (в. Лучын). Каб засцерагчыся ад русалкі, трэба было правесці вакол сябе «круг бальшы» і паставіць «крассты», *«і яна будзе хадзіць, а к табе не падойдзе»* (в. Хамічы).

Амаль усе інфарманты адзінадушна адзначылі, што пра чорта лепш не гаварыць, асабліва ў хаце: *«Пры разгаворах людзі не заўважаюць, што часта памінаюць “чорт ды чорт”, “ідзі к чорту”. А гэта рабіць нельзя»* (в. Гадзілавічы). Па словах жыхароў вёскі Стоўпня, знаходжанне ў вёсцы з абодвух канцоў вуліцы крыжоў – своеасаблівае засцярога ад сустрэчы з чортам. Сярод іншых спосабаў абароны адзначаюцца такія, як патрабаванне перахрысціцца, чытанне малітвы, нашэнне крыжыка: *«Каб ён ні трогаў, нада хрысціцца, насіць на шыі хрэцік, жыць так, як наказаў Бог: маліцца»* (в. Доўск).

Народныя вераванні, звязаныя з вобразамі народнай дэманалогіі, якія знайшлі адлюстраванне ў аўтэнтчных міфалагічных апавяданнях, з’яўляюцца яскравым сведчаннем багатай фантазіі і паэтычнасці мыслення рагачоўцаў.

## ЛІТАРАТУРА

1. Виноградова, Л. Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян / Л. Н. Виноградова. – М. : Индрик, 2000. – 432 с.
2. Виноградова, Л. Н. Славянская народная демонология: проблемы сравнительного изучения : дис. в виде научного доклада ... д-ра филол. наук : 10.01.09 / Л. Н. Виноградова [Электронный ре-

сурс]. – М., 2001. – Режим доступа: [http://svitk.ru/004\\_book\\_book/11b/2454\\_vinogradova-slavyanskaya\\_narodnaya\\_demonologiya.php](http://svitk.ru/004_book_book/11b/2454_vinogradova-slavyanskaya_narodnaya_demonologiya.php).

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются образы народной демонологии, представленные в аутентичных мифологических рассказах, записанных на территории Рогачёвского района Гомельской области.

#### SUMMARY

The images of popular demonology presented in authentic mythological texts and recorded in the territory of Rogachev region (Gomel oblast) are considered in the article.

*Раюк А.Р.*

### **НЕФАРМАЛЬНЫЯ СУВЯЗІ ПАМІЖ ДВАРАНСТВАМ ГРОДЗЕНСКОЙ ГУБЕРНІ Ў 1801 – 1863 ГГ.**

*Беларускі нацыянальны тэхнічны ўніверсітэт  
(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2016)*

Уключэнне зямель Беларусі ў канцы XVIII ст. у склад Расійскай імперыі было кардынальнай ломкай многіх структур і традыцый, якія да таго практыкаваліся ў Рэчы Паспалітай на працягу стагоддзяў. Маладаследаванай з’яўляецца праблема трансфармацыі структуры нефармальных адносін паміж дваранствам у рамках новых адміністрацыйна-тэрытарыяльных адзінак, у прыватнасці, у Слонімскай, а пазней Гродзенскай губерні (1795 – 1863). У феадальную эпоху менавіта нефармальныя адносіны паміж беларускай шляхтай мелі вырашальнае значэнне для арганізацыі і структуравання народа. Улічваючы тое, што нефармальныя групы фарміруюцца на падставе ўстанаўлення сваяцкіх, суседскіх, сяброўскіх, патранажных сувязей, уплыву аўтарытэту, асноўнымі крыніцамі даследавання сталі біяграфічныя даныя, радаводы, мемуарная літаратура.

Рэгіёнамі і асноўнымі адзінкамі адміністрацыйна-тэрытарыяльнай структуры Вялікага Княства Літоўскага (ВКЛ) у 1566 – 1795 гг., былі тэрытарыяльныя адзінкі, што мелі ўласныя соймакі (паветы, Полацкае і Мсціслаўскае ваяводства, Жамойцкае староства). Сукупнасць сувязей (сваяцтва, суседства, сяброўства і інш.) аб’ядноўвала шляхту з некалькіх фальваркаў і засценкаў, размешчаных па суседстве, у лакальную нефармальную групу на чале з аўтарытэтным шляхціцам. У межах рэгіёна шляхам наладжвання сувязей лакальныя нефармальныя групы шляхты ВКЛ, ад якой залежалі іншасаслоўныя лакальныя групы, аб’ядноўваліся ў сеткавую рэгіянальную нефармальную групу (зямляцтва) [8].

Паводле расійскай губернскай рэформы 1775 г. і цесна звязанай з ёй рэформы дваранскага самакіравання 1785 г. рэгіёнамі станавіліся губерні. Для кантролю над Слонімскай (пазней – Гродзенскай) губерняй расійскія ўлады прызначалі на пасады губернатараў і віцэ-губернатараў немясцовых ураджэнцаў (рускіх, украінцаў, абруселых немцаў і інш.). Выключэннем быў толькі час паміж заканчэннем Венскага кангрэса (1815) і паўстаннем дзекабрыстаў (1825): гродзенскімі губернатарамі тады былі князь Францішак Ксаверый Друцкі-Любецкі, Станіслаў Урсын-Нямцэвіч, Міхал Бутаўт-Андрайковіч (апошні быў і гродзенскім віцэ-губернатарам); Эміль Умястоўскі часова ў 1861–1863 гг. выконваў абавязкі віцэ-губернатара [1, с. 100 – 104]. Іншым прадстаўнікам мясцовага (як правіла, малазаможнага) дваранства пакідаліся толькі малааплатавыя сярэднія і ніжэйшыя губернскія пасады па прызначэнні.



У часы Расійскай імперыі ў выніку драблення латыфундый і заняпаду палітычнай ролі былых магнатаў менавіта мясцовае заможнае і сярэднезаможнае дваранства, якое дамінавала на выбарных дваранскіх пасадах, мела непасрэдную ўладу над лакальнымі групамі прыгонных і дзяржаўных сялян (абшчынамі) [8]. Малазаможная і безземельная шляхта страціла ў Расійскай імперыі магчымасць прымаць удзел у дваранскіх выбарах (першая – толькі праз упаўнаважаных) і, адпаведна, займаць выбарныя пасады. Яна становілася моцна залежнай ад губернскіх маршалкаў і выбарных дваранскіх дэпутатаў.

У такіх умовах выбарныя дваранскія пасады для мясцовай каталіцкай шляхты, якая колькасна пераважала ў Гродзенскай губерні, набылі асаблівую значнасць, а губернскія маршалкі заўсёды карысталіся аўтарытэтам, прызнаваліся за нефармальных згуртавальных асоб дваранства губерні да 1863 г., калі пасады губернскіх і павятовых маршалкаў у Заходнім краі па распараджэнні расійскай улады перасталі быць выбарнымі ад дваранства з-за Студзенскага паўстання (1863 – 1864). Так, калі ў студзені 1863 г. граф Віктар Старжынскі, які ў 1861 – 1863 гг. выконваў абавязкі гродзенскага губернскага маршалка, выказаў пратэст супраць дзеянняў расійскай улады, віленскі ваенны генерал-губернатар Уладзімір Назімаў забараніў дваранству Гродзенскай губерні збірацца ў Гродна і загадаў заставацца ў сядзібах. Аднак насуперак загаду Назімава за тыдзень у Гродна з'ехаліся дыскутаваць самыя ўплывовыя дваране губерні і размясціліся ў дамах графа Віктара Старжынскага і гродзенскага павятовага маршалка князя Аляксандра Друцкага-Любецкага, сына міністра фінансаў Царства Польскага Францішка Ксаверыя Друцкага-Любецкага, які ў свой час быў гродзенскім павятовым (1809 – 1811) і губернскім (1812 – 1815) маршалкам [2, с. 130].

Гродзенскія губернскія маршалкі, якія займалі пасады да 1863 г., знаходзіліся ў блізкім сваяцтве паміж сабой і са многімі павятовымі маршалкамі губерні. Так, сястра першага гродзенскага губернскага маршалка (1801 – 1807) Станіслава Францавіча Урсын-Нямцэвіча Элеанора стала жонкай Бенедыкта Адамавіча Арэшкі (Ажэшкі). Іх дачка Юлія Бенедыктаўна Арэшка выйшла замуж за гродзенскага губернскага маршалка (1817 – 1819) Калікта Юзафавічу Мержаеўскага, які быў і брэсцкім павятовым маршалкам (1815 – 1817).

У 1812 г., пасля ўступлення ў межы Гродзенскай губерні корпуса вестфальскага караля Жэрома Банапарта, генерал Ражнецкі, прызначаны каралём на пасаду губернатара Гродзенскага дэпартаменту, сабраў 22 чэрвеня ў Гродна мясцовых дваран і стварыў Гродзенскую канфедэрацыю на чале з гродзенскім губернскім маршалкам (1809 – 1817) Людвікам Каралевічам Панцаржынскім і 12 членамі. Аднак Рада Гродзенскай канфедэрацыі праіснавала ўсяго 15 дзён: 5 ліпеня была скасавана ў сувязі з выкананнем дэкрэта Напалеона ад 19 чэрвеня аб стварэнні Часовага ўрада ВКЛ. Замест Гродзенскай канфедэрацыі пачынаў дзейнічаць новы орган кіравання – Адміністрацыйная камісія Гродзенскага дэпартаменту, у склад якой прызначаліся Людвік Каралевіч Панцаржынскі; Ігнат Антонавiч Лахніцкі, родны брат Рамана Антонавiча Лахніцкага – гродзенскага губернскага (1846 – 1847) і павятовага (1848 – 1862) маршалка; а таксама брэсцкі павятовы маршалак (1809 – 1815) Ян Марцалевіч Урсын-Нямцэвіч [9, с. 434]. Як бачна, у новыя структуры ўлады беспрамблемна ўваходзілі прадстаўнікі мясцовай эліты, якія захавалі свае пасады, параднёнасць і ўплывовыя пазіцыі на мясцовыя групы і пасля выгнання французскіх войск.

Першай жонкай Людвіка Каралевіча Панцаржынскага была Канстанцыя Самуэлеўна Скірмунт, а другой – Францішка Сухадольская. Цёткай Станіслава

Францавіча Урсын-Нямцэвіча, што служыў брэсцкім павятовым маршалкам (1800 – 1801) і гродзенскім губернатарам (1816 – 1817), была Ядвіга Сухадольская – жонка яго дзядзькі Марцэля Андрэевіча Урсын-Нямцэвіча, які быў бацькам брэсцкага павятовага маршалка (1809–1815) Яна Нямцэвіча. Апошні ад Тэклі Выганоўскай меў сыноў Караля, брэсцкага павятовага маршалка (1828 – 1837), і Тадэвуша. Сын апошняга Ян быў (па прызначэнні расійскім урадам) доўгачасовым гродзенскім губернскім маршалкам (1878 – 1900) і ўзяў за жонку Вераніку – дачку Рамана Антонавіча Лахніцкага, гродзенскага губернскага (1846 – 1847) і павятовага (1848 – 1862) маршалка.

У XIX ст. для беларуска-літоўскіх зямель адной з ключавых падзей не толькі рэгіянальнай, але і агульнай гісторыі стала парадненне сямей слонімскага павятовага маршалка (1797 – 1816) Войцеха Пуслоўскага і Францішка Ксаверыя Друцкага-Любецкага. Галоўнае гняздо роду князёў Друцкіх-Любецкіх знаходзілася ў XVIII ст. на Піншчыне (маёнткі Лунін, Пагост і інш.), якая ўвайшла ў расійскія часы ў склад Мінскай губерні. Бабкай Францішка Ксаверыя Друцкага-Любецкага была Вікторыя Скірмунт, а яго хросным бацькам стаў Аляксандр Скірмунт, бо Любецкія, Скірмунты, Арэшкі і Орды складалі ў Пінскім павеце параднёную мясцовую рэгіянальную эліту. Аднак эканамічная і палітычная дзейнасць Францішка Ксаверыя Друцкага-Любецкага перанеслася ў Гродзенскую губерню, бо ён у 1806 г. атрымаў у спадчыну ад бацькі маёнтак Чарлёна ў Гродзенскім павеце, а таксама фальваркі Парэміны і Ісаевічы ў Слоніmsкім павеце. Сястра Францішка Ксаверыя князёўна Юзэфа Друцкая-Любецкая стала жонкай Войцеха Пуслоўскага, галоўнай рэзідэнцыяй якога быў маёнтак Пескі ў Слоніmsкім павеце. І ў наступным пакаленні парадніліся Пуслоўскія і Любецкія: адна дачка Францішка Ксаверыя, князёўна Юлія Друцкая-Любецкая, узяла шлюб з Ксаверыем Войцехавічам Пуслоўскім, а другая, князёўна Генавефа Друцкая-Любецкая, – з Уладзіславам Войцехавічам Пуслоўскім.

Сучаснікі адзначалі, што менавіта інтэлектуальныя здольнасці і паспяховае прадпрымальніцкае дзейнасць забяспечылі імклівы ўзлёт эканамічнай і палітычнай магутнасці фамільнага клана Пуслоўскіх і Любецкіх ў 1-й палове XIX ст.: спачатку Войцех Пуслоўскі дапамог сваім багаццем і ўплывам князю Францішку Ксаверыю Друцкаму-Любецкаму стаць гродзенскім павятовым, а пазней губернскім маршалкам [14]. Імклівае ўзвышэнне Пуслоўскіх і Любецкіх з фігур губернскага ўзроўню да эліты беларуска-літоўскіх зямель адбылося дзякуючы падтрымцы і пратэктцыі прадстаўніка былой эліты ВКЛ – князя Міхала Клеафаса Агінскага, які меў давер і трывалыя кантакты з расійскім імператарам Аляксандрам I. Менавіта Агінскі парэкамендаваў і пазнаёміў у 1810 г. у Санкт-Пецярбургу Аляксандра I з Францішкам Ксаверыем Друцкім-Любецкім як дэлегатам дваран Гродзенскай губерні, што стала пазней прычынай яго прызначэння на пасаду гродзенскага губернатара (1816), намінальна віленскага губернатара (1816), міністра фінансаў (1821 – 1830) Царства Польскага і сенатара (1832 – 1846) Расійскай імперыі [12, с. 21 – 22]. Менавіта блізкіх сяброў (сенатара Францішка Ксаверыя Друцкага-Любецкага і віленскага губернскага маршалка Міхала Ромера) Міхал Клеафас Агінскі прызначыць у тэстаменце апекунамі сваёй жонкі і дзяцей [11, с. 170]. У часы, калі Любецкі быў міністрам фінансаў Царства Польскага, Войцех Пуслоўскі часта наведваў Санкт-Пецярбург і знаходзіўся ў блізкіх сувязях з камандзіраваным туды міністрам статс-сакратаром Царства Польскага графам Стэфанам Грабоўскім. Апошні ахарактарызаваў уплыў Войцеха Пуслоўскага ў беларуска-літоўскім краі і на імператарскім двары адносна края: «Як на Літве, так і тут усе справы на яго

абাপіраюцца» [14]. Сястра Войцеха Пуслоўскага Яна была маткай гродзенскага губернскага маршалка (1808 – 1809) Паўла Міхалавіча Барэйшы. Пазней сын Войцеха Францішак Пуслоўскі стане гродзенскім павятовым (1837 – 1840), губернскім (1840 – 1846) і віленскім губернскім (1846 – 1855) маршалкам [1, с. 61, 102].

У мемуарах княгіня Габрыэля Пузыня, расказваючы, як яе заможны дзядзька граф Рудольф Тызенгауз, уласнік Жалудка ў Гродзенскай губерні, у 1821 г. упершыню пазнаёміўся з будучай жонкай Генавефай, дачкой Войцеха Пуслоўскага, паведамляе пра кола знаёмых Друцкіх-Любецкіх: «Пасля некалькіх прыгод, уваходзячы ўжо ў гады сакавіцкага кавалера, але змуджаны самотным жыццём, выбраўся паляваць да сваіх маёнткаў у палескіх лясах і на прывале спаткаўся з вялікім дваром, што ехаў на свята да Жыровіч, аднаго з цудоўных месцаў на Літве. Была то сям'я Пуслоўска-Любецкіх і Сцыпіёнаў з дадаткам Барэйшаў і Леяў, якія трымаліся заўсёды разам. Хтосьці з той сям'і, пазнаўшы майго стрыечнага брата, прывёў да вялікай павозкі, дзе сядзела шэсць ці восем жанчын. Сярод твараў старых ... захапіла яго постаць маладая, свежая, вясёлая і сціпая. Была то панна Генавефа, напэўна, наймалодшая з дзяцей панства Пуслоўскіх і адзіная дачка пры пяці сынах. Знаёмства пайшло з лёгкасцю, а на першую прапанову, ці і ён не паедзе да Жыровіч, не толькі згадзіўся з ахвотаю, але, відавочна, усеўся разам з дамамі, і паломніцтва адбылося супольна» [13, с. 31 – 32].

Рост значнасці гэтых двух радоў адлюстравалася і ў тым, што Пуслоўскія і Любецкія ў 2-й палове XIX ст. бралі шлюбы ўжо з такімі старадаўнімі і заможнымі арыстакратычнымі родамі як Радзівілы, Чартарыйскія, Тышкевічы, Патоцкія, Замойскія, Красінскія, Грабоўскія. Напрыклад, апошняй уладальніцай радавога маёнтка Чарлэны ў Гродзенскім павеце была ўдава па Уладзіславу Аляксандравічу Друцкаму-Любецкаму княгіня Марыя Здзіславаўна з роду Замойскіх [3, арк. 191].

Сваяцкія і сяброўскія сувязі меліся ў Друцкіх-Любецкіх (праз пінскага павятовага маршалка (1804 – 1811) Караля Францавіча Любецкага, ажэненага з Німфай Слізень) і з князем Канстанцінам Антонавічам Святаполк-Чацвярцінскім, камер-юнкерам расійскага двара, гродзенскім павятовым (1821 – 1825), а пасля губернскім (1825 – 1834) маршалкам, уласнікам маёнтка Скідзель у Гродзенскім павеце. Канстанцін быў жанаты з Каралінай, дачкой князя Дзмітрыя Святаполк-Чацвярцінскага і яго жонкі Сафіі Слізень (роднай сястры Німфы). Габрыэля Пузыня адзначала, што, як і многія іншыя арыстакраты, Чацвярцінскія праводзілі зімнія сезоны ў сталіцы края – Вільні, дзе мелі ўласны дом: «Да княжат Дзмітроўства Чацвярцінскіх вабілі грацыі дачок (Караліны, якая пайшла за Канстанціна Чацвярцінскага, і Элеаноры, што выйшла за Вінцэнта Тышкевіча, барысаўскага павятовага маршалка (1829 – 1832) (з лагойскай галіны роду. – *А. Р.*). Дом княжат быў адкрыты, на абеды запрашалі часта, а штонядзелі вечар з танцамі ў час карнавалу, у пост бавіліся разумова: у шарады і жывыя вобразы, дзе верхаводзілі звычайна мая матка і пані Абрамовічава; змест іх заўсёды быў гістарычны ... Быў яшчэ другі дом княжат Чацвярцінскіх з дачкой і зяцем Любецкімі, былі і ўнукі, а так іх шмат, што замест згадвання іх па імені – казалі пра іх “МакЛюбецкія”, як пра якіх МакГрэгараў. Бабка іх, Калясанцева Чацвярцінская, была маткай княжай Дзмітровай; *primo voto* Слізнева, разумная і начытаная матрона, чытала шмат і любіла таварыства адукаваных, але выхавана паводле старой методы, што не дапускала варыянтаў нават на лепшае» [13, с. 47 – 48].

Калікст Нікадэмавіч Арэшка, гродзенскі губернскі маршалак (1853 – 1861), ажаніўся з Эміліяй Аляксандраўнай Скірмунт, дачкой пінскага павятовага маршалка

(1829 – 1835) Аляксандра Шыманавіча Скірмунта ад Канстанцыі Сулістроўскай і ўнучкай Шымана Скірмунта і Эльжбеты Арэшкі.

У часы Рэчы Паспалітай Скірмунты, Друцкія-Любецкія, Арэшкі, Тарлецкія, Бутрымовічы, Орды, Шырмы і іншыя роды складалі параднёную рэгіянальную эліту Пінскага павета ВКЛ, усходняя частка якога ў расійскія часы была ўключана ў Кобрынскі павет Слонімскай губерні, а Пінскі павет увайшоў у склад Мінскай губерні. У дваран Пінскага павета, натуральна, меліся блізкія сваяцкія сувязі і маёнткі ў Кобрынскім і іншых паветах. Так, у першыя гады пасля ўключэння зямель ВКЛ у склад Расійскай імперыі і новага адміністрацыйнага падзелу кобрынскім павятовым маршалкам у 1798 – 1808 гг. з’яўляўся Міхал Орда, жонкай якога была Юзэфа Бутрымовіч – дачка пінскага лоўчага і падстаросты Мацея Бутрымовіча, інжынера-фартыфікатара, які падтрымліваў будаўніцтва «каралеўскага канала». Ад шлюбу Міхала і Юзэфы Ордаў нарадзіліся знакаміты мастак Напалеон Орда; Ганна Орда, у будучым жонка пінскага павятовага маршалка (1814 – 1817, 1835 – 1838, 1841 – 1842 гг.) Адама Томашавіча Скірмунта, уласніка маёнтка Вяляцічы ў Пінскім павеце; Гартэнзія Орда, што пайшла за Аляксандра Томашавіча Скірмунта, пінскага павятовага маршалка (1823 – 1829) і ўласніка маёнтка Рухч у Пінскім павеце. А бабкай родных братоў Адама і Аляксандра Томашавічаў Скірмунтаў з’яўлялася Карнэлія Орда.

Караль Рафалавіч Заленскі, які па выбары губернскага дваранства (напэўна, не без уплыву Любецкіх і Пуслоўскіх) служыў старшынёй I дэпартаменту Галоўнага суда Гродзенскай губерні (1827 – 1832) і гродзенскім губернскім маршалкам (1837 – 1839), быў блізкім сябрам Друцкіх-Любецкіх з Гродзенскага павета, а таксама сваяком паноў Арэшкаў (праз Храноўскіх). Сястра Караля Марыя Заленская пайшла за Храноўскага – уласніка маёнтка Выжловічы ў Пінскім павеце і сваяка Фердынанда Храноўскай, маткі гродзенскага губернскага маршалка (1853 – 1861) Калікта Нікадэмавіча Арэшкі [6, арк. 281]. Валодаючы (разам з зямельнай уласнасцю ў Гродзенскай губерні) маёнткам Чэрвішчы ў Пінскім павеце (з 705 рэвізкімі душамі ў 1841 г. і 658 душамі ў 1856 г.), Караль Заленскі ў верасні 1847 г. прымаў удзел у дваранскіх выбарах Мінскай губерні і, акрамя свайго выбарчага голасу як маянткоўца Пінскага павета, меў выбарчы голас па даверы за памерлую княгіню Крысціну Юзафаўну Друцкую-Любецкую як землеўласніцу Мазырскага павета Мінскай губерні [5, арк. 50, 51 – 51 адв.; 6, арк. 44 адв.; 7, арк. 9 адв.]. Княгіня была жонкай памерлага пінскага павятовага маршалка (1817 – 1823) Гераніма Францавіча Друцкага-Любецкага, брата Францішка Ксаверыя Друцкага-Любецкага, але мела ўласную спадчынную маёмасць у Мазырскім павеце, дзе яе бацька Юзаф Шчыт быў маршалкам шляхты (1802 – 1805). Караль Заленскі заверыў у 1847 г. уласнаручным подпісам «былы гродзенскі губернскі прадвадзіцель дваранства Караль Заленскі» фармулярны спіс аб службе пінскага павятовага суддзі Льва Юзафавіча Крашэўскага, выбранага 23 верасня 1847 г. на тых жа дваранскіх выбарах у Мінску «кандыдатам» (заступцам) на пасаду пінскага павятовага маршалка [4, арк. 41].

У верасні 1841 г. на дваранскіх выбарах у Мінску Караль Заленскі «старшынстваваў» над прысутнымі дваранамі падчас працэдуры выбараў маршалка па Пінскім павеце, хоць прысутнічаў і павінен быў кіраваць працэсам тагачасны пінскі павятовы маршалак (1838 – 1841) Франц Юзафавіч Солтан [6, арк. 628 – 628 адв.]. У выніку балаціроўкі 23 верасня 1841 г. з пяці кандыдатаў на пасаду Франц Юзафавіч Солтан набраў 6 абіральных шароў і 19 неабіральных, Аляксандр Шыманавіч Скірмунт

– 11 і 14 адпаведна, Пётр Апалінаравіч Орда – 14 і 11, Віктар Дамінікавіч Орда – 17 і 8, Адам Томашавіч Скірмунт – таксама 17 абіральных і 8 неабіральных.

Гэта значыць, што Друцкія-Любецкія і Скірмунты, якія хутка багацелі, з эліты былога Пінскага павета ВКЛ вырасталі да агульнакраіннай эліты і імкнуліся ўсталяваць сваяцкія і сяброўскія сувязі з іншымі родамі, каб набыць уплыў у суседніх рэгіёнах і беларуска-літоўскім краі ўвогуле.

Большасць гродзенскіх губернскіх маршалкаў паходзіла з Гродзенскага (Панцаржынскі, Лахніцкі, Чацвярцінскі, Любецкі, Пуслоўскі, Гоўвальт), Брэсцкага (Нямцэвіч, Мержаеўскі) і Кобрынскага (Барэйша, Арэшка) паветаў. Як бачна, у межах Гродзенскай губерні лёгка стварылася новая рэгіянальная эліта, калі спляліся лёсы і парадніліся сем’і шляхціцаў з мясцін, што ў часы Рэчы Паспалітай былі асобнымі рэгіёнамі – Гродзенскім і Слонімскім паветамі, Брэсцкім ваяводствам.

Да менш уплывовых сямей Гродзенскай губерні, якія стаялі на чале лакальных нефармальных груп і часта займалі пасады павятовых маршалкаў, адносіліся сярэднезаможныя Ягміны, Сегені, Дзяконьскія, Трамбіцкія, Булгарыны, Віславухі, Талочкі, Нарбуты і іншыя [10].

Такім чынам, у выніку рэформы карпаратыўнага дваранскага самакіравання (1785) і губернскай рэформы (1775) адміністрацыйныя межы Гродзенскай губерні хутка сталі і ў рамках рэгіянальнай нефармальнай групы (зямляцтва). Складванне падобных груп у зямляцтва адбывалася праз устанаўленне трывалых сувязей (сваяцтва, сяброўства, суседства, уплыў аўтарытэту) паміж лідарамі (звычайна выбіраліся на павятовыя і губернскія дваранскія пасады), ад якіх залежалі іншасаслоўныя лакальныя групы губерні. Прадстаўнікі нефармальнай рэгіянальнай эліты Гродзенскай губерні ў 1801 – 1863 гг. займалі, як правіла, пасаду губернскага маршалка і мелі пэўны ўплыў на губернскую ўладу, а таксама вылучылі са свайго складу прадстаўнікоў агульнакраіннай эліты (Пуслоўскія і Друцкія-Любецкія).

#### ЛІТАРАТУРА

1. Губернии Российской империи. История и руководители. 1708 – 1917 / МВД РФ ; под общ. ред. Б. В. Грызлова. – М. : МВД России, 2003. – 480 с.
2. Комзолова, А. А. Политика самодержавия в Северо-Западном крае в эпоху Великих реформ / А. А. Комзолова. – М. : Наука, 2005. – 383 с.
3. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі (НГАБ). – Ф. 319. Воп. 2. Спр. 1890.
4. НГАБ. – Ф. 320. Воп. 1. Спр. 252.
5. НГАБ. – Ф. 320. Воп. 1. Спр. 259.
6. НГАБ. – Ф. 320. Воп. 2. Спр. 57.
7. НГАБ. – Ф. 320. Воп. 2. Спр. 88.
8. Раюк, А. Р. Нефармальныя сувязі паміж губернскім дваранствам у Беларусі ў 1795 – 1863 гг. / А. Р. Раюк // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2008. – Вып. 4. – С. 406 – 412.
9. Сборник Императорского Русского исторического общества. Т. 128. Акты, документы и материалы для политической и бытовой истории 1812 года, собранные и изданные, по поручению Его Императорского Высочества великого князя Михаила Александровича / под ред. К. Военского. – СПб. : Тип. А. Ф. Штольценбурга, 1909. – Т. 1. – 582 с.
10. Токць, С. Спісы маршалкаў шляхты Гарадзенскай губерні ў XIX ст. (паводле Люцыяна Шчукі) / С. Токць // Герольд Litherland. – 2001. – № 3-4. – С. 108 – 114.
11. Шмигельскіце-Стукене, Р. Михаил Клеофас Огинский: политик, дипломат, министр / Р. Шмигельскіце-Стукене. – Минск : Научный мир, 2015. – 192 с.

12. Ogiński, M. K. Pamiętniki Ogińskiego o Polsce i polakach od roku 1788 aż do konca roku 1815 : w 4 t. / M. K. Ogiński ; z języka francuzkiego. – Poznań : Księgarnia Jana Konstantego Żupańskiego, 1871. – Т. 3. – 218 s.
13. Puzynina, G. W Wilnie i w dworkach litewskich. Pamiętnik z lat 1815 – 1843 / G. Puzynina. – Fotooffsetowe wyd. – Kraków : Krajowa Agencja wydawnicza, 1990. – 400 s.
14. Rostworowski, E. Pusłowski Wojciech / E. Rostworowski // Polski słownik biograficzny. – Wrocław, 1986. – Т. XXIX/3. Zesz. 122. Pułaski Antoni – Rabski Janusz. – S. 423 – 427.

#### РЕЗЮМЕ

Статья описывает условия и процесс формирования региональной неформальной группы (землячества) в рамках Гродненской губернии в 1801 – 1863 гг.

#### SUMMARY

The article describes the conditions and process of formation of the regional non-formal group (fellowcountryship) in the framework of the Grodno province in 1801 – 1863.

*Рабец Т. Д.*

### **УСХОДНЕСЛАВЯНСКІЯ МІФАЛАГІЧНЫЯ ПЕРСАНАЖЫ, ЗВЯЗАНЫЯ З ТРАДЫЦЫЙНЫМ АСЯРОДДЗЕМ БЫТАВАННЯ**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі  
(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2016)*

У апошні час у айчыннай фалькларыстыцы назіраецца актыўны працэс адраджэння і захавання традыцыйнай беларускай культуры. Вывучэнне народнай дэманалогіі, як найбольш старажытнага пласта нацыянальнай культуры, садзейнічае рэканструкцыі агульнай міфалагічнай «карціны свету» ўсходніх славян. Як вядома, усходнеславянскі фальклор не захаваў рэальна зафіксаваных (у вуснай або пісьмовай традыцыі) дахрысціянскіх апавядальных міфаў пра багоў. Таму адзінай крыніцай для рэканструкцыі персанажнай міфалагічнай сістэмы, у якой былі бы адлюстраваны рэшткі старажытнага светасузірання ўсходніх славян, застаецца ніжэйшая міфалогія – комплекс уяўленняў пра дэманаў, духаў, нячыстую сілу і людзей, надзеленых звышнатуральнымі здольнасцямі. З прыняццем хрысціянства вобразы вышэйшых язычніцкіх багоў, якія ўваходзілі ў пантэон, паступова трансфармаваліся ў народнай свядомасці ў бок зніжэння, набываючы рысы ніжэйшых духаў – дэманаў. Дэман – гэта ўмоўнае абазначэнне тых звышнатуральных істот, што не з’яўляюцца багамі, а займаюць у параўнанні з імі ніжэйшае месца ў іерархіі. Тэрмін «дэманалогія» паходзіць з хрысціянскай традыцыі і для народнай свядомасці не характэрны. У Бібліі паняцце «дэман» заўсёды прымянялася для абазначэння злых духаў, язычніцкіх багоў або ідалаў, у той час як раннія характарыстыкі, якія прыпісваліся славянамі дэманалагічным персанажам, не заўсёды з’яўляюцца адмоўнымі. Відавочна, што пераважна адмоўнае разуменне сутнасці дэманаў – вынік знішчэння хрысціянскай царквой язычніцкіх традыцый.

У этыялагічных легендах, якія апавядаюць пра паходжанне нячыстай сілы, у розных формах увасабляецца ідэя яе супрацьпастаўлення Богу. Згодна з аднымі апавяданнямі, нячыстая сіла створана самім Богам: з яго адлюстравання ў вадзе, пляўка. Па іншых легендах, нячыстая сіла ўтварылася з проклятых Богам дэманічных істот. Згодна з трэцімі, у нячыстую сілу пераўтварыліся звергнутыя Богам з нябёсаў анёлы: яны так імкліва ляцелі ўніз, што падалі паўсюль: на дахі дамоў, у лясы, у ваду, і дзе якія

ўпалі, так там і засталіся. Тыя духі, што трапілі на дамы, сталі называцца хатнікамі (дамавікамі), што ў лясы – лесунамі, у ваду – вадзянікамі. Захаваліся таксама міфалагічныя ўяўленні пра тое, што дэманалагічнымі істотамі становяцца нехрышчоныя дзеці (напрыклад, кікімары), а таксама людзі, якія памерлі «няправільнай» смерцю або былі праклятыя іншымі людзьмі (вадзянікі, русалкі). Уяўленне пра «няправільных» і «правільных» нябожчыкаў існавала з глыбокай старажытнасці. Людзі, што пайшлі з жыцця натуральным чынам, ад старасці, асэнсоўваліся «правільнымі» нябожчыкамі. Адпаведна, яны лічыліся вельмі паважанымі продкамі, якіх звычайна называлі «дзядамі» або «бацькамі». Людзі, што памерлі ад самагубства, празмернага п'янства, у выніку няшчаснага выпадку, лічыліся «няправільнымі» нябожчыкамі, бо яны не прайшлі да канца свой жыццёвы шлях. Да гэтай жа групы нябожчыкаў адносілі і дзяцей, мёртванароджаных, нехрышчоных або свядома ці выпадкова загубленых маці. Усе гэтыя нябожчыкі, па народных уяўленнях, станавіліся небяспечнымі для жывых людзей, паколькі не маглі спакойна знайсці сваё месца на тым свеце да таго часу, пакуль не прыйдзе іх тэрмін смерці, прызначаны ім пры нараджэнні.

У часы язычніцтва ніжэйшыя міфалагічныя істоты, згодна з меркаваннямі многіх даследчыкаў, былі больш блізкія да чалавека, чым вышэйшыя бажства. Дамашнія і родавыя духі, гаспадары прыродных прастор актыўна ўмешваліся ў жыццё чалавека, увесь час знаходзіліся ў дыялагічных адносінах са светам людзей. У сувязі з гэтым адзначым, што дэманалагічныя вобразы ва ўсходніх славян асэнсоўваліся як носьбіты трансцэндэнтных ведаў, як праваднікі паміж чалавекам і боскай сілай. Да іх звярталіся падчас гаданняў, з іх паводзінамі было звязана шмат прыкмет і забабонаў. Яны з'яўляліся неад'емнай часткай сямейных, каляндарных і гаспадарча-бытавых абрадаў, былі цесна звязаны з ўяўленнямі пра час і прастору, з'явы прыроды, жывёльны і раслінны свет, прычыны ўзнікнення хвароб і эпідэміяў і знайшлі адлюстраванне ва ўяўленнях пра лёс чалавека. Зараджэнне дэманалагічных уяўленняў як старажытнага сакральнага вопыту звязана з адушаўленнем прыроды, а пазней – з яе абагаўленнем. У павер'ях, дзе фігуруюць розныя дэманалагічныя вобразы, прасочваюцца перажыткі культаў, звязаных з навакольным светам, – расліннасці, неба, агню, вады, а таксама з родам.

У перыяд станаўлення хрысціянства вера ў ніжэйшых духаў працягвала існаваць, у той час як пакланенне язычніцкім вышэйшым багам, уяўленні пра якіх досыць хутка знікалі з народнай свядомасці, саступіла месца хрысціянскай веры ў Бога. Шматвяковае суіснаванне праваслаўя і дахрысціянскіх вераванняў не магло прайсці бяследна. Уяўленні пра некаторыя міфалагічныя істоты паступова трансфармаваліся або забываліся ўвогуле, замест чаго з'яўляліся новыя, падчас вядомыя толькі ў вузкіх лакальных традыцыях. Так, павер'і пра хатніка, хлёўніка ці лазніка сустракаюцца практычна ва ўсіх рэгіёнах Беларусі, у той час як пра кікімару (вешчыцу), мещу або хута – значна радзей.

Дэманалагічныя ўяўленні ўсходніх славян захаваліся да нашага часу і пранізваюць усе бакі жыцця людзей, з'яўляючыся важным элементам грамадскай свядомасці і нацыянальнага менталітэту. Некаторая частка такіх забабонаў і ўяўленняў дайшла да нас ў нязменным выглядзе, другая іх частка перасэнсавалася і відазмянілася ў свядомасці сучаснага чалавека. Сучасны чалавек, як і яго продкі, па-ранейшаму арыентуецца на сустрэчу з сакральным. Немалаважнай падставай для звароту да дэманалогіі з'яўляецца пачуццё страху перад невядомым і нетлумачальным. Навейшы перыяд гісторыі

характарызуецца стварэннем «крыптарэлігійнага» (грэч. *kryptos* ‘патаемны, прыхаваны’ + лац. *religio* ‘набожны, святы, прадмет культу’) свету [9, с. 134], якому ўласцівы зварот да старажытных сакральных з’яў. Таму захаванне і праяўленне ў культуры мадэляў паводзін, характэрных для архаічнага грамадства, не выклікае здзіўлення.

У цяперашні час этнографы і фалькларысты чэрпаюць звесткі пра дэмалагічных персанажаў з разнастайных крыніц, у першую чаргу з уласных запісаў размоў з носьбітамі язычніцкай культуры і твораў спецыфічнага фальклорнага жанру – невялікіх апавяданняў, прысвечаных сустрэчам з нячыстай сілай, што здарыліся з самімі апавядальнікамі (былічкі) або з якім-небудзь іншым чалавекам (бывальшчыны). Апавяданні пра сустрэчу з нячыстай сілай нагадваюць сучасныя апавяданні пра НЛА і прывіды. Яны ўяляюць сабой своеасаблівае паказанне сведкі, з указаннем выгляду персанажа, даты і часу падзеі, месца назірання. Акрамя таго, у сучаснай культуры назіраецца таксама працэс дэманізацыі, звязаны з наданнем пэўным з’явам рэчаіснасці адмоўных характарыстык. Праяўленне гэтага працэсу можна прасачыць ў палітыцы, поп-культуры, гісторыі. Дэманізацыя заснавана на перабольшванні якіх-небудзь якасцей суб’екта (асобы, сацыяльныя групы, нацыі і інш.), з’явы, працэсу або ідэі [8].

Сярод вялікай колькасці дэманалагічных істот усходнеславянскай ніжэйшай міфалогіі, якія знайшлі адлюстраванне ў фальклоры, традыцыях і абрадах беларускага народа, найбольшую цікавасць уяўляюць персанажы, звязаныя з традыцыйным асяроддзем бытавання чалавека. Па функцыянальна-семантычных характарыстыках яны падзяляюцца на некалькі груп: 1) гаспадары хаты (хатнік і хатніца) – апекуны і памочнікі чалавека, якія забяспечваюць шчаслівае жыццё сям’і, здароўе людзей і жывёлы; 2) шкадлівыя духі (пячурнік, кікімары, валасень, шэшкі), што не імкнуцца дапамагаць гаспадарам, не робяць вялікай шкоды, але, калі да іх непаважліва ставяцца, могуць шумець, грукаць, перашкаджаць жыхарам спаць; 3) нядобрыя духі (злыдні, бадзюля, меша), якія наносяць вялікую шкоду гаспадарам і гаспадарцы; 4) духі-абагачальнікі (змей), што служаць чалавеку, дапамагаюць яму ў гаспадарцы на ўмовах асаблівай дамовы; 5) духі хвароб; 6) духі-персаніфікацыі часу (Пятніца, Серада, святочныя духі і інш.). Асобна ў сістэме міфалагічных персанажаў стаіць вобраз чорта, які па сваіх функцыянальных характарыстыках можа замяшчаць амаль любы дэманалагічны вобраз, выступаючы ў ролі абагульненай (родавай) фігуры для абазначэння розных персанажаў.

Галоўным духам хаты, апекуном гаспадаркі з’яўляецца хатнік (дамавік, дамавы, гаспадар, падпечнік, хоплік і інш.). Згодна з усходнеславянскімі павер’ямі, хатнікам становіцца пасля смерці гаспадар дома – заснавальнік роду. У рускіх было распаўсюджана ўяўленне, што хатнікам становіцца нябожчык, які за грахі Богам быў прызначаны служыць членам сям’і, або мужчына, што памёр без пакаяння. Таксама лічылі, што ў хатніка пераўтвараюцца душы жывёл, якіх закопвалі ці замураўвалі ў падмурак дома падчас будаўніцтва, або душы дрэў, з якіх будавалі дом. У павер’ях беларусаў хатнік мае змяінае паходжанне: «Беларус не толькі ўяўляе сабе Дамавіка ў вобразе змяі, але нават і па паходжанні лічыць яго амаль што змяёю... Трэба пеўня, які заспявае на трэці дзень пасля выхаду з яйка, трымаць сем гадоў. За гэты час ён знясе зносок (маленькае яйка велічынёй з галубінае), які трэба зашыць у мяшэчак і насіць яго пад левай пахаю шэсць месяцаў. Праз гэты тэрмін з яго вылупіцца змеяня, якое, уласна, і ёсць Дамавік. У знак падзякі за прытулак ён будзе чалавеку, што насіў яго, прыносіць дастатак у гаспадарцы» [4, с. 118].



У народнай традыцыі хатнік набывае розныя найменні. Галоўным чынам яго намінацыя заснавана на трох прынцыпах: тапаграфічным (хатнік, запечнік, клетнік, падпечнік і інш.), сацыяльным (гаспадар, дзядуля і г. д.) і функцыянальным, які ўказвае на характэрныя для хатніка дзеянні (гэта больш распаўсюджана ў рускай і ўкраінскай традыцыях, напрыклад, рус. гнетке, гнетко – г. зн. хатнік, што па начах кладзецца «цяжкім гнётам» на грудзі чалавека). Некаторыя найменні хатніка адлюстроўваюць яго статус у доме і адносіны з членамі сям’і (рус. «хозяин, избенной большак, дёдушко-браток, братанушко, доброхотушко»; бел. «гаспадар, дзядзька, браток, дзед»; укр. «хозяин, дід, богатыр»), а таксама асноўныя функцыі і характарыстыкі (рус. «кормилец, жировик, гнетка, лизун»; укр. «гуркало»). У найменнях хатніка можа падкрэслівацца яго прыналежнасць да нячыстай сілы: рус. «лихой, другая половина, жировой чёрт»; бел. «чорт, дамавы, не свой дух, ліхадзей»; укр. «домовий, дябел, нечистый».

Хатнік, як правіла, нябачны і паказваецца чалавеку толькі перад якім-небудзь будучым няшчасцем або смерцю членаў сям’і. У такіх выпадках ноччу ён штурхае гаспадара, вые, грукае дзвярыма або паказваецца жыхарам дома ў розных вобразах. Чалавеку забаранялася бачыць хатніка, бо гэта вельмі небяспечна. Так, згодна з апавяданнем беларускай перасяленкі, запісанага ў 1991 г. беларускімі фалькларыстамі І. Карашчанкам і У. Васілевічам падчас фальклорна-этнаграфічнай экспедыцыі ў Сібір, да адной дзяўчыны ноччу прыходзіў мужчына, якога прымалі за хатніка: *«Насця мяне паклала спаць каля сябе. Тут я, а потым яна ад краю лягла. Чую, засланка дзвярэй – ляп! Адкрылася дверь. Лезе мужчына, сівы брыль, сівы плашч і пугаўкі такія, аж гаряць на ём. Как ішоў, прайшоў усіх дзевак, как да Насці дайшоў, стаў. “Насця, хто ета?” А яна мне – хоп пасцілку на глаза! І больше я яго не бачыла. А матка спецыяльна пуціла ўзнаць, хто ходзя. Хлопцы ўжо ўсе домо спяць, а хто-та ходзя ўсё ўночы... Насця выйшла замуж за Грышку. Двое дзяцей нажыла і памёрла. Замучыў яе саўсем»* (зап. у в. Каменка Чугуеўскага р-на Прыморскага края ад Н. І. Старчанкі, 1910 г. н.) [1].

Нягледзячы на тое, што хатнік паказваецца людзям вельмі рэдка, у беларускіх павер’ях захаваліся як зааморфны (змья, сабака, кот і інш.), так і антрапаморфны вобразы дамавіка, аднак часцей за ўсё ён уяўляецца ў выглядзе «старэнькага дзядка, з сівой барадою і доўгімі сівымі валасамі, апрануты ён у насоў, а другія кажуць – у белую кашулю, падперазаны ён дзягай, а па другіх версіях – лыкам» [3, с. 66]. Па іншых уяўленнях, гэта «тоўсты, сярэдняга росту мужчына з паўсіваю лапацістаю барадою, з прыгожым, дабрадушным тварам, блакітнымі адкрытымі вачыма; валасы на галаве раскудлачаны, часткова спускаюцца на лоб; за выключэннем часткі твару вакол вачэй і носа, усё цела яго, нават далоні і падэшвы, пакрыты, нібы пушком, мяккаю поўсцю; зусім чалавечыя кіпці яго даўгаватыя і нейкія асабліва халодныя, што адчуваецца, калі Дамавік гладзіць. Часам ён – глыбокі стары, ростам з пяцігадовае дзіця, са зморшчаным тварам, белаю, як снег, барадою, сіва-жоўтымі валасамі на галаве, з фасфарычным бляскам вачэй, ад якіх ідуць у бакі палосы святла» [6, с. 51].

Месца жыхарства хатніка ў доме вызначаецца па-рознаму: на печы, пад печкаю, пад падлогаю, у хлявах і іншых забудовах, дзе размяшчаецца скаціна [7, с. 289]. «Акрамя месцаў у хаце, Дамавік туліцца ў сенцах, на гарышчы і ў клеці, калі там летнюю парою большы час знаходзіцца і сям’я. Тут ён садзіцца на жэрдачку, на палог, на малочную скрыню, на жорнавы пастаў ці на ўбіты ў сцяну драўляны круг» [6, с. 51].

Па народных павер’ях, хатнік, як і гаспадар, мае жонку (дамавуха, дамаха) і дзяцей: «У Дамавіка толькі адна жонка. Пасля смерці яе ён можа ажаніцца да чатырох

разоў, але не на сваячках – інакш ён абавязаны пакінуць хатнюю службу і паступіць, напрыклад, у лесавікі, вадзянікі, балотнікі. Ад сваёй жонкі Дамавік мае сыноў і дачок. Дасягнуўшы ўзросту, сыны звычайна становяцца дамавікамі новых пабудаваных дамоў; дочки ж выдаюцца замуж за дамавікоў, хоць некаторыя з іх застаюцца вечна юнымі красунямі, чым і зводзяць хатніх хлопцаў і схіляюць на сувязь з сабою, але ў той жа час яны няўлоўныя» [6, с. 35 – 36]. Хатніца таксама, як і хатнік, дапамагае чалавеку ў гаспадарчых справах. У некаторых мясцінах дамавуху атаясамлівалі з іншым дамашнім духам – кікімарай. Аднак паміж імі існуе шэраг адрозненняў у занятках, паводзінах і паходжанні. Так, хатніца паўстае ў «выглядзе сярэдніх гадоў кабеты. Нізенькая, тоўсценькая, нібыта дзежачка, яна падтрымлівала парадак у хаце добрай гаспадыні, дапамагала ёй у розных справах, глядзела і люляла дзяцей, дала ім нейкія чароўныя лекі, калі тыя вельмі хворыя, і з яе дапамогаю дзеці хутка папраўляліся. Нядбайных і нехайных гаспадыняў Дамавуха, чысценькая і акуратненькая, вельмі не любіла і таму часта помсціла ім, падкідваючы ў прыгатаваную такой гаспадыняю страву свірэпкі. Тады ў гэтай сям’і адбываліся сваркі і бойкі» [2, с. 27]. Кікімары (вешчыцы) – гэта ўвасобленыя ў вобразе юных істот душы нехрышчоных нябожчыц-дзяўчат або дзяцей, праклятых маці яшчэ ў чэраве. Яны, як правіла, «зусім бяшкодныя, хоць і засылаюцца ў дамы людзей з варожай мэтай. Галоўным чынам кікімары збіраюцца ў тыя дамы, дзе адбылося забойства дзяцей, пракляцце і паблізу якіх быў схаваны трупік. З-за сваёй дзяціннасці і часткова полу кікімары зусім забываюцца пра мэты знаходжання ў доме, загульваюцца і перашкаджаюць жыхарам хіба адной валтузнёй, ад якой чуваць няпэўны шум уперамешку з рэдкім знямоглым піскам і віскам» [6, с. 47].

Жыццё ўсёй сям’і залежала ад прыхільнасці да яе хатніка. Калі хатнік любіць членаў сям’і і жывёлу, у хаце пануе дабрабыт, а калі ён раззлуецца на каго-небудзь, то сям’ю чакаюць няшчасце і страты. У сувязі з гэтым у народзе захавалася шмат абрадаў і рытуалаў, звязаных з шанаваннем і ўлагоджваннем хатніка: гаспадары імкнуліся пачаставаць яго смачнымі стравамі, клікалі яго на вячэру падчас сямейных урачыстасцей і ў памінальныя дні, а таксама запрашалі з сабой у новы дом. Акрамя таго, каб хатнік не ўзлаваўся на гаспадароў і не шкодзіў ім, у народзе існавалі некаторыя забароны і перасцярогі. Напрыклад, у беларусаў захавалася павер’е, што «дамавік цярпець не можа шуму і сваркі, нехайнасці, бруду, абьякавасці і неакуратнасці ў рабоце. Асабліва трэба асцярожна трымаць сябе ў хляве... апоўдні трэба асцерагацца лаянкі, буйных размоў, асабліва кляцьбы. Апоўдні збываецца кляцьба маці. Ці не ад таго, што апоўдні Дамавік моцна спіць, а калі пабудзіць яго і патрывожыць, то ён не ў настроі і злуецца?» [5, с. 366].

Такім чынам, згодна з беларускімі павер’ямі, хатнік не асацыіраваўся як адмоўны, шкодны персанаж, як гэта прыпісваецца нячыстай сіле і дэманалагічным істотам. Адмоўныя якасці хатніка выяўляюцца толькі перад няшчасцем ці ў выпадку парушэння спецыяльных забаронаў або непаважлівых адносін да яго.

Акрамя хатніка для традыцыйнага асяроддзя бытавання чалавека характэрна існаванне і іншых больш мелкіх дэманалагічных істот: кікімар (вешчыц), мар, злыдняў, пачурніка, хута, змея, мешы, валасеня і іншых. Па сваіх функцыянальна-семантычных характарыстыках пачурнік і хут вельмі нагадваюць хатніка, нярэдка іх вобразы змешваюцца і ўсведамляюцца як адна істота, у той час як злыдні па сваіх функцыянальных асаблівасцях адрозніваюцца ад хатніка. Злыдні – гэта маленькія, нябачныя істоты, якія прыносяць чалавеку і яго гаспадарцы толькі няшчасце. Часам яны

прымаюць выгляд нябачных маленькіх дзядкоў, апранутых у шэрае ці чорнае адзенне, або малых, гарбатых, скручаных стварэнняў у вялізных ботах і шапках. Яны могуць пасяліцца ў хаце без усякай на тое прычыны або ў выпадку, калі жыхары дома вельмі хочуць разбагацець ці празмерна многа працуюць: «Звычайна жывуць пад печку, робяць адтуль выправы па ўсёй гаспадарцы і адбіраюць розныя набыткі... Ва ўсім шкодзяць і перашкаджаюць, так, што хата, у якой яны пасяліліся, бяднее і галее» [2, с. 32]. Цікавае апісанне валасеня зафіксавана студэнтамі БДПУ імя М.Танка ў Вілейскім раёне Мінскай вобласці: «Валасень мае выгляд невялікай істоты, што ходзіць выпрастаўшыся, з цёмнай густой доўгай поўсцю. У яго вялікія сяміпалыя далоні з доўгімі пазногцямі» [2, с. 31]. Як правіла, ён з'яўляецца ноччу і пужае людзей у сне.

Такім чынам, намі прааналізаваны асноўныя ўяўленні ўсходніх славян пра духаў традыцыйнага асяроддзя бытавання чалавека з мэтай выяўлення галоўных якасных характарыстык і функцый, якімі яны надзяляюцца. Пры ўсёй разнастайнасці дзеянняў і функцый духаў дадзенай групы можна вызначыць дзве генеральныя семы, што займаюць цэнтральнае і інварыянтнае становішча ў структуры варыятыўнага значэння функцый асобных персанажаў і дазваляюць з пэўнай доляй умоўнасці падзяліць іх на дзве групы: станоўчыя і адмоўныя.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Архіў Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. – Фонд Сібір. 1991. № 1.
2. Беларуская міфалогія : дапаможнік / уклад. У. А. Васілевіч. – Мінск : Універсітэцкае, 2001. – 208 с.
3. Богданович, А. Е. Пережитки древнего миросозерцания у белорусов : этнографический очерк / А. Е. Богданович. – Гродно : Губернская тип., 1895. – 186 с.
4. Демидович, П. Из области верований и сказаний белорусов / П. Демидович // Этнографическое обозрение. – 1896. – Кн. 28, № 1. – С. 107 – 145.
5. Добровольский, В. Н. Данные для народного календаря Смоленской губернии в связи с народными верованиями / В. Н. Добровольский // Живая старина. – 1898. – Вып. 3-4. – С. 357 – 380.
6. Никифоровский, Н. Я. Нечистики. Свод простонародных в Витебской Белоруссии сказаний о нечистой силе. – Витебск : Изд. Н. А. Паньков, 1995. – 85 с.
7. Романов, Е. Р. Белорусский сборник : в 9 вып. / Е. Р. Романов. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1912. – Вып. 8. Быт белоруса. – 600 с.
8. Топоров, В. Демонизация как феномен / В. Топоров // НГ-сценарии. – 1999. – № 5 (39) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/NG/DEMON.HTM>. – Дата доступа: 10.09.2016.
9. Элиаде, М. Священное и мирское / М. Элиаде ; пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье анализируются традиционные восточнославянские представления о сверхъестественном мире и демонологических персонажах, которые принадлежат к традиционной среде бытования человека, а также выявляется степень сохранности и распространённости элементов языческого мировоззрения в современной культуре.

#### SUMMARY

The article analyzes the traditional Eastern Slavic concepts of the supernatural world and demonological characters which belong to the traditional environment of human existence, and to identify the degree of preservation and abundances of the elements of pagan philosophy in contemporary culture.

## **БЕЛОРУССКИЕ И УКРАИНСКИЕ НАРОДНЫЕ СОННИКИ КОНЦА XIX В. В СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ**

*Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Рылского НАН Украины*

*(Поступила в редакцию 13.04.2016)*

Методологические ресурсы нашего исследования определены первоочередными задачами научного изучения народных сонников, сформулированными Н. И. Толстым в статье «Народные толкования снов и их мифологическая основа». Учёный отметил, что к сонникам, бытовавшим и бытующим в устной традиции, должен быть применён сравнительно-исторический и ареалогический (географический) методы исследования: «Такой научный подход позволяет установить и выделить в славянском или ином мире отдельные архаические зоны, зоны интерференции, сферы контактов и пути влияния различных традиций» [10, с. 304]. Главным вопросом изучения национальных народных сонников Н. И. Толстой считал установление характера связи между знаком-символом (предметом, лицом, действием), появившимся во сне, и ожидаемым результатом появления такого знака [10, с. 305]. Исследователь указал на наиболее характерные принципы народного толкования сновидений (тождества, сходства, противоположного, пространственно-временной метонимии, переворачивания значений символа-знака), приводя примеры сравнительного анализа польских, украинских, русских, сербских, белорусских снотолковательных практик.

Научную перспективность сравнительного изучения народных сонников осознал уже Н. Сумцов, опубликовав в 1894 г. рецензию «Разбор этнографических трудов Е. Р. Романова», где предложил краткий сравнительный анализ белорусского и украинского народных снотолкований: «Снотолкователь г. Романова представляет научный интерес по значительному количеству собранных толкований и по систематической их группировке по отделам» [7, с. 102]. Несколько позже, в 1906 г., Д. Зеленин, опубликовав статью «Эстонские толкования снов», обнаружил записи снотолкований со слов пожилой эстонки из Юрьевского уезда, отметив, что они имеют много общего с русскими, причём прослеживается связь между эстонскими снотолкованиями и поэтической символикой русских народных песен [2, с. 188].

Примеры сравнительного изучения устной снотолковательной традиции предложил В. Билый в работе «Оповідання українських завмиральників». Исследователь обнаружил описание украинских случаев обмирания, их аналогов у других народов (в частности белорусов), указывая на соответствующие верования, легенды, сказки, песни [1].

Цель статьи – сравнительное сопоставление белорусских (Е. Романова, Н. Никифоровского, Е. Ляцкого) и украинских (И. Манжуры, В. Милорадовича) народных сонников конца XIX в.

Исследователи устной снотолковательной традиции неоднократно отмечали работы Е. Романова («Опыт белорусского народного снотолкователя», 1889 г.), Н. Никифоровского («Материалы для народного снотолкователя (Витебской губернии)», 1898 г.), Е. Ляцкого («Материалы для народного снотолкователя (Минской губернии)», 1898 г.) [11, с. 188]. Особого внимания заслуживает публикация Е. Романова о белорусских народных традициях снотолкования. Ф. Уигзелл указала на одну из проблем исследования снотолкований, заключающейся в том, чтобы «установить, какую ониромантическую (снотолковательную) традицию имели восточные славяне до появления первых

печатных сонников и существовала ли на этом этапе какая-либо зависимость между заимствованными извне и народными традициями снотолкования» [11, с. 189]. Исследователь отметила, что рукописные (книжные) сонники на территории России до XVII в. отсутствовали, первые из них переводились из польских источников [11, с. 189].

Е. Романов опубликовал около 540 толкований сновидений, назвав свой сборник «Опыт белорусского народного снотолкователя» («снотолкователь» – синоним сонника). Соответствующие материалы были собраны в Рогачёвском, Горецком, Оршанском, Сенненском уездах Могилёвской губернии; Городокском и Лепельском – Витебской. Сюда же вошли толкования снов, записанные от мещан и духовенства (в тексте обозначены «звёздочкой» \*). Составитель отметил: «По мнению белоруса, всякий сон непременно должен исполниться, хотя бы исполнения его и пришлось ожидать три года» [3, с. 54]. Е. Романов обратил внимание на принципы толкования снов, выделив метафорические, по противоположности, отметил распространённость толкований по созвучию (мука – мука). Он также подчеркнул, что толкования снов тесно связаны с народными приметам и верованиями, расположив их по разделам (каждый раздел – по алфавитному принципу).

Н. Никифоровский, увлечшись идеей создания сборника, содержащего как можно больше снотолкований, присоединился к поиску нового снотолковательного материала в Витебской губернии. Составитель подчёркивал, что для своей работы «Материалы для народного снотолкователя» отбирал только тексты, имевшие одинаковую семантическую нагрузку [6]. Примечательно, что опубликованные материалы собраны главным образом среди духовенства, однако Н. Никифоровский считал, что они представляют именно устную снотолковательную традицию, поскольку близки к тем, которые бытовали среди крестьянства. Н. Никифоровский предположил, что влияние книжных сонников на эту традицию (в частности, распространявшихся на московском Никольском рынке) было незначительным. Соннику предшествуют записи поверий, связанных со снами. Сами толкования сгруппированы вокруг ключевых понятий: вода, рыба, серебро, медные деньги, ягоды, ограждение, нитки, ткань, сети, драка (всего 28 стержневых слов).

Работа Е. Ляцкого «Материалы для народного снотолкователя», в которой были обнародованы полевые записи (Минского, Борисовского и Бобруйского уездов Минской губернии), является дополнением к труду Е. Романова и имеет ту же структуру [3]. Во время поездки в Белоруссию летом 1890 г. Е. Ляцкий отметил: «...я сравнивал названные снотолкования с местными, я записал много сходных объяснений, но много и различных; некоторые сны, как оказалось, имеют несколько значений, причём одно значение является сходным, другие различными, и наоборот» [3, с. 139]. В отличие от Н. Никифоровского, Е. Ляцкий обратил внимание на локальные различия в толковании сновидений, расположив их по 9 отделах: предметы и явления природы, предметы духовные; человек; действия; еда, одежда и её элементы; жильё, утварь, орудия; животные, растения.

В 1890 г. Иван Манжура зафиксировал примеры снотолкований в Александровском уезде Екатеринославской губернии, опубликовав их под названием «Сны и их значения» [5] в сборнике «Сказки и пословицы и т. п., записанные в Екатеринославской и Харьковской губерниях». Это небольшой по объёму сонник, составленный не по алфавиту, он не отличается чёткой структурой и насчитывает около 70 опорных слов. Н. Сумцов отметил небольшие заметки о польских снотолкованиях в этнографическом журнале «Wisła» и серийном издании «Zbiór wiadomości do antropologii krajowej» и

предложил сравнительный анализ сборников И. Манжуры и Е. Романова: «Сравнивая сборники г. Романова и г. Манжуры, мы найдём в одних случаях большое сходство между малорусскими и белорусскими снотолкованиями, в других большое различие (дождь, молния в обоих сборниках имеют негативное значение, тучи – противоположное, а вот горох, хлеб печёный наделены идентичной семантикой)» [7, с. 102]. В разделе «Заговоры, молитвы» И. Манжура опубликовал молитву, направленную на предотвращение «плохого сна» под названием «Когда дурной сон приснится».

Конец XIX в. отмечен появлением одного из первых печатных изданий украинского народного сонника: речь идёт о публикации В. Милорадовича в «Сборнике Харьковского историко-филологического общества» (1897). В течение семи лет (1888 – 1895) собиратель-любитель осуществлял полевые записи в Лубенском уезде Полтавской губернии, собранный им материал был напечатан под названием «Обряды и песни Лубенского уезда Полтавской губернии, записанный в 1888 – 1895 гг.».

О. Рад-ова отметила: «Милорадович видел сон неотъемлемой частью структуры сборника ... План, по которому составлен сборник, удачный, и сгруппированный таким образом этнографический материал – уже не сырой материал, а целая картина поэтической, вообще духовной стороны жизни украинского крестьянина» [8, с. 37].

В. Милорадович объяснил, что структура его сонника обусловлена важностью трёх событий в жизни человека: рождение, брак и смерть. Таким образом, он распределил записанные им сны по трём разделам: «Сны и другое, что предусматривает роды и вообще прибыль», «Сны к счастливым событиям, удачи и браку» и «Сны и события, предвещающее страдания, болезнь и смерть». В. Милорадович опубликовал также тексты снотолковательных рассказов (о рождении мальчика, близнецов, о смерти супруга). Печатаемая народный сонник первой частью сборника, В. Милорадович предложил краткую характеристику «народной онейромантики» Лубенского уезда. Составитель отметил обусловленность сновидений циклами месяца и днями недели, религиозными праздниками, а также указал на связь снов с профетическими жанрами, в частности гаданиями. Как и Е. Романов, В. Милорадович заметил, что объяснение снов часто происходит по принципу «обратного толкования» и на основании «ассоциации идей». Этнограф обратил внимание и на печатные сонники, указав на распространённость онейромантики преимущественно среди женщин. Он зафиксировал текст местного народного варианта библейского снотолкования (о 7 худых и 7 тучных коровах).

Важными для исследователей онирического фольклора являются примечания В. Милорадовича, указывающие на источники, которыми располагал собиратель снотолковательных текстов, оценивая их значение для исследователей традиционной культуры. Это труд французского учёного А. Буше-Леклерка «Из истории культуры. Толкование чудесного (“ведовства”) в античном мире» (1888), перевод труда Э. Тайлора «Первобытная культура», «Онейрокритика» Артемидора, а также издание П. Чубинского «Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край» (ссылаясь на книгу О. Буше-Леклерка, В. Милорадович отметил: сон становится недействительным, если, проснувшись, посмотреть в окно). Эти работы послужили В. Милорадовичу в его попытках сравнительного анализа различных снотолковательных практик.

Таким образом, белорусские и украинские народные сонники конца XIX в. отличаются главным образом принципами отбора и структурирования полевых записей, а также направленностью наблюдений на различные социальные слои населения (бело-

русский материал собирался среди духовенства, мещан и крестьян, тогда как украинский – исключительно среди крестьян). И белорусские, и украинские народные сонники сфокусировали внимание на особенностях функционирования сновидений, но в украинских (В. Милорадович) больше внимания уделяется устным рассказам о сновидениях. Н. Никифоровский, как И. Манжура, отмечает различные способы нейтрализации «дурного сна», а также фиксирует распространённость так называемых профетических жанров фольклора – гадание посредством снов (некоторые их примеры встречаются также в народном соннике В. Милорадовича). Уже в белорусских и украинских сонниках конца XIX в. отмечены различные принципы народных снотолкований: «по способу обратного истолкования», «на основании ассоциации идей», «по созвучию» (В. Милорадович); «метафорические», «по противоположности», «по созвучию» (Е. Романов). В анализируемых народных сонниках отмечены также комплексы примет и верований, связанных со снами. Народные сонники конца XIX в. ещё раз убеждают в правомерности высказывания Н. Толстого: «Как в этимологии каждое отдельное слово требует специальной штудии, так и в народном соннике каждый знак-символ нуждается в отдельном рассмотрении» [10, с. 310].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Білий, В. Оповідання українських завмиральників / В. Білий // Етнографічний вісник. – 1930. – Кн. 9. – С. 53 – 95.
2. Зеленин, Д. Эстонские толкования сновидений / Д. Зеленин // Живая старина. – 1906. – Вып. IV. – С.184 – 188.
3. Ляцкий, Е. Материалы для народного снотолкователя (Минской губернии) / Е. Ляцкий // Этнографическое обозрение. – 1898. – № 1. – С. 139 – 149.
4. Манжура, И. Сны и их значение / И. Мажура // Сказки и пословицы и т. п., записанные в Екатеринославской и Харьковской губерниях. – Харьков, 1890. – С. 159 – 161.
5. Милорадович, В. П. Народные обряды и песни Лубенского уезда, Полтавской губернии, записанные в 1888 – 1895 гг. // Сборник Харьковского историко-филологического общества. – 1897. – Т. 10. – С. 1 – 223.
6. Никифоровский, Н. Я. Материалы для народного снотолкователя (Витебской губернии) / Н. Я. Никифоровский // Этнографическое обозрение – 1898. – № 1. – С. 131 – 139.
7. Разбор этнографических трудов Е. Р. Романова, составленный профессором Харьковского университета Н. Ф. Сумцовым. – СПб. : Тип. Имп. Академии наук, 1894. – 104 с.
8. Рад-ова, О. Обряды и песни Лубенского уезда Полтавской губернии, записанные в 1888 – 1895 гг. // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. – 1898. – Т. XXV. – С. 36 – 38.
9. Романов, Е. Р. Опыт белорусского народного снотолкователя / Е. Р. Романов // Этнографическое обозрение. – 1889. – № 3. – С. 54 – 72.
10. Толстой, Н. И. Народные толкования снов и их мифологическая основа / Н. И. Толстой // Очерки славянского язычества / Н. И. Толстой. – М., 2003. – С. 303 – 310.
11. Уигзел, Ф. Влияние народного снотолкования на сонники / Ф. Уигзел // Междунар. науч. конф. по проблемам изучения, сохранения и актуализации народной культуры Русского Севера «Рябинские чтения»: сб. докладов. – Петрозаводск, 1997. – С. 188 – 194.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена сравнительно-историческому изучению белорусских (Е. Романова, Н. Никифоровского, Е. Ляцкого) и украинских (И. Манжуры, В. Милорадовича) народных сонников конца XIX в. Автор ориентируется на методологические принципы исследования механизма национальных снотолковательных практик, предложенные Н. Толстым. Белорусские и украинские сонники конца XIX в. отличаются главным образом принципами отбора и структурирования полевых записей, а также направленностью наблюдений на различные социальные слои населения.

## SUMMARY

The article is devoted to the comparative-historical study of the Belarussian (E. Romanova, N. Nikiforovskiy, E. Lyatskiy) and Ukrainian (I. Manzhura, V. Miloradovich) folk dream dictionary in the late XIX century. The author focuses on the methodological principles of mechanism of national dream interpretation practices offered by N. Tolstoy. Belarussian and Ukrainian dream dictionaries in the late XIX century differ commonly in the principles of choice and structuring of field notes and observations aimed at various social groups.

*Станкевіч А. А.*

## ІТЭРАТЫЎНАСЦЬ ЯК ТЭКСТАВАЯ КАТЭГОРЫЯ ВЯСЕЛЬНА-ПЕСЕННАГА ДЫСКУРСУ

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны  
(Паступіў у рэдакцыю 02.09.2016)*

Вобразная форма выкладання ў вясельнай песні натуральная, немудрагелістая і ў той жа час ёмістая, насычаная разнастайнымі сродкамі вобразнасці, таму тут часта спалучаюцца розныя спосабы ўзмацнення выразнасці апавядання. Адметнай асаблівасцю лінгвапаэтыкі вясельна-абрадавага дыскурсу з'яўляецца арганічны сінкрэтызм разнастайных моўных сродкаў выяўленчай выразнасці на ўсіх узроўнях песеннага тэксту. Простая апавядальная форма выражэння думкі, лаканічнасць у вясельна-песенным тэксце спалучаюцца з насычанай вобразнасцю, глыбокім псіхалагічным зместам і сімволіка-алегарычным напаўненнем, разнастайным моўным аздабленнем выказвання.

Мэта артыкула – апісанне моўных прыёмаў стварэння вобразнасці і структурна-семантычнай арганізацыі вясельна-песеннага дыскурсу Гомельшчыны, заснаваных на прынцыпе ітэратыўнасці. Тэрмін «ітэратыўны» (ад лац. *iterativus* < *itera* 'іншы, другі'), паходжанне якога звязана з філасофскай тэорыяй, у агульнанавуковым сэнсе абазначае «цыклічны, паўтаральны, шматразовы». У традыцыйным мовазнаўстве ён выкарыстоўваецца ў значэнні «мнагакратны дзеяслоў, які называе дзеянне, што паўтараецца» [1, с. 186]. У сучасным мовазнаўстве тэрмін набывае пашыраны сэнс і абазначае паўтаральную ў звязным маўленні пэўную моўную адзінку. Так, паводле меркавання І. Л. Сетракова, ітэратыўнасць – паўтаральнасць знакаў у складзе аднаго паведамлення, якая можа быць прамой, калі кампаненты знакаў ітэрацыі паўтараюцца, і ўскоснай, калі адзін з кампанентаў змяняецца [2, с. 5].

Звязваючы адзначанае паняцце з паўтаральнасцю, даследчыкі разглядаюць функцыянальна-семантычнае поле ітэратыўнасці як іерархічную структуру, што аб'ядноўвае элементы розных моўных узроўняў (фанетычнага, марфемнага, словаўтваральнага, лексічнага і сінтаксічнага) на аснове іх агульнай семантычнай функцыі [3, с. 11].

Тэкставая катэгорыя ітэратыўнасці можа разглядацца, на наш погляд, у двух аспектах – змястоўным і фармальным. На змястоўным узроўні (у фактуальным выражэнні) яна праяўляецца як адлюстраванне пэўнай цыклічнасці адпаведных з'яў аб'ектыўнай рэчаіснасці, прыроднага свету або паўтаральнасці прадметаў, дзеянняў і станаў сацыяльнай сферы жыцця. У прыродным свеце яна звычайна носіць дуалістычны характар: усход – заход сонца, прыліў – адліў, ноч – дзень і г. д. У сацыяльнай сферы яна выражаецца як паслядоўнасць пэўных дзеянняў або рад аднародных прадметаў.



У фармальным плане ітэратыўнасць праяўляецца ў разнастайным паўторы моўных адзінак, які выступае важнейшым спосабам структурна-семантычнай арганізацыі мастацкага дыскурсу і адначасова яркім выяўленча-выразным сродкам паэтычнага маўлення.

Тэкставая катэгорыя ітэратыўнасці ў вясельна-песеннай традыцыі Гомельшчыны на змястоўным узроўні адлюстроўвае, як правіла, працэсуальны або прадметны характар апісання і выконвае ў першую чаргу намінацыйную функцыю. Працэсуальная ітэратыўнасць перадае цыклічнасць пэўных з'яў або паэтапнасць, чаргаванне рытуальных дзеянняў і ўтварае акцыянальную парадыгму шлюбнай цырымоніі, своеасаблівы вясельны «алгарытм»:

*Ды ніхто ў тым садзе не буваў,  
Толькі мой мілёнак пабуваў.  
Там белыя ружы ён зрываў.  
Ды ўсю дарожку вянок віў-звіваў.  
А ўехаўшы ў сяло, ён прадаваў,  
А сваёй жа міленькай так аддаў –  
Да на табе, міленькая, вяночак,  
Да панасі і тья яго дзянёчак,  
А вечарам дружачкам аддасі,  
Яны твой вяночак разаяюць,  
А нам з табою песенак напяюць* [8, с. 15]

Паэтапнасць абрадавага дзеяння, апісанага ў песні, можа суправаджацца вясельнай сімволікай, накіраванай на ідэалізацыю галоўных персанажаў шлюбнай цырымоніі: «Скажу табе, дзевачка, добрую весць, / Што ў цябе на дварэ Ванька есць, / К двару пад'ехаў – конь зарзаў, / А ў двор уехаў – двор заззяў, / А ў сені вайшоў – чало даў, / А ў хату вайшоў – ён сваю дзевачку прывітаў» [8, с. 7]. Такі парадак стварае эфект апавядання, надае песні эпічны характар і ў той жа час мае глыбокі алегарычны змест, сімвалізуе пераход галоўных дзеючых асоб вясельнай абраднасці ў іншы сямейны статус: «Цётчкі, суседчкі, прыдзіце, / За сабою хлопчыкаў вядзіце. / Хлопчыкі-братчкі, прыдзіце, / За сабою музыку нясіце. / Вам, музыкам, зайграці, / Людзей пацяшаці» [8, с. 20]; «Наехалі, мая мамка, і к нам госці. / Наехалі, прыехалі, хочуць мяне ўзяць, / Хочуць маю галовачку навек павязаць» [8, с. 40].

Значэнне цыклічнасці вясельна-абрадавага дзеяння ўзмацняецца і ўзбагачаецца, калі ў яго выкананні ўдзельнічае не адна, а некалькі асоб: «Нашы дзевачкі не маўклівыя, / Нашы дзевачкі тараплівыя. / Дзевачкам жаночкі сакрэт сказалі, / Жаночкі каравай нарыхтавалі, / А мы гэтым караваем / Усіх сваточкаў запрашаем» [8, с. 18 – 20]; «Там нам каморка прыбрана, / Там нам пасцелечка паслана. / Каморачку прыбрала залвіца, / Пасцелечку паслала сястрыца» [8, с. 25].

Паэтапнасць выкананага дзеяння робіць яго апісанне дынамічным і надае вясельна-абрадавай песні эфект відэаздымкі.

Прадметная ітэратыўнасць, якая перадае разнастайнасць асоб або аб'ектаў дзеяння, сустракаецца радзей і адлюстроўвае агенсную або рэчыўную парадыгму вясельнага абраду. Яна стварае своеасаблівы калейдаскапічны малюнак аб'ектыўнай рэчаіснасці: «Каравайніца-злодзей, / Усё цеста пакрала / То ў мех, то ў кішэню / Сваім дзеям на вячэру» [8, с. 6].

У адным кантэксце можа спалучацца апісанне цыклічнасці пэўных дзеянняў і пералік прадметаў і асоб, звязаных з характарам дзеяння, што павышае выразнасць песеннага апавядання:

*Да, суседачкі, да, галубачкі, просім вас,  
Каб не было нашай Галечкі кепска ў вас,  
Каб не стаяла з цёмнай начы над акном,  
Каб не ўцірала дробных слёзкаў рукавом,  
Каб не была ды паветачка за хатку,  
Каб не была суседачка за матку* [8, с. 79].

Ітэрацыя выражаецца праз пералік наступных кампанентаў дыскурсу: «было плоха – стаяла – плакала – выцірала слёзы»; «дзіця – матка – суседка»; «акно – паветка – хатка».

У асобных выпадках фактуальная ітэратыўнасць, якая перадае паэтапнасць дзеяння, можа суправаджацца такой фігурай маўлення, як градацыя, што перадае розную ступень праяўлення якасці: клімакс («*Расці высока каравай, / Вышэй печы муравой, / Вышэй стаўба залатога, / Вышэй друга дарагога*» [8, с. 19] – павышэнне значнасці пералічаных прадметаў) і антыклімакс («*Ой, дадому, сваця, дадому, / Да паелі коні салому, / Ні так салому, як мякіну, / Ні так мякіну, як пад плотам крапіву*» [8, с. 9] – зніжэнне важнасці кампанентаў градацыйнага рада).

У фармальным плане на моўным узроўні тэксту ітэратыўнасць праяўляецца ў разнастайных паўторах – гукавых, лексічных, сінтаксічных. У сучасным мовазнаўстве даволі падрабязна распрацавана агульная тыпалогія паўторнай намінацыі ў мастацкім дыскурсе, вызначаны тыпы і віды паўтараў на розных моўных узроўнях [4, с. 52 – 58; 5, с. 286 – 294]. Як адзначаецца ў навуковай літаратуры, паўторы моўных адзінак у паэтычным маўленні выконваюць узмацняльна-выдзяляльную, удакладняльную, рытміка-стваральную, экспрэсіўна-эматыўную і выяўленчую функцыі [6, с. 118; 7, с. 348 – 355].

Паўтор моўных адзінак у структуры вясельна-песеннага дыскурсу выкарыстоўваецца надзвычай часта. Ён садзейнічае лагічнаму вылучэнню, сэнсаваму падкрэсліванню паўтораных элементаў, узмацненню іх гучання, актуалізацыі семантыкі і адначасова рэалізуе выяўленча-выразную функцыю: спрыяе рытмізацыі паэтычнага маўлення, стварэнню яго напеўнасці, меладычнасці і інтанацыйнай аформленасці. Паўторная намінацыя ў песенна-шлюбнай традыцыі Гомельшчыны, як і іншых рэгіёнаў, з'яўляецца адным з важнейшых сродкаў структурна-семантычнай арганізацыі тэксту і стварэння яго выяўленчай выразнасці.

У вясельна-песенных тэкстах Гомельшчыны выкарыстоўваецца разнастайныя віды паўтараў, заснаваных на розных тыпах ітэрацыі, якія вызначаюцца паводле ўзаемаразмяшчэння – кантактныя («*Купі, купі мне, татачка, / Да вішнёвы сад*» [8, с. 71]; «*Сваце, сваце, / Чыні лад у хаце*» [8, с. 76]) і дыстантныя («*Высока, сонейка, высокая, / Занясём каравай далёка*» [8, с. 30]; «*Ой, бярыце каравай, бярыце, / Ой, нясіце каравай, нясіце*» [8, с. 19]; па кампазіцыйнай ролі – лакалізаваныя: анафара («*І сустрэлі яны трох паненчак: / Што ў золаце - то Іванькава, / Што ў серабры – то Міколкава, / Што ў бархаце – то Васількава*» [8, с. 17]); эпіфара («*Да не даў жа ёй ветрычак, / Да не даў жа ёй ветрычак / Яшчэ болей да настаяці, / Яшчэ болей да настаяці*» [9, с. 23]); нелакалізаваныя – паліптатон («*А ў нашага свата кругом хаты мята, / А ў хаце багата*» [8, с. 11]; «*Там дзеванька да расу брала, / Расою мылася*» [8, с. 91]); па якасці

паўтору – поўныя, тоесныя («*Адчыняйце варота, / Адчыняйце другія, / Едуць маладыя*» [8, с. 29]) і частковыя, дэрывацыйныя («*Можа, гордая свякруха ў том доме / Загордуе нявехнаю маладою? / А ў гортоні два лісточкі ападае*» [8, с. 51]; «*Маладыя маладзіцы песні пець, / Удаляя малайцы каравай печ*» [8, с. 19]); па колькасці паўтораных элементаў – двухкратныя («*Ой, не сядзі, Іванька, не сядзі, / Паднімі намет, паглядзі*» [8, с. 36]); трохкратныя («*А ў барку, барку, у барку / Строіў Колечка каморку. / Строіў каморку, каморку*» [8, с. 101]) і іншыя.

Шырока выкарыстоўваецца ў вясельных песнях Гомельшчыны лексічны, або тоесны, поўны паўтор – паўтор адной і той жа намінацыйнай адзінкі, які садзейнічае лагічнаму выдзяленню асобных слоў, узмацненню іх сэнсавага нападунення, падкрэсліванню значэння.

Кантактны лексічны паўтор стварае фігуру падваення, распаўсюджаную ў вясельных песнях. У сістэме падвоеных лексічных адзінак паводле размяшчэння ў сінтаксічнай структуры сказа найчасцей сустракаюцца ініцыяльныя («*Бяжы, бяжы, конічак, шырако, / Тут мая дзевачка недаляко*» [8, с. 101]), фінальныя («*Той, хто хустачку дараваў, дараваў, / Той яе і запіваў, запіваў*» [9, с. 152]), значна радзей – медыяльныя («*Ох, мы едам, едам / Чорнага каня следам*» [9, с. 104]) падваенні.

Ініцыяльнасць лексічных кампанентаў падваення часта спалучаецца з анафарычнасцю вершаваных радкоў: «*Звязлі, звязлі / Сем бочак мукі на каравай, / Звязлі, звязлі / Сем фасак масла на каравай*» [8, с. 16].

Выключная перавага пачатковых і канцавых фігур падваення тлумачыцца іх лінгвапрагматычнай накіраванасцю – больш за ўсё звяртаецца ўвага на першыя і апошнія словы фразы, якія лепш запамінаюцца.

У некаторых выпадках спалучаюцца пачатковыя і канцавыя падваенні, ствараючы своеасаблівае страфічнае кальцо, што, несумненна, узмацняе выразнасць выкладання: «*Маруся, Маруся, тужу за табою. / Не адзін я вечар прастаяў з табою, / Не адзін я вечар, не адну хвіліну, / Па табе, Маруся, я гіну, я гіну*» [8, с. 57]. У сінтаксічнай структуры асобных сказаў вясельна-абрадавых песен Гомельшчыны сустракаюцца як адзінкавыя падваенні («*Да пастаўлю я Марусю ў куточак. / Прымі, прымі, маці, як родную дочку*» [8, с. 57]), так і двухразовыя («*Развіваецца, развіваецца / Да ў гародзе зейлечка, / Зачынаецца, зачынаецца / У Надзечкі вяселлечка*» [8, с. 63 – 64]), трохразовыя («*Вы знімайце шаўкаўя, шаўкаўя, / Ды знімайце рэдкія, рэдкія, / Мы навесім частыя, частыя*» [8, с. 117]) і нават чатырохразовыя падваенні з рознымі кампанентамі ў адным кантэксце («*На сваточку кашуля, кашуля, / На сто злотых каштуе, каштуе, / Не жана яму зрабіла, зрабіла, / А пашня яму зраділа, зраділа*» [8, с. 65]). Падваенне можа быць парным, калі ў яго складзе некалькі кампанентаў: «*Вы кацілі, вы кацілі дубовую бочку, / Вы манілі, вы манілі ў свата пана дочку*» [8, с. 113].

Сэнсавае нападуненне адзначанай фігуры маўлення ў значнай ступені залежыць ад часцінамоўнай прыналежнасці падвоеных лексічных адзінак. Найчасцей кампаненты падваення ў вясельных песнях выражаюцца дзеяслоўнымі формамі, што ўзмацняе інтэнсіўнасць дзеяння («*Бяжы, бяжы, конічак, шырако, / Тут мая дзевачка недаляко*» [8, с. 101]); выражае яго працягласць («*Ехалі, ехалі, / Загледзелі ў поле колоду. / Там узялі посталі*» [9, с. 357]), паўтаральнасць («*Сватко гнецца, гнецца, / Як лісіца ў лесе*» [9, с. 122]), паступовасць («*Той, хто хустачку дараваў, дараваў, / Той яе і запіваў, запіваў*» [9, с. 152]), рытуальную значнасць і важнасць («*Вечар цэлы касу дзеўкі плялі, плялі, / Патом вілі. / Вілі, вілі золатцэм, / Жэмчуг утыкалі*» [9, с. 107]).

Ад'ектыўны характар падваення дазваляе перадаць высокую ступень праяўлення якасці пэўнай з'явы і набліжае яго да суперлятыву («*Ох, цёмна-цёмна асення ноч. / Збіраецца да Надзячка ад татачкі ўпроч*» [8, с. 52]); узмацняе знешнюю або ўнутраную характарыстыку асобы («*Наши князёк хороши, хороши, / Дайце яму грошы*» [9, с. 267]; «*Мое вочы чорны, чорны, чорны*» [9, с. 262]) або прадмета («*Чырвона, чырвона да каліна ў лузе, / А Алесечка ў бацькі найпрыгажэйшая*» [9, с. 151]).

Кантактны паўтор назоўніка акцэнтнае ўвагу на суб'екце або аб'екце дзеяння: «*Жальніца, жальніца [імя нявесты], / Не разжаліла мамачку. / Калі захачу, разжалю*» [8, с. 139]; «*Чобаты, чобаты вы мае, / Нарабілі клопату для мяне*» [9, с. 105].

Адвербіяльны паўтор лагічна вылучае і актуалізуе семантыку акалічнаснага дэтэрмінанту – падкрэслівае час дзеяння («*Рано да рано, / Штось у лесі гаворыло ... / Рано да рано / У нашым дварэ вяселле*» [9, с. 124]); месца дзеяння («*Полям, полям, краменцам, / Звязалі свацейка палаценцам*» [9, с. 153]); ступень яго праяўлення («*А паднімам каравай / Высока, высокая, / А паднясём яго / Далёка-далёка*» [9, с. 140]).

Прыналежнасць кампанентаў падваення да займенніка садзейнічае персаналізацыі кантэксту – выносіць на першы план значэнне асобы: «*Вы кацілі, вы кацілі дубовую бочку*» [8, с. 113]; «*Па табе, Маруся, я гіну, я гіну*» [8, с. 57].

Шчырасць, непасрэднасць выражэння думкі, размоўны, дыялагічны характар паэтычнаму маўленню надаюць формы зваротку, выкарыстаныя ў падваенні: «*Маруся, Маруся, тужу за табою*» [8, с. 57]; «*Сваце, сваце, / Чыні лад у хаце*» [8, с. 76].

Як адзначалася вышэй, для вясельнай песні характэрны сінкрэтызм, арганічны спляў розных відаў слоўнай выразнасці. Так, падваенне вельмі часта не з'яўляецца адзіночнай фігурай у тэксце, а актыўна спалучаецца з іншымі відамі паўтору: дэрывацыйным («*Ай, барком, барком, прыбарком / Строяў Мішачка каморку*» [8, с. 114]); шматпрыназоўнікаваасцю («*З гары, з гары, з даліны Беглі конікі чатыры*» [9, с. 255]); анадыпложісам («*Ох, стаяла, буюла / Канпелька ў агародзе. / Ох, не даў ёй ветрычак / Ёй болей пастаяці, / Пастаяці, коскай памахаці*» [8, с. 21]); анафарай, шматзлучнікаваасцю і ампліфікацыяй («*Ты скуй нам, каваль, свадзэбку, / Штоб крэпка-накрэпка, Штоб вечно-навечно, / Штоб сонцам не рассушвала, / Штоб дожджыкам не размочвала, / Штоб ветрам не раскідвала, / Штоб людзі не казалі*» [8, с. 18]).

Такім чынам, ітэратыўнасць, якая ў вясельна-песенным дыскурсе дазваляе перадаць цыклічнасць, паэтапнасць абрадавых дзеянняў, сукупнасць асоб або прадметаў, звязаных з гэтым дзеяннем, а таксама з'яўляецца асновай разнастайнага паўтору моўных адзінак, садзейнічае структурна-семантычнай арганізацыі паэтычнага тэксту і павышэнню яго выяўленча-выразных магчымасцей.

## ЛІТАРАТУРА

1. Ахманова, О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – М. : Советская энциклопедия, 1969. – 606 с.
2. Сетраков, И. Л. Итеративность в рекламе: прагматический аспект (на материале рекламных плакатов) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / И. Л. Сетраков. – Ростов-на-Дону, 2010. – 19 с.
3. Минакова, А. А. Типы повторов и их функции в поэтических текстах Евгения Евтушенко : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / А. А. Минакова. – Майкоп, 2012. – 19 с.
4. Валгина, Н. С. Теория текста : учебное пособие / Н. С. Валгина. – М. : Логос, 2004. – 280 с.
5. Бабенко, Л. Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа / Л. Г. Бабенко. – М. : Деловая книга, 2004. – 464 с.

6. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М. : Наука, 1981. – 138 с.
7. Ковтунова, И. И. Функции композиционных повторов в стихах А. Блока / И. И. Ковтунова // Художественный текст как динамическая система : материалы междунар. науч. конф., посвящённой 80-летию В. П. Григорьева. – М., 2006. – С. 348 – 355.
8. Вяселле на Гомельшчыне : фальклорна-этнаграфічны зб. / уклад. І. Ф. Штэйнер, В. С. Новак. – Мінск : Нёман, 2003. – 472 с.
9. Вясельная традыцыя Гомельшчыны : фальклорна-этнаграфічны зборнік / уклад. В. С. Новак. – Мінск : Права і эканоміка, 2011. – 485 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье характеризуется итеративность как категория свадебно-песенного текста. В содержательном плане она проявляется через описание цикличности, поэтапности обрядового действия или через характеристику персонажей и предметов, связанных с этим действием, отражая таким образом смысловую парадигму брачной церемонии. В формальном плане итеративность реализуется в многочисленных лексических повторах, разных по качеству, количеству и позиции. На основе анализа удвоения как одной из наиболее распространённых в свадебных песнях фигур повтора определяется структурно-семантическая и изобразительно-выразительная роль повторной номинации.

#### SUMMARY

The article characterizes iteratively as a category wedding-song text. In terms of content it is manifested through the description of the cycle, the phasing ritual acts or through the characterization of characters and objects associated with this action, thus reflecting the semantic paradigm of marriage ceremony. In formal terms, iteratively implemented in numerous lexical repetitions, different in quality, quantity and position. Based on the analysis of doubling as one of the most common wedding songs pieces a retry is determined by structural-semantic and visual-expressive role of repeated nomination.

*Тяпкова А. И.*

### **ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОГО РАЗВИТИЯ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ БЫВШИХ БЕЛОРУССКИХ МЕСТЕЧЕК**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 15.09.2016)*

В настоящее время одной из приоритетных задач, стоящих перед белорусской этнологической наукой, является сохранение и популяризация этнокультурного наследия, важная часть которого связана с развитием бывших местечек (их материальной культуры в первую очередь). Цель данной статьи – раскрыть особенности современного состояния таких сфер материальной культуры, как архитектура, традиции питания, одежда и ремесло в бывших белорусских местечках.

На протяжении XX в. в связи с происходившими в Беларуси социально-экономическими и политическими процессами коренным образом менялся статус местечек. Как правило, они становились или административно-территориальными центрами (районов, сельских советов), или центрами крупных хозяйств. Часть бывших местечек приобрела статус города (Поставы, Клецк, Воложин, Шклов, Кричев), другая – посёлка городского типа (Ивье, Дятлово, Кличев, Ивенец и т.д.), а часть перешла в разряд деревень и сёл (Мотоль, Телеханы, Зембин, Тимковичи, Гольшаны, Юратишки, Липнишки и др.) [1, с. 218].

Сегодня государством предпринимаются меры по восстановлению экономики малых городов, чтобы возродить их экономическую и культурную роль. Большинство бывших местечек в настоящее время имеет статус малых городов. В последние годы в

Беларуси принят ряд программ и правоведческих документов, которые определяют государственную политику в сфере развития регионов. В их числе важнейшее место отводилось «Государственной комплексной программе развития регионов, средних и малых городов и посёлков на 2007 – 2010 гг.» [2]. Главной задачей программы являлось создание условий для превращения малых и средних городов в наиболее благоприятные для экономической стабильности и безопасности места. Также действует программа развития агрогородков [3], с 2005 г. преобразовано почти 1 500 населённых пунктов, среди которых такие бывшие местечки, как Гольшаны, Будслав, Зембин, Снов и другие. В соответствии с указом Президента № 214 от 7 мая 2014 г., в качестве городов-спутников закреплено 8 населённых пунктов, 3 из которых являются бывшими местечками (Логойск, Дзержинск и Заславль – города-спутники Минска) [4]. Помимо строительства жилья предусматривается развитие экономической составляющей данных городов. Многоэтажная застройка в Логойске и Заславле не планируется, градостроители постараются сохранить историческое наследие населённых пунктов. Она будет вестись только в тех районах городов-спутников, где это приемлемо.

Произошли изменения в планировке и застройке местечек. В бывших местечках, ставших районными центрами, были реконструированы (западные регионы) или созданы заново (восточные) площади, видное место на которых заняли здания администрации, дома культуры, рестораны, гостиницы, универсальные магазины. В западнобелорусских местечках под новые потребности приспособлялись и существовавшие здания: торговые ряды в Ивье, Пружанах – под магазины, дома-лавки в Несвиже, Волковыске, Воложине, Ракове – под мастерские, пункты общественного питания, небольшие торговые точки и другие.

Традиционно-историческая местечковая застройка с мощёной площадью и торговыми рядами, как правило, каменными домами-«крамами» ремесленников и прочими общественными постройками, хорошо сохранилась в Гольшанах, Юратишках, Воронянах, Дятлово, Ракове, Ивенце, Мире, Долгиново, Трабах [5, с. 44 – 45]. Жилые дома, возведённые вдоль улиц или дорог, имеют как правило, небольшие дворы с хозяйственными постройками – сараями, банями и т. д. Деревянные здания, в основном, обшиты и украшены резными наличниками и другими элементами декора.

Как показывают экспедиционные данные, кардинально изменился и интерьер жилища. Раньше его составляли деревянные резные кровати, шкафы, сундуки для белья, домотканые одеяла и дорожки. Однако, несмотря на то, что в настоящее время в интерьере преобладает фабричная мебель массового производства, а на смену печам приходят газовые плиты, в домах жителей бывших местечек часто можно встретить аутентичные предметы быта (как правило, у представителей старшего поколения).

Одежда продолжает утрачивать свой ранее ярко выраженный знаковый характер и практически лишилась функции этноразделителя, чему способствовало повсеместное распространение одежды и обуви фабричного производства. Традиционные костюмы местечковых белорусов сегодня в обобщённой стилизованной форме используются, как правило, в качестве сценической одежды фольклорно-этнографическими коллективами и работниками культуры. Жительница Городка Витебской области М. В. Костюкович, 1928 г. р., рассказала, что у неё хранится мамин национальный костюм: *«Брали несколько раз у клуб, на канцэрт, надевала мая саседка, танцавала у гэтым касцюми. Типерь ляжыць у шафаньри. Сейчас во нашым дзяўчатам, што выступаюць, новыя касцюмы привязли. Гаварили, што красывыи, ну магазинныи, канешне. Но не такыя, як даўней-*

*шья. Даўнейшыя луччы»* [6, л. 99]. В Пружанах Брестской области бывшая учительница Е. Р. Сафронова, 1942 г. р., рассказывала, что работники Дома культуры ходили по домам и просили передать в их учреждение любую народную одежду, женскую или мужскую, головные уборы и другое: *«Собирали одежду для местных “артистов”. Спектакли ставят, концерты устраивают на праздники в доме культуры. А так же народные костюмы никто уже не носит, так, хранят как память»* [6, л. 140].

У поляков Беларуси сохраняются отдельные черты народного костюма в праздничном убранстве, особенно связанном с религиозными праздниками: платья, венки. В то же время, по наблюдениям М. Михайлеца, современные фольклорные коллективы используют народные костюмы, характерные только для населения Польши и в прошлом не распространённые среди поляков Беларуси [7, с. 67].

Если судить о внешнем виде, в частности, об одежде татар, то здесь тоже нет строгой регламентации: *«Кто как хочет, так и ходит. Есть несколько семей, которые придерживаются более строгих правил, там женщины ходят в платках и длинных юбках»*, – отмечает ивьевский мулла Я. Мустафович [7, л. 3].

Наибольшая устойчивость этнических традиций в сфере жизнеобеспечения обнаруживается в системе питания. При общем неплохом знании блюд своей национальной кухни белорусами, поляками, татарами и евреями выявилась довольно высокая степень их реального бытования, особенно в обрядовой пище. В ходе экспедиций респонденты активно делились своими знаниями о традициях питания и приготовлении национальных блюд.

Несмотря на то, что сегодня модернизация многих сфер жизни резко ограничивает использование традиционных форм экономики и культуры, народное ремесло в Беларуси продолжает сохраняться. Однако оно существенно меняется в новых условиях, адаптируется к современности. В настоящее время традиционные (на уровне семьи) механизмы передачи ремесленных традиций почти утрачены. Им на смену приходят различные «организованные» формы: школы, курсы, кружки [8, с. 332]. Сегодня основная работа с мастерами народных промыслов и ремёсел ведётся в центрах народного творчества, которые занимаются выявлением, учётом и сохранением распространённых на территории своего района ремёсел. Тематические разделы и экспозиции, посвящённые ремёслам и промыслам, имеются в большинстве историко-краеведческих музеев республики. Наиболее распространены экспозиции по ткачеству и гончарству. В историко-этнографическом музее Дрибинского района показано развитие самобытного шаповального ремесла, которое в 2010 г. внесено в Государственный список историко-культурных ценностей Республики Беларусь.

Особенность деятельности мастеров народного творчества состоит в том, что средства и способы их производства не могут конкурировать с современной промышленностью. Они сохраняют ту форму труда, в которой исторически сформировалась определённая традиция. Несомненно, изделия, созданные современными мастерами, имеют неповторимый облик, однако многие из них черпают знания у потомственных мастеров. Только обращение к первичной информации о сфере бытования, знаниям о носителях техники того или иного ремесла, его приёмах позволили современным мастерам сохранить колорит ремесленных традиций.

Одним из традиционных ремёсел белорусских местечковцев было шаповальство. По воспоминаниям местных жителей города Дрибина, в начале XX в. валенки считались ценным подарком, а иметь собственные было очень престижно. Так, по словам

М. Г. Кабача, *«нвесты выбрали сабе жанихоў, дак глядели, штоб и адежда была хорошая, каб валенки были, кажух. Патаму што жаниха, абутага у валенки, считали за жытачным чалавекам. И у новый дом у нас, бывала, первым делом не кошку пускали, как сейчас, а ставили ближе к печке валенки – штоб у доме было цёпла и дастатак каб быў»* [6, л. 10]. Зачастую профессию, избранную отцом или матерью, продолжали сын или дочь, а позднее – внуки и правнуки. В наши дни примером такой династии может служить семья Масаниных из деревни Рясно Дрибинского района, в которой уже несколько поколений занимаются шаповальным ремеслом, а сегодня традиционным занятием помимо родителей увлечены также сын и невестка. Их изделия неоднократно демонстрируются на выставках различного уровня, постоянно продаются в магазине при Доме ремёсел, хранятся в фондах местного краеведческого музея. Супруги Масанины рассказывают о своём занятии: *«Три месяца мы не стим, сезон начинается в октябре и заканчивается в марте. Валяем 18-20 пар в неделю. Каждые выходные в это время ездим на базар. Сейчас вот новинку освоили – делаем шапки для байкеров специальные, как шлемы, под заказ делали»* [6, л. 16]. Как показывают экспедиционные материалы, шаповальство в настоящее время не столь распространено, как раньше.

Такой вид ремесла, как бондарство, был наиболее развит в местечке Шклов на Могилёвщине. Сегодня в Шклове, как и в других бывших местечках Восточной Беларуси, данное ремесло распространено слабо. Многие мастера умерли, не передав тайны своей профессии потомкам по причине её не востребованности. По мнению П. К. Богданова, 1949 г. р., *«раньше такие мастеровые были люди. Не осталось уже мастеров. Молодёжь этому учиться не хочет, в институты едут в город. Назад уже не приезжают. Да что ты теперь на бочках заработаешь? Вон в магазине что хочешь купить можно, фабричное всё есть»* [6, л. 55]. Однако традиции бондарства ещё сохранились на Гродненщине, где и сегодня работают мастера, не только обеспечивающие деревянной посудой свою семью, но и производящие товар на продажу. Так, в городе Свислочь Гродненской области живет потомственный бондарь И. А. Бауфалик, который с 15 лет занимается бондарным ремеслом. Ежегодно он продаёт примерно по 5 изделий своего труда, в основном, как и много лет назад, спросом пользуются дубовые бочки. Хотя дети мастера не стали осваивать отцовский промысел, у И. А. Бауфалика были и есть ученики, продолжатели традиций бондарного ремесла.

В настоящее время многие традиционные ремёсла превращаются в любительские занятия. Сфера использования изготовленных предметов существенно сужена, утилитарная функция уступает место художественно-эстетической. Всё это вносит определённые коррективы в формы, ассортимент и характер ремесленной продукции.

Развитие того или иного ремесла напрямую связано со спросом на продукт его производства. Сегодня большой популярностью пользуется глиняная посуда, особенно сувениры. Это является одной из причин развития гончарного ремесла в бывших местечках. Однако большинство мастеров работает при местных домах ремёсел, где не только обучают своему искусству, но и изготавливают изделия на продажу. Один из таких мастеров – коренной житель города Мосты Гродненской области С. А. Грибля, для которого на протяжении уже более 30 лет занятие гончарством является не только увлечением, но и дополнительным видом заработка. Спектр изделий мастера весьма разнообразен: от утилитарных горшков и жбанов до оригинальных сувениров и ярких детских свистулков [6, л. 33]. Немало мастеров в Гродненской области и в таких бывших местечках, как Щучин, Свислочь и Порозово. Последнее раньше являлось одним из ведущих



центров развития гончарного ремесла в Беларуси, сегодня в городском посёлке Порозово проживают 5 гончаров. Как традиционное народное ремесло гончарство сохраняется в восточной части Беларуси. В населённых пунктах Кричев, Дрибин, Шклов открыты мастерские при домах ремёсел, где каждый желающий может освоить навыки гончарства.

Современные изделия белорусских народных промыслов (валенки дрибинских шаповалов, кожаные мотольских мастеров, «маляванья дываны» Поставщины, тканые рушники Неглюбки и др.) могут не только включаться в процесс туристического потребления в качестве сувениров, но и, по словам В. Блищ, являться основой для формирования туристического образа регионов, их брендом [5, с. 98].

Перспективной формой популяризации традиций народных промыслов является проведение выставок народного искусства, организация праздников-конкурсов по различным видам народных промыслов и ремёсел. В конце XX – начале XXI в. стали возрождаться традиционные ежегодные ярмарки, которые сопровождают многие народные праздники календарного цикла. Они проводятся в Зельве, Дрибине, Столине и многих других бывших местечках [9, с. 56].

Таким образом, современное состояние материальной культуры бывших местечек характеризуется тесным переплетением традиционных и новых черт. Это явственно демонстрирует сосуществование наряду с фабричной мебелью аутентичных предметов быта в домах местечковцев, а также использование элементов традиционных национальных костюмов в стилизованной форме как в повседневной одежде, так и в сценических костюмах. Наибольшая устойчивость традиционных черт характерна для системы питания. При общем неплохом знании блюд своей национальной кухни белорусами, русскими, поляками, татарами и евреями выявилась довольно высокая степень их реального бытования, особенно в обрядовой пище.

Несмотря на то, что сегодня модернизация многих сфер жизни резко ограничивает использование традиционных форм экономики и культуры, народное ремесло в Беларуси продолжает сохраняться. Однако в новых условиях оно существенно меняется, адаптируется к современной жизни.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Лакотка, А. І. Нацыянальныя рысы беларускай архітэктуры / А. І. Лакотка. – Мінск : Ураджай, 1999. – 364 с.
2. Государственная комплексная программа развития регионов, малых и средних городских поселений на 2007 – 2010 годы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.belta.by/ru/infographica/i\\_24.html](http://www.belta.by/ru/infographica/i_24.html). – Дата доступа: 01.03.2015.
3. Указ Президента Республики Беларусь от 25 марта 2005 г., № 150 «О Государственной программе возрождения и развития села на 2005 – 2010 годы» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://laws.newsby.org/documents/ukazp/pos02/ukaz02114/page3.htm>. – Дата доступа: 01.03.2015.
4. Указ Президента Республики Беларусь от 7 мая 2014 г. № 214 «О развитии городов-спутников» [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://base.spininform.ru/show\\_doc.fwx?rgn=67151](http://base.spininform.ru/show_doc.fwx?rgn=67151). – Дата доступа: 01.03.2015.
5. 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.
6. Архив Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы Национальной академии наук Беларуси. – Ф. 6. Оп. 14. Д. 174. – 96 л.

7. Михайлец, М. А. Особенности костюма польской этнической группы Беларуси XIX – XX вв. / М. А. Михайлец // Проблемы методологии социогуманитарного познания: диалектика и герменевтика : материалы Междунар. коллоквиума, Минск, 14 мая 2009 г. – Минск, 2009. – С. 141 – 145.
8. Сахута, Я. М. Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва / Я. М. Сахута // Беларусы. Сучасныя этнакультурныя працэсы. – Мінск, 2009. – С. 331 – 385.
9. Гуд, П. А. Беларускі кірмаш / П. А. Гуд, Н. І. Гуд. – Мінск : Польша, 1996. – 85 с.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена рассмотрению особенностей развития таких сфер материальной культуры бывших белорусских местечек, как архитектура, традиции питания, одежда и ремесло.

#### SUMMARY

The article considers the peculiarities of the development of such spheres of the material culture of the former Belarusian small towns as architecture, food traditions, clothing and crafts.

*Фёдоров Р. Ю., Аболина Л. А.*

### **НАРОДНАЯ АРХИТЕКТУРА И БЫТОВЫЕ ТРАДИЦИИ КРЕСТЬЯН-ПЕРЕСЕЛЕНЦЕВ ИЗ ПОЛЕСЬЯ НА ТЕРРИТОРИИ ПРИАМУРЬЯ**

*Тюменский государственный университет, ООО «Красноярская геоархеология»*

*(Поступила в редакцию 12.08.2016)*

Статья подготовлена в рамках проекта РГНФ № 15-21-01002

Массовые крестьянские переселения с территории современной Республики Беларусь в Приамурье приобрели наиболее масштабный характер в период аграрной реформы П. А. Столыпина. Несмотря на то, что за последние сто лет национальный состав переселенческих деревень претерпел существенные изменения, многие из них прекратили своё существование, белорусская топонимика до сих пор продолжает оставаться заметной на карте Амурской области. К её примерам можно отнести сёла Рогачёвка и Костюковка в Свободненском районе, село Могилёвка Архаринского района, село Гомелевка Бурейского района и ряд других сёл и деревень, названных по местам выхода переселенцев.

По данным первой всеобщей переписи населения Российской империи 1897 г. на территории Амурской области проживало всего 388 человек, назвавших родным белорусский язык [7]. Следующая перепись населения, состоявшаяся в 1926 г., показала, что на территории Амурского округа Дальневосточного края проживало 14 972 белорусов, из них подавляющее большинство (13 586 человек) составляло сельское население [4]. По результатам Всероссийской переписи населения 2010 г., на территории Амурской области проживало 4 162 белорусов, из них представители сельского населения составляли чуть более половины от общего числа (2 193 человека) [5]. Учитывая более поздние волны миграций, имевшие место в советское время, демографические показатели указывают на высокую степень ассимиляции большей части потомков белорусских крестьян, переселившихся в Приамурье. Несмотря на это, отдельные элементы традиционной культуры, привнесённые из мест выхода переселенцев, до сих пор продолжают присутствовать в народной архитектуре и бытовых традициях современного сельского населения региона. Для их изучения в июле 2016 г. нами были проведены экспедиционные исследования на территории Свободненского района Амурской области, этнический состав которого наиболее наглядно иллюстрирует обозначенную ситуацию. В конце XIX – начале XX в. в освоении края большую роль сыграли представители разных этнографи-

ческих групп, проживавших на территории Полесья. В ходе обследования района в расположенных на его территории сёлах среди потомков первопоселенцев конца XIX – начала XX в. нами было выделено три условных группы, представляющих интерес с точки зрения изучения сохранения и трансформаций белорусских этнических традиций. К первой группе относятся потомки переселенцев, отождествляющие себя или своих предков с белорусами. Большинство из них переселились на Дальний Восток из Могилёвской губернии. Вторую группу составляют потомки русских семейских старообрядцев, проживавших с середины XVII до 2-й половины XVIII в. на территории Речи Посполитой, впоследствии переселённых по указу Екатерины II в Забайкалье [1]. В конце XIX в. часть из них основала несколько деревень в Приамурье. В третью группу входят выходцы с белорусско-украинского и российско-белорусского пограничья, с территории Полесья. По своим этническим традициям их отдельные представители близки к белорусам, однако, отталкиваясь от современной административно-территориальной принадлежности мест выхода их предков, они склонны идентифицировать себя с украинцами или русскими. Данная ситуация наиболее типична для большинства переселенцев из Черниговской губернии. Элементы белорусских этнических традиций в народно-бытовой культуре Приморья у выходцев с её территории были подробно исследованы Л. Е. Фетисовой [8]. Ранее нами были рассмотрены белорусские влияния на народную архитектуру переселенцев из Черниговской губернии, проживающих на территории Приморского края [9].

Обследованная в ходе экспедиции деревня Рогачёвка Свободненского района Амурской области была основана в 1898 г. выходцами из деревни Рудня-Столбунская Рогачёвского уезда Могилёвской губернии (в настоящее время Ветковский район Гомельской области) [6, с. 7]. Конфессиональный состав переселенцев был неоднородным. Среди него преобладали католики, построившие в деревне костёл (в годы советской власти был перестроен в зерносклад). По словам бывшего учителя Рогачёвской средней школы Ольги Николаевны Гулевич (Мануленко), 1954 г. р., занимающейся исследованиями родословных основателей деревни, в начале XX в. в Рогачёвку ссылали жителей западных губерний, принимавших участие в деятельности революционных организаций. Среди них были поляки и белорусы. Это обстоятельство способствовало достаточно быстрому размыванию многих народных традиций, которое усилилось во время Гражданской войны и в конце 1920-х – начале 1930-х годов в связи с началом коллективизации и созданием в деревне колхоза.

На сегодняшний день в Рогачёвке сохранилось несколько домов, построенных первым поколением переселенцев. Они отличаются высокими срубами и высокими вальмовыми крышами. Подобные дома в начале XX в. белорусские крестьяне-переселенцы строили в ряде регионов Сибири.

Расположенная поблизости деревня Серебрянка была основана в 1902 г. той же партией переселенцев, что и Рогачёвка. В отличие от последней, в ней сохранилось больше старинных построек, относящихся к 1902 – 1907 гг. По словам старожилов, первые хаты были безгвоздевой конструкции, рублены в охряпку, сени у них были пристроены вдоль длинной стороны, небольшие окна не имели ставень и декора на дощатых наличниках. Одна из осмотренных хозяйственных полуразрушенных построек покрыта коротким (чуть более метра), тонким (1,5-2,0 см) драньём. В Сибири обычно использовали длинные (до 4 м) и более толстые (около 3 см) дранки. Амбар 1907 г. постройки своими пропорциями и формой соответствует белорусской клети и имеет часто распо-

ложенные следи. Хозяева усадьбы развешивают на наружных стенах амбара хозяйственные принадлежности так, как это раньше делали в местах выхода их предков.

В деревне Костюковка, основанной в 1901 г. переселенцами из Костюковичской волости Климовичского уезда Могилёвской губернии, преобладало православное население. Беседы со старожилом деревни Татьяной Александровной Кравченко (Савенковой), 1928 г. р., дали представление о бытовых традициях, привнесённых в деревню первопоселенцами. Дома обычно строили из сосны и лиственницы. С ростом семей вместо однокамерных хат начали строить пятистенки. Крыши покрывали тонким коротким «тёсом», похожим на щепу. В большинстве усадеб имелись погреба-ледники. В отличие от ряда соседних деревень, жители которых устраивали ледники под амбаром в соответствии с традициями сибиряков, в Костюковке они часто были расположены во дворе под навесом, что имело аналогии со «склепом», распространённым у белорусов. Лёд для наполнения ледника привозили с реки. Его складывали либо на дно, либо в специальный отсек.

Переселенцы использовали некоторые строительные приёмы, характерные для тех районов Беларуси, где не хватало строительного леса. К ним можно отнести зафиксированное нами соединение стены пристроя из двух частей в пазы стоящего в центре бревна и своеобразную конструкцию козырька на фронте, состоящего из коротких дранок, опирающихся на жердь, поддерживаемую в центре подпоркой-укосиной.

Село Нижние Бузули было основано в 1909 г. переселенцами из Черниговской и Могилёвской губерний. Сегодня большинство старожилов села отождествляют себя с украинцами, хотя многие сохранившиеся у них элементы традиционной культуры более свойственны белорусско-украинскому пограничью. В усадьбе старшей жительницы села Идеи Дмитриевны Лазаренко, 1924 г. р., сохранилась изба, построенная её предками в 1910 г. Её внешний облик и конструктивные особенности дают представление о строительных приёмах, привнесённых из мест выхода первопоселенцами Нижних Бузулей. Дом расположен в глубине усадьбы, перед ним разбит широкий палисадник. На переднем фасаде дома прорублено небольшое окно, на заднем, смотрящем на юг, – два окна, в сторону входной двери и сеней также по одному окну. Все окна были без ставень. В кладовке семьи Лазаренко хранятся маты из сена, которыми раньше в холодное время года закрывали окна, так же, как это часто делали на Полесье. Во многих домах переселенцев, построенных из тонкого неровного леса, паза между брёвнами для утепления промазывали глиной. Иногда приходилось обмазывать стены полностью. В этом случае их белили. Для побелки использовалась белая и голубая глина, месторождения которой находились в окрестностях села. В расположенном в усадьбе семьи Лазаренко доме более поздней постройки погреб-ледник находился под пристроенной к нему кладовой. В усадьбе другого старожила Нижних Бузулей – Веры Ивановны Сердюковой, 1932 г. р., среди предков которой были как белорусы, так и украинцы, ледника не было. Скоропортящиеся продукты для хранения опускались в ведре в колодец.

Сёла Желтоярово и Заган Свободненского Района Амурской области были основаны русскими семейскими старообрядцами, проживавшими до этого на территории современных Мухоршибирского и Бичурского районов Республики Бурятия [3]. Село Желтоярово была основано в 1900 г. По воспоминаниям старожилов, его первые жители строили «дома пятистенные, с наличниками, украшенными орнаментом, под американской кровлей, которую покупали в Благовещенске» [6, с. 40]. Под «американской кровлей», вероятно, подразумевалось листовое железо, произведённое в Китае. Краеведом

В. Я. Давыдовым также были описаны устные предания о том, что переселенцы из Забайкалья разбирали, клеймили и сплавляли свои дома в среднее Приамурье на плотках. В сёлах Свободненского района также сохранились рассказы о том, что некоторые дома для семейских строили наёмные китайцы [6, с. 55 – 56].

В отличие от многих сёл семейских в Забайкалье, оставшихся верными патриархальным традициям, Желтоярово не смогло сохранить этнокультурную однородность. Этому способствовал отток коренного населения села в годы коллективизации и создание в нём в послевоенное время центральной усадьбы крупного совхоза. Благодаря размыванию старожильческой среды людьми, которые приехали из разных мест в результате трудовых миграций, а также строительству в селе благоустроенного жилья, его архитектурная среда и жизненный уклад утратили изначальную самобытность. Несмотря на происходившие перемены, в довоенное время в селе действовал молитвенный дом, таинства и службы совершал уставщик. В них принимали участие не только жители Желтоярово, но и люди из соседнего семейского села Заган.

Усадьбы старожилков Загана сохранили ряд особенностей, характерных для семейских Забайкалья. В большинстве из них, кроме основного жилого дома, имеется небольшая избушка, используемая для приготовления пищи и других хозяйственных нужд, которую называют словом «зимовьё»: *«Мы тут столуемся, а в хате только спим»* (зап. от Веры Евсеевны Титовой (Морковцевой), 1940 г. р.). В наиболее старых однокамерных хатах русская печь имеет характерное для южнорусских традиций расположение. В усадьбе В. Е. Титовой во дворе сохранилась уличная печь под навесом. На Дальнем Востоке подобные печи были распространены среди украинских переселенцев, однако для семейских Забайкалья их бытование сегодня не типично, а более характерными являются «зимовья» или «тепляки» [1; 2]. В некоторых усадьбах старожилков Загана продолжают использовать погреба-ледники. Как правило, они располагаются под амбаром и имеют глубину 3-3,5 метра. В марте погреб наполняют привезённым с реки льдом (слоем около 1 м), который не тает до осени. В леднике раньше хранили мясо, рыбу, молоко, сметану, ягоды и соленья (сегодня – только консервированные заготовки).

В Загане долгое время сохранялись характерные для старообрядцев бытовые традиции, которые сложно отделить от феноменов семейной обрядности. Церковные таинства (крещение, венчание, отпевание и др.) чаще всего совершали наиболее уважаемые пожилые жители села: *«Бабка Арина и дед Афанасий у нас были – кто умрёт, они пели, не надо было музыки, как отпевали»* (зап. от В. Е. Титовой). До 1980-х годов некоторых представителей старшего поколения продолжали хоронить в заранее сделанных колодах-гробах, выдолбленных из толстого цельного бревна. На поминки было принято печь кислые оладьи, пироги с рыбой или рисом и сгибни (согнутые пополам лепёшки). Обязательными атрибутами поминального стола были кутья из пшена и кисель, который местные жители варили из голубики. Поминать умерших на кладбище на Пасху ходили семьями, на Родительский день собирались всем селом.

По рассказам информаторов, представители первого поколения семейских, проживавших в Загане, не благословляли браки своих детей с иноверцами. Однако большинство опрошенных нами старожилков села, рождённых в 1920 – 1940-е годы, являлись представителями смешанных браков. К примеру, В. Е. Титова считает себя наполовину семейской, наполовину гуранкой (гуранами в Забайкалье называли метисов, рождённых в браке между русскими старожилками и бурятами). У ещё одной старожилки Загана –

Анастасии Ивановны Давыдовой (Денисовой), 1928 г. р. отец был белорусом, а мать – семейской.

Для сёл Свободненского района, обследованных в ходе экспедиции, характерна высокая степень межэтнической интеграции, нередко ведущей к синтезу различных национальных и региональных вариаций традиционной культуры. При этом отдельные самобытные элементы народной архитектуры и бытовых традиций разных этнографических групп, переселившихся с территории Полесья в Приамурье, сохранились лишь во фрагментарном виде. На сегодняшний день историческая память о них ещё присутствует в рассказах представителей второго и третьего поколений потомков переселенцев, рождённых в 1920 – 1930-е годы.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Аболина, Л. А. Особенности традиционной культуры семейских Забайкалья / Л. А. Аболина, Р. Ю. Фёдоров // Вестник археологии, антропологии и этнографии. – 2015. – № 2 (29). – С. 159 – 167.
2. Аболина, Л. А. Элементы белорусских архитектурных традиций в строительной культуре семейских Забайкалья / Л. А. Аболина, Р. Ю. Фёдоров // Материалы IX Всероссийской науч.-практ. конф. «Баландинские чтения», Новосибирск, 15-17 апреля 2015 г. / Новосибирская гос. архитектурно-художественная академия. – Новосибирск, 2015. – С. 8 – 15.
3. Болонев, Ф. Ф. Амурская эпопея в XVII и XIX веках. Переселения старообрядцев (семейских) на восток России (XVIII – начало XX века) / Ф. Ф. Болонев. – Новосибирск : НГУ, 2013. – 249 с.
4. Всесоюзная перепись населения 1926 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://demoscope.ru/weekly/ssp/rus\\_nac\\_26.php](http://demoscope.ru/weekly/ssp/rus_nac_26.php). – Дата доступа: 10.08.2016.
5. Всероссийская перепись населения 2010 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://demoscope.ru/weekly/ssp/rus\\_etn\\_10.php](http://demoscope.ru/weekly/ssp/rus_etn_10.php). – Дата доступа: 10.08.2016.
6. Давыдов, В. Я. Наш район. Страницы истории / В. Я. Давыдов. – Свободный : Свободенская тип., 1990. – 84 с.
7. Первая всеобщая перепись населения Российской империи 1897 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://demoscope.ru/weekly/ssp/emp\\_lan\\_97\\_uezd.php](http://demoscope.ru/weekly/ssp/emp_lan_97_uezd.php). – Дата доступа: 10.08.2016.
8. Фетисова, Л. Е. Белорусские традиции в народно-бытовой культуре Приморья / Л. Е. Фетисова. Владивосток : Примор. краевая орг. Добровольного о-ва любителей книг России, 2002. – 240 с.
9. Фёдоров Р. Ю. Региональные особенности народной архитектуры Ольгинского и Чугуевского районов Приморского края / Р. Ю. Фёдоров, Л. А. Аболина // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2015. – № 4. – С. 11 – 21.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена народной архитектуре и бытовым традициям представителей разных этнографических групп восточных славян, переселившихся с территории Полесья в Приамурье в конце XIX – начале XX в. На основе полевых материалов, собранных в переселенческих деревнях Свободненского района Амурской области, исследованы примеры сохранения, трансформации и синтеза отдельных элементов народной архитектуры и бытовых традиций проживающих на его территории белорусов, русских старообрядцев – семейских и выходцев с белорусско-украинского пограничья.

#### SUMMARY

The article is devoted to research of features of national architecture and household traditions of different ethnographic groups of East Slavs who had lived in Polesia and based at the end of XIX – the beginning of the XX centuries their villages in the Amur area as a result of mass country resettlements. On the basis of the field data collected in the villages of Svobodnensky district of the Amur region the examples of preservation, transformation and synthesis of some elements of national architecture and household traditions of the Belarusians, the Russian Old Believers – Semeyskie and the people from the Belarusian-Ukrainian border area are investigated.

## ФІГУРЫ ДАБАЎЛЕННЯ Ў БЕЛАРУСКІХ РАДЗІННЫХ ПЕСНЯХ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 02.09.2016)

Этналінгвістычнае вывучэнне беларускіх народнапесенных тэкстаў сямейнай абраднасці прадвызначае трапяткую ўвагу да многіх элементаў змястоўнага і фармальнага напаўнення фальклорнага дыскурсу. Фанетычныя і рытміка-інтанацыйныя сродкі выяўленчай выразнасці дапамагаюць зразумець сэнс, пачуць гучанне вершаў, стварыць гукавыя і зрокавыя асацыяцыі. Увагу на сродкі выяўленчай выразнасці ў беларускім абрадавым фальклоры звярталі многія фалькларысты, літаратуразнаўцы і этнографы [1 – 5]. Аднак багацце стылістычных сродкаў беларускай народна-абрадавай паэзіі пакідае многія адметнасці вывучанымі далёка не поўнаасцю.

Мэта артыкула – характарыстыка фігур дабаўлення як стылістычнай адметнасці беларускага радзіннага паэтычнага фальклору.

Сістэма канструктыўных слоўных фігур, заснаваных на паўтаральнасці моўных адзінак, выяўляецца рытміка-інтанацыйнай адметнасцю беларускіх народнапаэтычных твораў радзіннай абраднасці. Фігуры дабаўлення, або паўтору, будучы «важным сродкам інтэнсіфікацыі маўлення, якая павышае ступень экспрэсіўнасці моўных адзінак, аблягчаюць слуханне, разуменне і запамінанне» [6, с. 144]. Паўторы рознага тыпу і формы – распаўсюджаныя фанетычна-рытміка-інтанацыйны прыём народна-песенных тэкстаў.

У беларускіх народнапесенных тэкстах радзіннай абраднасці частыя слоўныя паўторы, што актывізуюць увагу рэцыпіента на рэаліі, абазначанай паўторанай моўнай адзінкай. З дапамогай кантактных паўтораў актуалізуецца дзеянне і вылучаецца зварот: «**Устань, устань, міленькі мой; / Досьць табе ў каморцы спаць**» [7, с. 321]; «**Расці, расці, расадка, ў качанне, / Ёдайся, ёдайся, доля вячальна**» [7, с. 372].

Сустрэкаецца патроенае ўжыванне слоў: «**Наш сусед малады, Малады, малады, / Ён сам ідзець на зямлі, Жану вядзецца на скам'і**» [7, с. 321].

Тройчы ў радзінных песнях называецца важная для ўспрымання з'ява, таму трохразовы паўтор завяршае радок. Такім чынам акцэнтуюцца, як правіла, не дзеянні, а прадметы, якасці і ўласцівасці. Неаднаразовае прымяненне патроенага называння стварае асаблівую тэкставую экспрэсію: «**Хоць не рубаль – чырванец, Чырванец, чырванец. / Наша ўнучка маленька, Маленька, маленька, / Хоча мьшца бяленька, Бяленька, бяленька**» [7, с. 335].

У рытміка-інтанацыйнай арганізацыі беларускіх радзінных паэтычных тэкстаў фіксуецца і дыстантны паўтор, які набліжаецца да анадыплогіі: «**Дадому, любыя госці, дадому, / Вы нам ужо, госцікі, надаелі**» [7, с. 359].

Анадыплогія можа спалучаецца з сімплакай: «**Час дадому, час, / Час да ўжо даўно**» [7, с. 357].

Як разнавіднасць кантактных лакалізаваных паўтораў сустракаецца анадыплогія з паўторам сегментаў на мяжы суседніх радкоў, што ўзмацняе выразнасць, «садзейнічае ўзаемапранікненню семантыкі сумежных сінтаксічных адзінак, з'яўляецца выразным тэкстаўтваральным сродкам, стварае эфект “запаволенай здымкі”, падкрэслівае

працягласць дзеяння, бесперапыннасць руху, выдзяляе суб'ект або аб'ект дзеяння» [6, с. 150].

У радзінных песнях паўторы з разарванымі іншымі словамі рэдуплікантамі становяцца вобразна-выяўленчай асновай выразнасці:

*А ўчора бабка, а ўчора любка  
На хрэсьбінах была,  
На хрэсьбінах была,  
А сёння бабка, а сёння любка  
На сняданне прыйшла,  
На сняданне прыйшла...* [7, с. 329].

Адзначаецца і кантактна-дыстантнае тройчы паўторанае словаўжыванне:

*Ой, жарка, жарка каліна у лузе,  
Да ці будзе жарка, як марозік будзе?..  
Ой, красна, красна дзеванька ў мамкі,  
Да ці будзе красна, як будзе ў свякроўкі?* [7, с. 373].

Надзвычай пашыранае ў народна-паэтычным беларускім радзінным фальклоры паўтарэнне радкоў:

*Раса пала на травіцу,  
Наша мама – парадніца,  
Наша мама – парадніца,  
Дзевяць сыноў парадзіла.  
Дзевяць сыноў парадзіла,  
А дзiesiąтую дачушку* [7, с. 315].

Паказаны прыём мае на мэце перадаць асаблівую павагу да нараджэння дзіця. Праз паўтор радкоў асаблівым чынам запавольваецца, затрымліваецца ўспрыманне тэксту, тым самым падкрэсліваецца важнасць і таямнічасць уваходжання ў свет новага чалавека.

Часта паўтораным з'яўляецца радок, дзе апяваюцца найбольш значныя для радзіннага абраду дзеянні і асобы:

*Ой, цалуе да мілуе,  
Ой, цалуе да мілуе  
Мужык жонку маладую.  
«Жонка мая маладая,  
Радасць мая удалая,  
Ты радзіла мне сыночка,  
Ты радзіла мне сыночка,  
Як яснага сакалочка.  
Яшчэ радзі мне дачушку,  
Як шызую галубачку»* [7, с. 317].

У іншых выпадках паўтораныя радкі пераключаюць увагу на апісанне нязначных, на першы погляд, падзей:

*У нас сягоння, хвала табе, Божа,  
Застагнала Гэлячка у ложы,  
Зажадала вішнёвага соку,  
Зажадала вішнёвага соку* [7, с. 317].

Аднак праз апісанне гэтых сітуацый іншасказальна пазначаецца радзінны абрад:



*Ой, белая бярозачка,  
Чырвоная вольха,  
Чырвоная вольха.  
А хто зрабіў бяседачку?  
Іванькава жонка,  
Іванькава жонка [7, с. 318 – 319].*

Імкненне да затойвання намінацыі цяжарнасці і радзін з прычыны боязі сурокаў вядзе да вобразнага паралелізму з апісаннем спачатку прыроднай з’явы, якая рыхтуе да ўспрымання другой часткі, дзе паведамляецца пра стан жанчыны. Часта песня цалкам складаецца з паўтарэнняў:

*Садовая яблынька,  
Садовая яблынька  
На сугор’і стаяла,  
На сугор’і стаяла...  
Маладая Тацянка,  
Маладая Тацянка  
Ой, цяжэнька хадзіла,  
Ой, цяжэнька хадзіла,  
Сабе служку радзіла,  
Сабе служку радзіла [7, с. 317 – 318].*

Паміж паўторанымі радкамі дапускаюцца адзін ці два непаўтораныя:

*А між сеначак, між каморачак,  
А між сеначак, між каморачак,  
Ой, там Гэлячка навай хадзіла,  
Ой, там Гэлячка **навай хадзіла,**  
**Павай хадзіла,** сына радзіла,  
Павай хадзіла, сына радзіла,  
А Міколачка, а мой **душачка,**  
А Міколачка, а мой **душачка,**  
А бяжы, бяжы на **бабулечку.**  
Наша **бабулечка** ды не гордая,  
Ды не гордая, а здагадалася... [7, с. 313].*

У прыведзеным тэксце анадыпложіс з паўтарэннем заключных слоў радка на пачатку наступнага ўзмацняе выразнасць за кошт узаемапранікнення сэнсу кантактных лакалізаваных паўтораў на мяжы суседніх радкоў: «*Ой, там Гэлячка **навай хадзіла,** / **Павай хадзіла,** сына радзіла» [7, с. 313]. Назоўнікавы паліптатон з паўторам слова ў розных формах праз стварэнне граматычнай парадыгмы больш поўна рэалізуе семантыку лексемы і праз наданне ёй дадатковых сэнсавых адценняў прыцягвае ўвагу аўдыторыі: «*А прасці, Божа, а дзве **душачкі:** / Адну **душачку** – **парадзішачку**» [7, с. 313]; «*Выбіраецца млада Гэлячка да **вянца,** / Пытаецца ў роднай **мамачкі грабянца:** / “Падай, падай, мая **мамачка,** **грабянец** / Расчасаці русу косачку пад **вянец**”» [7, с. 370].***

Асаблівы стылістычны эфект ад выкарыстання паліптатону дасягаецца пры яго кальцавым варыянце, калі адно і тое слова ў розных склонавых формах ужываецца ў першым і ў заключным радках:

*Прыгожся **дружачка,**  
Цябе хлопцы спадабалі,*

*Па садочку праважалі,  
Пад калодай агонь клалі,  
Кашку з маслам варылі,  
Нашу дружачку кармілі* [7, с. 406].

Кальцавы паліптатон, вылучаючы асобныя словы, падкрэслівае іх значэнне, тым самым акцэнтуюе ўвагу на важных у сямейнай абраднасці асобах. Паўтарэнне формаў аднаго і таго слова ў межах некалькіх радкоў спрыяе выяўленню семантычнага патэнцыялу лексемы, што павышае экспрэсіўнасць тэксту ў цэлым.

Для даследаваных тэкстаў характэрна анафара. Сіметрычнае паўтарэнне аднародных слоў, гукавых ці лексічных спалучэнняў у пачатку радкоў становіцца амаль кананізаваным прыёмам паэтычнай тэхнікі. Пры дапамозе гэтага прыёму падкрэсліваецца пэўны змест, узмоцнена акцэнтуюецца сэнс паўторанага слова: «**А хто, хто ў нас да па ночы ходзіць**, / **А хто, хто ў нас да бабульку просіць**» [7, с. 313].

Арыгінальнай з'яўляецца гукавая анафара, якая характарызуецца паўторам пачатковых гукаў ці іх спалучэнняў: «**Усю радню сазаву**, / **Усіх п'яна напаю**» [7, с. 320]; «**Як пайду я каля гаю, гаю**, / **Нашчытаю я яравога хмелю**, / **Навару я тианічнага піва**» [7, с. 324].

Найбольш уласцівая песеннаму беларускаму радзіннаму фальклору лексічная анафара, калі ў пачатку суседніх сказаў або радкоў паўтараюцца асобныя лексемы, часцей назоўнік і займеннік. Субстантыўная анафара засяроджвае ўвагу на суб'екце дзеяння: «**Бабулечка на куце села**, / **Бабулечка песню запела**» [7, с. 324].

Імкненне вылучыць персанажаў, важных для традыцыйных сямейных рытуалаў, абумовіла ў беларускіх радзінных песнях выкарыстанне анафары назоўнікаў – найменняў папулярных у славянскай сямейна-абрадавай традыцыі вобразаў:

*Кум ішоў па вуліцы,  
Кума па гароду.  
Кум у кумы пытаецца,  
Адкуль яна родам.  
Кума родам з Украіны,  
А кум з Беларусі* [7, с. 344].

Злучэнне ў народнапаэтычных тэкстах у апавяданні ад першай асобы вобразаў аўтара і лірычнага героя мае вынікам займеннікавыя анафары: «**А я й з кумой на базар пайду**, / **А я й куме сарафан куплю**» [7, с. 346]; «**Ці мой хлеб непушон? Ці мой хмель нехмялён?**» [7, с. 354].

Асаблівасць займеннікавай анафары ў беларускіх сямейна-абрадавых тэкстах – амаль абавязковае спалучэнне займенніка са злучнікам, што выяўляе тэндэнцыю ўсходнеславянскага фальклору да полісіндэтона.

Дзеяслоўная анафара засяроджвае ўвагу на дзеянні і працэсе, паказвае высокую ступень яго значнасці, перадае інтэнсіўнасць праяўлення: «**Ўноіць бабульку**, / **Ўноіць галубку**, / **Каб была п'яненька**» [7, с. 322]; «**Войдзе ў святліцу – ні падушачкі**, / **Войдзе ў камору – ні дачушачкі**» [7, с. 393].

Прыназоўнікавая анафара з'яўляецца фальклорнай разнавіднасцю шматпрыназоўнікавасці, якая надае фальклорнаму кантэксту ўзмоцненую эмацыянальнасць і садзейнічае экспрэсівізацыі паэтычнага твора: «**Праз два полі, праз два чыстыя**, / **Праз тры рэчкі беражыстыя**» [7, с. 359].

Адметнасць рытміка-інтанацыйнай будовы беларускіх народных радзінных тэкстаў – выкарыстанне полісіндэтона выключна ў пачатку радкоў, што, па сутнасці, з’яўляецца злучнікавай анафарай:

*А вуць-вуць, мая вутачка, ка мне.  
А ў мяне гняздзечка ў траснічку,  
А ў мяне пад крылечкам цёпленька* [7, с. 319].

Полісіндэтон фальклорных тэкстаў заснаваны на злучніках *а, і, ці*: «*А ясна, красна на небе зара, / А любя, міла Іванку жана*» [7, с. 315]; «*І сама не іду, / І на мяне не шлюць*» [7, с. 355]; «*Ці табе, матачко, да не жалка, / Ці тваё сэрдацька да не кроіць*» [7, с. 393].

Паўтораны злучнік вылучае кожны ўведзены ім у тэкст радок і адначасова стварае адзінства пералічэння, умацняе выразнасць выказвання.

Паводле лакалізацыі ў тэксце анафары супрацьстаіць эпіфара. У беларускай народнай радзіннай паэзіі лексічная эпіфара не толькі выяўляецца ў выглядзе паўтору асобных лексем у канцы радкоў, але і спалучаецца з іншымі фігурамі паўтору:

*А ў цёмным лесе сава кугічыць,  
Ой, люлі, люлі сава кугічыць.  
З добрай бяседы муж жонку клічыць,  
Ой, люлі, люлі, муж жонку клічыць...* [7, с. 355].

Анафара і эпіфара ў адной стылістычнай фігуры ствараюць сімплаку: «*Ах, вы, госцейкі мае, / Ах, вы, любыя мае*» [7, с. 354]. Беларуская радзінна-абрадавая паэзія прапануе сімплаку са спалучэннем лексічнай анафары і гукавых паўтораў у канцы радкоў: «*Нашы курачкі драплівыя – раздзяруць, / Нашы суседкі брахлівыя – разнясуць*» [7, с. 387].

Сярод рытміка-інтанацыйных сродкаў стварэння выяўленчай выразнасці беларускіх народнапаэтычных радзінна-абрадавых тэкстаў адзначаецца дыяфара. Пры гэтым семантыка аднакарэннай афіксальнай лексемы не адчувае вялікіх змяненняў, можна канстатаваць толькі з’яўленне дадатковых сэнсавых адценняў, а канатацыя паўторанага ўтварэння значна адрозніваецца ад першага бязафікснага слова. Узгаданая першы раз лексема мае нейтральную стылістычную афарбоўку і не нясе пэўнай стылістычнай нагрукі, а другое, паўторанае найменне са словаўтваральнымі сродкамі валодае спецыфічнай канатацыяй і перадае станоўчую (радзей – адмоўную) ацэначнасць, эмоцыі і пачуцці (любоў, замілаванасць, абурэнне, ухваленне): «*А ў даму, ў даму, у дамочку / У Іванкавым церамочку, / Там госцейкі п’юць, гуляюць*» [7, с. 321].

Дыяфара ўяўляе сабой паўтор-рэтраспекцыю, бо гэтая стылістычная фігура вяртае рэцыпіента назад, да таго, што нядаўна прагучала, і паўтарае яго ў змененым, часцей узмоцненым значэнні [8, с. 244]: «*Да ўжо ж мая дарожачка / Да быллём зарасла, / Да й быллём, быллём, / Да й былінаю*» [7, с. 329]; «*Ты зара, мая зараначка, / Чаго рана спатухаці стала? / Ой, дзяўчына, ты дзяўчыначка, / Чаго рана сумаваці стала*» [7, с. 375].

У беларускіх радзінных песнях сустракаецца эпанодас, што «дазваляе з асаблівай сілай падкрэсліць значэнне паўтораных слоў, выдзеліць іх з кантэксту, акцэнтаваць на іх увагу» [6, с. 169]:

*«Мамулька мая, там дзіця ляжыць».  
– А скажы, шэльма, дзе яго брала?.. –  
«Мая мамулька, мне цётка дала».*

– *А не лжы, шэльма, цётка старая* [7, с. 356].

Праведзенае даследаванне гукавых і рытміка-інтанацыйных сродкаў выяўленчай выразнасці ў народнапесенных тэкстах беларускай радзіннай абраднасці выявіла мноства стылістычных фігур дабаўлення, большасць з якіх складаюць разнастайныя і разгалінаваныя паўторы. Асаблівасць разгледжаных песень – арганічнае спалучэнне ў адной тэкставай адзінцы некалькіх стылістычных фігур, што стварае надзвычайную выразнасць і эмацыянальнасць беларускай народнапаэтычнай сямейна-абрадавай лірыкі.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Вяселле на Гомельшчыне : фальклорна-этнаграфічны зб. / рэд. І. Ф. Штэйнер, В. С. Новак. – Мінск : Нёман, 2003. – 472 с.
2. Гілевіч, Н. С. Паэтыка беларускай народнай лірыкі. Слова і вобраз. Паэтычны сінтаксіс. Гукапіс і рыфма / Н. С. Гілевіч. – Мінск : Вышэйшая школа, 1975. – 288 с.
3. Гілевіч, Н. С. Лірыка беларускага вяселля / Н. С. Гілевіч. – Мінск : Вышэйшая школа, 1979. – 656 с.
4. Новак, В. С. Традыцыі каляндарна-абрадавага фальклору Гомельскага раёна / В. С. Новак // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2015. – Вып. 19. – С. 271 – 276.
5. 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.
6. Станкевіч, А. А. Рыторыка : вучэбны дапаможнік / А. А. Станкевіч. – Мінск : РІВШ, 2010. – 316 с.
7. Песні народных свят і абрадаў: беларускі фальклор у сучасных запісах / уклад. і рэд. Н. С. Гілевіча. – Мінск : Выд-ва БДУ, 1974. – 464 с.
8. Клюев, Е. В. Риторика. Инвенция. Диспозиция. Элокуция : учебное пособие для ВУЗов / Е. В. Клюев – М. : Приор, 1999. – 272 с.

#### РЕЗЮМЕ

Исследование звуковых и ритмико-интонационных средств изобразительной выразительности в народнопесенных текстах белорусской родильной обрядности выявило множество стилистических фигур добавления, большинство из которых – разнообразные повторы. Особенность рассмотренных песен – органическое сочетание в одной текстовой единице нескольких стилистических фигур, что создаёт чрезвычайную выразительность и эмоциональность белорусской народнопозитической семейно-обрядовой лирики.

#### SUMMARY

The investigation of sound and rhythmical and intonational means of figurative expressiveness in the Byelorussian songs texts of birthing rites has revealed many stylistic figures of addition, the majority from them are various repetitions. Specialty of the research songs is an organic combination of several stylistic figures in one text that creates an extraordinary expressiveness and an emotionality of the Byelorussian poetic family ceremonial lyrics.

*Хурсан Т. І.*

#### **ВЯСЕЛЬНЫ АБРАД СТАРААБРАДНІКАЎ БЕЛАРУСКАГА ПАДНЯПРОЎЯ**

*Бабруйскі філіял УА «Беларускі дзяржаўны эканамічны ўніверсітэт»*

*(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2016)*

Сямейныя абрады, асабліва вясельны, з’яўляюцца важнай часткай культуры стараабраднікаў, якія стваралі сям’ю рана. Дзяўчаты нярэдка выходзілі замуж у 14-15 гадоў, юнакі крыху пазней, бо спачатку ім патрэбна было дасягнуць пэўнага

матэрыяльнага становішча [1, с. 290]. Раней бацькі не пыталі згоды сваіх дзяцей. Свабода выбару пры ўступленні ў шлюб практычна адсутнічала.

Часта вяселлю папярэднічала калядная варажба, характэрная як для стараабраднікаў, так і для беларусаў. Асноўны яе змест – імкненне даведацца пра сваю будучыню. Звычайна дзяўчаты хадзілі пад вокнамі хат, прыслухоўваліся да размоў гаспадароў. Калі чуліся словы, звязаныя з рухам (ісці, ехаць) ці развітаннем, то лічылі, што ў гэтым годзе дзяўчына пойдзе замуж. Акрамя таго, хадзілі «палоць снег»: дома з усіх вуглоў вымяталі смецце на сярэдзіну хаты, а пасля выносілі яго на перакрыжаванне дарог. Смецце высыпалі са словамі: *«Полю, полю белый снег. Надоел отцовский хлеб. Залай, залай собачка на свёкровом дворе»* [2, л. 27]. Каб даведацца пра характар будучага мужа, дзяўчаты ляпілі сняжкі, кідалі ў калодзеж і слухалі: калі вада булькала, то лічылі, што муж будзе злосным [2, л. 27].

Традыцыйна шлюбы заключаліся восенню і зімой. Не гулялі вяселлі ў час пастоў, выключаліся і Масленічны тыдзень. Неспрыяльным для гэтага лічыўся май. Вячанне не праводзілася ў аўторак, чацвер, суботу на працягу года, напярэдадні дванадзесятых храмавых і вялікіх свят, у час Каляд.

Вяселлі стараабраднікі спраўлялі з нядзелі на панядзелак. Яны звычайна пачыналіся пасля паўдня (да гэтага часу праходзіла служба ў малельным доме). У залежнасці ад дастатку вяселле маглі гуляць і больш працяглы час [2, л. 8]. У беларусаў вяселле пачыналася ў нядзелю раніцай [3, с. 576]. Вясельны абрад стараабраднікаў складаўся з трох асноўных этапаў: перадвясельнага, вясельнага і паслявясельнага [4, с. 387]. Першы этап ўключаў сватанне, агледзіны дома, дзявочнік і хлапечнік, абрадавае мыццё нявесты ў лазні перад вяселлем. Немалаважная роля адводзілася свацці, якая павінна была дабіцца згоды на шлюб у дзяўчыны і яе бацькоў.

У вызначаны дзень сваты прыходзілі да бацькоў нявесты і звярталіся са словамі: *«Здравствуйте Вам в хату. Мы, купцы-молодцы, ходим, ищем товар купить. У вас есть что продать?»*. Калі дзяўчына была згодна ісці замуж, то гаспадары адказвалі: *«У нас есть тёлочка, можем продать»*. Пасля адбываўся «торг» за дзяўчыну. Ён працягваўся і на вяселлі, калі прызначалі выкуп за пасаг нявесты [2, л. 13]. Тое ж адбывалася і ў беларускім вяселлі. Паколькі адказнасць за першы этап вясельнага абраду ўскладалася на свата, то на яго ролю выбіралі чалавека гаваркога і сямейнага. Бяседа ў беларусаў таксама мела іншасказальны характар: *«у вас тавар ёсць, а ў нас купец»*; *«у цябе, гаспадарю, ёсць тавар-ледзянец, а ў мяне ёсць купец-маладзец»* [5, с. 341]. У беларусаў сватанне суправаджалася застоллем і песнямі, прысвечанымі гэтай падзеі. У стараабраднікаў першапачаткова падобных элементаў не было. У час сватання нявеста некалькі разоў выходзіла да жаніха з чаркай, напоўненай хлебным квасам. Пры гэтым яна пераапраналася, дэманструючы жаніху свой пасаг [2, л. 16].

Сватанне магло адбывацца як са згоды дзяўчыны, так і без яе жадання. Сустрэкаліся прыклады дамовы бацькоў аб шлюбе іх дзяцей, калі будучая нявеста да вяселля не бачыла жаніха. У стараабраднікаў сустракалася і такая з’ява, як «выведы», калі перад сватаннем хлопец засылаў да дзяўчыны сталую жанчыну, каб дазнацца аб згодзе і матэрыяльным становішчы сям’і. Такое практыкавалася і ў тым выпадку, калі ў хлопца не было часу на выбар нявесты (доўгі час адсутнічаў, быў на заробках). У беларусаў падобная з’ява называлася «даведкі» [3, с. 16].

Пасля агледзін адбываліся заручыны ў дзень, прызначаны бацькамі нявесты. Сваякі жаніха прыязджалі да іх. Бацькі нявесты прымалі гасцей з ушанаваннямі,

кланяліся ім да зямлі, саджалі на пачэсныя месцы пад бажніцай і самі садзіліся побач. Нейкі час усе маўчалі, таму што гэтага патрабаваў звычай. Потым бацька жаніха ці нехта з родных гаварыў аб прычыне прыезду, пасля дамаўляліся пра дзень вяселля. Вяселле маглі справіць і праз тыдзень пасля заручын, і праз некалькі месяцаў. Ад жаніха нічога не патрабавалася, а ад нявесты патрабавалі пасаг. На заручынах нявеста і жаніх абменьваліся падарункамі. Калі нявеста адмаўлялася ад шлюбу, то падарункі яна не вяртала, калі адмаўляўся жаніх, ён павінен быў вярнуць падарункі з кампенсацыяй [2, л. 28]. Заручыны – замацаванне будучага шлюбнага саюза. Парушэнне дамовы жаніхом лічылі абразай [2, л. 20]. Ад заручын да вяселля маладыя не сустракаліся.

Напярэдадні вяселля ў стараабраднікаў адбываўся дзявочнік і хлапечнік. На дзявочніку сяброўкі нявесты рыхтавалі для яе вясельны галаўны ўбор – вянок, упрыгожвалі вясельнае дрэўца, збіралі кветкі для сваёй дружыны і дружыны маладога [2, л. 20; 6, с. 206]. Вечарам у хаце гучалі песні. І. Абрамаў прыгадаў варыянт, які выконвалі на дзявочніку ў Ветцы:

*Зборщица, зборщица Еленушка,  
Собрала подружек к отцу во двор.  
Посадила девушек всех за стол,  
А сама села выше всех,  
Склонила головушку ниже всех.  
– Отступитесь, подруженьки!  
Хочет меня тятенька дарити небольшим даром,  
Сладким яблочком наливным...* [7, с. 11].

На хлапечніку збіраліся сябры жаніха і разам з ім рыхтавалі да вяселля павозкі, аглядалі коней, упрыгожвалі вупраж. У беларускім вяселлі на хлапечнік збіраліся ў маладога, «каб віць елку» – упрыгожваць яе рознакаляровымі кветкамі [3, с. 562]. Увогуле, хлапечнік для стараабраднікаў і беларусаў – з’ява не такая распаўсюджаная, як дзявочнік.

Перад адпраўленнем нявесты ў дом жаніха ці на вячанне ў царкву ў стараабраднікаў было прынята тапіць дзяўчыне лазню. Там ёй распляталі косы, і яна аддавала сяброўкам сваю «девью красу» ў выглядзе ўпрыгожанага дрэўца – елачкі ці бярозкі, якую выносіла бліжэйшая сяброўка нявесты. У некаторых выпадках «девья краса» матэрыялізавалася ў выглядзе стужкі ці павязкі на галаву, аднак і ў такім выпадку дрэва як характэрны вобраз вясельнай лірыкі не губляў сваёй значнасці. Нават на аглоблі вясельнага вазка прымацоўвалі елку і прыбіралі яе рознакаляровай паперай [2, л. 10]. У беларусаў сваю «дзявочую красу» нявеста аддавала маці, якая ў дзень вяселля выносіла дрэўца з хаты, калі дачка ад’язджала ў дом жаніха [8, с. 31].

Напярэдадні вяселля ў сем’ях жаніха і нявесты выпякалі па каравай. У стараабраднікаў гэты атрыбут быў не так пашыраны, як у беларусаў. «Чэснай» нявесце падавалі пшанічны каравай, а «нячэснай» – жытні [2, л. 13]. Калі каравай саджалі ў печ, то пад драўляную лапату падсыпалі авёс і спявалі традыцыйныя песні: «*Наш каровайка в печи играет, / Заслонку отбивает, / Шишечки ропочут, на припечек хочут*» [2, л. 10].

У вёсцы Гусараўка Рагачоўскага раёна каравай упрыгожвалі трыма абаранкамі, якія ставіліся адзін на другі [2, л. 17]. У беларусаў, у параўнанні са стараабраднікамі, каравай меў свае асаблівасці. На суботні вечар (напярэдадні вяселля) запрашалі пяць ці семь каравайніц і трох мужчын – мясіць і пячы каравай. Усе дзеянні падчас прыгатавання суправаджаліся спевамі, жартамі. Выпякалі некалькі караваёў. Для тых,

хто не быў запрошаны, але прыходзіў паглядзець на вяселле, гатавалі маленькія піражкі-кроскі [3, с. 57].

Другі этап вясельнага абраду – прыезд жаніха за нявестай, сустрэча маладых у доме бацькоў дзяўчыны, выкуп, бласлаўленне бацькоў, прывоз пасагу, паездка ў малельны дом, вясельнае застолле, абрады пасля першай шлюбнай ночы. Важнае значэнне на другім этапе надаецца застоллю.

Бласлаўленне на шлюб (у бесппапоўцаў) праходзіла большай часткай увечары. Калі набліжаўся час вячання, сяброўкі апраналі нявесту да вянца. Па сведчаннях даследчыкаў, у XIX ст. яшчэ захоўваўся традыцыйны стараабрадніцкі вясельны строй: у нявесты – сарафан, стужка ці вянок на галаву, у жаніха – традыцыйная касаваротка, галаўны ўбор. Апранаючы нявесту, дзяўчаты спявалі тужлівыя і жаласлівыя песні:

*Едет, едет разоритель мой,  
Разорит мою буйну головушку.  
Ой, ты маменька моя,  
Посмотри, как твой зять едет,  
Как сокол летит по твою белу лебедушку... [2, л. 24].*

У гэты ж час жаніх рыхтаваўся да шлюбу ў доме сваіх бацькоў. Сабраўшыся, ён чакаў, калі дадуць дазвол ехаць за нявестай. У яго гонар спявалі таксама сумныя песні, звычайна ад імя маці ці былой каханай дзяўчыны:

*Посылаю тебя, дитё моё  
В лес по ягодку, в большой город по девицу,  
Выбирай себе, мой сыночек, со всех ягод  
Ягодку, со всех девиц себе девицу... [2, л. 30];  
Ой, ляцела пава через сине море,  
Уронила пава с крыла пёрышко,  
Мне не жалко крыла, жалко пёрышко.  
Мне не жалко мать, отца,  
Жалко молодца... [2, л. 25].*

Пасля таго як у хаце маладой усё было падрыхтавана, ёй на галаву ўскладалі вянок (сімвал дзявоцкасці) і вялі з урачыстасцю «ў залу», дзе было падрыхтавана за сталом месца для маладых. Нявеста займала адпаведны пасад, а каля яе да прыезду маладога саджалі каго-небудзь з родных.

Перад шлюбам у стараабраднікаў праводзіўся абрад пасаду нявесты і жаніха, кожнага паасобку, у яго роднай хаце. Бацькі бласлаўлялі маладых на пасад, і калі яны захавалі цнатлівасць, то садзіліся на хлебную дзяжу ці лаву, пакрытыя кажухом. Нявеста і жаніх, што не захавалі цнатлівасці, садзіліся проста на лаву. Пасад маладога з'яўляецца адметнай рысай беларускага вяселля [6, с. 211]. Прысутнасць гэтага абраду ў стараабрадніцкім вяселлі дазваляе казаць пра ўплыў беларускіх вясельных традыцый. У беларускім вяселлі Беларускага Падняпроўя захавалася асаблівае, якой няма ў стараабраднікаў гэтага рэгіёна: абкурванне валасоў маладой і маладога грамнічнай свечкай [3, с. 279].

З прыездам жаніха бацькі нявесты выходзілі яму насустрач. Пасля традыцыйнай цырымоніі малады і яго світа ўваходзілі ў пакой, дзе знаходзілася нявеста. Пры гэтым жаніх маліўся і кланяўся на ўсе чатыры бакі. Затым ён з дружкам падыходзіў да свайго месца каля нявесты і павінен быў заплаціць выкуп таму, хто пакуль што яго займаў. Дружкі ў гэты час спявалі песні, якія вылучаліся жартоўным характарам:

*Нашему дружку не дружковати  
Только свинья пастить,  
С долгой голячкой, с чёрной собачкой.  
Не смотри, дружко, скосо,  
Бо завелим толчи просо.  
У нашего дружка шолудива рука,  
С кишени не выймае, нас дружек не витае... [2, л. 10].*

Потым усе прысутныя сядалі за стол. Пры гэтым нявеста, калі мела сясцёр і хацела, каб яны хутчэй выйшлі замуж, тузала абрус, якім быў накрыты стол, у тым месцы, дзе яна сядзела, каб ніхто не бачыў [2, л. 12].

«Поезд» маладых упрыгожвалі кветкамі, на дугу вешалі званочкі, елку. Каб коні хутка беглі, іх палі гарэлкай. Пасля гэтага адпраўляліся на бласлаўленне [2, л. 17]. Каб дарога была добрай, а жыццё шчаслівым, маці нявесты абыходзіла вясельны «поезд» і абсыпала яго аўсом.

Паводле павер'яў, вясельны час лічыўся спрыяльным для разгулу нячыстай сілы. Здаралася нават так, што перад ад'ездам у малельны дом конь станавіўся на дыбы, і вясельны «поезд» не мог адправіцца. Старыя людзі сцвярджалі, што гэта справа рук чараўніка, які ўжо абышоў вясельны вазок, трымаючы ў руцэ стручок гароху і прамаўляючы: *«Девять горошин, десятая невеста, конь ни с места»*. У гэтым выпадку сваты шукалі варажбіта, якога звычайна запрашалі на вяселле [2, л. 13].

На бласлаўленні таксама сустракаліся традыцыйныя прымхі і забабоны, паводле якіх па полымі свечак, што трымалі маладыя, прадказвалі, хто будзе ў сям'і «галавою» [2, л. 13]. Вясельны «поезд» з вясёлымі песнямі і музыкай накіроўваўся да дома жаніха. Там яго сустракалі бацькі жаніха і бласлаўлялі маладых абразом і хлебам-соллю. З гэтага часу пачыналася вясельнае застолле.

У час вяселля імкнуліся пазбегнуць сурокаў. Нявесце і жаніху ўторквалі ў адзенне шпількі. Перад прыходам маладых з бласлаўлення знадворку клалі на парог адамкнёныя замкі, якія замыкалі, калі маладыя пераступалі іх. Тое самае рабілі і пры першым прыездзе жаніха да нявесты з мэтай, каб вяселле прайшло паспяхова і ў маладых было шчаслівае сумеснае жыццё [2, л. 12].

У вяселлі беларусаў таксама было шмат магічных дзеянняў, якія павінны былі ахоўваць маладых ад сурокаў. Напрыклад, ніжняя спадніца маладой надзявалася наыварат. На вяселле бацькі маладых запрашалі знахара, каб адвесці ад маладых сурокі [8, с. 39]. У час вясельнага застолля гучала шмат песень, як сумных, так і вясёлых.

Пасля таго як госці ўставалі з-за стала і ішлі танцаваць, нявеста павінна была ўпрыгожыць хату жаніха сваім пасагам, напрыклад, на вокны павесіць занавескі, на абразы – новыя ручнікі, засцяліць пасцель новымі пакрываламі, палавіцы засцяліць палавікамі і г. д. [2, л. 21].

Праз некаторы час маладых адпраўлялі ў гумно, а госці працягвалі святкаваць. Яшчэ напярэдадні вяселля сваця нявесты ішла ў дом жаніха рыхтаваць шлюбны ложкак, які пераносілі ў гумно [2, л. 21] разам з абразамі Спаса, Багародзіцы і Вялікім Крыжом. Побач з ложкам ставілі бочкі з пшаніцай, жытам, аўсом, ячменем.

Для традыцыйных вяселляў важнае значэнне мела захаванне нявестай цнатлівасці. Калі дзяўчына не захавала яе, то радасць вяселля азмрочвалася і ганьба чакала яе бацькоў, якія у свой час «не даглядзелі». Свату на стол клалі дзіравую лыжку, жаніх рабіў выгляд, што незадаволены шлюбнай ноччу, а маладой спявалі «бабскія» песні,



прычым усё гэта рабілася дэманстратыўна і з дыялогамі [2, л. 13]. Па звестках інфарматараў, часта бывала такое, калі жаніх утойваў, што нявеста да вяселля не захавала цнатлівасці, і прапаноўваў ставіць на стол «чырвоную» гарэлку [2, л. 30].

Калі ж нявеста была цнатлівая, то на другі дзень вяселля на стол падавалася «чырвоная» гарэлка. Раніцай наступнага дня сват звычайна пытаўся ў жаніха: «*Какую водку будем пить, жених?*». І калі ў адказ чуў: «Абсолютно красную», – патрабаваў доказу, і гасцям выносілі сарочку маладой [2, л. 8]. На вясельны стол ставілі бутэльку гарэлкі, упрыгожаную чырвонай лентай, са словамі: «Сегодня пьём сладкую водку», – нявесце пелі дзязвоцкія песні. Беларусам таксама была вядома «чырвоная гарэлка». Калі нявеста захавала цнатлівасць, то зяць ехаў за цешчай з «чырвонай салодкай гарэлкай» і запрашаў бацькоў і родных нявесты ў сваю хату [8, с. 50].

Распляценне касы ў стараабраднікаў магло адбывацца пасля як бласлаўлення, так і шлюбнай ночы. Пры гэтым спяваліся песні, што вызначалі новы статус маладой жанчыны:

*Коса, моя косанька,  
Коса русая,  
По утру ранёшенько тебя плели,  
А вечером позднёшенько тебя расплётывали...* [2, л. 25].

Дэманстрацыя таго, што маладая прымаецца ў новую сям'ю, адбывалася зменаў вясельнага адзення, калі свякроў павязвала на нявестку фартушок, а на яе галаву – хустку. У беларусаў распляценне касы адбывалася ў канцы першага дня ў хаце жаніха [2, л. 12].

Да трэцяга (апошняга) этапу адносіліся «адведкі» – візіты маладых да бліжэйшых сваякоў. На трэці дзень пасля шлюбу пачыналася «бясседа» ў бацькоў нявесты, якія ў канцы гуляння бласлаўлялі маладых, а госці адорвалі іх. Пры гэтым часцей дарылі рэчы і жывёлу [2, л. 18]. У паслявясельныя дні нявеста маўчала, бо спрадвеку лічылася, што прыстойная маўкліваць – станоўчая рыса жанчыны. У стараабрадніцкім вясельным абрадзе сустракаецца беларуская назва гэтага этапу – пярэзвы [2, л. 16].

Асаблівацю вясельнай абраднасці стараабраднікаў Беларускага Падняпроўя быў шлюб «уцёкам» [2, л. 24]. Падставай для гэтага з'яўляліся: жаданне бацькоў пазбегнуць расходаў; сталы ўзрост дзяўчыны; цяжарнасць [2, л. 24].

Такім чынам, да ХХ ст. вясельныя звычаі стараабраднікаў Беларускага Падняпроўя былі не настолькі разнастайнымі ў параўнанні з беларускімі. Не былі развіты каравайны абрад і пасад. Гістарычныя падзеі ХХ ст. садзейнічалі хуткаму «размыццю» ўстойлівых шлюбных сувязей стараабраднікаў Беларускага Падняпроўя. Больш інтэнсіўна ідзе асіміляцыя, з'яўляюцца змешаныя шлюбы і новыя элементы: згода дзяўчыны на шлюб, вясельны строй і іншае.

## ЛІТАРАТУРА

1. Бонч-Бруевич, В. Материалы к истории изучения русского сектантства и старообрядчества / В. Бонч-Бруевич. – СПб. : Тип. Б. М. Вольфа, 1910. – 297 с.
2. Матэрыялы палявых даследаванняў традыцыйнай культуры стараабраднікаў Беларускага Падняпроўя // Архіў Цэнтра беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. – Ф. 6. Воп. 14. Спр. 132. Л. 1 – 45.
3. Верхнее Поднепровье и Белоруссия. Полное географическое описание нашего Отечества / сост. В. П. Семёнов [и др.]. – Минск : БелЭн, 2006. – 456 с.

4. Энциклопедия обрядов и обычаев / сост. Л. И. Брудная [и др.]. – СПб. : Респекс, 1996. – 560 с.
5. Карскі, Я. Беларусы / Я. Карскі. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2001. – 640 с.
6. Сям’я і сямейны быт беларусаў / В. К. Бандарчык [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1990. – 256 с.
7. Абрамов, И. Старообрядцы на Ветке / И. Абрамов. – СПб. : Тип. М. П. С., 1907. – 34 с.
8. Казакова, I.В. Этнічныя традыцыі ў духоўнай культуры беларусаў / I. В. Казакова. – Мінск : Універсітэцкае, 1995. – 151 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены особенности традиционной свадьбы старообрядцев Белорусского Поднепровья. Проводится сравнение с традиционным свадебным обрядом православных белорусов.

#### SUMMARY

The article discusses the features of a traditional wedding ceremony Believers Belarusian Dnieper. A comparison with the traditional wedding ceremony of the Belarusians .

*Шарая О. Н.*

### **ПРОБЛЕМЫ КАРТОГРАФИРОВАНИЯ ОБРЯДА «ВОЖДЕНИЯ КЎСТА» И ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЕГО ЗАПАДНОЙ ГРАНИЦЫ**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 15.09.2016)*

В последние годы отмечается значительное повышение интереса к такому феномену традиционной культуры, как обряд «вождение Кўста». При этом в публикациях стали широко использоваться не данные полевых исследований обряда в соответствии с научной программой, а разнородная информация, полученная в результате полевых экспедиций отдельными авторами, которые изучали не обряд «вождения Куста» специально, а другие научные проблемы. Такие побочные, нередко случайно полученные записи иногда обозначаются как «глухие». Эти записи, различные по качеству и полноте, без надлежащей критической проверки на достоверность, были использованы в качестве информационной базы для вторичного анализа и «новых» обобщений, в том числе относительно географии обряда [1 – 3]. При рассмотрении вопросов географии обряда стали широко использоваться так называемые «кустовые фиксации», «кустовые записи», значение которых не определено, также не указано, каким образом эти «фиксации» соотносятся с понятием «обряд вождение Кўста», что имеет место в публикациях лингвиста Н. Антропова [1 – 3].

В докладе на XV Международном съезде славистов Н. Антропов отмечал, что «...следует констатировать следующее: география *Кўста* (и частично “кустовых” песен) не ограничивается исключительно исторической Пинщиной, где находился (в некоторых населённых пунктах остаётся и сейчас) основной ареал живого бытования обряда. На запад от него по направлению к Гродно располагается пояс “кустовых” записей с чётко выделяемым ружанским микроареалом...» [2, с. 6].

Прежде всего необходимо учитывать, как нами уже неоднократно подчёркивалось в предыдущих работах, что Н. Антропов под географией Куста понимает географию не обряда «вождения Кўста», а так называемых «кустовых фиксаций».

Вопрос о нетождественности понятий «кустовые фиксации» (по Н. Антропову) и «обряд вождения Кўста», а также о методологической некорректности и несостоятель-

ности такого подхода был подробно рассмотрен нами в предыдущих работах [11, с. 45 – 63; 12; 13]. В статье представлен анализ так называемых «кустовых фиксаций», которые лингвист пытается соотнести с западной границей обряда «вождения Кўста». В рамках анализа использованы новые данные, полученные в результате проведённых полевых исследований.

В публикациях минского лингвиста предпринята попытка представить обрядовые действия, описанные М. Федоровским более ста лет назад (в конце XIX в.), как идентичные обряду «вождения Кўста». При этом автор не указал в своих публикациях, что данные М. Федоровского – это описание не обряда «вождения Кўста», а обряда Купалы в одной из локальных традиций. Лингвист приводит пример М. Федоровского избирательно, опустив важные содержательные аспекты. Так, М. Федоровский отмечал: «1773. “Купајло” W<sup>1</sup>. (Od Łyskowa). Исследованные мною территории выявляют, что древние купальные обряды до наших времён сохранились только в Слонимском повете, в окрестностях местечка Дворец, а также на Волковысчине в местечке Лысково, прилегающих к нему и расположенных в Ружанской пуще деревнях. Именно в этой местности по сей день Купалу отмечают с особым размахом и пышностью, праздник привлекает много молодёжи, которая с утра до вечера проводит в смене разных забав, плясок и схожих с ними увеселений» [14, с. 315].

Продолжая, М. Федоровский отмечал: «1774. W. (Od Łyskowa – Kuklicze) “У нас на Купайло ўвечары дзяўчата адну між сібе ўстроіць ў галле, паяскамі папрывязваюць, так што зусім выдаесце, што куст і абводзяць ее спеваючы ад хаты да хаты, а хлопцы іх [дзяўчат. – О. Ш.] вадой абліваюць, а калі рэчка дзе блізка, то куста і ў воду кідаюць. После ідуць да карчмы і гуляюць цэлу ноч».

Ниже представим одну из песен, которая поётся в этот день девушками, во время обхода ««z t. zw. Kustem”». W. (Łysków, Wiereszczaki). 1775. 1. “Сегоня Купайло / А заўтра Ян, / Ой будзе хлопцы / Ліхо вам; / Ой будзе ліхо ліхое, / Пажэніце сьвіне у поле...”» [14, с. 316].

Как следует из приведённых данных, у М. Федоровского описание Купалы (1774 г. Лысково – Кукличи) сопровождается песенным примером: приводится одна из типичных купальских песен, исполняемых в тот день девушками во время обхода, как отмечено, «z t. zw. Kustem».

Из описания М. Федоровского однозначно следует, что кустовые песни, а это одна из важнейших характеристик обряда «вождения Кўста», не исполнялись. Различаются и социальные группы участников обряда (в обряде «вождения Кўста» – женщины, девушки), и их действия (дары обрядовая группа на Купалу во дворах хозяев не получала) [7].

Н. Антропов в своих работах приводит только литературные данные столетней давности М. Федоровского. Полевого исследования по проблеме автором проведено не было. Нами впервые рассмотрена эта проблема с учётом новых данных, полученных в результате полевого исследования. Полевые исследования нами были проведены в деревне Лысково Пружанского района Брестской области (в прошлом местечко) и окрестных деревнях: Груск Пружанского района Брестской области (ранее – Грушовцы<sup>2</sup> Вол-

<sup>1</sup> W. – Волковысский уезд Гродненской губернии.

<sup>2</sup> Н. Антропов в списке населённых пунктов, в которых, по его мнению, «фиксировался обряд Куста и/или кустовые песни» (108 н. п.) в XIX и XX вв., перечисляет следующие: «б. Волковысский у. (2) Грушевы, Ковалевцы». При этом лингвист поясняет: «Отсылка с старому административно-территориальному делению указывает на то, что в настоящее время населённый пункт уже не существует» [1, с. 178; 2, с. 38; 3, с. 142]. Однако это утверждение не соответ-

ковысского уезда Гродненской губ.); Вильяново Пружанского района Брестской области (ранее – Ковалевцы Волковысского уезда Гродненской губ.); Мосевичи Пружанского района Брестской области; Кукличи Свислочского района Гродненской области; Верещаци Свислочского района Гродненской области.

Лысково – в прошлом местечко; волостное правление. В конце XIX в. здесь были православная церковь, часовня, синагога, еврейский молитвенный дом, школа, 14 лавок, пивная лавка [6, с. 73]. Полученные нами данные позволяют восстановить и дополнить информацию об интересующих нас обрядовых действиях сельской молодёжи на Купалу в Лысково, которые в конце XIX в. были описаны М. Федоровским. Как отмечает информант (1929 г. р.) из деревни Лысково Пружанского района, «Ужэ пры мне не было. Мая маці расказвала і бацько расказваў, што *куста прыбіралі*... на Купайло. І па еўрэх той *куст* хадзіў, танцаваў. І еўрэйі выносілі булкі. Там абаранкаў яму... Да. А той *куст* па еўрэйскіх ганках танцаваў. Песні спяваў... Бразыжкі. ...Па хазяевах яны не хадзілі. Ано па еўрэх. Усёй цэнтр гэты. Спашное, адны еўрэйі тут былі, то партныя, то сапожнікі. Многа было...». Информант отрицает обход поля с *кустом* на Купалу: «Полё хадзілі на Юр'ё, з свянцоным хлебам хадзілі па полю людзі. Свайі палоскі хлебам абносілі. На Георгія. Вот калі хадзілі па полю людзі. А *куста* на поле не вадзілі». Для Лысково и окрестных деревень характерен хрононим *Сёмуха*, а не *Тройца*. Информант отмечает, что «*куста* на Сёмуху не было».

Информант из деревни Вильяново Пружанского района отмечает: «Абліваліся. Маладыя друг друга. Толькі на Купайло». Другой информант (1924 г. р.), родившийся и выросший в деревне Мосевичи Пружанского района, рассказал следующее: «На Купайло... хадзілі, вадзілі, як называлі *куста*...», «На Купайло галінкамі абстаўлялі. Хто сагласіцца... Яно аджывало», «Это ўсё халастыя былі, маладзёж». При этом исполняли песню: «Сёння Купайло, завтра Ян, / Ліхо малайчыкам, і ліхо нам».

Полученные нами данные показывают, что в местечке Лысково в конце XIX в. сохранялись обрядовые действия сельской молодёжи (парней и девушек) на Купалу, которые включали ряжение одной из девушек в зелень, при этом исполнялись купальские, а не кустовые песни, обрядовая процессия\_останавливалась на пороге домов евреев, крестьянские дворы не посещали.

В ходе проведённого нами полевого исследования в находящейся рядом с Лысково деревне Кукличи Свислочского района Гродненской области было опрошено семь информантов, которым были заданы вопросы о наличии обряда «вождения Куста». Все опрошенные, коренные жители деревни Кукличи, в возрасте от 80 до 90 лет, отрицали наличие традиции Куста. Полученные нами данные не подтверждают наличия наряженной в зелень фигуры с именем Куст, а также обрядовых действий – хождения с кустом «з ядлоўчыка» – в этом населённом пункте, как это отмечается в некоторых работах [1, с. 168; 5, с. 188]. Ответы информантов были типичными: «Пры маёй памяці не было»; «Не за маю памяць» и т. д.

Подводя итог, отметим, что данные показывают: в местечке Лысково уже в конце XIX в. некоторые фрагменты обрядовых действий, формально похожие на отдельные элементы кустового обряда, были приурочены к обряду Купала и исполнялись только сельской молодёжью, при этом имела явная выраженность игрового характера исполняемых действий, что позволяет говорить только об использовании фрагментов уже

---

ствует действительности, поскольку эти населённые пункты (Грушовцы, Ковалевцы) существуют, но под другими названиями: Груск и Вильяново соответственно.

распавшейся формы кустового обряда, а не о его трансформационной форме, то есть собственно обрядом Куст эти действия в конце XIX в. не были.

Одна из так называемых «кустовых фиксаций», представленная на карте «География “Куста”» Н. Антропова, называется «Жаніцьба куста» [1, с. 174; 2, с. 39 – 40; 3, с. 144]. В работах автора на карте «География “Куста”» так называемый обряд «Жаніцьба куста», который якобы имел место в деревне Стрельцы Мостовского района Гродненской области, обозначен пунктом 3 [1, с. 179; 2, с. 41; 3, с. 145]. Лингвист пытается соотнести эту кустовую фиксацию с западной границей ареала «вождения Куста».

Поскольку Н. Антропов неоднократно использует это описание в своих работах [1, с. 174; 2, с. 39 – 40; 3, с. 144], приведём его полностью:

«Абрад “Жаніцьба куста”. Перад Троіцай маладыя дзяўчаты нараджалі Куста і вадзілі яго па вёсцы з песнямі з хаты ў хату. Хлопца ўпрыгожвалі галінкамі клёну і бярозы, і ён быў Кустом. Дзяўчаты шлі па вуліцы і спявалі песні: “Ішлі дзеўкі па вуліцы / Да каморы, да святліцы, / А ўжо людзі дзіваваліся, / На кляновы куст углядаліся. / Ой кусточак, та наш кусточак, / Зеляненькі наш лісточак. / На траецкае ды на свята / Ой адораць нас людзі багата”; “Троіца, Троіца, святая Багародзіца, / У нашых мясцінах добра пагодзіцца. / А ў нашых мясцінах добра ходзіцца, / А ў нашых мясцінах добра Куста водзіцца”.

Затым дзяўчаты з Кустом уваходзілі ў адну з хат і пачыналі песнямі размаўляць з гаспадарамі. Моладзь усхваляе працавітасць гаспадароў. За песні добрыя дзяўчат частавалі цукеркамі і рознымі пачастункамі: “Ох мы былі ў харошым бару, / Завівалі куста з зялёнага клёну. / Ды прывялі куста да слаўнага двору. / Проша пана выйсьці з новага пакою. / Патанцуйце з кустом з самога клёну, / Дамо вам па залатому. / Паспявайце з кустом з самога бэзу, Дасць пан Кусту па адрэзу”.

А вечарам дзяўчаты варажылі: “Пойдзем завіваць вяночкі ў лугі-лужочкі, / На воды добрыя, на жыта густое, / На ячмень каласісты, на авёс расісты, / На грэчку чорную, на капусту белую” (Архіў ІМЭФ); записали в августе 2000 г. в. д. Стрельцы Мост. Гр. Садовская С. Э. и Гринчик А. М. от Сивко Г. С., 1939 г., местной)» [2, с. 39 – 40].

Из приведённого текста не следует, что участники описанной церемонии называли свои действия «Жаніцьба куста». Кто так назвал описанные действия? Как появилось такое название? В своих работах Н. Антропов никакого пояснения не даёт. В этом тексте имеется очевидное противоречие. Так, в начале описания отмечается, что обряд проводился накануне Троицы, однако в приведённой выше песне имеется прямое указание, что она исполнялась на Троицу – «На траецкае ды на свята» [13].

Нами было проведено полевое исследование в деревне Стрельцы Мостовского района Гродненской области Согласно полученным от информантов данным, здесь не было обрядов «вождения Куста» и «Жаніцьбы куста». Информанты, жители деревни Стрельцы, местные, на наши вопросы об обряде «Жаніцьбы куста» отмечали следующее: «Нехта прыдумаў. Нехта пісаў абы пісаць»; «У нашай вёскі гэтага не было»; «У нас не было гэтага», «Не, не было»; «Тут такога не было. Пры маёй памяці не было». Все информанты категорически отрицают проведение в их деревне обряда «Жаніцьба куста», песен и других данных, которые использует Н. Антропов, приводя описание «Абрад “Жаніцьба куста”» в своих работах.

На наш вопрос: «Ці быў такі звычай “Жаніцьба куста”, ці прыбіралі ў галінкі клёну, бярозы і вадзілі па вёсцы перад Тройцай (на Тройцу) маладыя дзяўчаты *куста*?», ин-

форманты, категорически отрицая это, отвечали: «Эта каровы заквечвалі на рогі на Сёмуху», «Пастухі заквечвалі каровы» и т. д.

Подводя итог, отметим, что так называемая «Жаніцьба куста» – фикция. Из работы Н. Антропова следует, что описание так называемого обряда «Жаніцьба куста» основано на информации, полученной от информантки Г. С. Сивко, 1939 г. р., местной (Архив ИИЭФ). Однако, согласно утверждению жителей деревни Стрельцы, а также данным, полученным в местном сельсовете, такой жительницы в этом населённом пункте не было.

В деревне Бердовичи Слонимского района Гродненской области в рамках полевого исследования нами было проведено углубленное интервью со старожилами, местными жителями, даты рождения которых приходятся, в основном, на 20-е годы прошлого века. Все информанты отрицают наличие в деревне Бердовичи традиции хождения на Троицу, а также в другое время, группы женщин во главе с наряженной в зелень главной фигурой под названием Куст. В то же время информанты отмечали использование зелени на Троицу: берёзы, липы, которыми украшали дома, ставили за иконы и т. д. По данным, полученным от информантов, на Троицу пастухи вешали на рога коровам венки. Таким образом, утверждение, что в деревне Бердовичи имело место «вождение Куста», не соответствует действительности. Указание на карте «География “Куста”» Н. Антропова, что в деревне Бердовичи Слонимского района имела место кустовая фиксация (пункт 4 [1, с. 179]; пункт 5 [2, с. 41]; пункт 5 [3, с. 145]), неверно, это фикция.

В своих работах Н. Антропов отмечает наличие обряда Куст, включающего действия с обливанием водой, в населённых пунктах Каменецкого района Брестской области. На карте «География “Куста”» Н. Антропова населённые пункты Николаево и Жиличи Каменецкого района отмечены пунктами 17 а [1, с. 179] и 21 [2, с. 41; 3, с. 145]. Автор отмечает, что в деревне Жиличи «На Троицу ходыли до рички, там з рички вытягвали *плешник* [аир. – Н. А.], абвивали им дзяўчыну и ходыли па сялу, полывалы яе вадой (Архив БЭЛА)» [1, с. 168]. Согласно данным, полученным нами в результате полевого исследования в деревне Жиличи Каменецкого района Брестской области, обряда Куст в этом населённом пункте не было, информанты категорически отрицают наличие здесь традиции на Троицу или в другое время украшать девушку зеленью, водить по деревне, поливать водой: «У нас тако́го нэ було́», «Нэ було́» и т. д. [8, с. 279; 9, с. 256; 10, с. 47].

В работах Н. Антропова отмечается, что в деревне Николаево Каменецкого района «После Пасхи в чэтвэрг обливалы дзіўчыну вадой и водыли па сілу́» (Архив БЭЛА)» [1, с. 167; 2, с. 7; 3, с. 106]. Эти данные «в июле 1989 г. записал Д. Н. Шамко от группы местных информантов» [2, с. 7]. В статье «Хроника полесских экспедиций (1982 – 1991)» говорится, что материалы для Полесского этнолингвистического атласа (ПЭЛА) собирали и студенты [4, с. 383, 390], «в Николаево работала группа студентов-практикантов 2 курса БГУ» [4, с. 390], в том числе и Д. Н. Шамко. Однако, согласно полученным нами данным в результате интервью, информанты в деревне Николаево, которая находится рядом с деревней Жиличи, категорически отрицают наличие в этом населённом пункте традиции «вождения Куста», вождения по селу девушки, наряженной в зелень, и поливании её водой: «Не, у нас тако́го нэ було́»; «Нэ було́ тако́го»; «Не, не» [8, с. 279; 9, с. 256; 10, с. 47].

Проведённые нами полевые исследования показали, что в деревнях Жиличи и Николаево Каменецкого района не было обряда «вождения Куста», а также обрядовых действий с обливанием водой наряженной в зелень обрядовой фигуры. Таким образом, сле-

дует заключить, что включение деревень Жиличи и Николаево в ареал обряда «вождения Кúста» неверно.

Подводя итог, отметим, что в своих публикациях Н. Антропов необоснованно отождествляет распавшиеся формы обряда, зафиксированные в конце XIX в. М. Федоровским как часть обряда Купалы в местечке Лысково и его окрестности, с обрядом «вождения Кúста», для чего использует методологически некорректно понятие «кустовые фиксации». На этом некорректном методологическом приёме и основано мнение автора о так называемом «ружанском микроареале Куста», важно подчеркнуть – «микроареале Куста», а не «микроареале обряда “вождения Кúста”». Фактически, методологически некорректный подход с использованием так называемых «кустовых фиксаций» способствует созданию псевдокустовых фиксаций, фикций. Таким образом, нет никаких оснований считать научно состоятельной попытку Н. Антропова дать определение западной границы обряда «вождения Кúста» на основании рассмотренных выше так называемых «кустовых фиксаций».

Использование многочисленных фикций свидетельствует о полной научной несостоятельности предложенного лингвистом подхода при изучении обряда «вождения Кúста».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Антропов, Н. П. Белорусские этнолингвистические этюды: 3. «Куст» (часть первая) / Н. П. Антропов // *Ethnolinguistica Slavica*: к 90-летию академика Никиты Ильича Толстого. – М., 2013. – С. 162 – 179.
2. Антропов, Н. П. «Вождение Кúста» в контексте проблематики белорусско-инославянских (неславянских) этнолингвистических соответствий: доклад на XV Междунар. съезде славистов, Минск, 20-27 августа 2013 г. / Н. П. Антропов. – Минск: Право и экономика, 2013. – 46 с.
3. Антропаў, М. П. Этналінгвістычны кантынуум заходнепалеска-беларускага абрадавага Куста / М. П. Антропаў // *Беларускі фальклор. Матэрыялы і даследаванні*: зб. навук. прац. – Мінск, 2015. – Вып. 2. – С. 100 – 150.
4. Антропов, Н. П. Хроника полесских экспедиций / Н. П. Антропов, А. А. Плотникова // *Славянский и балканский фольклор. Этнолингвистическое изучение Полесья*. – М., 1995. – С. 383 – 391.
5. Басько, В. І. Каляндарныя святы, звычаі і абрады / В. І. Басько, Т. І. Кухаронак // *Традыцыйная мастацкая культура беларусаў*: у 6 т. / аўт. ідэі і агул. рэд. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск, 2006. – Т. 3. Гродзенскае Панямонне: у 2 кн. – Кн. 1. – 608 с.
6. Волости и важнейшие селения европейской России. – СПб.: Изд. Центр стат. ком., 1886. – Вып. 5. Губернии Литовской и Белорусской областей. – 259 с.
7. Шарая, О. Н. Ценностно-нормативная природа почитания предков / О. Н. Шарая. – Минск: Технология, 2002. – 249 с.
8. Шарая, О. Н. Обряд «вождение Кúста»: особенности полевых исследований в 70 – 90-е годы XX века / О. Н. Шарая // *Беларусь у XIX – XXI стагоддзях: праблемы этнакультурнага і нацыянальна-дзяржаўнага развіцця*: зб. навук. арт. – Гомель, 2013. – С. 274 – 280.
9. Шарая, О. Н. Обряд «вождение Кúста» и особенности его изучения / О. Н. Шарая // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі* / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2014. – Вып. 17. – С. 252 – 260.
10. Шарая, О. Н. Современные проблемы ареального изучения обряда «вождения Куста» / О. Н. Шарая // *Аўтэнтны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання*: зб. навук. прац удзельнікаў VIII Міжнар. навук. канф., Мінск, 25-27 красавіка 2014 г. / БДУКМ; рэдкал.: В. Р. Языковіч (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2014. – С. 46 – 48.
11. Шарая, О. Н. Западнополесский обряд «вождение Кúста» как социокультурный феномен и проблемы его изучения / О. Н. Шарая // *Беларускі фальклор. Матэрыялы і даследаванні*: зб. навук. прац. – Мінск, 2015. – Вып. 2. – С. 32 – 67.

12. Шарая, О. Н. Ареал обряда «вождения Кúста» и его периферия/ О. Н. Шарая // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання (памяці антраполага Зінаіды Мажэйкі) : зб. навук. прац удзельнікаў IX Міжнар. навук. канф., Мінск, 24-26 красавіка 2015 г. / БДУКМ ; рэдкал. : В. Р. Языковіч (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2015. – С. 56 – 58.

13. Шарая, О. Н. Проблемы картографирования обряда «вождения Кúста» / О. Н. Шарая // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання (памяці антраполага Зінаіды Мажэйкі) : зб. навук. прац / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, БДУКМ ; рэдкал. : В. Р. Языковіч [і інш.]. – Мінск, 2016. – С. 86 – 88.

14. Federowski, M. Lud Białoruski na Rusi Litewskiej / Materiały do etnografii słowiańskiej zgromadzone w latach 1877 – 1905 / M. Federowski – Kraków : Wyd-wo Komisji antropologicznej Akademii Umiejętności, 1897. – Т. 1. Wiara, wierzenia i przesady ludu z okolic Wołkowyska, Słonima, Lidy i Sokółki. – 509 s.

#### РЕЗІЮМЕ

В статье рассмотрены методологические проблемы определения географии обряда «вождения Кúста». В результате проведённого анализа методологии исследования обряда и учёта эмпирических данных полевых исследований показана научная несостоятельность картографирования обряда на основе псевдокúстовых фиксаций.

#### SUMMARY

The methodological problems of defining the geography of the ritual named «vozhdenie Kústa» are considered in the article. It also shows the scientific groundlessness of mapping the ritual on the basis of «pseudo-kústa» recordings and publications within the scope of analysis of ritual research methodology and used empirical data.



## РАЗДЕЛ IV

# ПРОБЛЕМЫ ЗАХВАТНА КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ

*Белаш С. А.*

## ВОЗРОЖДЕНИЕ ЛЁГКОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ В БЕЛАРУСИ В 1945 – 1960-Х ГОДАХ И РАЗВИТИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 27.04.2016)*

Национальная культура – важнейшая часть историко-культурного наследия. Она сыграла исключительную роль в идентификации и самосохранении белорусов как этноса, отразив его исторические истоки и первостепенную сущность. Народ всегда являлся настоящим творцом и носителем самобытных этнокультурных традиций, которые он бережно сохранял и заботливо развивал, передавая как сакральный дар в наследие своим потомкам.

В первое послевоенное десятилетие в связи с недостатком промышленной продукции наблюдается оживление народных промыслов и ремёсел [1, с. 31]. Несмотря на то, что основная часть мужского населения, занятого в ремесленной сфере, погибла во время Второй мировой войны, повышенный спрос на необходимые хозяйственные и бытовые вещи вынудил мастеров возродить белорусские народные ремёсла.

Параллельно с традиционными народными промыслами, которые удовлетворяли практические потребности в бытовых, хозяйственных вещах, были восстановлены и художественные артели созданного в 1938 г. Белорусского художественно-промышленного союза [5, с. 69]. В первые послевоенные годы Белхудпромсоюз возобновил свою деятельность [1, с. 31]. Возродились художественные артели в Минске, Витебске, Дриссе, Барановичах, Борисове, появились новые артели в Гродно, Полоцке, Пинске и других городах.

1950-е годы отличаются заметным упадком традиционных народных ремёсел и промыслов, поскольку их функции выполняло промышленное производство. В то же время продолжают развиваться художественные артели, поскольку растёт интерес к народному творчеству и его традициям [1, с. 32]. Большую часть изготавливаемой продукции составляли изделия в технике ткачества и вышивки.

Во 2-й половине 1950-х годов ситуация заметно меняется. Создаются новые артели художественного плана, которые развивают местные традиции не только в области ткачества и вышивки, но и в других видах традиционных художественных ремёсел [1, с. 32].

Заметное развитие художественных промыслов, рост спроса на продукцию, повышение требований к её качеству и национальной самобытности остро поставили вопрос кадров. Традиционное народное искусство Беларуси с его внешне сдержанными формами и скромным декором не соответствовало концепции повышенной декоративности, доминировавшей в деятельности артелей [1, с. 32]. Появилась потребность в руководителях и художниках, которую решали за счёт выпускников художественных училищ РСФСР и Украины. Однако в результате этого промыслы начали терять самобытность и национальные особенности. С 1957 г. художников прикладного искусства гото-

вили в Минском художественном училище, мастеров художественной вышивки – в Витебском техническом училище. Частично это решило проблему национальных кадров в названной области.

Разнотильностью и разнохарактерностью выделялась керамика первых послевоенных десятилетий. Отсутствие посуды промышленного производства вызвало активное возрождение народного гончарного промысла; были восстановлены довоенные гончарные артели, к ним присоединились новые, которые и обеспечивали рынок необходимой бытовой посудой традиционных форм и ассортимента.

В то же время в профессиональной художественной керамике продолжались процессы поиска и становления новой образности, ярко отражавшие художественные тенденции и стилистику того времени. Керамические изделия выставочного назначения представляли собой монументальные вазы классической формы, украшенные рельефным узором из гирлянд, венков, цветочных фризов, куда включались натуралистические изображения сюжетного характера, советской эмблематики, щедро отделанный золотом народный орнамент и другие. Как и иные произведения (в том числе художественное стекло), они отражают характерную для того времени тенденцию механического соединения старых форм и нового содержания, что также приводило к разнотильности и эклектизму. Однако подобная стилистика соответствовала характеру архитектуры того времени, задававшей тон и в декоративном искусстве [2, с. 75].

К 1950-м годам заметно усилилась база для развития промышленной керамики. В 1949 г. начал работу Минский фарфорово-фаянсовый завод, что дало возможность наладить массовое производство керамической посуды и художественных изделий. Правда, из-за отсутствия собственных творческих кадров приходилось приглашать художников из других республик (в основном, выпускников Рижского (Латвия) и Конаковского (Россия) училищ), которые не сразу смогли усвоить традиции белорусской национальной культуры. В первое время примеры-эталоны промышленных и художественных изделий поступали с Дулевского завода (Россия), причём отбирались образцы максимально простых форм.

Художественные изделия в продукции завода занимали незначительное место. Некоторое распространение приобретает декоративная фарфоровая скульптура малых форм в виде детей с животными, колхозниц со снопами и других плакатных сюжетов, которые сводились к механическому воспроизведению увиденного [2, с. 76]. Позже началась разработка национальной тематики и в декоре массовых предметов быта, и в скульптуре: часто экспонировались «Лявони́ха» по модели С. Селиханова, «Нестерка» по модели И. Кравченко, декоративные вазы с росписью В. Кириленко, М. Шевцовой и другие. Под воздействием творчества Н. Михолапа в колорите изделий преобладали нежные, мягкие краски со множеством голубых, светло-зелёных, палевых оттенков, ассоциирующиеся с красками белорусской природы [4, с. 263].

Искромётный белорусский танец «Лявони́ха» и колоритные герои пьесы В. Вольского «Нестерка», портреты народного поэта Беларуси Я. Купалы и статуэтки-сувениры («Зубр» и др.) вносили неповторимые национальные краски в палитру советского фарфора [4, с. 263].

Качественно новый этап в развитии художественной керамики ознаменовал конец 1950-х – начало 1960-х годов, что было связано со сменой тенденций искусства того времени, становлением национальной школы художников-керамистов, улучшением материальной базы. В 1961 г. в Белорусском театрально-художественном институте от-

крывается отделение декоративно-прикладного искусства, где начинается подготовка своих кадров для отрасли керамики. При художественном фонде БССР создаётся керамическая мастерская. С 1963 г. начинает работу керамический цех на Борисовском художественном комбинате. С 1957 г. реконструируется Минский фарфорово-фаянсовый завод, разрабатываются собственные эталоны изделий [2, с. 76]. С апреля 1954 г. начинается маркировка продукции белорусских предприятий фирменным клеймом различных цветов для определения завода-производителя и сортности.

Коренные перемены в характере архитектуры, индустриализация массового строительства вывели на первый план задачи комплексного решения интерьера, где должное место отводилось и керамическим изделиям соответствующей стилистики. Уникальные произведения выставочного назначения уступают место изделиям, которые органично включаются в массовый жилой интерьер с его лаконизмом и практичной целесообразностью. Керамические изделия ярко отражали тенденции того времени, они приобретают схематизированные формы, линейный асимметрический декор, лаконичные цвета, косые срезы, наклонные линии, что соответствовало стандартизированному интерьеру [2, с. 77].

В конце 1950-х годов Минский фарфоровый завод наладил выпуск малопредметных удобных и дешёвых сервизов для повседневного пользования. Яркие красно-чёрные или золотистые цветочные росписи и геометрические узоры соответствовали интерьеру современных кухонь-столовых, придавали им обжитость. Художники В. Кириленко, А. Федусь, В. Леонтович, Л. Богданов и сотрудничавшие с заводом В. Гаврилов, М. Беляев, Т. Порожняк успешно экспонировали свои работы на республиканских выставках. Лирическую тему в скульптурных композициях М. Беляева («На камушке» и др.), более контрастные росписи тарелок (чёрное и красное покрытие с процарапанным узором народных рушников) В. Гаврилова, народные образы Л. Богданова можно рассматривать как попытки закрепления национальной самобытности. Эту тенденцию поддержал Добрушский завод [4, с. 266].

Художники-керамисты отдали дань интересу и к простым геометрическим формам. Широкое распространение получили конусообразные, шарообразные, цилиндрические формы и их соединения.

В советском декоративном искусстве существовала группа вещей, отличная по характеру и назначению от товаров широкого потребления. Малотиражные изделия из разных материалов, отдельные вещи, обладающие чертами уникальности – знаком личного участия художника, наиболее ценны неповторимостью художественного образа и важны коллекционерам, но они были дорогостоящими [4, с. 267 – 268].

В конце 1950-х – начале 1960-х годов образцом выставочной керамики стали яркие, приближенные к народной скульптуре расписные зооморфные и антропоморфные сосуды в виде баранов, птиц и человеческих фигур. Массивные «непрактичные бутылки», декоративные сосуды-головы с орнаментальной отделкой только внешне напоминали привычную домашнюю утварь. Они были укрупнены до «памятников времени» и приобрели новый смысл. Усложнённая отделка, орнаментация, рассчитанные на восприятие в большом пространстве, указывали на их общественный контекст [4, с. 269 – 270].

Клоунада, гротеск, ярмарочная яркая роспись соединились в сплав правды и вымысла, доброй шутки и едкого намёка. Работы такого рода как бы противопоставляют простодушие предков разумности и прозорливости современников. В Беларуси автора-

ми выставочных работ были Ф. Шостак, М. Остапенко, Т. Петровская, А. Литвиненко и другие [4, с. 269 – 270].

Развивается жанр мелкой пластики, преимущественно в технике фарфора, предназначенной для массового тиражирования на Минском фарфоровом заводе. Распространяется фарфоровая пластика анималистического жанра.

В целом начало 1960-х годов в белорусской керамике отмечено первыми попытками поиска новых декоративных свойств материала, использования богатства его фактуры, определения национальных черт [2, с. 77].

В 1941 – 1945 гг. предприятия белорусской стекольной промышленности, находившиеся на оккупированной территории, подверглись значительному разрушению. В 1944 г. частично возобновили свою деятельность Борисовский стекольный завод, «Неман» (п. Берёзовка Лидского р-на) и «Октябрь» (п. Елизово Осиповичского р-на), в 1946 – 1950 гг. – Гомельский, первое время занимавшиеся изготовлением оконного стекла. Борисовский стекольный завод и «Неман» возобновили выпуск художественного стекла массового потребления. Графины, стаканы, хлебницы, сахарницы, вазы для цветов, приборы для напитков изготавливались по образцам довоенного времени и даже начала XX в., при этом на Борисовском стекольном заводе использовалось только прозрачное стекло [2, с. 219].

Однако художественный уровень выпускаемой продукции и квалификация мастеров, вероятно, были очень высокими, поскольку В. Мухина в 1948 г. приезжала на стекольный завод «Неман», чтобы выполнить правительственный заказ по её эскизам. Для сравнения, на заводе Гусь-Хрустальный (Россия) начали варить хрусталь только в 1948 г. а на Ленинградской зеркальной фабрике – после 1948 г. Несколько эталонов В. Мухиной неманцы тиражировали в производство [7, с. 18].

Более интенсивно шло возрождение стекольного завода «Неман», на котором освоили технологию варки стекломассы рубинового, фиолетового, голубого, жёлтого и других цветов, что обогащало палитру изделий. Однако и «Неман» занимался удовлетворением первоочередных потребностей населения. Поэтому задача художественного уровня изделий практически не ставилась.

Со 2-й половины 1950-х годов на белорусских стекольных заводах начинают внедрять в производство новые образцы сортовой посуды, изготавливаемой по эталонным образцам художников Московского комбината прикладного искусства [7, с. 21 – 22].

Большую роль в развитии данного промысла в 1950 – 1980-е годы сыграла первая белорусская художница стекла Г. Исаевич [7, с. 23]. Она внесла заметный вклад в обновление ассортимента изделий. Большинство разработок Г. Исаевич было принято для массового производства [7, с. 23 – 24].

1950-е годы отмечены поиском в области новой стилистики в духе времени, творческой интерпретацией традиций, обновлением старых форм и декора. Заметное влияние оказала характерная для всего советского искусства 1950-х годов тенденция к чрезмерному украшательству и помпезности. Особенно ярко её демонстрируют произведения выставочного и подарочного назначения. За их основу брали классические формы, которые щедро украшались декором из лавровых венков, гирлянд, колосьев, национального орнамента. В такую разностилевую орнаментику обычно включали сюжетные сценки из жизни того времени, портреты, пейзажи, эмблемы и другое [2, с. 219].

Тенденция к пышности, украшательству, парадности наложила отпечаток и на стекло массового производства. Но уже к концу 1950-х годов данное направление засви-

детельствовало свою антихудожественность и нежизнеспособность. Понадобились новые подходы к созданию современных по звучанию изделий, удобных в использовании, эстетичных по форме и декору.

На крупных заводах БССР и СССР были созданы экспериментально-творческие лаборатории, а в управлениях стеклянной промышленности – художественные советы. Началась работа по обновлению ассортимента. Опираясь на принцип формообразования, получившего развитие в архитектуре, дизайне и смежных видах прикладного искусства, сторонники нового направления стремились к лаконичности образов, ясной логике форм, конструктивности и технологичности. Поиски приёмов обработки изделий были направлены на выявление красоты самого материала [3, с. 7 – 9].

Первые работы художников, в основном, из гладкого стекла с простым декором, дешёвые и целесообразные, с недоверием восприняли на заводах. Но они быстро приобрели успех на выставках «Искусство и быт» и были рекомендованы к производству. Однако заводы медленно и неохотно осваивали новые образцы, которые требовали пересмотра существующих прецедентов. В этих условиях художественная деятельность в стеклянной промышленности приобрела экспериментально-выставочный характер. Благодаря расширению географии выставок лучшие произведения белорусского художественного стекла стали известны не только в республиках Советского Союза, но и за рубежом [3, с. 9].

В первые послевоенные годы текстиль не выделялся разнообразием и высокими художественными качествами, особенно в восточных районах Беларуси, где ткачество ещё полностью не возродилось [2, с. 324]. Основную долю производства составляли ткани для одежды. Изготавливали их примерно до конца 1940-х годов. В восточных районах Беларуси население, особенно молодёжь, практически не носило домотканые вещи. В западных регионах одежду домашнего производства использовали несколько дольше.

В конце 1950-х – 1960-х годах разрушенное хозяйство восстанавливалось, отстраивалась, развивалась лёгкая промышленность. На прилавках магазинов появилось много дешёвых тканей, и потребность в материале домашнего производства, в первую очередь для одежды, исчезла [2, с. 324]. Среди текстильных изделий, выполненных в домашних условиях, первое место занимают покрывала. На востоке и юге Беларуси ткали покрывала с растительным орнаментом, в Гродненской области и северо-западных районах – покрывала-радуги, а повсеместно было распространено изготовление покрывал в клетку. Характерной особенностью изделий независимо от техники исполнения является то, что все они отличаются мажорностью, гармоничной цветовой гаммой и её оттенками [2, с. 325].

Послевоенное время определяется поиском путей возрождения искусства гобелена, которое уже полтора столетия переживало период полного забвения [2, с. 279]. Бригадой мастериц при Гродненском областном Доме народного творчества по эскизам профессиональных художников были вытканы гобелены-портреты исторических и государственных лиц, тематические гобелены и другие. Не связанные с бывшими традициями искусства шпалер и гобеленов, эти произведения, тем не менее, имели с ними много общего, поскольку фактически являлись «ткаными картинами». По композиции и характеру они напоминали плакаты того времени с их пафосом или натуралистично передавали портретное сходство персонажей [2, с. 279 – 280].

С созданием в 1946 г. Витебского коврово-плюшевого комбината начинается развитие белорусского промышленного ковроткачества. Основываясь на традициях классического восточного ворсового ковра, белорусские художники обращаются к национальной тематике. Временами такое сочетание было формальным, механическим, но в целом направление определило национально отличительный характер промышленного ковроткачества [2, с. 280]. Несмотря на то, что в ассортименте ковров, производимом комбинатом, присутствовали изделия, которые в своём оформлении имели элементы национальных орнаментов республик СССР, всё же преобладали белорусские мотивы, орнамента и колористика.

Таким образом, в послевоенное время произошло возрождение художественных артелей на территории БССР для удовлетворения нужд населения в бытовых вещах. Ускоренное восстановление и строительство предприятий лёгкой промышленности Беларуси вызвало нехватку кадров. Проблему решали за счёт выпускников художественных училищ СССР, что стало причиной угасания самобытности и национальных особенностей промыслов. До конца 1950-х годов основой промышленных изделий стали образцы довоенного периода и работы мастеров фабрик РСФСР. Ситуация изменилась в начале 1960-х годов, когда в учебных заведениях БССР начали готовить кадры в области художественных промыслов. Благодаря этому белорусское декоративно-прикладное искусство в условиях производства предприятий лёгкой промышленности республики снова начали приобретать национальный колорит.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Беларусь / рэдкал. : В. К. Бандарчык [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1995. – Т. 1. Прамысловыя і рамесныя заняткі. – 351 с.
2. Беларусь / рэдкал. : А. І. Лакотка [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2005. – Т. 8. Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва / Я. М. Сахута. – 351 с.
3. Беларускае мастацкае шкло / аўт тэксту і склад. А. Сурскі. – Мінск : Беларусь, 1978. – 172 с.
4. Елатомцева, И. М. Шедевры мировой керамики: исторические метаморфозы стилистики / И. М. Елатомцева. – Минск : Беларусь, 2008. – 287 с.
5. Лабачэўская, В. Зберагаючы самабытнасць / В. Лабачэўская // Мастацтва Беларусі. – 1988. – № 6. – С. 69.
6. Советское декоративное искусство, 1945 – 1975 : очерки / отв. ред. В. П. Толстой. – М. : Искусство, 1989. – 256 с.
7. Яницкая, М. М. Художественное стекло Советской Белоруссии / М. М. Яницкая. – Минск : Наука и техника, 1989. – 208 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрено возрождение основных видов народных промыслов и ремёсел на территории Беларуси после Второй мировой войны; восстановление и развитие республиканских предприятий лёгкой промышленности, а также сохранение национальных художественных традиций в условиях промышленного производства. Определены основные художественные тенденции и стилистика в национальном декоративно-прикладном искусстве в 1945 – 1960-х годах.

#### SUMMARY

The paper deals with the revival of the main types of folk arts and crafts in Belarus after World War II; reconstruction and development of national enterprises of light industry, as well as the preservation of national artistic traditions in industrial production. The main artistic trends and style in the national arts and crafts in 1945 – 1960 years.

## **ЛОКАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ АРХИТЕКТУРНОГО ДЕКОРА НАРОДНОГО ДЕРЕВЯННОГО ЖИЛИЩА ЦЕНТРАЛЬНОЙ БЕЛАРУСИ**

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

*(Поступила в редакцию 14.09.2016)*

Центральная Беларусь – один из шести историко-этнографических регионов Беларуси. Среди памятников народной материальной культуры региона заметное место занимает архитектурный декор традиционного деревянного жилища, многие проявления которого сохранились до нашего времени, оставаясь на всеобщем обозрении, – в отличие от костюма, ткачества, керамики, изделий из металла и др., образцы которых сегодня можно увидеть лишь в музейных коллекциях. Тем не менее, архитектурный декор деревянного жилища Центральной Беларуси до последнего времени не привлекал особого внимания исследователей, преимущество отдавалось более архаичной и яркой декоративной архитектуре Полесья.

По многим признакам (организация жилища, аграрная культура, народный костюм и др.) Центральная Беларусь традиционно подразделяется на несколько локальных районов или подрайонов: восточный (Березинский), южный (Слуцко-Несвижский) и северный (Минский). Если же обратиться к декору народного жилища, нельзя не заметить, что границы его локальных отличий не всегда совпадают с предложенным районированием. На наш взгляд, деление на центральный, северный, западный, восточный и южный ареалы будет более точно отражать особенности украшения деревянного народного жилища. В свою очередь, в границах каждого ареала могут проявляться узко локальные варианты украшения жилья, а также своеобразные переходные зоны от одного вида декора к другому.

Однако при всех локальных отличиях отмечается ряд особенностей, характерных для архитектурного декора всего региона. Так, на всей территории Центральной Беларуси преобладает вертикальная зашивка фронтонов встык или вразбежку. Часто встречается горизонтальное деление фронтона на две или несколько частей: нижняя трапециевидная зашивается вертикально, треугольная – «ёлочкой», параллельной или перпендикулярной скатам крыши. При многочастной зашивке комбинируются различные способы укладки досок: вертикальная, горизонтальная, «ёлочкой», ромбическая. Нижние концы досок нередко обрабатывают в виде ромба, пики, треугольника, полукруга или почти полного круга с отверстием в центре; встречаются и более сложные фигуры, образующие выразительный горизонтальный ряд. В восточной части Дзержинского и на территории Узденского районов встречаются фронтоны с вынесенной вперед 1/3 или 1/2 верхней частью. Фронтоны такого типа эпизодически встречаются на всей территории Центральной Беларуси.

Своеобразие архитектурного декора региона наиболее ярко выявляется в оформлении оконных проёмов. В обрамлении окон преобладают наличники двух видов: с прямым профилированным карнизом или в виде треугольного завершения-фронтона горизонтальными боковыми планками. Треугольное поле таких наличников обычно заполняется накладными фигурами геометрического (ромб, треугольник) или растительно-антропоморфного характера.

Декоративно обрабатывались консольные выпуски одного-двух верхних венцов сруба. Наиболее ранним вариантом декора можно считать косой продольный срез ниж-

ней части консольного выпуска бревна, иногда с небольшой вогнутостью или закруглением на конце. При обшивке углов дома выпуски частично закрываются козырьком или досками, иногда – короткой дощечкой с фигурно обработанным нижним концом.

Стены обычно обшиваются, при этом узкие дощечки шалёвки укладываются, как правило, тремя поясами: подоконный и надоконный – вертикально, межоконный – горизонтально, в «ёлочку», ромбами. Вертикально зашиваются и углы, при этом они, как правило, украшены. Чаще всего используются накладные фигуры в виде ромбов или ромбические композиции, встречаются также объёмные вытянутые пирамиды. В оформлении угла может включаться композиция из трёх тонких планок, изредка встречаются растительные мотивы. Накладные элементы декора могут дополнительно выделяться цветом или помещаться в своеобразные прямоугольные «рамки» из профилированных планок.

Центральный ареал охватывает Минский, Дзержинский, Пуховичский, Узденский, Смолевичский районы, а также небольшую часть Червенского района. Жилище этого ареала отличается сдержанным и лаконичным декором, который отражает основные, уже отмеченные особенности декора Центральной Беларуси.

Северный ареал включает Логойский, Воложинский и часть Молодечненского района, при этом характер декора на его территории заметно разнится. В Логойском районе распространены наличники, у которых надоконная доска ограничена карнизом в виде двух волутообразных завитков с видоизменённой пальметтой по центру, больше напоминающей бутон василька. Кроме того, появляется декор в виде фигуры, имеющей орнитоморфно-антропоморфные черты. По мере продвижения к западной границе историко-этнографического региона (на территории Молодечненского и Воложинского районов) домовый декор упрощается, основным украшением жилища становится косая шалёвка углов короткими профилированными дощечками, которая часто подчёркивается контрастными сочетаниями цветов. Наличники украшает лишь профилировка планок, на расстоянии почти не различимая, появляются дома с полувальмовыми крышами, изменяется декоративное оформление окон и форма надоконной планки наличников.

Западный ареал охватывает Копыльский, Столбцовский, Барановичский, Клецкий и Несвижский районы, четыре последних находятся на границе Брестской и Минской областей, поэтому в зашивке фронтонов этого ареала нередко заметны черты, характерные для народной архитектуры Западного Полесья. Особенно ярко это видно при многочастной, мозаичной шалёвке щитов, в композицию которых могут включаться ромбы или элементы сияния в виде полудиска солнца под скатом крыши. На территории ареала преобладают окна с прямым профилированным карнизом, причём в Копыльском районе окна обрамлены простыми, без декора, наличниками, над верхней планкой прикрепляется узкий карниз. Зашивка фронтонов также не отличается декоративностью. Пожалуй, единственной выразительной деталью являются кисти – дощечки, прикрывающие консольные выпуски брёвен. На территории Барановичского, в западной части Клецкого и Несвижского районов в декоре наличников широко используются геометрические мотивы, распространены также ленточные, при этом они или располагаются под карнизом (зубцы, сухарики, «шляпки гвоздя» и т. п.), либо образуют его верхнюю часть (объёмные квадраты, углубления, зигзагообразные прорезки и др.). Надоконная доска обычно высокая, фриз украшается рядом объёмных фигур, которые в зависимости от освещения воспринимаются как углублённые ромбы либо выпуклые квадраты и прямоугольники. В направлении на восток эти особенности архитектурного декора размываются, сглажи-



ваются, дома практически не украшаются, образуя своеобразную «переходную» зону. Наиболее выразительно эти изменения прослеживаются в Клецком районе.

В Столбцовском районе распространены наличники с прямым узким карнизом и узкой надоконной доской без особых украшений, иногда с резной короной. Характерная для Столбцовского, в меньшей степени для Клецкого и Несвижского районов деталь – фигурные накладки с прорезками в верхней части боковых досок наличника. Выделяется из общего ряда декор углов жилища. Обшивка угла делится на три части, разделённые тонкими планками. В верхней и нижней части угол закрывается прямоугольными накладками с прорезками в виде стилизованных стрел. По мере продвижения на запад украшение окон становится более сдержанным, в декоре жилища появляются единичные случаи применения ромба и ромба с перуновыми стрелами. Встречаются мотивы, характерные для домового декора Гродненщины, например, ряды консольных выпусков под крышами домов.

В центральной части Несвижского района распространены наличники с резными коронами, основной мотив которых – два волотообразных растительных завитка, соприкасающихся в центре. Завитки могут дополняться отростками-побегами и видоизменяться. На территории Несвижского и Копыльского районов привлекает внимание остекление веранд с характерным для Центральной Беларуси геометрическим рисунком переплёта рам, однако встречается и сочетание геометрических мотивов (ромбов, дуг и др.) с растительными, напоминающими мотивы вытинанок.

Наиболее богатым декором отличается южный ареал Центральной Беларуси, в который входят Слуцкий, Солигорский, Любанский и Стародорожский районы. В южном ареале распространена мозаичная зашивка фронтона с полудиском солнца под скатом крыши, а также мозаичная зашивка с перспективным ромбом в верхней части фронтона, часто подчёркнутого с помощью нащельников. Бытуют наличники с прямым карнизом, при этом последний бывает довольно массивным, профилировка усложняется, иногда дополняясь одним или несколькими ярусами ленточных геометрических мотивов. Карниз нередко завершает резная корона.

В целом, как показывает обследование южного ареала, декор деревянного народного жилища здесь отличается особой декоративностью, многие элементы (зашивка фронтонов в виде перспективного ромба, использование солярной символики) свидетельствуют о близости соседних регионов – Восточного и Западного Полесья.

Восточный ареал Центральной Беларуси включает в себя Борисовский, Березинский, Червенский, Осиповичский и Бобруйский районы, при этом его граница проходит чуть севернее Борисова и идёт по реке Березине. В ареале представлено большое количество вариантов архитектурного декора. В зашивке фронтонов привлекает внимание обработка нижних концов досок шалёвки, она более сложная, чем в других ареалах, иногда образует довольно сложные рисунки. На территории Березинского и Червенского районов распространены наличники, украшенные разорванными коронами.

На юго-востоке ареала – в Осиповичском и Бобруйском районах – встречаются дома с полувальмовыми и четырёхскатными крышами, изменяются пропорции надоконной части наличников с прямым карнизом: увеличивается высота фриза, иногда карниз над верхней планкой наличника сильно выдвигается вперед, создавая своеобразную крышу над надоконной доской, по бокам поддерживаемую фигурными выступами. Резные детали на плоскости надоконной доски отличаются довольно крупным рисунком. В Осиповичском и Бобруйском районах бытуют наличники с лучковым и ломаным

фронтоном, причём их абрисы весьма декоративны и чётко выделяются на фоне стены. Это достигается благодаря широкому карнизу со сложной многоярусной профилировкой, а также тому, что центральная часть надоконной доски визуальнo сливается с боковыми планками, создавая эффект широкой плоскости. Карниз может дополняться невысокой короной, украшаемой фигурными прорезками (каплевидными, сердцевидными и др.). Образная система декора надоконной доски дополняется волнотоподобными завитками, между ними может помещаться круг (изредка – солярная розетка) или фигурная вставка, придающая рисунку антропоморфные черты, иногда трансформирующиеся в стилизованные побеги. Такие узоры характерны и для наличников с прямым карнизом: они часто дополняются короной, которая в этом случае делается с разрывом в центре и по бокам.

В пределах западного ареала выделяется архитектурный декор Бобруйского района, обладающий рядом ярких особенностей, характерных не столько для Центральной Беларуси, сколько для Поднепровья, что вполне закономерно: на границе соседних историко-этнографических регионов ощущается смешивание существующих традиций украшения деревянного жилища.

Таким образом, декор деревянного народного жилища Центральной Беларуси характеризуется как единством некоторых его видов, так и локальным разнообразием многих форм и вариантов. Локализация этих особенностей декора позволяет выделить внутри региона пять ареалов: центральный, северный, западный, восточный и южный.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается декор деревянного народного жилища на территории Центральной Беларуси, определяются его характерные черты и особенности, что даёт возможность выделить пять ареалов декора деревянного жилища: центральный, северный, западный, восточный и южный.

#### SUMMARY

In the article the decor of the wooden folk dwelling is examined on territory of Central Belarus, his personal touches and features are determined. It gives an opportunity to distinguish five natural habitats of decor of wooden houses: Central, North, Western, South and East.

*Власюк Е. П.*

### **ТРАДИЦИИ ИЗУЧЕНИЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА В ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ УКРАИНЫ**

*Ровенский государственный гуманитарный университет*

*(Поступила в редакцию 04.04.2016)*

Усвоение целостности и разнообразия культурного опыта и достижений народа является важным и даёт понимание закономерностей развития народного декоративно-прикладного искусства.

Я. Запаско отмечал: «Декоративно-прикладное искусство – древнейший вид художественной деятельности человека. Через личные вещи, бытовые предметы человек принимает и формирует определённый образ жизни. На бытовых вещах лежит отпечаток личности их хозяина, этнической (национальной) и социальной среды» [6]. Анализ результатов исследований показал, что, как и любой другой вид, декоративно-прикладное искусство развивалось по канонам и законам, которые были обязательными для определённой исторической эпохи. Художник-прикладник создавал вещи, удобные в пользовании, обладающие целесообразностью и утилитарностью, а также учитывал эстетические

требования своего времени. Совокупность этих характеристик составляет художественную ценность предмета, поднимает его на ступень высокохудожественного произведения, концепция которого содержит форму, силуэт, крой, декор и т. д., а настоящая ценность и красота вещи оказываются в пропорциях и гармонии всех её элементов.

Термин «декоративно-прикладное», которым сейчас широко пользуются, утвердился лишь в 70-х годах XX в. Хотя возникновение прикладных предметов достигает периода верхнего палеолита (40 – 20 тыс. до н. э.), историки искусства начали основательно изучать народные художественные промыслы и профессиональные ремёсла со 2-й половины XIX в.

Целью статьи является исследование традиций использования декоративно-прикладного искусства в высших учебных заведениях Украины XIX – XX вв.

Как показывают исследования учёных, Украина имеет давние художественные традиции. Для начала обратим внимание на то, каким было развитие искусства в Украине в XVII – XVIII вв., какие его отрасли в указанный период были наиболее развитыми.

Ф. Эрнст и П. Попов утверждают, что высокое развитие, которого достигло украинское искусство в XVII – XVIII вв., не ограничивается главными его областями – архитектурой, живописью, скульптурой. Есть ещё целый ряд отраслей, которые, на первый взгляд, не столь заметны, но в последнее время привлекают к себе всё больше внимания. Это народное и прикладное искусство – изделия из металла, глины (керамика), дерева, стекла вышивка, ткани и многое другое. Несмотря на определённое равнодушие широких слоёв современного общества к памятникам старины, ещё во многих местах, особенно в церквях, старых барских усадьбах, а в последние годы и в музеях, сохранилось немало таких вещей [3, с. 30]. Среди изделий из металла привлекают к себе внимание многочисленные образцы казацкого оружия, посуды (рюмки, кружки, миски, кубки, бокалы), тарелки церковного культа, кресты, люстры, канделябры, оклады евангелий, одежды для образов, колокола, а иногда целые серебряные царские врата [3, с. 31].

В Киеве и во многих других городах Украины были свои народные мастера, которые, следуя за изменениями стилей в Западной Европе, в то же время строго хранили и свой оригинальный характер.

Ещё одной своеобразной отраслью народного декоративно-прикладного искусства является вышивка, до сих пор сохраняющая многие черты не только старинных, но и доисторических эпох. Простой геометрический орнамент, примитивные комбинации линий, полосочек, точек часто повторяют орнаментальные мотивы, изображённые на керамике доисторических времён, и ярко показывают, как народ оберегал тысячелетние формы своего искусства. Значительно отличается от народной церковная и барская вышивка. Данные изделия культивировались особенно по женским монастырям. Оригинальными композициями из тканей являлись так называемые ковры. Они использовались и в церковном, и в светском обиходе как элементы украшения. И здесь народная фантазия проявлялась особенно богато. В музеях Киева, Львова, Полтавы, Чернигова хранятся сотни совершенных образцов этого народного творчества. Старые экземпляры до нас не дошли: ковры XVII в. почти неизвестны, но относящихся к XVIII в. немало. На них изображены роскошные букеты, строго размещены на тёмном поле различные стилизации растений и цветов, причём особо ценными считаются орнаменты на золотом поле: часто птицы и звери – львы и очень редко – целые пейзажи с домами, деревьями, реками, лошадьми и людьми. Барские ковры имели ещё и гербы владельцев. Были на коврах и даты (месяц, год) их окончания [3, с. 31].

В конце XIX – начале XX в. Украина славилась своей керамикой. Изделия из глины использовались не только для светского обихода. Керамика издавна уживалась в архитектуре – плитках пола и в большом кафеле, которыми украшали дома и купола. До сих пор кафель сохраняется на многочисленных старых церквях, особенно в Киеве. Кафель XIX в. был различных цветов и узоров. В изготовлении посуды фантазия гончаров достигает своего апогея, как в оригинальной его форме, так и в красоте узоров и покраски. В конце века появляются и первые фабрики керамики или фарфора. Так, князь Чарторыйский основал в городе Корец на Волыни соответствующую фабрику, изделия которой пользовались большим спросом, как в Польше, так и в Украине [3, с. 32].

Таким образом, мы можем с уверенностью утверждать, что в конце XIX – начале XX в. в Украине были достаточно развиты различные отрасли народного и декоративно-прикладного искусства. Это является свидетельством изрядной сноровки народных мастеров-умельцев, их художественной культуры, таланта, изначально присущим всему украинскому народу. Р. Шмагало отмечает, что с целью развития ткацкого промысла в Косове в 1882 г. было организовано Ткацкое общество, при котором действовала ткацкая школа и мастерские. Общество ставило своей целью поставлять необходимые ткацкие материалы и организовывать сбыт готовой продукции своих членов, должно было защитить их от эксплуатации скупщиков. Статут общества обязывал следить за художественным качеством изделий и влиять на его улучшение. В 1906 – 1907 учебном году в ткацкой школе в Косове преподавали 5 учителей и обучалось 26 учеников, из которых 20 были греко-католиками и 6 – римо-католиками. А в 1914 г. самостоятельно действовали школы в Косове, Глинянах, Кросно, Горлице, правительство выделяло субсидии на поддержку ткацких школ в Корчине, Вилямовице и школ кружев в Яворове, Рудках [8, с. 280].

В конце XIX – начале XX в. в Галичине достаточно активно велась борьба за украинскую школу, в частности большую организационную деятельность проводило во Львове общество «Просвита». Так, М. Гринюк отмечает, что в конце 1870-х – 1880-х годах под влиянием этого общества и передовой интеллигенции было открыто много музеев и профессиональных художественных школ по всей Галичине. Среди них – Косовская ткацкая школа (1882), Коломийская школа древесного промысла (1888), Коломийская гончарная школа (1876), школа резьбы и металлической орнаментики в Выжнице (1904). И каждая из этих школ несла в своей учебно-воспитательной деятельности идеи сохранения традиций гуцульского народного искусства [2, с. 273].

Как видим, обучение декоративно-прикладному искусству имеет глубокие исторические корни. В научных трудах С. Бахрушина, В. Лешкова, М. Некрасовой, И. Прониной, Р. Пороли, К. Шонк-Русича освещаются актуальные до сих пор идеи о необходимости усвоения учащимися традиций промысла через непосредственное вовлечение в производственный процесс под руководством опытных мастеров-учителей, от мастерства и личностных качеств которых зависит успех их подопечных. К тому же сведения, представленные в работах исследователей, свидетельствуют, что доминирующим в обучении декоративно-прикладному искусству был практический компонент, который реализовался в течение длительного времени (до середины XX в.) путём привлечения воспитанников к производственному процессу и практического овладения технологией производства.

В исторической практике зародился такой эффективный способ подготовки художников-мастеров декоративно-прикладного искусства, как «ученичество», что реали-

зовалось по принципу «ходкости» – обеспечения традиционной преемственности в обучении конкретной разновидности ремесла. Благодаря «ученичеству» обеспечивалось достижение мастерства учениками в процессе наблюдения за действиями учителя, непосредственного изготовления художественных изделий под его руководством и в контакте с другими учениками [1, с. 315]. Однако процесс такой подготовки не имел научного обоснования. Каждый мастер осуществлял обучение исходя из собственного опыта и понимания его содержания, самостоятельно находил более или менее эффективные методы и формы работы с учащимися. Однако теоретическая составляющая, которая бы формировала целостную систему знаний об искусстве и окружающем мире и обеспечивала эффективное и гармоничное личностное развитие будущих мастеров, отсутствовала.

В Украине профессиональная подготовка специалистов декоративно-прикладного искусства реализовалась преимущественно в сфере кустарных промыслов в ячейках декоративно-прикладного искусства (в Опошне, Миргороде, Прилуках, Хороле, Решетилловке, Олешне, Каменец-Подольском, Коломые, Тысменице, Станиславе, Косове, Бережанах, Кременце, Почаеве, Костополе, Остроге, Виноградове, Хусте и др.), а с начала XX в. – в артелях, стационарных учебных ремесленных мастерских, передвижных образцовых школах-мастерских, художественных учебных заведениях, в том числе в художественно-промышленных школах и в высших художественных заведениях (Киевском художественном институте, Львовском государственном институте пластического искусства, Межигирском художественном техникуме, Миргородском художественном техникуме, Одесском художественном политехникуме, Харьковском художественном техникуме и др.).

В зависимости от решения вопроса соотношения народного и профессионального искусства, связи между декоративно-прикладным и изобразительным искусством такая подготовка осуществлялась на различных методических основах: овладения учащимися технологии выработки декоративно-прикладных изделий (например, Перемасловская мастерская) постижения теории и практики ремесла (например, школа С. Скарбека в Галичине), изучения технологических процессов, рисунка, композиции, чертежей, общеобразовательных и специальных дисциплин (например, Миргородская художественно-ремесленная земская школа) [9].

Как утверждает Р. Шмагало, значительный вклад в практику профессиональной подготовки будущих специалистов декоративно-прикладного искусства осуществили высшие художественные заведения Украины. Например, в Государственном институте пластических искусств (Львов) основное внимание уделялось изучению народного искусства и подготовке к самостоятельной творческой работе через овладение техник декоративно-прикладного искусства. В Харьковском художественном техникуме, где доминировали художественно-ремесленное и дизайнерское направление, значительное внимание уделяли обучению композиции, постижению учащимися совершенства формы декоративных изделий, её соотношение с объёмом, цветом, светом и тенью [9].

Неотъемлемой составляющей учебного процесса в Межигирском художественном техникуме были учебные экспедиции к ячейкам прикладного искусства, к изучению музейных коллекций старинных декоративных изделий. Такая практика осуществлялась с целью подготовки высокообразованных творческих специалистов и создавала основу для овладения художественным знанием, традиционными и новаторскими техниками декоративно-прикладного искусства [5, с. 48 – 49]. Художественно-промышленным

направлением отличался процесс подготовки художников в мастерской декоративно-прикладного искусства, действовавшей в Киевском художественном институте. В обучении студентов преобладали методы упражнений, изучения украинской культуры, народного искусства и его технологий [7, с. 89]. Ориентацией на практическую подготовку определялся Одесский политехникум пластических искусств, учебный процесс в котором строился по принципу мастерских, что предусматривало целостную творческую работу по подготовке художников под руководством педагога-наставника [7, с. 92].

Таким образом, в начале XX в. в Украине была создана сеть учебных заведений, осуществляющих профессиональную подготовку будущих специалистов декоративно-прикладного искусства на основе постижения народного искусства как культурного явления, утверждения принципов обучения на основе сочетания народных традиций и педагогики, содействия экспериментам и инновациям, поиска эффективных методик обучения.

Несмотря на это, тогдашние практические достижения не имели должного теоретического обоснования, поскольку, как отмечает Р. Шмагало, «следует констатировать тот объективный факт, что художественное образование является одним из самых поздних плодов цивилизации» [9, с. 9], а его проблемы (в том числе и относительно профессиональной подготовки будущих художников в сфере декоративно-прикладного искусства) оказались недостаточно исследованными и отражёнными в научных трудах. Высказанное мнение поддерживает В. Максимович, которая утверждает, что теория образования в исследуемой области ещё недостаточно разработана, а проблема сочетания исторического и современного содержания профессиональной подготовки будущих специалистов декоративно-прикладного искусства требует углублённого научного исследования [4, с. 32].

Таким образом, профессиональная подготовка будущих специалистов декоративно-прикладного искусства на протяжении тысячелетий базировалась на народных художественных традициях и реализовывалась путём передачи соответствующих умений от опытных мастеров грядущим поколениям. С XVIII в. она начала дополняться новым содержанием, наполненным теоретическими знаниями (по теории и истории культуры и искусства, эстетике, философии, психологии и т. д.) и художественно-творческим опытом. В то же время возросло значение учебных заведений, способных осуществлять качественную подготовку будущих специалистов данной отрасли, способных к созданию высокохудожественных изделий на основе постижения сущности декоративно-прикладного искусства, его художественной и общекультурной значимости для человека и общества, овладение традиционными и инновационными техниками и технологиями. Поэтому в наше время в Украине профессиональная подготовка специалистов декоративно-прикладного искусства осуществляется преимущественно учебными заведениями различных типов и уровней, в том числе в 41 высшем учебном заведении III-IV уровней аккредитации.

Содержание современной профессиональной подготовки будущих специалистов декоративно-прикладного искусства охватывает как общеобразовательное, так и профессионально-практическое направления. Главным смысловым приоритетом такой подготовки является профессионально-практическое направление, нацеленное на формирование профессионального мастерства студентов (изучение специальных учебных дисциплин, совершенствование художественных способностей, художественно-формирующих умений и творческих качеств) на принципах наследования накопленного опыта художе-

ственно-творческой деятельности.

Учитывая то, что в нынешних условиях актуализировались мировоззренческие ориентиры обучения декоративно-прикладному искусству, направленные на общечеловеческие и национальные ценности, гуманизацию и гуманитаризацию художественного образования, усилилось значение общеобразовательного направления, сформированного из циклов гуманитарно-экономических и естественно-научных дисциплин. Их изучение содействует постижению студентами сложного философско-символического содержания и освоению аксиологического, гносеологического, символического контекста деятельности специалиста декоративно-прикладного искусства, что приобщает к художественно-эмоциональному самовыражению украинского народа, его вере, морали, идеалам, осознанию народного наследия с позиций современного научного знания и практики.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бровченко, А. Ретроспективний погляд на виникнення потреби та проблеми фахової компетентності з основ етнодизайну у майбутніх учителів технології / А. Бровченко // Проблеми підготовки сучасного вчителя. – 2002. – № 6. – Ч.1. – С. 314 – 321.
2. Гринюк, М. Народні промисли і професійне мистецтво в контексті вищої регіональної художньої школи / М. Гринюк // Вісник Львівської академії мистецтв. – 2002. – Вип. 13. – С. 268 – 275.
3. Ернст, Ф. Українське мистецтво XVII – XVIII століть /Ф. Ернст, П. Попов. – Київ : Криниця, 1919. – 32, 12 с.
4. Максимович, В. Ф. Традиционное прикладное искусство и образование. Исторический аспект, современное состояние и пути обновления / В. Ф. Максимович. – М. : Флинта, 2000. – 198 с.
5. Мусієнко, П. Художники Межигір'я / П. Мусієнко // Народна творчість та етнографія. – 1989. – № 6. – С. 47 – 53.
6. Нариси з історії зарубіжного декоративно-ужиткового мистецтва : навч. посіб. /Я. П. Запаско [та ін.]. – Київ : ІСДО, 1995. – 320 с.
7. Рижова, І. С. Дизайн в технічних вузах України / І. С. Рижова // Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії. – 2009. – Вип. 37. – С. 87 – 95.
8. Шмагало, Р. Т. Косівська мистецька школа в художньо-промисловій освіті Галичини в кінці XIX – початку XX ст. / Р. Т. Шмагало // Вісник Львівської академії мистецтв. – 2002. – Вип. 13. – С. 279 – 280.
9. Шмагало, Р. Т. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції / Р. Шмагало. – Львів : Укр. технології, 2005. – 528 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статті здійснена спроба дослідження традицій декоративно-прикладного мистецтва і їх використання в вищих навчальних закладах України XIX – XX вв. Прослідована проблема вивчення декоративно-прикладного мистецтва в українській національній вишній школі.

#### SUMMARY

The paper attempts to explore the tradition of arts and crafts and their use in higher educational institutions of Ukraine XIX – XX century. It traces the problem of the study of arts and crafts in the Ukrainian national high school.

*Винникова М. Н.*

### **ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИОННОГО КОСТЮМА, БЫТОВАВШЕГО В ДЕРЕВНЕ МОСТОК МОГИЛЁВСКОГО УЕЗДА МОГИЛЁВСКОЙ ГУБЕРНИИ (ПО МАТЕРИАЛАМ А. К. СЕРЖПУТОВСКОГО ИЗ СОБРАНИЯ РОССИЙСКОГО ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ)**

*Центр досліджень білоруської культури, мови та літератури НАН Білорусі  
(Поступила в редакцію 15.09.2016)*

Статья подготовлена при поддержке БРФФИ, проект № Г15Р-006

В Российском этнографическом музее (г. Санкт-Петербург) хранится одно из самых ранних собраний традиционного белорусского костюма. Коллекции, приобретён-

ные в начале XX в., содержат предметы одежды, датируемые XIX – первыми годами XX в. Одна из таких коллекций собрана в 1912 г. Александром Казимировичем Сержпутовским в Могилёвском уезде Могилёвской губернии [1, коллекция № 2844]. Большая часть предметов одежды, входящих в эту коллекцию (16 из 29), приобретена А. К. Сержпутовским в деревне Мосток, которая расположена немного северо-восточнее города Могилёва. Отдельные предметы одежды приобретены в селе Польшковичи и деревне Зарудеевка, находящиеся неподалёку от деревни Мосток. Кроме целых компонентов костюмных комплексов в коллекцию входит большое количество орнаментированных фрагментов традиционной белорусской одежды, 65 из которых были собраны в деревне Мосток.

Многие фрагменты, входящие в коллекцию, имеют сильную изношенность ткани, поблеклость и истёртость нитей орнамента. Учитывая время сбора (1912), их можно датировать серединой – 2-й половиной XIX в. Таким образом, текстильные фрагменты из коллекции № 2844 представляют собой наиболее ранний и очень ценный фактический материал для изучения декоративного оформления народной одежды, бытовавшей в деревне Мосток Могилёвского уезда Могилёвской губернии.

В результате проведённого нами художественно-технологического анализа было установлено, что все фрагменты украшены вышитым орнаментом, имеющим геометрический характер. Среди использованных техник орнаментации одежды преобладает вышивка крестом, которая встречается на фрагментах как мужских, так и женских сорочек (рубашек). Примерно одна треть фрагментов (20 образцов) вышита в технике поперечного набора, иногда дополненного вышивкой крестом или швом роспись.

Наиболее цельными в композиционном плане и стилистически однородными являются фрагменты оплечий (наплечников) праздничных женских рубашек. Именно в них сохранились наиболее архаичные орнаментальные мотивы, в основе которых лежат ромб, прямой и косой крест, крестообразные розетки. При этом выделяется типичный композиционный приём оформления оплечий женских рубашек, бытовавших в деревне Мосток: близко расположенные к краям одинаковые по ширине и орнаменту бордюры на прямоугольных плечевых вставках (поликах) и рукавах объединяются в широкий узорчатый массив с помощью декоративного соединительного штопального шва, плотного, прямого. Этот шов обязательно был двухцветным – красно-синим (красно-голубым) или красно-чёрным – и образовывал узор в виде нескольких рядов шашечных мотивов. Меньше был распространён ажурный соединительный шов, также двухцветный. В повседневных рубашках орнаментальный бордюр был более узким и располагался только на поликах, которые соединялись с рукавами чаще всего обычным швом.

Большинство фрагментов оплечий женских рубашек орнаментировано в технике вышивки поперечным набором. Его отличительной особенностью является вертикальное (вдоль нитей основы полотна и поперёк орнаментального бордюра) расположение стежков вышивки и обрамление узорчатой полосы с двух сторон узкими поперечными полосками, вышитыми плотными косыми стежками. Эти полосы имеют технологическое происхождение – они образованы разворотными стежками нити, которой вышивается бордюр, поэтому всегда одного цвета с ним. Детально разработанный ромбо-геометрический орнамент выявляется тонко-линейным абрисом белого цвета, образованным узкими просветами фонового полотна при очень плотном застиле узорчатого



бордюра нитями красного цвета. В таких орнаментальных композициях прослеживаются древние традиции украшения одежды, выверенная многими поколениями технологичность создания декора, обеспечивающая не только красоту, но и прочность, практичность изделия. При создании именно таких композиций мастерство народных вышивальщиц проявилось с особой силой, что также указывает на традиционность данного приёма декорирования одежды.

Для декора женских рубашек из деревни Мосток, выполненного в технике поперечного набора, характерна еще одна интересная особенность: в структуру ромбогеометрического орнамента, вышитого нитями красного цвета, иногда включаются регулярно размещённые мелкие крестообразные мотивы, образованные белыми нитями фонового полотна [1, № № 2844-131, 136, 163, 168 и др.]. На всех рассмотренных нами фрагментах эти крестики имеют одинаковые размеры – 3×3 нити, хотя зрительно воспринимаются просто белыми точками. Они располагаются по центру мелких ромбических элементов (рисунок 1) или равномерными рядами проходят посередине красных полос, образуя абрис крупных орнаментальных мотивов (рисунок 2).

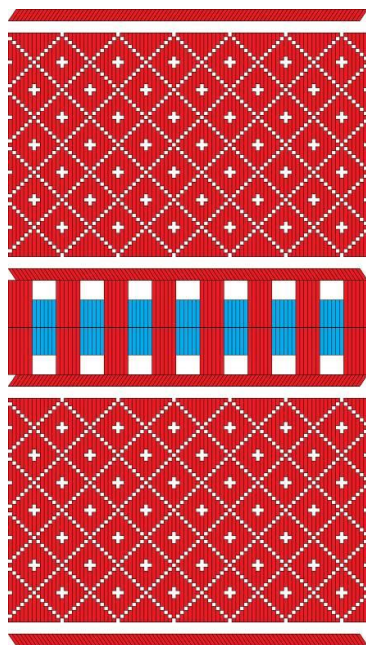


Рисунок 1. Фрагмент декора оплечья женской рубашки, 2-я половина XIX в. Полотно, хлопчатобумажные нити; вышивка поперечным набором, декоративный соединительный шов; д. Мосток Могилёвского уезда Могилёвской губ. [1, № 2844-163].



Рисунок 2. Фрагмент декора оплечья женской рубашки. 2-я половина XIX в. Полотно, хлопчатобумажные нити; вышивка поперечным набором, декоративный соединительный шов; д. Мосток Могилёвского уезда Могилёвской губ. [1, № 2844-136].

Этот технический приём в практическом плане обеспечивал прочность орнаментированной ткани, поскольку короткие стежки вышивки более устойчивы к истиранию, в эстетическом плане – создавал дополнительный декоративный эффект. Он также служил инструментом счёта нитей полотна и в процессе вышивки помогал контролировать правильность построения орнамента. Вероятно, он имел и сакральное значение. Если учесть, что лён в Беларуси называли «Божьей свечой», а белое льняное полотно ассоциировалось с божьим светом и божьей опекой, то красный орнамент, осенённый много-

численными белыми крестами, должен был обладать в разы умноженной магической защитной силой. Возможно, поэтому такой орнамент использовался в деревне Мосток при украшении нательной одежды, которой являлась традиционная рубашка. Подобный приём построения орнамента с введением мелких крестообразных мотивов характерен здесь и для более поздней вышивки крестом (рисунок 3).

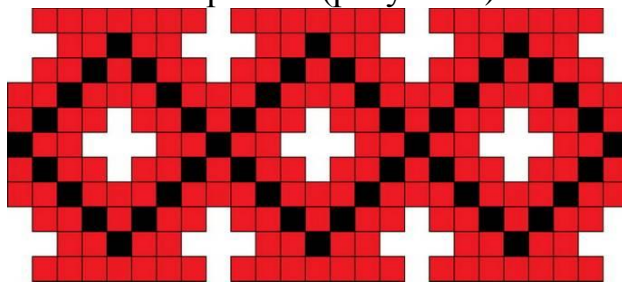


Рисунок 3. Фрагмент декора полика женской рубашки, начало XX в. Полотно, хлопчатобумажные нити; вышивка крестом; д. Мосток Могилёвского уезда Могилёвской губ. [1, № 2844-130].

В фототеке музея хранятся фотографии, выполненные А. К. Сержпутовским в деревне Мосток [2, коллекция № 2711]. На восьми снимках из этой коллекции изображены жители деревни в традиционных костюмах, что даёт общее представление о женском и мужском костюмном комплексе: о составляющих их компонентах и способах ношения, характере силуэта и пропорциональном соотношении объёмов, местах размещения орнаментального декора и его плотности.

Фотографии, сделанные А. К. Сержпутовским, и собранные им предметы свидетельствуют о том, что во 2-й половине XIX – начале XX в. в деревне Мосток Могилёвского уезда Могилёвской губернии традиционная одежда ещё была в широком употреблении. Она шилась преимущественно из домотканин и выделялась сдержанным бело-красным колоритом с преобладанием натурального белого цвета льняных тканей в основных компонентах костюма и белого сукна и овчины в предметах верхней одежды. При пошиве женских и мужских рубашек и поясной одежды повсеместно использовался архаичный прямолинейный крой, при котором подгонка по фигуре осуществлялась за счёт сборок по горловине, внизу рукавов и по талии.

Женские рубашки имели здесь лаконичное украшение оплечий в виде двух одинаковых по ширине бордюров ромбо-геометрического орнамента красного цвета, расположенных по низу поликов и верху рукавов и объединённых в широкий узорчатый массив с помощью декоративного соединительного шва, выполненного нитями красного и голубого цвета. Узкие орнаментальные полосы дополнительно украшали воротник-стойку и манжеты. Орнаментальные композиции отличались высокой плотностью застила узорными нитями лицевой поверхности ткани и чёткими контурами ромбо-геометрических мотивов. С распространением вышивки крестом голубой цвет начал активно проникать в структуру орнамента, мотивы которого часто копировались с более ранних вышивок, выполненных набором. Вышивка крестом позволяла более свободно использовать цвет. Иногда традиционная красно-голубая цветовая гамма расширялась за счёт введения нитей чёрного и жёлтого цвета, а геометрические орнаментальные мотивы постепенно стали включать в себя стилизованные растительные элементы. Эти изменения были более динамичными в мужском костюме. Музейные предметы свидетельствуют о том, что в декоре мужских рубашек из деревни Мосток вышивка крестом, геометризованные растительные мотивы и сдержанная полихромия появились ещё во 2-й половине XIX в.

Женский костюм этой же деревни в декоративном оформлении основных компонентов (рубашек, фартуков) дольше сохранял архаические черты. Но при этом традиционный женский головной убор ручникового типа (намётка) достаточно рано вышел из употребления. А. К. Сержпутовскому удалось приобрести в деревне Мосток только две намётки, причём одна из них льняная домотканая, богато украшенная на концах многоярусными бордюрами браного ромбо-геометрического орнамента [1, № 2844-2], а вторая изготовлена из миткаля [1, № 2844-1], что свидетельствует о её позднем происхождении и, возможно, обрядовом использовании. Фотографии, сделанные А. К. Сержпутовским в деревне Мосток в 1912 г., не дают нам примеров ношения намётки в это время. На головах женщин пышными тюрбанами повязаны большие шалиновые платки фабричного производства – из тонкой шерстяной ткани с набивным рисунком [2, № 2711-4] (рисунок 4).



Рисунок 4. Группа крестьян в праздничных нарядах; д. Мосток Могилёвского уезда Могилёвской губ. Фото А. К. Сержпутовского, 1912 г. [2, № 2711-4]

Однако в коллекции № 2844 и на фотографиях А. К. Сержпутовского есть и домотканые платки с ручной вышивкой, которые, вероятно, ещё в конце XIX в. сменили древний убор с намёткой. Такие платки были довольно большими (95×95 см), два смежных угла украшались вышивкой нитями красного и синего цвета, причем орнаментальные композиции на этих углах, состоящие из геометрических мотивов, были разными. Платок складывали по диагонали, вдоль линии сгиба делали широкий отворот вверх. Сложенный таким образом платок накладывали на лоб, концы его отводили назад, где они завязывались под спущенным на спину углом, украшенным вышивкой, затем возвращались вперёд и перекрещенными укладывались надо лбом. Такой платок мог использоваться и как праздничный (повязанный таким образом, чтобы была видна более пышная орнаментальная композиция на его углу), и как повседневный (со скромно украшенным уголком), что зафиксировано А. К. Сержпутовским на фотографиях [2, № 2711-4, № 2711-5 а, в] (рисунок 4, 5, 6). Способ ношения как домотканых платков с вышитыми углами, так и шалиновок оставлял шею женщин открытой, что также являлось местной особенностью женского костюма деревни Мосток.



Рисунок 5. Женщина в будничном наряде. Вид спереди; д. Мосток Могилёвского уезда Могилёвской губ. Фото А. К. Сержпутовского, 1912 г. [2, № 2711-5 а].



Рисунок 6. Женщина в будничном наряде. Вид сзади. д. Мосток Могилёвского уезда Могилёвской губ. Фото А. К. Сержпутовского, 1912 г. [2, № 2711-5 в].

Коллекция № 2844 даёт представление и о разнообразии юбок в женском костюме Могилёвского уезда Могилёвской губернии. Они отличаются значительной длиной (до косточки ступни) и шириной. Среди собранного А. К. Сержпутовским материала выделяются следующие их варианты: «спадница» – домотканая льняная юбка белого цвета с вытканной на подоле орнаментальной каймой красного цвета; «самотканка» – юбка из домашнего сукна красного цвета со вставкой спереди из неотбеленного домашнего холста, обшитая по низу кантом из зелёного сукна; «саян» – юбка из домашней полушерстяной ткани, затканная поперечными полосами разноцветными шерстяными и белыми хлопчатобумажными нитями; «андарак» – домотканая шерстяная юбка синего цвета с пришитым к ней лифом из красной шерстяной фабричной ткани на полотняной подкладке.

Широкие фартуки были на 10-20 см короче юбок. Их декор состоял из гладких полос, геометрического или стилизованного растительного орнамента, который концентрировался на краю подола.

Особенность праздничного мужского костюма в основном заключалась в богато орнаментированной полотняной сорочке. Вышитый геометрический или стилизованный растительный орнамент не только размещался на воротнике-стойке, планке пазушного разреза и манжетах, но и широким бордюром проходил по подолу сорочки, которая носилась поверх штанов и подпоясывалась тканым поясом или кожаным ремнем.

Материалы, собранные А. К. Сержпутовским в д. Мосток, свидетельствуют о том, что покупные ткани в костюме жителей этой деревни в рассматриваемый нами период почти не использовались. Как женский костюм, так и мужской были довольно архаичными. Новациями в них были изменения в головных уборах (замена намёток на платки у женщин и появление картуза фабричного изготовления среди головных уборов мужчин), а также введение техники вышивки крестом и распространение вместе с ней стилизованного растительного орнамента и сдержанной четырёхцветной полихромии

(красный, синий, чёрный, жёлтый). Следует отметить, что нити синего (голубого) цвета в сочетании с красными использовались в вышивке женских и мужских рубашек ещё в XIX в. Синий цвет широко использовался в женской поясной одежде и в декоративной отделке верхней одежды из белого сукна, что также является особенностью традиционного костюма деревни Мосток.

В результате изучения белорусских коллекций А. К. Сержпутовского, хранящихся в Российском этнографическом музее, собран ценный материал по одежде жителей деревни Мосток Могилёвского уезда Могилёвской губернии. Он может быть положен в основу научной реконструкции данного локального варианта традиционного белорусского костюма и использован в экспозиционно-выставочной музейной практике, в учебно-образовательном процессе, а также в творческой деятельности художников-модельеров при создании сценических и представительских вариантов традиционного белорусского костюма.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Собрание Российского этнографического музея.
2. Материалы фототеки Российского этнографического музея.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена проблеме научной реконструкции локального варианта традиционного белорусского костюма, который бытовал в деревне Мосток Могилёвского уезда Могилёвской губернии. В основу статьи положен анализ материалов из коллекции, собранной А. К. Сержпутовским, которая хранится в Российском этнографическом музее (г. Санкт-Петербург).

#### SUMMARY

The article is devoted to the problem of scientific reconstruction of the local variant of the traditional Belarusian costume, which was usual in Mastok village, Mahiliow district, Mahiliow province. The article is based on the analysis of the materials from the A. K. Serzhputowski collection which is preserved in the Russian Museum of Ethnography (Saint Petersburg).

*Воротникова О. А.*

#### ПАМЯТНИКИ АРХЕОЛОГИИ КАК КУЛЬТУРНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 15.09.2016)*

С 31 августа по 4 сентября 2016 г. в столице Литвы Вильнюсе проходил ежегодный 22 Конгресс Европейской ассоциации археологов. Вильнюсский университет и Общественный институт Академии культурного наследия под эгидой Министерства культуры принимали учёных со всего мира и подготовили для работы разнообразные площадки и выставки. Были представлены презентации с устным докладом и постеры с кратким пояснительным выступлением по следующим направлениям: интерпретация археологических данных; управление археологическим наследием; теоретические и методологические перспективы археологии; археология Балтийского региона; наука и многопрофильность в археологии; археология без границ.

Максим Чернявский (Институт истории НАН Беларуси) представил исследования по раскопкам стоянки Кривин Витебской области, где выявлены древности III – II тыс. до н. э. (ТН6-11). Именно в этом выступлении выражена дань памяти археологу Михаилу Чернявскому, многолетнему руководителю раскопок легендарной стоянки Осовец в

Бешенковичском районе Витебской области. В рамках сессии ТН1-12 «Комплекс костюма (одежда и украшения)» автором статьи представлены материалы по истории формирования типов украшений балто-славянского порубежья XII – XIII вв. (городище Масковичи). Презентация охватывала данные отдела-музея древнебелорусской культуры Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси, а также нескольких музеев республики. Используются теоретические выкладки по археологии Средневековья (Г. В. Штыхов, Л. В. Дучиц, С. В. Дернович). Важной темой для данной сессии явилась презентация Анны Барвеновой «Трансформация жупана: от военного до элитарного компонента мужского костюма шляхты». Данные охватывали период с XI по XVII века.

Обширно были представлены постеры исследований из различных стран. Из обсуждаемого диапазона выделяется изучение региональным историческим музеем города Ямбол (Болгария, Тодор Валчев) биконических пряслиц периода неолитической революции и первых образцов текстиля. Информативным является постер по теме «Ритуальные объекты как жертвенные в эпоху энеолита», в особенности орнаментальные схемы предметов (Археологический музей, Македония, куратор Ирена Колиштрковска Настева). Постер об исследовании текстильных отпечатков на неолитической посуде (Венгрия) имеет особое значение для изучения взаимодействия различных ремёсел и реконструкции технологических процессов, следовательно, позволяет сделать выводы об уровне хозяйственного развития различных регионов неолитической Европы.

Постеры разнообразно отражают современное состояние российской археологии по изучению и охране памятников. Нам показался интересным материал по реконструкции изразцовых печей в Ново-Иерусалимском монастыре в Подмосковье, где звучало много исторической информации об участии белорусских мастеров XVII в. в создании шедевров архитектуры и декоративно-прикладного искусства.

Программа Конгресса включала знакомство с экспозицией археологических артефактов крупных литовских музеев (Национального музея Литвы, дворца Великих князей литовских), а также демонстрацию новейших исследований в результате проведения коммерческих и охранных раскопок литовских памятников от каменного века до XIX в. Крупнейшая выставка последних открытий литовской археологии была организована в экспозиции бастиона оборонной стены Вильнюса. Здесь применена плодотворная практика показа экспонатов из провинциальных музеев таких городов, как Биржай, Кретинге, Шауляй, Тракай. Данное явление связано с высоким уровнем реставрации и организации средств доставки уникальных миниатюрных экспонатов.

Кроме того, на Конгрессе для археологов, изучающих техники ремёсел в древности, были организованы мастер-классы участников Ассоциации художественных промыслов Вильнюса в мастерской-экспозиции «The old crafts workshop» (фото 1 – 3), а более комплексно хозяйственный уклад и обычаи языческой Литвы можно посмотреть в Государственном культурном заповеднике Кернаве, древнем селении, включённом в Список культурного наследия ЮНЕСКО (программа «Live History»).

Таким образом, 22 Конгресс европейских археологов послужил отличной системой не только встречи учёных разных стран, но и пропаганды методов практической археологической науки, музеев, методологии реконструкций и практики реставрации. Конгресс археологов – это уникальное событие для мировой науки, и оно подчёркивает необходимость сравнительных методов в изучении форм древней жизни человечества.



Фото 1.



Фото 2.



Фото 3

#### РЕЗЮМЕ

В статье анализируется значение и потенциал Конгресса археологов в развитии современной науки.

#### SUMMARY

In article value and capacity of the Congress of archeologists in development of modern science is analyzed.

*Дундяк И. Н.*

### **НОВЫЕ ХРАМЫ КИЕВА: ИНТЕРЬЕР ЦЕРКВИ СВЯТОЙ ТАТЬЯНЫ**

*Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника*

*(Поступила в редакцию 14.03.2016)*

Позитивный процесс возрождения церковного искусства Украины имеет много противоречий и негативных тенденций. Среди них самыми болезненными, по нашему мнению, являются: разная конфессиональная политика украинских церквей, нехватка специалистов в этой отрасли искусства, малообразованность священнослужителей и членов церковных общин, засилье в храмах китча, отсутствие системного и целостного планирования обустройства интерьеров храмов. Храмы Киева, как столицы государства, должны были бы декларировать позитивные тенденции в этом вопросе. Однако очень часто в них мы можем проследить практически все вышеизложенные проблемы, которые ощутимо влияют на качество произведенных работ художниками и архитекторами, создание гармоничных ансамблей интерьеров церквей и т.п. Поэтому целью статьи является определить позитивные и негативные тенденции в обустройстве одного из новых киевских храмов – святых мучеников Адриана и Наталии Украинской Православной церкви Московского патриархата, особое внимание сосредоточить на анализе нижнего храма святой мученицы Татьяны.

Такая постановка вопроса требует не только реального обследования храма, но и привлечения научных трудов по современному церковному искусству, однако подобных исследований мало. Авторы немногочисленных статей и монографий стараются не замечать негативных тенденций современного отечественного церковного искусства, таких как засилье китча в церковном искусстве и отсутствие ансамбля в церковных интерьерах. Отдельные реплики по этому поводу приведены в научно-популярном издании Е. Новиковой [4]. В позитивном ключе она вспоминает и автора росписей нижнего храма святой мученицы Татьяны Романа Селивачёва. Росписи этого храма также были включены в анализ современных тенденций церковной монументальной живописи в недавно защищённой диссертации А. Симоновой [5]. Основная информация получена на сайтах прихода [6; 7], из обследований храма и личных бесед с авторами росписей.

Новая страница в формировании культовой архитектуры Киева началась в XXI в. Только за последние годы было построено или реконструировано несколько десятков храмов. Но ощущается нехватка соборов в Киеве, в спальных районах, которые развивались во времена Советского Союза. Логично, что в проекте того времени с самого начала не предусматривалось отведение места под храм. Поэтому так важно помнить о людях в вопросе организации пространства вокруг храма и проектировать его как часть инфраструктуры микрорайона. В таком случае в проект должны быть внесены элементы, которые делают храм центральным объектом местности по функциональному предназначению. По этому поводу протоиерей Пётр Семащук замечает: «В идеале современный храм в мегаполисе – это центр парковой зоны со своим детскими, а возможно, и спортивными площадками. В таком случае храм становится одним целым с окружающей территорией, а потому не мыслится как место, куда люди заходят только по большим церковным праздникам» [1].

Каждый священник, который строит новый храм в городе, самостоятельно определяет его архитектурный стиль; архитекторы, выполняя проекты церквей, чаще всего не сотрудничают с будущими авторами монументальных росписей храменных интерьеров и иконостасов, поэтому существует диссонанс между архитектурным решением, росписями, иконостасом и другими предметами обустройства храма. Стены в интерьерах новых храмов остаются просто покрашенными в один цвет и заполняются разностильными иконами низкой художественной ценности.

Встречаются и приятные «исключения из правил». Так, отличной привязкой архитектуры храма к ландшафту, организацией близлежащего пространства храма, современной трактовкой традиционных архитектурных объёмов времён Киевской Руси и хорошим обустройством интерьера отмечается киевский Спасо-Преображенский храм. Этот новый храм имеет наибольшее количество мозаик, а на его соборной колокольне установлен самый большой в Украине карильон на 56 колоколов. Архитектурный проект выполнил Вадим Жежерин, а художественное решение интерьера храма и все мозаики созданы под руководством Юрия Левченко (храм освящён 13 октября 2010 г.). Это достойный пример сотрудничества священников, архитекторов, художников.

К подобным исключениям хотелось бы отнести и храм святых мучеников Адриана и Наталии возле станции метро «Лесная», однако имеется несколько замечаний по поводу комплексного подхода в формировании его художественного образа. Храм находится в густо застроенном левобережном районе Киева. Типичной застройкой этого места являются многоэтажки советских времён. Сам храм расположен в старом сосновом парке неподалёку от Лесного проспекта и «чернобыльской» больницы. Церковная тер-



ритория включает несколько зданий и довольно ухожена. Доминантой является сам храм, разделённый на верхнюю и нижнюю церкви. Отдельными сооружениями являются воскресная школа и некоторые хозяйственные помещения. Приятным дополнением стала площадка для детей, о чём свидетельствуют отзывы прихожан [6]. Комплекс построек, церковь святых мучеников Адриана и Наталии и нижний храм святой мученицы Татьяны были построены в 2001 – 2010 гг. Как замечает А. Симонова, «в архитектурном решении простой трёхчастный кубический объём с килевидными закомарами основной части храма завершается барочными куполами аналогично куполам Киево-Печерской лавры» [5, с. 115]. Главный храм, построенный по проекту архитектора Григория Занько, был открыт 8 сентября 2009 года [7].

Среди других храмов, спроектированных этим архитектором, выделяется собор в честь 2000-летия Рождества Христова (1990 – 2001) в городе Коростень, Свято-Покровский храм в посёлке городского типа Иршанск (1999) Житомирской области, храм евангельских христиан-баптистов в честь 2000-летия Рождества Христова в посёлке городского типа Макаров Киевской области (2001), реконструкция Свято-Троицкого мужского монастыря «Китаевская пустынь» в Киеве [3].

Силуэт исследуемого храма достаточно гармоничен, но не выделяется особой изысканностью или смелостью трансформации традиционных объёмов. Можно спорить об уместности килевидных закомар над входом, о пропорции куполов. Однако внутреннее пространство нижнего храма по сравнению с другими примерами монументальных росписей современных церковных сооружений Киева отличается оригинальным живописным решением художника Романа Селивачёва. Росписи свидетельствуют о том, что мастер не придаёт большого значения соблюдению стилистического единства живописи определённого исторического периода. Это позволяет проявиться элементам стильно скроенной, композиционно мотивируемой эклектики.

Автор этих монументальных росписей вошёл в киевское арт-пространство в конце 90-х годов XX в. Его способности сосредоточены в классических формах искусства (живопись в традиционном понимании и формах, монументальные росписи, иконопись), а также в росписях дверей, эксклюзивной мебели и т. п. Художественная позиция мастера в каждом произведении отмечается ответственностью, эстетикой, что в наше время не так часто присуще молодым художникам. За плечами выпускника специализированной художественной школы и реставрационного отделения Национальной академии искусства (2000) уже несколько персональных выставок (Украина, 2006, 2013 гг.; Норвегия, 2011 г.; Франция, 2015 г. и др.), стажировка в иконописной школе Св. Иоанна (Пелопоннес, Греция).

В церковном искусстве Р. Селивачёвым выполнены следующие проекты: роспись купола и барабана храма равноапостольного князя Владимира в посёлке Чистополье (Крым, 2008 г.), работа над иконостасами церкви св. Бориса и Глеба в городе Вышгород (2001), Воскресенской церкви в Киеве (2002) и другие. В целом Р. Селивачёв работает в разных живописных техниках и направлениях, не подвержен чьему-либо влиянию, поэтому ничего, кроме категории красоты, особо не сдерживает его в поисках собственного стиля и ориентиров [2, с. 105].

Отход от создания простых копий и собственный почерк достаточно рано проявились в иконах Р. Селивачёва. Определённая традиция византийской и балканской школ иконописи, которые он изучал на стажировке в Греции, проявляется в стремлении к «плоскостному» письму в его иконах. Интересно проследить, как в его иконах меняется

акцент то в сторону плоскости, то в сторону определённой объёмности в трактовке фигур и ликов. Особых комплиментов заслуживает чрезвычайно гармоничный, мягкий, даже несколько элегический, колорит икон с преимуществом оливковых, голубых и охристых оттенков. «Украинскими» являются, на наш взгляд, вкрапления в фон икон мелких, почти детских по образному решению цветов, других растительных элементов и орнаментальных мотивов в одежду святых [ 2, с. 105].

Р. Селивачёв возглавлял работы над росписями нижнего храма св. Татьяны. Им же написаны фигуративные композиции, над орнаментами по эскизам художника работали Е. Григорьевский, Н. Беспрозванный, З. Швец и А. Селивачёва. Поскольку заказчик не ставил ограничений по срокам, работа продолжалась три года [5, с. 115]. В целом заказчиком были выдвинуты некоторые пожелания относительно стилистики росписей: они должны были быть похожи на известные росписи Трапезного храма Киево-Печерской лавры в исполнении патриарха украинского церковного искусства Ивана Ижакевича. Р. Селивачёву эти росписи были известны до мельчайших деталей ещё с детства, ведь долгое время он жил на территории лавры. Художник является убеждённым продолжателем украинской иконописной традиции в современном искусстве [4, с. 278].

О технических особенностях росписей храма на Лесном проспекте удачно высказывается А. Симонова: «В отличие от художников, расписавших Трапезную церковь (Г. Попов, А. Лаков и И. Ижакевич), Роман Селивачёв работает современными материалами: акрилом по гипсовой штукатурке. Благодаря этому росписи получились значительно светлее, чем в аналогах, по качеству лёгкости и воздушности близки к акварельному исполнению и как нельзя лучше подходят для нижнего храма, где отсутствует естественный источник света» [5, с. 115].

Оригинальность росписей храма состоит в том, что они содержат много декоративных композиций. Эти орнаменты создают приятный и изысканный фон для традиционных сюжетных композиций и изображений святых лиц. Разнообразные авторские декоративные мотивы дают возможность создать в невысоком помещении храма определённое сказочное настроение, которое является полным противовесом к ассоциациям от серых, однотипных зданий микрорайона, где расположена церковь. Это также отмечает А. Симонова: «Чтобы зрительно облегчить невысокие своды и потолки иконописец верхнюю сакральную зону решает значительно светлее. В алтаре и по периметру храма привычные нарисованные мраморные плиты либо полотна заменены на орнаменты и декоративные ряды кипарисов» [5, с. 115].

В росписи алтаря храма главным сюжетом является Деисус со святительским чином, а в медальонах представлены новомученики и исповедники. Образы преподобных и мучеников в наосе в трёхчетвертном повороте обращены к алтарю, создавая, таким образом, Деисус с пространственными паузами [5, с. 115 – 116]. Фигуры святых на опорных столбах размещены на одном уровне с молящимися в храме, поскольку помещение низкое. Складывается впечатление, что святые Сергей Радонежский, Ирина, Дмитрий и другие стоят вровень с прихожанами, взирая на них. Фигуры и лики апостолов, святых поражают многообразием лессировок, оттенков, что в сочетании с характерной игрой разных по тону, колориту и толщине вибрирующих линий, мастерством рисунка и композиции придаёт росписям церкви богатство и красоту настоящего высокого искусства. В росписях храма присутствуют изображения членов царского семейства, расстрелянных большевиками.

Изысканностью отмечаются вкрапления надписей в композиции сюжетных росписей храма, изображения святых и орнаментально-текстовая композиция в лестничной галерее у входа. Как определённую «подсказку» можно трактовать текст молитвы «Верую» на стенах крещальни. В росписях церкви особо выделяются орнаментально-декоративные композиции с использованием растительных мотивов. Они занимают достаточно большие площади и являются уникальной творческой смесью реплик древнерусского, народного украинского, барочного орнаментов. Большое внимание в росписи уделено и орнаментам, переработанным автором в стиле модерн.

К сожалению, росписи неудачно дополняет копия иконостаса Крестовоздвиженского храма Киево-Печерской лавры. Сам иконостас выполнен достаточно профессионально (композиция, качество резьбы), но его стилистика контрастирует со стилем росписей, что не даёт возможности говорить о цельном ансамбле интерьера храма.

Комплекс храмов святых мучеников Адриана и Наталии и святой мученицы Татьяны относится к довольно продуманным новым культовым постройкам на киевском левобережье. Бесспорным преимуществом храма являются монументальные росписи художника Романа Селивачёва. В них ощущаются и художественные поиски нового прочтения местных традиций церковной монументальной живописи, и совмещение современных иконописных технологий, и удачную цветовую гармонию росписи, и оригинальные авторские разработки орнаментов, которые смело включены в пространство всех помещений храма.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. В ідеалі храм повинен проектуватися як частина інфраструктури мікрорайону міста. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://mitropolia.kiev.ua/v-ideali-xram-povinen-proektuvatisya-yak-chastina-infrastrukturi-mikrorajonu-mista/>
2. Дундяк, І. Скарби душі Романа Селівачова / І. Дундяк // Образотворче мистецтво. – 2013. – № 2. – С. 105.
3. Занько Григорій Дмитрович [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=14894](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=14894).
4. Новікова, К. На перехресті світу і духу: короткий нарис про сакральний живопис України / К. Новікова. – Київ: Темпора, 2013. – 328 с.
5. Симонова, А. В. Византийские традиции в современных росписях православных храмов Украины (конец XX – начало XXI вв.): дис. ... канд. искусств. : 17.00.05 / А. В. Симонова. – Харьков, 2015. – 469 с.
6. Храм святых мучеников Адриана и Наталии. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://xram.kiev.ua/view/27.html>.
7. Церковь Адриана и Наталии (Киев). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://wikimapia.org/6911994/ru>.

#### РЕЗЮМЕ

Интерьер киевского храма святой Татьяны проанализирован в контексте проблем современного церковного искусства Украины. Исследуется творчество молодого украинского художника Романа Селивачёва, автора икон и храмовых монументальных росписей с оригинальной живописной трактовкой традиционных иконографических сюжетов, орнаментальных и декоративных композиций.

#### SUMMARY

The interior of Kyiv church of St. Tatyana is being analyzed in the context of development of contemporary Ukrainian art. It is focused on monumental paintings of a young artist Roman Selyvachov. He is the author of these monumental church paintings and icons which harbor his original interpretations of the traditional iconographic story lines, ornamental and decorative compositions.

## **РЕГИОНАЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ КЛАССИФИКАЦИИ ТРАДИЦИОННЫХ УКРАШЕНИЙ ПОДОЛЬСКИХ УКРАИНЦЕВ**

*Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Рыльского НАН Украины  
(Поступила в редакцию 15.09.2016)*

Целостный и совершенный комплекс народного костюма украинцев в общем, и подольян в том числе, создавался с помощью традиционных украшений. Причём каждый из подольских нарядов имел соответствующее количество и допустимые виды украшений. Так, в будние дни надевали минимальное число украшений, прежде всего оберегов (из натуральных камней) или религиозных (медальоны с иконками, крестики). В праздники носили разнообразные украшения, что свидетельствовало о достатке семьи. А в обрядовых костюмах, прежде всего свадебных, присутствовали специальные украшения (надголовные, нагрудные и т. д.).

Исследование традиционных украшений тесно связано, в первую очередь, с их классификацией. Именно этой актуальной проблеме в региональном аспекте посвящается статья. Историография очерченной тематики частично охватывает работы учёных и этнографов XX – начала XXI в. Ф. Волковой [3], Е. Матейко [13; 14], Я. Кожоляно [9], М. Костишеной [12], Т. Николаевой [15; 16], Г. Кожоляно [8], М. Билан и Г. Стельмашук [1], З. Васиной [2], О. Косминой [11], В. Косаковского [10]. Классификация украинских украшений и их видов представлена в работах И. Спасского [18], А. Федорчук [19], А. Врочинской [4], Н. Самкова [17], Л. Иваневич [5 – 7].

Однако отдельной классификации традиционных украшений украинцев Буковинского, Западного, Восточного и Центрального Подолья до сих пор не создано. В статье осуществлена подобная попытка на основе анализа существующих материалов и обработанных автором фондовых коллекций подольских украшений Национального музея украинского декоративного искусства Украины [22] и Украинского центра народной культуры «Музей Ивана Гончара» [24] в Киеве; Музея этнографии и художественного промысла Института народоведения Национальной академии наук Украины [21] во Львове; Винницкого [20], Тернопольского [23], Хмельницкого [25] и Черновицкого [26] областных краеведческих музеев.

Главным классификационным признаком названной группы компонентов подольского народного комплекса одежды служит принадлежность к определённому полу. Последующее деление осуществляется на основе функционального использования, или способа ношения. Таким образом, в группе традиционных украшений украинцев всех локальных зон Подолья XIX – 50-х годов XX в. выделяются:

### **1. Женские украшения:**

а) ушные украшения – «заушники» («колтки с болтицами» – серьги с подвесками), «колтки» (серьги – Восточное Подолье, Винницкая обл., Кодымский р-н Одесской обл.), «когутики» («когутки», «кугутки» – серьги, Буковинское Подолье), «кугутки» (серьги – Кодымский р-н Одесской обл.), серьги («серёшки», «сирёжки»), «сирешки» (Винницкая обл.);

б) надголовные (или украшения на голову) – «баламуты» – девичьи украшения в виде ленты с герданами, свисающие над ушами как серьги (Западное Подолье); бисерные стёжки – ленты из бисера как украшения для девичьих головных уборов (Буковин-

ское и Западное Подолье); «гардан» («валок») – шерстяная лента-повязка, украшенная бисером (с. Кривче, Борщёвский р-н, Западное Подолье); гердан ленточный – лента из бисера, иногда нашитая на шерстяную тесьму и дополненная металлическими «бляшками» (Буковинское и Западное Подолье) или украшение к девичьему убору – «капелюшня» (Буковинское Подолье); гердан ленточный с подвесками (Буковинское и Западное Подолье); «кисточки скроневые» – разноцветные шерстяные шарики, скреплённые металлическими цепочками (Буковинское Подолье); «хвостач» – бисерные украшения к девичьему убору – «капелюшня» (с. Чуньков, Новоселицкий р-н, Буковинское Подолье);

в) нагрудные

– «баламуты» («баламута», «барламуты», «берламуты») – длинное ожерелье из речного янтаря; ожерелье из перламутровых зёрен ракушек морских моллюсков в один, два или три ряда (Восточное и Центральное Подолье);

– «басма» – длинная лента из бисера, в месте соединения концов которой закреплялось небольшое зеркальце (Буковинское Подолье);

– бисерная лента – украшение из бисера с кисточками, выложенное полукругом на груди;

– букет свадебный – из барвинка и искусственных цветов;

– венецианское «намисто» (венецианские «корали») – одна или несколько ниток бусин из сплава стекла-смальты, инкрустированного золотом;

– гранаты – одна или несколько ниток гранатовых бусин (сёла Песец, Слободка Новоушицкого р-на Хмельницкой обл., Центральное Подолье, Подолье);

– гердан (герданик, герданка, гердяник) – лента из разноцветного бисера, нанизанного на нитяную или волосяную основу;

– гердан угловой – украшение, изготовленное из одной длинной или двух коротких, нанизанных или тканых лент из цветного бисера (Западное Подолье);

– гердан угловой с монетами или медальоном (Гусятинский р-н, Западное Подолье);

– гердан розеточный – украшение из двух бисерных лент, нижние концы которых соединены и сплетены медальоном-розеткой прямоугольной или ромбовидной формы (Буковинское Подолье);

– гердан ленточный – лента из бисера;

– гердан ленточный с монетами (Буковинское и Западное Подолье);

– «дармовисы» («пацьорки») – ожерелье из цветного дутого стекла (с. Горошовцы, Заставновский р-н, Буковинское Подолье);

– «дзюмбалы» – гердан (Борщёвский р-н, Западное Подолье);

– дукаты («дукачи») из золотых или серебряных монет, нанизанных на тесьму или шнурок; украшение в виде нашитых на фетровую основу монет (Буковинское Подолье);

– «дукач» из золотой или серебряной монеты (в подвеске) или медальона (с изображением святых) на цепочке, ленте или шнурке;

– «дукачи-иконки» – украшение с двумя круглыми, оправленными в медный ободок стёклами, между которыми вложена фольга с изображением святого;

– «згарды» – в виде крестиков (медных «кругляков»), нанизанных в несколько рядов, или разновидность герданов в виде бисерной плетёнки или ажурных шнурков (Восточное (Винницкая обл.) и Центральное Подолье);

– «згардочки» – из бисера и крестиков (Буковинское Подолье);

– кораллы («карали», «корали», богатое коралловое «намисто», (настоящие, или «искренние», кораллы) – длинное ожерелье из натуральных (шлифованных, рубленых – «тятых») или искусственных кораллов; украшение в виде скреплённых между собой ниток кораллов (до 25), центральные бусины которых имели больший размер и были обёрнуты медным или серебряным «обручиком», иногда дополнялось и монетами (изредка к концам ожерелья крепили плетёные разноцветные шерстяные шнуры с кистями или красные ленты, завязанные в бант на поясе (Залещицкий р-н Тернопольской обл., Западно Подолье);

– «корольки» – ажурная сетчатая пелерина из бисера (Залещицкий р-н Тернопольской обл., Западно Подолье);

– «криза» – украшение из бисера в виде широкого закруглённого плетёного воротника, накрывает грудь, плечи и спину (Западное и Буковинское Подолье);

– цепочки («клокички») – длинная нитка бус из семян овощей, плодов (семян растения клокички);

– «лускавки» – дутые стеклянные бусы (Борщёвский р-н, Западно Подолье);

– «медалики» («металики») – медальоны с изображением креста или святого;

– монисто из бисера («мониста», «намисто») – длинная нить из бисера, которая наматывалась вокруг шеи много раз, или несколько ниток из бисера (преимущественно Западно Подолье; бусы из бисера в девять ниток – с. Чёрная, Чемеровецкий р-н, Центральное Подолье);

– «намисто» («мониста», «пацьорки») – украшение в виде длинной нитки или нескольких ниток бусин из дорогих природных материалов (янтаря, гранатов, жемчуга, смальты) или нагрудное украшение в виде семи или более ниток, привязанных к одной ленте и собранных из разных материалов (бисера, деревянных, керамических и стеклянных бусин и камней – Западно Подолье);

– «намисто» деревянное – одна или несколько ниток бусин с дерева (с. Ставище, Дунаевецкий р-н, Центральное Подолье);

– «намисто» из монет – из одной или нескольких ниток настоящих (искусственных) кораллов и монет; несколько ниток разной длины из цветных стеклянных бусин и металлических подвесок (монет), соединённых металлической пряжкой – «чепрагой» (Буковинское Подолье); нагрудное украшение из четырёх ниток настоящих кораллов, трёх – искусственных кораллов, одной – жёлтых и бледно-зелёных бусин и шести серебряных дукатов (Центральное Подолье);

– «пацьорки» дутые («пацьорки») из цветного дутого стекла (Западное Подолье);

– «пацьорки» писанные («пацьорки») – «кораллы» из цветного венецианского стекла (Восточное и Центральное Подолье);

– жемчуг («перлы») – длинная нить жемчуга;

– плетёнка объёмная – бисерные украшения в виде длинного пустотелого шнура;

– «салбы» – украшение из серебряных монет, медальонов или круглых бляшек, нашитых на тесьму или фетровую основу овальной либо треугольной формы (Буковинское и Западно Подолье), серебряных монет (дукатов, «шусток»), прикреплённых к красной тесьме, а затем в несколько рядов – к чёрной фетровой основе в виде полумесяца (Буковинское Подолье);

– стеклянное (не дутое) или каменное «намисто» из привозных разноцветных стеклянных бусин, часто инкрустированных смальтой, эмалью, позолотой («пацьорки» – Буковинское Подолье) или из тёмно-коричневых многогранных стеклянных бусин ку-

старного производства (с. Куча Новоушицкого р-на Хмельницкой обл., Центральное Подолье);

– стеклянное (дутое) «намисто» («бранзулеты», «кули», «лускавки», «надуванцы», «пацьорки») – одна длинная или несколько коротких ниток цветного дутого стекла;

– «силянка» («силянка-комир») – широкое бисерное украшение в виде воротника либо неширокой ленты с кисточками (Хмельницкий р-н, Центральное Подолье);

– смальта (Западное Подолье);

– «кровавница» – ожерелье из смальты красного цвета (с. Виноградное, Залещицкий р-н, Западное Подолье);

– смолянки – украшение в виде ряда кораллов из глины (Западное Подолье);

– крестики (преимущественно деревянные на шёлковых лентах, реже металлические на шнурах или цепочках);

– «цятки» – венецианское ожерелье или бисерное украшение (Буковинское Подолье);

– «френзли» (Заставновский р-н, Буковинское Подолье);

– «шелесты» («бубенчики») – одна или несколько ниток круглых пустотелых колокольчиков с отверстиями «колокилец», разделённых между собой «перелижками» (Буковинское Подолье);

г) наручные – на кисть руки (встречаются очень редко) – браслеты, обручи; на пальцы (деревянные или железные – чаще медные, реже серебряные или золотые) – «каблучки», кольца (Буковинское Подолье), «обручи» (кольца деревянные или железные), «обручки» (венчальные кольца), «персни» («перстни»);

д) шейные – бисерная лента – украшение из вышитой бисером полоски бархата; «блискавки» – мелкие стеклянные бусы (Буковинское Подолье); «галочка» – состояло из узкой (до 2,5 см) полоски красного или синего цвета, украшенной бисером и пришитой к вязаному бисерному воротничку шириной 10-20 см (Восточное и Центральное Подолье); «гармузы» или «грустали» – стеклянные бусы (Буковинское Подолье); гердан с дукачами – узкая шёлковая лента, вышитая бисером и украшенная подвесками-дукачами (монетами); гердан ленточный – лента из бисера, иногда нашитая на шерстяную или полотняную тесьму; гердан ленточный с подвесками; герданик (гердяник) – украшение в виде ленты из бисера, которая плотно облегалa шею (иногда с монетами – дукатами, Буковинское Подолье); «згарды» – разновидность герданов в виде узких лент на шею (Восточное и Центральное Подолье); «згардочка» – полоска из чёрного бархата, украшенного цветными стеклянными дутыми бусинами (Восточное и Центральное Подолье); «згардочка с воличкой» («пупчики») – плюшевая полоска тёмно-зелёного цвета или гарусная тесьма розового цвета с нанизанным стеклянным дутым серебристым ожерельем (Восточное и Центральное Подолье); кораллы; «монисто» короткая нитка из бисера; «монисто оплетённое» – нитка из шариков, имеющих бисерные оплётки; «пацьорка» – бусина, бусы (с. Писаревка, Кодымский р-н, Одесская обл., Восточное Подолье); «пацьорки» – бусы, тесно обвязанные вокруг шеи (с. Казацкое, Балтский р-н, Одесская обл., Восточное Подолье); ожерелье из разноцветного стекла (Буковинское Подолье); плетёнка объёмная – короткий пустотелый шнур; «силянка» («силянка-комир») – узкое бисерное украшение в виде «однодельного», «дводельного» или зубчатого воротника (Подолье; «комир» – с. Куча, Новоушицкий р-н, Центральное Подолье; «силянка из бисера» – Каменец-Подольский р-н, Центральное Подолье); нашейное украшение из бисера в виде неширокой ленты с кисточками (Хмельницкий р-н, Центральное Подолье); «рубели» –

ожерелье из нанизанных монет (Винницкая обл., Восточное Подолье); «цятки» – ожерелье (Буковинское Подолье); «шлейник» – девичье украшение в виде полосы из чёрного бархата, украшенного разноцветным бисером (с. Загинцы, Деражнянский р-н, Хмельницкая обл., Центральное Подолье);

е) поясные – «крайки» из бисера (изредка на Буковинском и Западном Подолье).

## **2. Мужские украшения:**

а) надголовные (или украшения на голову) – бисерные стёжки или герданы ленточные – ленты на «капелюхи» (Буковинское и Западное Подолье; герданики – Буковинское Подолье); букетик свадебный из барвинка и живых цветов, который крепился к шапке (Западное Подолье); венок свадебный – маленький (крепился к шапке) или большой (накладывался на шапку), из барвинка и живых цветов (Западное Подолье); «згарда» – украшение для мужских «капелюхов» в виде чёрной бархатной полосы, расшитой одной или несколькими нитками бисера (с. Студеница Каменец-Подольского р-на, Центральное Подолье); «квитка» – украшение к «капелюху» в виде ромбовидной картонной фигуры с двумя срезанными противоположными углами, обтянутой нитями и украшенной бисером (Буковинское Подолье); китайка – тканая лента, украшение к «капелюху» (Восточное и Центральное Подолье);

б) нагрудные – «басма» – длинная лента из бисера, в месте соединения концов которой закреплялось небольшое зеркальце (Буковинское Подолье); букет свадебный – букетик из барвинка и живых или искусственных цветов; «котильон» («висьорок», «вивсьорок», «вивсюрик», «герданик», «кутальон») – бисерное украшение в форме небольшого пятиугольника, преимущественно с подвесками (Буковинское и Западное Подолье); галстук – бисерное украшение (Западное Подолье); «купочки» – свадебный букетик из бисера (Западное Подолье);

в) наручные – «обручки» (венчальные кольца);

г) шейные – «гарасивки» – тканые шерстяные разноцветные или гарусные красные ленты для завязывания мужских рубашек через петли на воротнике (Западное Подолье); медная шпонка (запонка) – для застёгивания воротника рубашки (Западное Подолье);

д) поясные – «крайки» из бисера (Буковинское и Западное Подолье); пряжки, «чепраги» как застёжки кожаных поясов («чересов») (Буковинское Подолье).

Таким образом, традиционные украшения украинцев Подолья преимущественно соответствовали общераспространённым в Украине. Вместе с тем существовали отдельные виды народных украшений, характерные только для подолян. Некоторые из них бытовали в определённых зонах указанного региона. Известные во всей Украине традиционные украшения на Подолье могли иметь свои, локальные названия. Рассмотренное разнообразие подольских народных украшений, по нашему мнению, объясняется спецификой истории формирования Подолья и его соседства с другими историко-этнографическими территориями Украины. Однако представленная классификация не претендует на окончательный вариант, поскольку в процессе дальнейших музейных и полевых этнографических исследований планируется её совершенствование.

## **ЛИТЕРАТУРА**

1. Білан М. Український стрій / М. Білан, Г. Стельмащук. – Львів : Фенікс, 2000. – 328 с.
2. Васіна, З. О. Український літопис вбрання : книга-альбом / З. О. Васіна. – Київ : Мистецтво, 2006. – Т. 2. XIII – початок XX ст. Наук.-худож. реконструкції. – 448 с.



3. Вовк, Х. Одежа / Х. Вовк // Студії з української етнографії та антропології. – Прага, 1928. – С. 124 – 170.
4. Врочинська, Г. Українські народні жіночі прикраси XIX – початку XX ст. / Г. Врочинська. – 2-е вид., доп. – Київ : Родовід, 2008. – 230 с.
5. Іваневич, Л. Народна ноша українців Центрального Поділля: класифікаційні відміни / Л. Іваневич // Journal of Philology, History, Social and Media Communication, Political Science, and Cultural Studies. – Lublin, 2015. – Vol. XI. – С. 489 – 500.
6. Іваневич, Л. Традиційне вбрання українців Західного Поділля: особливості класифікації / Л. Іваневич // Народознавчі зошити. – 2014. – № 5. – С. 1062 – 1072.
7. Іваневич, Л. А. Традиційний комплекс убрання буковинських подолян / Л. А. Іваневич // П'ята Могилів-Подільська науково-краєзнавча конференція, м. Могилів-Подільський, 16-17 жовтня 2015 р. – Вінниця, 2015. – С. 376 – 401.
8. Кожолянко, Г. Етнографія Буковини / Г. Кожолянко. – Чернівці : Золоті литаври, 1999. – 384 с.
9. Кожолянко, Я. Буковинський традиційний одяг / Я. Кожолянко. – Чернівці – Саскатун : Friesen Printers : Altona ; Manitoba, 1994. – 262 с.
10. Косаківський, В. Етнокультурна характеристика населення містечка Чечельника в історичному розвитку (XIX – початок XXI століття) : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 07.00.05 / В. Косаківський ; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського. – Київ, 2013. – 20 с.
11. Косміна, О. Традиційне вбрання українців / О. Косміна. – Київ : Балтія-Друк, 2008. – 160 с.
12. Костишена, М. Український народний костюм Північної Буковини. Традиції і сучасність / М. Костишена. – Чернівці : Рута, 1996. – 190 с.
13. Матейко, К. Український народний одяг / К. Матейко. – Київ : Наукова думка, 1977. – 224 с.
14. Матейко, К. Український народний одяг : етнографічний словник / К. Матейко. – Київ : Наукова думка, 1996. – 196 с.
15. Ніколаєва, Т. Історичні передумови формування традиційного одягу Поділля / Т. Ніколаєва // Поділля / під ред. Л. Ф. Артюх [та ін.]. – Київ, 1994. – С. 260 – 276.
16. Ніколаєва, Т. Український костюм. Надія на ренесанс / Т. Ніколаєва. – Київ : Дніпро, 2005. – 320 с.
17. Самков, О. Українські дукачі / О. Самков. – Черкаси : Задруга, 2013. – 134 с.
18. Спаський, І. Г. Дукачі і дукачі України / І. Г. Спаський. – Київ : Наукова думка, 1970. – 167 с.
19. Федорчук, О. Українські народні прикраси з бісеру / О. Федорчук. – Львів : Свічадо, 2007. – 119 с.
20. Фонди Вінницького обласного краєзнавчого музею. Група «дерево-камінь». ДК – 96-1382; група «метал-зброя». Мз – 1417-1419; група «тканини». Т – 827-4333.
21. Фонди Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (Львів). Група «етнографія і промисли». ЕП – 21971-81754.
22. Фонди Національного музею українського декоративного мистецтва України. Група «вишивка». В – 2343, 2350, 2371.
23. Фонди Тернопільського обласного краєзнавчого музею. Група «тканини». Т – 227-9532.
24. Фонди Українського центру народної культури «Музей Івана Гончара» (Київ). – Книга надходжень. КН – 9509, 15486/2-4, 17808.
25. Фонди Хмельницького обласного краєзнавчого музею. Група «скло». С – 86-688.
26. Фонди Чернівецького обласного краєзнавчого музею. Група «історико-речова група III». III – 4047-16350.

#### РЕЗЮМЕ

В статье раскрывается проблема формирования и классификации традиционных украшений украинцев Подолья XIX – 50-х годов XX в. вследствие анализа и систематизации известных и малоиз-

вестных работ, музейных коллекций. Впервые осуществлена попытка классификации народных украшений подолян всех локальных зон с учётом региональных черт.

#### SUMMARY

On the basis of analysis and systematization of both famous and unknown works and museum collections the problem of formation the classification of the traditional adornments the Ukrainians from Podillia of the XIX – 50's of the XX century is shown in the article. For the first time the attempt to create classification of national adornments the Podillians dwellers of every local zone with taking of their regional aspects is made.

*Михайлец М. А.*

### **РОЛЬ ЦЕННОСТЕЙ, ПРИСУЩИХ КУЛЬТУРНОМУ НАСЛЕДИЮ, В СФЕРЕ ЕГО ОХРАНЫ**

*Белорусский государственный университет*

*(Поступила в редакцию 15.09.2016)*

Очевидно, что культурное наследие подлежит охране не само по себе, а с точки зрения тех ценностей, которые ему приписываются той или иной группой людей. Управление культурным наследием и его охрана основаны на установлении ценности. Цель статьи – выявить присущие культурному наследию ценности, что достигается решением двух задач: выделением конкретных видов ценностей, а также определением тех групп, для которых эти ценности представляют особую важность.

То, каким образом мы постигаем культурное наследие и придаём ему ценность, предопределяет то, как мы сберегаем это наследие. Хотя почти аксиомой считается, что культурное наследие необходимо сохранять, масштаб и важность, а также основания, на которых строится подобное сохранение, являются сложной и эмоциональной темой. Придание ценности – это динамичный социальный процесс, опирающийся на современную практику, и поэтому чувствительный к постоянным изменениям. Наследию присущи различные ценности: символическая, информационная, эстетическая, экономическая, историческая, научная, культурная, археологическая, этническая, рекреационная, образовательная, техническая, социальная, правовая и другие. Однако есть обобщённые отличительные ценности, сыгравшие важную роль в создании и обосновании режимов охраны, предложенных ЮНЕСКО. Любому объекту или практике в той или иной степени присущи три важнейшие ценности: эстетическая, научная (историческая) и экономическая.

**Эстетическая ценность культурного наследия.** Культурное наследие обладает эстетической ценностью, которая передаёт красоту его формы, цвета и окружения. Именно эта ценность, воплощённая в материальных объектах, интересует тех, кто стремится лицезреть такое наследие в музеях, исторических местах, памятниках и природных ландшафтах. Нематериальное культурное наследие также обладает эстетической ценностью, проявляющейся в движении, форме и цвете танцоров и других исполнителей.

Не только культурное наследие в целом обладает эстетической ценностью, но и каждый отдельный объект этого наследия может представлять уникальный набор своеобразных ценностей. Он способен воплощать и выражать религиозные или моральные убеждения, придающие культурному практически божественную святость. Нерелигиозные объекты могут пробуждать ностальгические чувства по отношению к людям, событиям, культурам и выражать такие ценности, как героизм, изобретательность и лидер-

ство. Они являются связующим звеном с прошлым, придают чувство единства и идентичности не только отдельным культурам, но и всему человечеству. Они пробуждают гордость, печаль, сожаление, восхищение, радость. Уникальность объекта культурного наследия состоит не только в его материальных отличительных особенностях, но и в той сумме эмоций, которые он вызывает.

**Сохранение исторической информации.** Культурные объекты воплощают в себе и сохраняют информацию. Во многих случаях данные артефакты – единственное, при помощи чего мы можем восстановить прошлое. Важно то, что это наследие разрушающееся и невозобновляемое. Извлечение такого знания может быть долговременным и дорогим процессом и обычно должно проводиться *in situ*. Процесс изучения не заканчивается извлечением культурного наследия из своего археологического контекста, а является длительным научным исследованием, обязательно рассматривающим важность наследия в широком контексте и выявляющим взаимосвязи с новыми открытиями.

В то время как многие объекты культурного наследия могут обладать похожими эстетическими и экономическими ценностями, только определённый артефакт может предоставить уникальную информацию о прошлом. Таким образом, объекты культурного наследия обладают индивидуальным «лицом» именно благодаря этой ценности.

**Экономическая ценность.** К данному параметру относятся как ценности, внутренне присущие объектам культурного наследия, так и их отличительные черты в тех случаях, когда они являются частью более широкой индустрии, в особенности выступая в качестве туристского ресурса.

Многие объекты культурного наследия созданы из материалов, которые сами по себе являются весьма ценными, например, золото, серебро, драгоценные камни. До тех пор, пока такие материалы представляют экономическую ценность, объекты культурного наследия также будут ею обладать. Кроме данной материальной характеристики (составляющей обычно небольшую долю рыночной стоимости), артефакт может обладать и отличительной ценностью. Она зависит от раритетности объекта, его эстетических качеств, а также исторической или археологической важности. Поэтому, согласно экономическим понятиям, культурное наследие является экономическим благом или предметом потребления – товаром, имеющим обменную ценность, размер которой зависит от социального контекста.

Законодательство в области культурного наследия обычно направлено на исключение объектов из коммерческой сферы, с сохранением их для целей созерцания, рефлексии и восхищения. Это, однако, является лишь одной крайней возможностью их использования. Другая крайность – бесконтрольная частная эксплуатация объектов культурного наследия. Между названными моментами существует множество иных вариантов общественного и частного использования [1].

Часто утверждается, что любые попытки охраны культурного наследия путём возвышения его позиции выше уровня предметов потребления, то есть выше рыночных отношений, приводит к тому, что этот рынок «уходит в подполье». Организованная таким образом охрана культурного наследия приводит к возникновению многомиллиардного чёрного рынка. Поэтому некоторые эксперты говорят о том, что нереально полностью остановить торговлю объектами культурного наследия, поэтому следует разрешить свободную рыночную куплю-продажу. Поскольку беднейшие страны

часто являются странами-поставщиками, из-за экономических проблем в них вырос процветающий чёрный рынок предметов материального культурного наследия [2, с. 186]. Однако данное обстоятельство не оправдывает уничтожения прошлого.

Культурное наследие является основой непрерывно растущей туристской индустрии, поскольку памятники и музеи – это объекты постоянно притягивающие туристов. С экономических позиций туристской привлекательности могут быть оценены и объекты нематериальной культуры.

Решение о том, является ли тот или иной предмет либо практика культурной ценностью, принимают отдельные лица, а также определённое сообщество, народ, всё человечество.

Носителем культуры выступает однородная группа или сообщество, образующее культурную единицу и проявляющее отличительные ценности, отделяющие её от других групп: язык, историю, верования, обычаи, идентичность и другие. Степень однородности группы и её отношение к наследию – сложный вопрос, вызывающий конфликты в тех случаях, когда различные группы, зачастую нечётко определённые либо только выделяющиеся, предъявляют свои права на тот или иной артефакт.

Поскольку права группы уже получили чёткий правовой статус в международном законодательстве, понятие «прав на культурное наследие» как части названного термина вытекает из дискурса в области прав человека. Согласно недавним предложениям, набор прав, относящихся к отдельной личности, должен включать культурные права и распространяться на группы людей [3, с. 8 – 9].

Глобальные коммуникации, взаимозависимые экономики, растущее международное регулирование и распространение негосударственных организаций вызвали увеличение взаимозависимости мира. Однако в последние годы наблюдается увеличение межнациональной напряжённости, рост этнического национализма, фундаментализма и распад политических союзов [4]. Свидетельства отличия любой этнической нации от других находятся в её культуре и прошлом, а в эпоху увеличивающегося международного взаимодействия эти отличия становятся определяющим фактором идентичности каждой культуры.

Культурное наследие может играть существенную роль в процессе становления наций. Важность культурного наследия как национального символа проявилась в XIX в., когда оно стало частью исторического самосознания европейских наций-государств. Таким образом, культурное наследие – символ национальной идентичности, из которого нация может черпать культурную гордость, чувство солидарности и общность истории. Оно может также являться формой вдохновения для тех, кто стремится подражать великим достижениям прошлого. Использование культурного наследия в подобном качестве поощряется, в частности, Рекомендацией ЮНЕСКО об охране в национальном плане культурного и природного наследия (1972), которая в преамбуле декларирует, что «включение в социальную и политическую жизнь должно быть одним из основных аспектов регионального развития и национального планирования» [5].

Способность государства заявлять о своём интересе к культурному наследию становится ещё более сложной, когда речь идёт о движимом наследии. Часто сохранение артефакта в государстве, даже без его осквернения, критикуется как чрезмерное накопление, на которое государство не имеет законных прав. Если культурное наследие уже было перемещено, оно часто приобретает значимость для многих различных культур и народов, что ещё более запутывает ситуацию.

Признавая, что некоторые объекты могут составлять культурное наследие отдельной нации, нельзя не заметить, что многие из них рассматриваются как свидетельства общей истории всего человечества. Например, археологические остатки ранних орудий и скелетов, а также знания, полученные при их изучении важны не только для того государства, на территории которого данные артефакты найдены, но и для всех народов. В 1999 г. многие места, где были обнаружены останки ранних гоминид, включены в Список всемирного наследия, включая Стеркфонтейн, Сварткранс и Кромдраай в Южной Африке.

Признание универсальной ценности культурного наследия имеет довольно древнее происхождение, однако было конкретизировано в эпоху Возрождения, когда зарождались основы международного права. Среди образованных элит Европы зародилась точка зрения, что искусство, литература и наука составляют транснациональное всеобщее достояние. Этот академический интерес был связан с возникшим вниманием, проявившимся к древнегреческой и древнеегипетской цивилизациям, а также развитием антикварианства и археологии. Военные успехи Наполеона в Италии и Египте сопровождались систематическими конфискациями и грабежом произведений искусства. Однако они не являлись трофеями победителя, а основывались на идее существования панъевропейской художественной и научной связи с Францией как центром и хранилищем.

Развитие научной археологии и обнаружение находок, не связанных ни с одной из ныне существующих наций, внесли существенный вклад в признание культурного наследия достоянием всего человечества. Попытка кодификации международного военного права при содействии Лиги Наций признавала памятники и произведения искусства не национальным, а всеобщим наследием, нуждающимся в защите для пользы всего человечества. Это понятие было позже разъяснено в исследовании, предпринятом Международным советом музеев в 1939 г., где провозглашалось, что «государства, богатые произведениями искусства, являются лишь хранителями таких работ для всеобщей пользы человечества» [3, с. 13]. Таким образом, выработалось новое представление о культурном наследии как компоненте общечеловеческой культуры, независимо от территории его происхождения, современного местоположения, прав собственности и национальной юрисдикции.

Сегодня такой взгляд отражён в идее, что многие артефакты имеют художественную, научную и образовательную ценность, составляющую культурное наследие человеческого общества.

Культурное наследие может играть важную роль в политических взаимоотношениях между государствами. Пропаганда понимания между всё возрастающим числом независимых государств и признание различий между разнообразными национальными культурами являются важным поводом для охраны наследия. В преамбуле Рекомендации ЮНЕСКО, определяющей принципы международной регламентации археологических раскопок (1956) говорится: «Чувства, возбуждаемые созерцанием художественных произведений старины и знакомством с ними, могут способствовать значительному укреплению взаимопонимания между народами» [6], а текст преамбулы Конвенции ЮНЕСКО «О мерах, направленных на запрещение и предупреждение ввоза, вывоза и передачи прав собственности на культурные ценности» (1970) утверждает: «Обмен культурными ценностями между странами для целей образования, науки и культуры расширяет знания о человеческой цивилизации, обогащает культурную жизнь всех народов и вызывает взаимное уважение и понимание между странами» [7]. Возращение

культурных ценностей способно стимулировать взаимопонимание между ними, но также может использоваться в политических целях.

**Правовая ценность культурного наследия.** В то время как культурное наследие демонстрирует целый ряд ценностей, его включение в режим охраны добавляет новую ценность – правовую. Однако это качество необходимо для того, чтобы подчеркнуть другие ценности и выделить объект наследия среди других подобных объектов.

Процесс отбора культурного наследия, подлежащего правовой охране, является сложным, ему посвящены отдельные работы. Специалисты утверждают, что процесс защиты культурного наследия начинается с общественной убеждённости в необходимости сохранения определённого вида объектов, исходя из чего, устанавливается правовой режим, который признаёт ценность именно за данными артефактами [8]. Эта предопределённость охраны касается любых ценностей, присущих культурному наследию. Трудность процесса отбора объектов для охраны, вызванная социально обусловленными ценностями, которые закон стремится защищать, является спорным, если сам объект, место либо практика не являются чем-то важным. Возникает правовая классификация, подводящая понятийный базис, на основе чего наследие может приниматься под режим защиты. Данная классификация включает такие понятия, как «культурное наследие», «культурные ценности», «реликты», предполагающие использования несколько различных правовых режимов.

То, каким образом культурное наследие определяют и охраняют, напрямую влияет на управление им, его интерпретацию и понимание. Это, в свою очередь, предопределяет особенности восприятия этноса, связанного с этим наследием, а также самоопределение конкретного сообщества. Данный процесс вызвал к жизни множество национальных правовых систем по охране культурного наследия. На международном уровне разрабатываются правовые нормы по охране культурного наследия, благодаря чему артефакты приобретают правовую ценность, подчёркивающую остальные черты, присущие культурному наследию.

Таким образом, выделяются эстетическая, научная и экономическая ценности, присущие культурному наследию и придаваемые ему группой, нацией или человечеством. Благодаря охране культурное наследие получает ещё одну ценность – правовую, призванную подчеркнуть остальные черты и выделить определённые объекты среди им подобных.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Hutter, M. *Economic Perspectives on Cultural Heritage: An Introduction* / M. Hutter // *Economic Perspectives on Cultural Heritage* / ed. M. Hutter, I. Rizzo. – Basingstoke : MacMillan Press, 1997.
2. Meyer, K. E. *The Plundered Past* / K. E. Meyer. – New York : Atheneum, 1974. – 353 p.
3. Forrest, C. *International Law and the Protection of Cultural Heritage* / C. Forrest. – Routledge, 2010. – 770 p.
4. Smith, A. D. *Nations and Nationalism in a Global Era* / A. D. Smith. – Cambridge : Polity Press, 1995. – 211 p.
5. Рекомендация ЮНЕСКО об охране в национальном плане культурного и природного наследия 1972 г. // *Нормативные акты ЮНЕСКО по охране культурного наследия* / сост. UNESCO. – М., 2002.
6. Рекомендация ЮНЕСКО, определяющая принципы международной регламентации археологических раскопок 1956 г. // *Нормативные акты ЮНЕСКО по охране культурного наследия* / сост. UNESCO. – М., 2002.

7. Конвенция о мерах, направленных на запрещение и предупреждение незаконного ввоза, вывоза и передачи прав собственности на культурные ценности 1970 г. // Нормативные акты ЮНЕСКО по охране культурного наследия / сост. UNESCO. – М., 2002.

8. Carman, J. Valuing Ancient Things: Archeology and Law / J. Carman. – London : Leicester University Press, 1996. – 250 p.

#### РЕЗЮМЕ

В статье выявлены ценности, присущие культурному наследию, на основе решения двух задач: выделения конкретных видов ценностей и определения тех групп, для которых эти ценности представляют особую важность. Выделяются эстетическая, научная и экономическая ценности, присущие культурному наследию и придаваемые группой, нацией или человечеством. Благодаря охране культурное наследие получает ещё одну ценность – правовую, призванную подчеркнуть остальные качества и выделить определённые объекты среди им подобных.

#### SUMMARY

The article reveals the inherent values of the cultural heritage, based on the solution of two problems: isolation of specific values and identifying those groups for which these values are of particular importance. Groups, nations and humankind distinguish a range of values of the cultural heritage: aesthetic, scientific and economic values. It receives another value – legal – which aims to emphasize other values and highlight certain objects among the similar ones.

*Морунов А. А.*

### **ПИКТОРИАЛИЗМ В БЕЛАРУСИ 1-Й ПОЛОВИНЫ XX В.**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 15.09.2016)*

Статья посвящена развитию пикториальной фотографии в Беларуси 1-й половины XX в. Пикториализм, позднее получивший название альтернативной фотографии, возник в Западной Европе в конце 1880-х – начале 1890-х годов как эстетическое направление в фотографии, призванное приблизить её к живописи того времени, в частности, к импрессионизму, символизму, ар-нуво и другим направлениям. Для этого фотохудожниками использовались разнообразные оптические средства и технологии фотопечати. Расцвет пикториальной фотографии пришелся на начало XX в. После Первой мировой войны она в значительной степени утрачивает свою актуальность. На сегодняшний день не существует обобщающих научных и публицистических работ об этом направлении в художественной фотографии Беларуси. Сведения о белорусской пикториальной фотографии можно почерпнуть главным образом из анализа сохранившихся до наших дней снимков и биографических сведений о фотографах, работавших в данном стиле. Цель статьи – обзор развития пикториальной фотографии в Беларуси на примерах творчества основных персоналий. В задачи входит также выявление основных тенденций в развитии белорусской пикториальной фотографии в сопоставлении с мировым художественным контекстом.

Самой заметной фигурой в белорусской пикториальной фотографии рубежа XIX – XX вв. является граф Бенедикт Хенрик Тышкевич (1852 – 1935) [1]. Его международный дебют как автора фотографических работ, состоялся в 1876 г. на выставке в Филадельфии.

Непосредственно с пикториальной фотографией связан так называемый Вяловский период (приблизительно 1893 – 1914 гг.) в творчестве этого выдающегося фотографа. В 1893 г. охотник, путешественник, один из первых фоторепортёров, современ-

ник Надара, граф Тышкевич после череды неудач и печальных событий в семье обращается к провинциальной жизни в имении Вялое (Wiało). Там была оборудована фотомастерская, а большинство снимков сделано в интерьерах имения либо на его территории. Фотографии Вяловского периода известны нам из альбома, содержащего 86 закреплённых серебром снимков. Фактически, коллекция представляет собой домашний альбом графа Тышкевича. Фотографии в «вяловском» альбоме выполнены в различных техниках, однако во многих из них очевидны черты пикториальной эстетики. Закадровая история этих снимков имеет большое значение для их понимания. Пикториализм переживает пик мировой популярности в 1890-е и 1900-е годы. В отдельных снимках из Вяловской серии заметно влияние символизма и романтизма. Эти кадры говорят о том, что их автор был полностью «в тренде» актуального искусства того времени. Однако фотографии составляют домашний альбом, изначально не предназначенный для широкой аудитории. Сам период жизни графа Тышкевича в Вялом можно назвать своего рода внутренней эмиграцией. Ему предшествовал иной период в творческой биографии автора, связанный с так называемой «прямой фотографией». Обращение Бенедикта Тышкевича к пикториализму было вызвано не столько модными тенденциями, сколько причинами, по которым он уехал в провинцию, перестал путешествовать. Пикториальная фотография, вероятнее всего, стала для Бенедикта Тышкевича техническим способом зафиксировать пасторально-идиллическое затерянное в лесах графство, населённое счастливыми и прекрасными людьми (рисунок 1) [1].

Заметно, что пикториальной технике предшествует опыт документалиста. Эти фотографии совмещают элементы постановки и репортажа. Большинство людей на снимках – явно не профессиональные модели или актёры. Есть вероятность, что, например, пейзаж с несущей воду девушкой не является постановочным (рисунок 2).



Рисунок 1.



Рисунок 2.

Фамильной чертой графов Тышкевичей в фотографии стало предпочтение жанров портрета, одушевлённого пейзажа и жанровой съёмки. Пейзаж как элемент пространства кадра выполняет в большинстве случаев сценографическую функцию. Одной из лучших пикториальных работ Бенедикта Тышкевича стал портрет его дочери Эльжбеты, сделанный, вероятнее всего, с помощью мягко рисующего объектива. Мастерская проработка светотени, объёмного построения кадра, не перегруженного деталями фактуры, представляет великолепный образец пикториальной эстетики с её обращением к эмоциональному восприятию, *impression* (рисунок 3) [1].

Фотографические опыты отца продолжил Бенедикт Ян Тышкевич (1875 – 1948) [1]. Он использовал приёмы пикториальной техники в своих студийных портретах ско-



рее как средства стилизации – имитации фотографии середины XIX в. (рисунок 4) [2]. Впоследствии он обратился к прямой фотографии. Так, пикториальные опыты заняли целый период в творчестве династии фотографов Тышкевичей. И если отец, в своё время один из пионеров фотодокументалистики, открыл для себя пикториальную фотографию в зрелом возрасте и смог совместить документальное видение кадра с пикториальной техникой, то сын, наоборот, начав как пикториалист, со временем занялся документальными съёмками.



Рисунок 3.



Рисунок 4.

Когда граф Бенедикт Хенрик Тышкевич, судя по всему, потерял интерес к фотографии, состоялся дебют другого белорусского фотографа-пикториалиста Яна Булгака (1876 – 1950). Увлечение Яна Булгака фотографией началось случайно в 1905 г., когда его жене подарили фотоаппарат. В 1910 г. Ян Булгак уже участвовал в международной фотовыставке в Брюсселе [3; 4].

Становление Яна Булгака как фотографа происходило в пору мирового триумфа пикториализма, а также под эстетическим влиянием художника Фердинанда Руцица. Культурная среда, собственные эстетические воззрения, технические навыки и возможности задали устойчивое направление в фотографическом опыте Яна Булгака как фотографа-пикториалиста. В наши дни он наиболее известен именно в таком качестве с работами в жанре пейзажа. Однако его ранний период связан в том числе с пикториальным портретом. В дальнейшем в зависимости от задач съёмки Я. Булгак работал и как документалист, делал этнографические фотозарисовки, портреты разнообразных народных типов. Уже в 1920-е годы со стороны заказчиков, которыми являлись городские власти Вильно и Новогрудка, различные научные издания и т. п., фотография была востребована, главным образом, как качественно выполненный информативный визуальный документ. Известна даже «тюремная» серия фотографий, сделанная Я. Булгаком в Вильнюсе в начале 1920-х годов. Однако «благородные техники» оставались лейтмотивом его творческого пути, тогда как другие направления фотографии были связаны в большей степени с прикладными задачами. Пейзаж, преимущественно архитектурный, стал для фотографа тем жанром, в котором удалось в наибольшей степени раскрыть мастерство работы со светом и тенью вкупе с пикториальными техниками (рисунок 5) [5].



Рисунок 5.

Характерными чертами «почерка» Яна Булгака стали особое внимание к светотеневой композиции, световая и фактурная проработка отдельных фрагментов кадра, часть которых, вопреки оптическим законам, подвергалась осветлению, затемнению или размытию для достижения композиционного совершенства снимка. Средствами мягкой бромовой графики в значительной степени нивелировалась фактура изображаемых поверхностей как отвлекающая внимание зрителя. Таким образом, фотографическое изображение приближалось к графическому рисунку, в основе которого лежит тщательная проработка тональности.

Известен факт стажировки Яна Булгака у немецкого фотографа портретиста Хуго Эрфурта в 1911 – 1912 гг., также практиковавшего в начале XX в. пикториальную фотографию, но впоследствии отказавшегося от неё в пользу психологического портрета, имеющего некоторые общие черты с работами Моисея Наппельбаума. Приверженность Яна Булгака к пикториализму реализовалась во многом и вопреки смене эстетических парадигм, произошедшей в 1920-е годы.

Фактический отказ Яна Булгака от пикториальных опытов произошел в военные 1940-е годы, когда он становится вынужденным хроникёром оккупации и военных разрушений сначала Вильнюса, а с 1944 г. – Варшавы. Его первой послевоенной выставкой стала «Варшава 1945 г. в изображениях Яна Булгака».

Современником Яна Булгака был другой мастер художественной фотографии – Лев Урбанович Дашкевич (1882 – 1957), который по праву может считаться именно профессиональным фотографом. В 1908 – 1909 гг. Л. Дашкевич обучался на отделении фотографии Высшей школы графических искусств в Париже [6; 7].

Л. Дашкевич был настоящим фотографом-исследователем. Уже в 1913 г. он делает несколько сотен цветных фотографий автохромным методом Люмьера, занимается микрофотографией бактерий. В 1920 г., устроившись преподавателем Минского института народного образования, он первым в Беларуси разрабатывает учебный курс фотографии, среди тематических разделов которого – химия фотографических процессов, фотографическая оптика, цветная фотография, стереоскопическая фотография, фотографическая проекция и другие. С 1924 г. он занимается рентгенографией, проектирует оптические приборы. Параллельно в 1910 – 1920-е годы участвует в этнографических и других научных экспедициях, снимает в разнообразных жанрах. Обладание несомненным художественным вкусом в сочетании с научными знаниями и техническим мастерством определяет качество его снимков, которые были опубликованы в многочисленных изданиях, экспонировались на белорусских, общесоюзных и международных выставках.

Наиболее известной пикториальной работой Льва Дашкевича, находящейся в открытом доступе в сети Интернет, является портрет его супруги Зинаиды, сделанный в Ереване в 1911 г. (рисунок 6).



Рисунок 6.

В конце 1920-х годов происходят изменения в правовом статусе советских фотографов. 21.07.1930 г. Лев Урбанович Дашкевич был арестован ГПУ БССР по делу «Саюза за вызвалення Беларусі». Освобождён в сентябре 1930 г., после чего работал в минском Доме техники, на географическом факультете БГУ, в медицинских ВУЗах, однако его активная деятельность в качестве фотохудожника, вероятнее всего, была завершена в 1930 г.

Очевидно, что уже в 1920 – 1930-е годы в Беларуси, как и во всём мире, фотографии, практикующие пикториальные техники, были, скорее, исключением из общих тенденций развития фотоискусства. В 1930-е годы в СССР пикториализм подвергся идеологическим гонениям. Уже в 1926 г. в статье «Фотокадр против картины», опубликованной в журнале «Советское фото» (№ 2, с. 40 – 42) советский литератор Осип Брик заявил: «Фотограф не понимает, что в этой погоне за художественностью, в этом рабском подражании картине он унижает своё ремесло, он лишает его той силы, на которой держится её социальная значимость. Он отходит от точной фиксации натуры и попадает под власть эстетических законов, эту натуру искажающих. Необходимо, чтобы эти люди тем или иным способом поделились опытом, сговорились, объединили свои усилия для общей работы, общей борьбы с “художественным” засильем в фотографом, для создания своей, независимой от живописных законов, теории фотографического искусства» [8, с. 19, 20]. Далее Осип Брик приводит пример Александра Родченко, противопоставляя пикториализму эстетику его фотографических работ и коллажей. На Западе также происходит массовый отказ фотографов от пикториальной эстетики, начинаются активные поиски новых форм и выразительных средств.

В Беларуси отдельные примеры поздних пикториальных работ встречаются у провинциальных коммерческих фотографов, работавших в основном в жанре портрета. Их обращение к пикториализму отчасти связано с консервативным вкусом заказчика, собственным привычным опытом, а также с желанием посредством формальных приёмов сделать снимок более выразительным. Одним из примеров выступает детский портрет, выполненный вилейским фотографом Беркой Берманом в 1920-е годы (рисунок 7; фото из коллекции ГУ «Вилейский краеведческий музей»).



Рисунок 7.

После Великой Отечественной войны пикториализм в Беларуси практически исчезает на несколько десятилетий. Это свидетельствует о том, что в целом белорусское фотоискусство в 1-й половине XX в. развивалось в контексте общих мировых тенденций. Немногочисленность авторов, практиковавших пикториальные опыты, среди общего числа белорусских фотографов рассматриваемого периода говорит о том, что пикториализм никогда не занимал господствующего положения в белорусской фотографической среде, оставаясь уделом отдельных энтузиастов и экспериментаторов. За редким исключением пикториальные опыты оставались в сфере некоммерческой фотографии. В значительной мере это было связано со сложностью пикториальных техник, а также с ограниченностью местного спроса.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Граф Бенедикт Тышкевич – история белорусской фотографии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://m.turlan.by/articles/graf-benedikt-tyshkevich-istoriya-belorusskoy-fotografii.html>. – Дата доступа: 14.09.2016.
2. Die Kunst in der Photographie: 1901 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://photoseed.com/collection/group/die-kunst-in-der-photographie-1901/>. – Дата доступа: 14.09.2016.
3. Ян Булгак [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://be.wikipedia.org/wiki/%D0%AF%D0%BD\\_%D0%91%D1%83%D0%BB%D0%B3%D0%B0%D0%BA#/media/File:%D0%AF%D0%BD\\_%D0%91%D1%83%D0%BB%D0%B3%D0%B0%D0%BA.jpg](https://be.wikipedia.org/wiki/%D0%AF%D0%BD_%D0%91%D1%83%D0%BB%D0%B3%D0%B0%D0%BA#/media/File:%D0%AF%D0%BD_%D0%91%D1%83%D0%BB%D0%B3%D0%B0%D0%BA.jpg). – Дата доступа: 14.09.2016.
4. Мінск, 1911: рэпартаж са скандальнай выставы (фота) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://citydog.by/post/rehpartazh-vystavy/>. – Дата доступа: 14.09.2016.
5. Новогрудок на старых фотографиях [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://visualhistory.livejournal.com/1216294.html>. – Дата доступа: 14.09.2016.
6. Леў Урбанавіч Дашкевіч [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://be.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B5%D1%9E\\_%D0%A3%D1%80%D0%B1%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D0%B2%D1%96%D1%87\\_%D0%94%D0%B0%D1%88%D0%BA%D0%B5%D0%B2%D1%96%D1%87#/media/File:Le%C5%AD\\_Da%C5%A1kievi%C4%8D.jpg](https://be.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B5%D1%9E_%D0%A3%D1%80%D0%B1%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D0%B2%D1%96%D1%87_%D0%94%D0%B0%D1%88%D0%BA%D0%B5%D0%B2%D1%96%D1%87#/media/File:Le%C5%AD_Da%C5%A1kievi%C4%8D.jpg). – Дата доступа: 14.09.2016.
7. Выставку фоторабот Льва Дашкевича «Свет и тень» презентовали в историческом музее [Электронный ресурс] // Агентство «Минск новости» 23.06.2016. – Режим доступа: <http://minsknews.by/blog/2016/06/23/vyistavku-fotorabot-lva-dashkevicha-svet-i-ten-prezentovali-v-istoricheskom-muzee/> – Дата доступа: 14.09.2016.
8. Брик, О. Фото и кино / О. Брик. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. – 140 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье осуществлён обзорный анализ развития пикториальной фотографии в Беларуси на примерах творчества основных персоналий. Выявлены определяющие тенденции в развитии белорусской пикториальной фотографии в сопоставлении с мировым художественным контекстом.

## SUMMARY

The paper gives an overview analysis of the pictorial photography development in Belarus on examples of key personalities oeuvre. The main tendencies have been disclosed in the development of Belarusian pictorial photography in comparison with the global artistic context.

*Новгородский Т. А.*

## **КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ БЕЛАРУСИ: ФАКТОРЫ ПРИВЛЕКАТЕЛЬНОСТИ ДЛЯ ТУРИСТОВ**

*Белорусский государственный университет*

*(Поступила в редакцию 15.09.2016)*

В последние десятилетия в нашей стране активно начала развиваться сфера туризма. На государственном уровне оказывается поддержка развитию въездного туризма. Высшие учебные заведения готовят специалистов в области культурного наследия и туризма. На кафедре этнологии, музеологии и истории искусств исторического факультета Белорусского государственного университета открыта и успешно функционирует магистратура с углублённой подготовкой специалистов в сфере культурного наследия и туризма, выпускникам присваивается звание магистра по культурному наследию и туризму. Для магистрантов читают лекции и ведут практические занятия известные в нашей стране специалисты-практики в туристической сфере. Вместе с тем, перед специалистами в сфере культурного наследия встаёт ряд проблем, в частности, чем Беларусь может быть привлекательной для иностранных туристов. Важно выделить основные факторы привлекательности в культурном наследии Беларуси для въезжающих в нашу страну посетителей.

Цель данной статьи – проанализировать основные факторы привлекательности Беларуси для иностранных туристов, показать необходимость использования культурного наследия для развития въездного туризма в Республике Беларусь.

Нетронутая, первозданная природа Беларуси в центре Европы всё больше вызывает интерес у европейцев. Поэтому развитие агроэкотуризма является перспективным направлением в нашей стране. Недооценка Республики Беларусь как туристического направления – это отсутствие традиционных туристических ресурсов (моря, гор). Однако здесь есть иные ресурсы, которые особенно ценятся в современном мире: нетронутая природа, красивые сельские пейзажи (чистые реки и озёра, богатые леса, заповедные территории, уникальные для плотно заселённой Европы) и гостеприимные люди, сохранившие уклад жизни белорусской деревни, её особый колорит [1]. На сегодняшний день в нашей стране зарегистрировано около 2,5 тыс. сельских усадеб, оказывающих спектр различных услуг. Некоторые усадьбы специализируются на сохранении и популяризации народных традиций, в некоторых усадьбах для посетителей готовятся блюда местной кухни; есть усадьбы, предоставляющие гостям возможность пройти по зелёным маршрутам региона, а некоторые активно пропагандируют спорт и здоровый образ жизни. «Белорусская деревня заслуживает того, чтобы её “открыли” заново и разглядели в ней уникальные богатства и непреходящие ценности: теплоту человеческого общения, самобытность фольклора и высокое искусство ремесла, настоящий вкус продуктов, выращенных собственными руками, запах еды, приготовленной в печи», – отмечает председатель правления Белорусского общественного объединения «Отдых в деревне» Валерия Клицунова [1, с. 4].

Традиции гостеприимства в сочетании с национальной кухней, основанной на экологически чистых натуральных продуктах, возможность приобщиться к традиционным занятиям, промыслам и ремёслам могут привлечь значительное количество европейских туристов. Сегодня иностранцу особую радость приносит возможность самому приобщиться к сельскому труду (подоить корову, покормить кур, вскопать огород и т. д.), сходить в лес за грибами, поохотиться, порыбачить, а затем попробовать блюда местной кухни, приготовленные из собранных продуктов.

Пищевой, или гастрономический, туризм – особое и весьма популярное направление в современном туризме. Знакомство с блюдами народной кухни, способами и приёмами их приготовления, традиционными трапезами, народным застольным этикетом, предметами домашней утвари становится важной частью программы пребывания иностранцев в нашей стране. Развитию туризма активно способствуют кулинарные фестивали [4, с. 172]. Так, в деревне Мотоль Ивановского района Брестской области с 2008 г. проводится кулинарный фестиваль, где свои способности демонстрируют местные жители, соревнуясь в умении приготовить традиционные блюда с использованием возможностей домашней печи. Иностранцы гости, оценивая качество приготовленных блюд, отмечали их натуральную основу, безупречный вкус и пользу. По словам голландского кулинара-издателя, председателя жюри первого Международного фестиваля «Мотальскія прысмакі», «европейцам надоело есть порошки, а здесь мы увидели натуральное сырьё для блюд». Подобные мероприятия будут способствовать привлечению иностранных туристов в нашу страну, а также содействовать активизации интереса к традициям питания белорусов.

Большой интерес и внимание могут вызвать традиции взаимоотношений различных этнических общностей, проживающих на территории Беларуси. Здесь мирно живут и развивают свои национальные традиции представители более 140 национальностей. В Республике Беларусь в 1992 г. принят закон о национальных меньшинствах. Раз в два года в городе Гродно проходит традиционный Фестиваль национальных культур, где участвуют представители всех этнических групп, проживающих на территории Беларуси. Из года в год расширяется география и увеличивается число участников фестиваля. Большой популярностью пользуется детский фестиваль национальных культур «Сонечны птах». Диалог культур осуществляется во время районных и городских праздников национальных культур [2, с. 8]. Эти события вызывают большой интерес не только у жителей Беларуси, но и у ближайших соседей. Они могут стать привлекательными для многих иностранцев.

Белорусский этнос характеризуется особой традиционной культурой, многочисленными обычаями и обрядами. Некоторые из них продолжают бытовать в среде сельского населения и в XXI в. Они изменяются, трансформируются с учётом реалий нашего времени и вызывают интерес у наших гостей. Некоторые из этих обрядов и праздников приобрели государственный масштаб. Например, Республиканский праздник дожинок основан на древнем белорусском обряде, связанном с окончанием уборки зерновых. В истории белорусского народа выделяется большое количество уникальных праздников и обрядов, сопровождающих жизнь человека в семье и обществе. В последнее время они вновь стали востребованными. Есть примеры, когда молодые европейцы приезжают в Беларусь, чтобы отпраздновать свадьбу по древнебелорусскому обычаю. В последнее время почти во всех районных и областных центрах проводятся праздники и гулянья, основанные на народных традициях, характерных для данной местности (колядование,

проводы зимы, Купалье, Спас и др.). Обряд «Колядные цари» в деревне Семежево Копыльского района занесён в Список всемирного нематериального наследия ЮНЕСКО. На Лепельщине в среде местных жителей активно бытует игра «Женитьба Терешки». На Дрибинщине до сих пор сохранился промысел шаповалов по изготовлению валенок из овечьей шерсти. Все эти уникальные составные части народной культуры вызовут большой интерес у иностранцев.

Своеобразной визитной карточкой Республики Беларусь в области гуманитарных наук является многотомное фундаментальное издание «Беларусы». На сегодняшний день издано тринадцать томов по различным проблемам белорусской этнологии, фольклористики, искусствоведения. Здесь дана комплексная характеристика белорусского этноса: его происхождение, этническая история, антропологический облик, семейные и общественные традиции, жилище, промыслы и ремёсла, устное народное творчество, музыка и т. д. Эта работа белорусских учёных была отмечена премией Президента Республики Беларусь «За духовное возрождение». Данное исследование может быть переведено на иностранные языки и стать очень полезным и востребованным для посещающих нашу страну туристов.

Уникальным достоянием является белорусский фольклор, представленный всеми видами и жанрами. Исследователи на протяжении многих десятилетий по крупицам извлекали его из различных источников, собирали во время многочисленных экспедиций во все регионы Беларуси. На сегодняшний день издано свыше пятидесяти томов в серии «Беларуская народная творчасць». За эту работу белорусские фольклористы ещё в 1986 г. получили Государственную премию Белорусской ССР.

Большой интерес может вызвать комплексная историческая застройка многих белорусских городов, в первую очередь Гродно, Полоцка, Пинска [3]. Наличие краеведческих музеев в областных и районных центрах даст возможность познакомиться с микроисторией страны. А крупные учреждения культуры (Национальный художественный музей, Музей древнебелорусской культуры Национальной академии наук Беларуси, Национальный исторический музей Республики Беларусь) обогатят знания гостей об истории и культуре нашей страны, дадут представление о национальном искусстве. С региональными особенностями застройки белорусских деревень, быта её жителей, хозяйственными постройками, их функциональным предназначением, своеобразием костюма, традиционными промыслами и ремёслами можно познакомиться в Музее народной архитектуры и быта под открытым небом в деревне Строчицы Минского района, этнографическом музее деревни Дудutki Пуховичского района, этнографической деревне XIX в. под Могилёвом. Все эти и другие музейные этнографические объекты станут весьма востребованными.

Необходимо обратить особое внимание на памятные места, связанные с рождением знаменитых уроженцев и выходцев из Беларуси: дом-музей Адама Мицкевича в городе Новогрудке Гродненской области, усадьба Тадеуша Костюшки в деревне Меречёвщина Брестской области и другие сегодня весьма популярны у иностранных посетителей. Некоторые только начинают восстанавливаться (музей-клуб в деревне Старые Василичи Щучинского района, где родился польский певец и композитор Чеслав Неман; дом-музей в деревне Мотоль Ивановского района, на родине первого президента Израиля Хаима Вейцмана).

В истории нашей страны, как и в мировой истории, глубокий след оставили события, связанные с Великой Отечественной войной. Белорусский народ проявил сплочён-

ность, патриотизм, мужество, стойкость. Всенародное партизанское движение, развёрнутое по всей стране, подпольная борьба способствовали нашей победе. Люди, места и события, связанные с Великой Отечественной войной, являются предметом особой заботы, внимания и гордости белорусского государства и народа. Ни в одной другой стране не уделяется столько внимания ветеранам, участникам войны. С этими событиями связано множество памятников, памятных знаков, мемориальных комплексов, музеев. Туристы посещают Белорусский государственный музей истории Великой Отечественной войны, мемориальный комплекс «Брестская крепость-герой», историко-культурный комплекс «Линия Сталина» и другие объекты.

Таким образом, перечисленные объекты культурного наследия Беларуси обладают значительным туристическим потенциалом. Их использование в туристической сфере будет способствовать привлечению иностранцев в нашу страну и тем самым положительно скажется на развитии въездного туризма в Республике Беларусь.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Возвращение к истокам... Агротуризм в Республике Беларусь : каталог усадеб. – Минск : Рифтур, 2009. – 320 с.
2. Кто живёт в Беларуси / А. В. Гурко [и др.]. – Минск : Белорусская наука, 2012. – 799 с.
3. Лакотка, А. И. Нацыянальныя рысы беларускай архітэктуры / А. И. Лакотка. – Мінск : Ураджай, 1999. – 366 с.
4. Новогродский, Т. А. Кулинарное наследие Беларуси как компонент агротуристического продукта / Т. А. Новогродский // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі : зб. арт. / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. И. Лакотка. – Мінск, 2013. – Вып. 14. – С. 333 – 340.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены факторы привлекательности культурного наследия Беларуси для иностранных туристов. Подчёркивается необходимость их использования для развития въездного туризма в Республике Беларусь.

#### SUMMARY

The factors of attractiveness of the cultural heritage of Belarus for foreign tourists have been shown in the article. The need for their use for the development of inbound tourism in the Republic of Belarus has been emphasized.

*Смирнова И. Ю.*

### **БЕЛОРУССКИЕ КОЛЛЕКЦИИ НАРОДНОГО ТЕКСТИЛЯ А. К. СЕРЖПУТОВСКОГО (СОБРАНИЕ РОССИЙСКОГО ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ)**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси  
(Поступила в редакцию 15.09.2016)*

Статья подготовлена в рамках проекта БРФФИ Г15Р-006

Александр Казимирович Сержпутровский – один из основателей белорусской этнографической школы, фольклорист, этнограф и музеевед. Работая с 1906 по 1930 гг. в качестве сотрудника этнографического отдела Русского музея, занимался активной научной и экспедиционной деятельностью. Его этномузеологическое наследие включает более 1 500 этнографических предметов и около 500 фотографий по этнографии белорусов, а также уникальный архив рукописных материалов. Этнографические коллекции с



территории Беларуси вместе с коллекциями Е. Р. Романова и В. К. Костко, легли в основу белорусского собрания Российского этнографического музея (РЭМ), «являющегося жемчужиной восточнославянских этнографических коллекций» [6, с. 353 – 354]. Материалы А. К. Сержпутовского ранее не становились объектом специального исследования, большинство из них не опубликовано и остаётся труднодоступным для белорусских учёных.

В собрании РЭМ сегодня хранится более 390 образцов текстиля, собранных А. К. Сержпутовским в 10 этнографических экспедициях по Минской, Могилёвской, Витебской губерниям в 1906 – 1925 гг. [7]. Большая часть предметов относится к Минской губернии (РЭМ, коллекции № 910, 941, 1213, 2107, 4029, 4164, 4370; 251 ед. хр.). Из Могилёвской губернии поступило 152 предмета (РЭМ, коллекции № 2844, 4166), из Витебской – 7 (РЭМ, коллекция № 3026). Среди общего количества экспонатов преобладают образцы ручного ткачества (160) и вышивки (181). Остальная часть текстильной коллекций – рушники-«набожники» (22), ткани, скатерти, надежники и т. д.

Коллекции белорусского народного текстиля, собранные А. К. Сержпутовским, содержат уникальные образцы предметов интерьера, ткачества и вышивки, утилитарных предметов середины XIX – начала XX в., они интересны для белорусских этнографов и искусствоведов. Редкие на сегодняшний день объекты позволяют получить представление о материалах, техниках ткачества и вышивки, орнаментах, способах декоративного оформления. Описи и комментарии к каждому музейному предмету, сделанные собирателем, обладают существенной ценностью. С целью максимально полного и целостного описания этнографических реалий исследователь давал информацию о населённых пунктах, приводил местные термины и диалектные названия вещей, описывал особенности применения и технологические приёмы изготовления. В то же время значительная часть образцов ткачества и вышивки недостаточно полно атрибутирована, что вызывает необходимость соотнесения части (фрагмента) с целым предметом. Органичное единство составляют текстильные коллекции, архивные материалы и фотоколлекции. До настоящего времени материалы текстильных коллекций практически не были введены в научный оборот, за исключением публикации описей двух из них (№ 910 и 941), собранных в 1906 г. на территории Минской губернии [9, с. 447 – 470].

В своей исследовательской и этномузеологической деятельности А. К. Сержпутовский большую роль отводил изучению Полесья, где многие годы собирал фольклорный материал, записывал наблюдения за бытом и нравами населения, пополнял этнографические коллекции. Масштабные экспедиции по Минской губернии проводились им с 1906 по 1925 гг. (Слуцкий (1906, 1910, 1923, 1925), Речицкий, Бобруйский (1906), Пинский, Мозырский (1907) уезды). Результаты обобщены в трудах «Полешуки-белорусы» [8, с. 361 – 446] и «Сказки и рассказы белорусов-полешуков...» [10].

В 1906 г. А. К. Сержпутовским было проведено две экспедиции в Слуцкий уезд. Коллекции № 910 и 941, составленные по результатам данных экспедиций, содержат образцы ткачества и вышивки, рушники-«набожники», скатерти, надежники, покрывала и т. д. Краткие описи коллекций и сами музейные предметы дают ценный этнографический и терминологический материал. Собиратель фиксировал местные, диалектные названия предметов: «вустаўка» – «оплечье женской рубахи («полик» – И. С.)» (кол. 910-42, 43, 44, с. Круговичи, д. Ганцевичи); «ручник», «трапкач», «абрус» (910-49, 50, д. Огаревичи, с. Круговичи); «настольник» (941-55, 56, д. Новосёлки, Лучицы); «дзеруга» (910-54, д. Колки); «просцилка» (941-9, 10, 11, 12, д. Капцевичи, Грабов, Телешевичи).

чи, Бобрик); «карунки» – кружево (941-62, 63, 64, с. Телешевичи, д. Новосёлки, Заполье); «торба» (910-53, д. Чудин), «надзежник» – покрывало на дежу (941-6-70, д. Бобрик, Головчицы); «полаг» (941-8, д. Ванюжичи). Исследователь даёт краткое и точное описание полога: «...из редкого клетчатого домашнего холста “зрэбя”, сшит в виде четырехугольной коробки, опрокинутой вверх дном, длина 178 см, ширина 89 см, глубина 131 см. Сверху приделано 6 “ушак”, в которые вдеаются палочки, чтобы полог ровно висел. Полог подвешивается над постелью роженицы, молодой четы и т. д.». Интерес для исследователей представляют также записанные А. К. Сержпутовским названия нитей и тканей: «натыкан» – выткан, холст, сотканный «в кружки» (941-55-61, д. Лучицы, Новосёлки) и мелкими ромбиками «в сачивицу» (941-65, с. Б. Городятичи); «разшеўкі» – соединительная прошва между краями ткани в виде мережки, «брыта» – отрез ткани, «горын» – красные и чёрные нитки, «запалач» – красные хлопчатобумажные нити, «ручник ... из домашнего “кужэлнаго” холста» (941-55-61, д. Лучицы, Новосёлки).

В 1910 г. А. К. Сержпутовским была проведена экспедиция в деревни Гоцк и Чучевичи Мозырского уезда Минской губернии. В коллекции № 2107 хранится 43 образца ручного ткачества и вышивки из деревни Чучевичи. Практически все фрагменты представляют собой прекрасные образцы вышивки продольным набором на предметах женской одежды (рубахи, наметки, фартуки). Более полное представление о местном костюме дают фотографии из коллекции № 2249. Образцы ткачества и вышивки демонстрируют большое разнообразие орнаментов и устойчивость композиций. Сложные геометрические орнаменты базируются на основе ромбов, косых крестов, треугольников. Бордюрная композиция строится из концентрически вписанных ромбов и крестообразных элементов, чередующихся между собой. Иногда основные элементы располагаются в прямоугольных сегментах. Крестообразные элементы часто компоновались в трельяжной сетке или в непрерывные цепочки ромбов. Характерной особенностью композиций является обязательное обрамление основного орнамента с обеих сторон треугольными элементами. Отличительным признаком декоративного оформления текстильных предметов можно считать использование синих нитей вместе с основными, красными. Фрагменты наметок сохраняют традиционный способ оформления – красную или красно-синюю петельную бахрому. Материалы данной коллекции в совокупности с предметами одежды дают достаточно полное представление об особенностях традиционного текстиля [5, с. 748 – 851] и костюма, служат источником для научной реконструкции его локальных вариантов [2, с. 51 – 65].



Фрагмент вышивки женской рубахи. Льняное домотканое полотно, х/б нити, вышивка продольным набором, д. Чучевичи, Мозырский уезд, Минская губ. РЭМ, коллекция 2107-167.

Наиболее значительными по составу (135 экспонатов) являются коллекции текстильных предметов, привезённых А. К. Сержпутовским из деревни Живоглодовичи

Слуцкого уезда в 1910 и 1925 гг. (РЭМ, коллекции № 4164, 4370). Практически все образцы ткачества и вышивки представляют собой фрагменты предметов женской и мужской одежды (рубашки, фартуки, наметки). Более полное представление о костюме можно получить по фотографиям из коллекции № 4351. В целом данные собрания дают исчерпывающее представление о разнообразии орнаментов, техник ткачества и вышивки, бытовавших в начале XX в. в одном селении. Среди вышивальных техник – косой крест, продольный набор («процяг»), тамбурный шов, шов «плетёнка» («плетёная стежка»), двухсторонняя гладь. Образцы ткачества также разнообразны по техникам: простое полотняное переплетение, бранное ткачество, восьми- и четырёхремизное ткачество саржевого и репсового переплетения. В качестве прошвы между полотнищами ткани использовалось кружево, плетённое на клюшках либо вязанное крючком из хлопчатобумажных и льняных нитей. В коллекции также хранятся многочисленные образцы льняных тканей для юбок, дающие представление о большом разнообразии техник, цветов и вариантов их сочетаемости.



Фрагмент вышивки женской рубашки. Льняное домотканое полотно, х/б нити, вышивка продольным набором («процяг»), д. Живоглодовичи, Слуцкий уезд, Минская губ. РЭМ, коллекция 4370-65.

Особое внимание А. К. Сержпутовский обратил на быт и культуру застенковой шляхты Слуцкого уезда, откуда им была привезена коллекция из 31 предмета, в том числе и текстильные образцы (РЭМ, коллекция № 4029). Особенности быта этой категории населения он описал в сообщении «Застенковая шляхта», с которым выступил на заседании Отделения этнографии Русского географического общества [3].

На востоке Беларуси А. К. Сержпутовский обследовал населённые пункты Могилёвского (1912), Горецкого и Климовичского (1924) уездов Могилёвской губернии. Так, в 1912 г. этнограф работал в деревнях Польшковичи, Мосток, Зарудеевка Могилёвского уезда. В результате проведённой экспедиции исследователь оформил в коллекцию музея более 70 текстильных предметов (РЭМ, коллекция № 2844: 2 рушника-«набожника», 3 покрывала, 19 образцов ручного ткачества и 47 образцов вышивки). При атрибуции предметов А. К. Сержпутовский допустил некоторые неточности при определении техник исполнения: изысканную геометрическую вышивку поперечным набором исследователь определил как ткачество, имея в виду, скорее всего, бранное ткачество.

Большинство фрагментов (детали женских и мужских рубаш, фартуков, наметок) приобретённых в деревне Мосток, выполнено в технике поперечного набора. Орнаментация образцов вышивки отличается архаичностью и простотой, в то же время композиции достаточно сложны и разнообразны. Поскольку в технике поперечного набора выполнены фрагменты женской одежды, можно сделать вывод о её преимущественном бытовании в костюме конца XIX в. Данная коллекция наглядно демонстрирует трансформации в народном костюме в начале XX в. Традиционная вышивка с преобладанием ромбогеометрического орнамента, выполненная поперечным набором, постепенно за-

меняется вышивкой косым крестом красными и чёрными хлопчатобумажными нитями. Орнамент сохраняет геометрические формы, иногда встречаются геометризированные растительные розетки и листья. В коллекции представлены также более поздние образцы вышивки (предметы мужской и женской одежды), выполненные двухсторонней косой гладью в сочетании с косым крестом. Основной красный цвет орнамента сочетается с синей и жёлтой окантовкой и мелкими деталями. Дополнить картину бытования тканых и вышитых предметов помогает коллекция фотографий, сделанных А. К. Сержпутовским в деревне Мосток (РЭМ, коллекция № 2711).



Фрагмент вышивки. Льняное домотканое полотно, х/б нити, поперечный набор, тамбурный шов, шов «плетёнка», д. Мосток, Могилёвский уезд, Могилёвская губ. РЭМ, коллекция № 2844-143.

В 1924 г. А. К. Сержпутовский предпринял экспедицию в Горецкий (с. Сова, д. Ермаки) и Климовичский (д. Сумь) уезды Могилёвской губернии. В результате проведённых исследований в музей поступила коллекция № 4166 (более 80 предметов: 5 рушников-«набожников», 63 образца ручного ткачества и 13 предметов вышивки). На образцах представлены техники вышивки поперечным набором, косым крестом, двухсторонней косой гладью в сочетании с косым крестом. Более ранние образцы выполнены в технике поперечного набора по льняной ткани красными нитями. Орнаментальные мотивы, в основе которых лежит ромб, косой и прямой крест, отличаются простотой и лаконичностью. Вышивка крестом выделяется более сложным композиционным решением, где наряду с геометрическим орнаментом встречается и растительный. Единичные экспонаты представляют технику вышивки по разреженной основе ткани красными, белыми и чёрными нитями (№ 4166-67). Образцы льняных и шерстяных тканей для поясной женской и мужской одежды являются также уникальными. Небольшого размера фрагменты представляют варианты цветового решения клетчатых тканей (используются нити красные, красно-оранжевые, белые, синие, голубые, чёрные, жёлтые), различные техники изготовления (простое полотняное переплетение, ремизное ткачество) и варианты рисунка (клетки, ромбы, штриховка). Учитывая, что традиционный костюм или целые предметы одежды автором в этой экспедиции не были приобретены, образцы ткачества и вышивки могут дать достаточно полное представление о народном костюме, техниках и приёмах его изготовления в совокупности с фотографиями (РЭМ, коллекция № 4166).

Небольшая коллекция предметов текстиля: два рушника-«набожника», покрывало, четыре образца полосатых и клетчатых тканей для постилок и андараков (РЭМ, коллекция № 3026) – была привезена А. К. Сержпутовским из деревни Владычино Полоцкого уезда Витебской губернии в 1914 г. Образцы тканей демонстрируют качество нитей и полотна домашнего изготовления, а также цвета окраски натуральными красителями и наиболее распространённые техники ткачества: простое полотняное переплетение, многоремизное ткачество.

Это только одна из этнографических коллекций А. К. Сержпутовского с территории Витебщины. Так, в 1928 г. в Белорусский государственный музей им было передано «около 50 предметов быта, собранных летом 1924 г. в Оршанской округе». Судьба данной коллекции остаётся неизвестной [4]. С 1925 г. А. К. Сержпутовский был избран действительным членом Института белоруской культуры и провёл ряд экспедиций с целью изучения быта и языка белорусов [1, с. 37]. Возможно, существуют и другие коллекции, переданные исследователем в музеи Беларуси.

Таким образом, изучение этномузеологического наследия А. К. Сержпутовского (предметные коллекции, фольклорные материалы, этнографические сведения, выполненные во время экспедиций заметки, зарисовки, фотографии) дают пример комплексного подхода к изучению традиционной культуры и конкретный материал для дальнейшей научной работы.

Принцип изучения народной культуры, на который опирался А. К. Сержпутовский, подразумевал комплексный подход к традиционной культуре небольшого региона. Коллекции текстильных предметов, таким образом, являются дополнением, своеобразной иллюстрацией к цельному этнографическому исследованию. Например, отбирая для коллекции в первую очередь наиболее характерные предметы, А. К. Сержпутовский стремился показать разнообразие вариантов внутри одного предметного ряда, богатство орнаментов и техник изготовления. Исследователь целенаправленно собирал материал для сравнительного анализа экспонатов по следующим направлениям: предметы и фрагменты одежды (в основном женский костюм), предметы интерьера (рушники-«набожники», рушники, постилки, дорожки), утилитарные ткани (рушники-утиральники, «трапачы», надежники, «торбы»). Каждая из этих групп текстильных предметов пополнялась однотипными предметами из одного населённого пункта или группы соседних деревень. Такой подход давал возможность одновременно проследить пути трансформации народного текстиля и костюма, техник ткачества и вышивки, изменения в интерьере традиционного жилья белорусов, поскольку в начале XX в. в традиционное искусство активно проникают новые материалы, техники изготовления и орнаменты.

В целом, уникальные материалы белорусских коллекций А. К. Сержпутовского, хранящихся в Российском этнографическом музее, дают возможность всестороннего изучения малоизвестных и уже утраченных локальных вариантов традиционного белорусского костюма и текстиля конца XIX – начала XX в.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бондарчик, В. К. А. К. Сержпутовский / В. К. Бондарчик, А. С. Федосик. – Минск : Наука и техника, 1966. – 120 с.
2. Винникова, М. Н. Значение этнографических материалов А. К. Сержпутовского для реконструкции локальных вариантов традиционного белорусского костюма / М. Н. Винникова // Матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі да 150-годдзя А. К. Сержпутоўскага, Мінск, 19-20 чэрвеня 2014 г. / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; рэдкал. : А. І. Лакотка [і інш.]. – Мінск, 2014. – С. 51 – 65.
3. Гавришина, В. В. Проект «Этномузеологическое наследие А. К. Сержпутовского»: апробация аналитических стратегий / В. В. Гавришина, О. В. Лысенко, А. А. Михайлова // Новые российские гуманитарные исследования. Электронный журнал / РАН, Ин-т мировой литературы им. М. Горького [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nrgumis.ru/articles/1951/>
4. История музея // Национальный исторический музей Республики Беларусь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://histmuseum.by/ru/museum/museum-history/>

5. Лабачэўская, В. А. Традыцыйны народны тэкстыль / В. А. Лабачэўская // Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / В. І. Басько [і інш.] ; ідэя і агульн. рэд. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск, 2008. Т. 4. Брэсцкае Палессе : у 2 кн. – Кн. 1.
6. Лысенко, О. В. Этномузеологическое наследие А. К. Сержпутовского: к публикации рукописи «Полешуки-белорусы» / О. В. Лысенко // Материалы по этнографии. – СПб., 2010. – Т. 3. Народы Белоруссии, Украины, Молдавии. – С. 353 – 490.
7. Материалы по этнографии белорусов в собрании Российского этнографического музея : предметно-тематический каталог-указатель коллекций / сост. О. В. Лысенко. – СПб. : РЭМ, 1993. – 122 с.
8. Сержпутовский, А. К. Полешуки-белорусы (этнографический очерк) / А. К. Сержпутовский // Материалы по этнографии. – СПб., 2010. – Т. 3. Народы Белоруссии, Украины, Молдавии. – С. 361 – 446.
9. Сержпутовский, А. К. Полешуки-белорусы (этнографический очерк) : описи коллекций / А. К. Сержпутовский // Материалы по этнографии. – СПб., 2010. – Т. 3. Народы Белоруссии, Украины, Молдавии. – С. 447 – 470.
10. Сержпутовский, А. К. Сказки и рассказы белорусов-полешуков: материалы к изучению творчества белорусов и их говора / А. К. Сержпутовский. – СПб. : Типо-литография Пентковского, 1911. – VII, 185, [6] с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье, выполненной в рамках совместного белорусско-российского проекта «Комплексное исследование белорусского этномузеологического наследия А. К. Сержпутовского в собрании Российского этнографического музея», впервые даётся обзор этнографических коллекций белорусского народного текстиля, собранного А. К. Сержпутовским в 1906 – 1930 гг. в Минской, Могилёвской, Витебской губерниях, рассматриваются технологические и художественные особенности образцов ткачества и вышивки в их локальных проявлениях.

#### SUMMARY

The article is devoted to the description of ethnographic collections of Belarusian textile collected by A. K. Serzhputovskij in 1906 – 1930 in Minsk, Mogilev, Vitebsk province. In the article first provides an overview of ethnographic collections of Belarusian textile. The article describes the technological and artistic features of patterns of weaving and embroidery in their local peculiarities. This article is prepared within the framework of the Belarusian-Russian project «Comprehensive Study of the Belarusian ethnomuseological Heritage of A. K. Serzhputovskij in the collection of The Russian Museum of Ethnography».

**Федорняк Н. Б.**

### **ФЕСТИВАЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ УКРАИНСКОЙ ДИАСПОРЫ СЕВЕРНОЙ АМЕРИКИ**

*Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника  
(Поступила в редакцию 14.09.2016)*

Украинская диаспора Северной Америки насчитывает более 3 млн человек (около 2 млн – США, около 1 млн – Канада), которые по социально-экономическим и политическим причинам эмигрировали из Украины, начиная с последней четверти XIX в. и до наших дней.

Украинская диаспора за рубежом является носителем знаний о своей стране и вносит весомый вклад в развитие культуры, науки, искусства, литературы украинского народа. Несмотря на быструю интеграцию, порой ускоренную ассимиляцию, украинская община на протяжении всей истории показывает динамичность культурной, литературной, художественной, научной, образовательной жизни. Об этом свидетельствует создание сети общественно-политических, культурных, религиозных, финансовых организа-

ций, церквей, школ украиноведения, научных институтов, работа украинских средств массовой информации (издание газет, журналов, украинское радиовещание и телевидение), издательств, музеев, архивов и другого. Украинцы дорожат своими духовными ценностями и прилагают значительные усилия для сохранения языка, национальной памяти, духовной связи с исторической родиной. Одной из самых масштабных форм сохранения этнических традиций является проведение фестивалей.

Цель статьи – обобщение украинского фестивального движения Северной Америки и определение особенностей проведения современных украинских фестивалей в США и Канаде.

Вопросы функционирования фестивалей, организованных украинской диаспорой Северной Америки, рассматриваются в исследованиях А. Карась [2], В. Дутчак [1], О. Олейника [3], Р. Климаша [5]. Источниками и материалами работы являются официальные веб-страницы фестивалей и организаций, которые занимаются их подготовкой и проведением, а также видеоматериалы, сообщения, рецензии, афиши и статьи в периодических изданиях США и Канады.

Среди главных причин возникновения фестивалей в среде украинской диаспоры было стремление сохранить свою самобытность на чужой земле, противодействие процессам ассимиляции в иноязычном окружении, сохранение языка, национальной культуры, обычаев и традиций. Процессу распространения таких форумов способствовала политика правительств Канады и США, в частности, мультикультурализм, то есть поддержка национальных меньшинств.

На основании изучения динамики украинского фестивального движения в Северной Америке выделяются следующие этапы:

1) начало XX в. – 1950-е годы – проведение первого фестиваля (1928), зарождение украинского фестивального движения в США и Канаде;

2) 60-е – 80-е годы XX в. – расширение фестивалей в пространственно-территориальном, количественном и тематическом отношении;

3) 1990-е годы – до сегодняшнего дня – расцвет фестивального движения, его количественный и качественный рост.

**1 этап.** Первый украинский фестиваль состоялся в Джонсон-Сити (Нью-Йорк, США) в 1928 г. и проводится ежегодно до сих пор в середине июля, длится 2 дня. Организатором является Украинская православная церковь Иоанна Крестителя, на территории которой и проходит этот праздник. Фестиваль демонстрирует искусство украинской песни и танца, росписи писанок, изготовления сувениров. Здесь можно попробовать традиционные украинские блюда (борщ, вареники, голубцы) и напитки. Фестиваль принимает более 2 000 человек. Форум стал толчком к зарождению следующих фестивалей.

Фестивальное движение в Канаде началось с Онтариюского провинциального фестиваля в 1938 г. Его успешное проведение побудило к организации I Всекраевого фестиваля украинской песни, музыки и танца (Торонто, 15 – 16 июля 1939 г.) обществом «Украинский рабочий фермерский дом». Программу концерта исполняли 1 500 участников: 38 струнных оркестров, 32 хора, танцоры и ряд солистов. Во время подготовки ко второму фестивалю был проведён Окружной музыкальный фестиваль (Форт Уильям, Онтарио, 1940 г.), состоялись подобные мероприятия и в небольших округах и провинциях (Брентфорд, Саскатун). Второй фестиваль украинской песни, музыки и спорта удалось провести только в 1945 г. (30 июня – 1 июля, Торонто), он был посвящён окончанию Второй мировой войны. 26 – 28 июля 1946 г. в Эдмонтоне (Альберта) прошёл Западно-

канадский фестиваль украинской песни, музыки и танца с участием 15 тыс. человек и делегации из Украины. 31 июля 1946 г. состоялся Саскачеванский провинциальный фестиваль. В 1947 – 1948 гг. такие же мероприятия впервые прошли в Ванкувере (Британская Колумбия), Манитобе, Альберте, Квебеке. В 1948 г. в ряде городов Канады были проведены окружные фестивали. В это время сложилась их структура: парад участников в национальных костюмах по улицам города с участием духовых оркестров, несколько концертов, знакомство с традиционной кухней. Программа включала выступления объединённых и отдельных художественных коллективов, солистов (вокалистов, инструменталистов). Наряду с украинскими народными песнями, музыкой и танцами звучали хоровые и инструментальные произведения украинских и зарубежных классиков, современных украинских композиторов. К началу 1950-х годов форумы обрели статус местных, окружных, областных и всекраевых, проводились ежегодно.

Четвёртый фестиваль (июнь 1951 г.) был посвящён 60-летию поселения украинцев в Канаде и открытию памятника Т. Шевченко, отличался своей тематической направленностью. Пятый краевой фестиваль в Виннипеге (1956) посвящён 100-летию со дня рождения И. Франко и 65-летию поселения украинцев в Канаде. Шестой краевой фестиваль (1958) в Ванкувере отмечал 100-летие провинции Британская Колумбия [2].

Таим образом, в Канаде идея проведения фестивалей реализовывалась sporadически, они были тематически направленными, но одновременно расширяли географию городов и исполнителей. В это время формировалась структура проведения форумов, программа концертов и т. п. Местные мероприятия организовывались ежегодно.

В США, в отличие от Канады, в этот период возникли три ежегодных фестиваля, функционирующих до сих пор: Фестиваль украинской католической церкви Иоанна Крестителя (Сиракуз, Нью-Йорк), основанный в 1941 г.; Фестиваль украинской католической церкви Пресвятого сердца (Джонсон-Сити, Нью-Йорк) – 1946 г.; Украинский фольклорный фестиваль, который проходит в усадьбе Организации государственного возрождения Украины (Лейтон, Пенсильвания) с 1957 г.

**2 этап.** В Канаде в этот период продолжалось функционирование украинских фестивалей. Одиннадцать местных и Седьмой краевой фестиваль (Торонто, Палермо, 1961 г.) посвящался 100-летию со дня смерти Т. Шевченко и 100-летию провинции Манитоба. К участию было привлечено около 60 тыс. человек, из них более 2 500 артистов, исполнялись классические произведения и украинские народные песни, вокально-симфоническая поэма «Дума о бессмертном Кобзаре» (стихи П. Тычины, музыка А. Филиппенко), специально написанная к этому мероприятию.

Большим фестивалем украинской песни, музыки и танца в Эдмонтоне был отмечен 100-летний юбилей Канады в 1967 г. «Фестиваль-80» (Эдмонтон, 1971 г.) посвящался 80-летию пребывания украинцев в Канаде. Краевой фестиваль украинской песни, музыки и танца (1974) приурочен к 100-летию города Виннипега. «Фестиваль-88» (Эдмонтон, 1988 г.) был посвящён 1000-летию христианства на Руси. Всего в 1939 – 1974 гг. было организовано 10 общеканадских фестивалей [2].

В этот период оформились ежегодные фестивали (10 в США и 8 в Канаде), функционирующие и сегодня. Среди крупнейших – Национальный украинский фольклорный фестиваль в городе Дофин (Альберта, Канада, 1965 г.), Фестиваль писанки в городе Вегревиль (Альберта, 1974 г.) [3], Украинский фестиваль католической церкви св. Юры (1976, Нью-Йорк, США), Украинский подсолнечный фестиваль католической церкви св. Иосафата в городе Уоррен (Мичиган, США, 1980 г.) и другие.



**3 этап** фестивального движения характеризуется активной организацией 39 украинских фестивалей, из которых 28 – в США. В Канаде, наоборот, наблюдается уменьшение числа новых мероприятий. Наиболее масштабными являются Украинский фестиваль в Торонто (1995), Украинский культурный фестиваль в «Союзовке» в городе Керхонсон (Нью-Йорк, США, 2007 г.) и другие.

В наши дни в течение года, с конца мая до конца сентября, в США и Канаде проходит около 60 украинских фестивалей, длящихся от одного до трёх дней. Основной целью этих праздников является сплочение украинской общины, повышение уровня осведомлённости о своём культурном наследии, демонстрация украинской культуры другим этническим общинам.

География фестивалей охватывает штаты, где живут украинцы: Пенсильванию, Нью-Йорк, Нью-Джерси. Значительно меньше мероприятий проходит в штатах Огайо, Иллинойс, Мичиган, Миннесота, Северная Дакота, а также в Мэриленде, Коннектикуте, Калифорнии, Вашингтоне. Украинцы в Канаде заселяют степные западные провинции Онтарио, Альберта, Манитоба. Несколько фестивалей организуется в провинциях Квебек и Саскачеван.

Украинские фестивали как социокультурный феномен характеризуются значительным количеством разнообразных культурных и научно-просветительских мероприятий. Это открытые региональные, местные, приходские фестивали-обзоры с постоянным местом проведения, где представлен аутентичный и реконструированный фольклор, часто приглашают представителей других этнических групп. По тематике они делятся на разножанровые (наибольшее количество), музыкальные (вокально-инструментальные) и танцевальные [1].

Музыкальные мероприятия представляют Украинский музыкальный фестиваль «Золотой клён» (Актон, Онтарио, Канада) в доме «Радуга» Союза украинской молодёжи и Дружественный украинский музыкальный фестиваль (Эдмонтон, Альберта, Канада) в «Деревне наследия украинской культуры»; Северо-Западный украинский фестиваль (Белавью, Вашингтон, США); фестивали Украинской католической церкви св. Андрея (Парма, Огайо, США), Украинской католической церкви Петра и Павла (Фонквиль, Пенсильвания, США), Украинской греко-католической церкви св. Николая (Пасаик, Нью-Джерси, США), где концертная программа заполнена музыкальными вокальными или инструментальными номерами в исполнении различных коллективов и солистов. Танцевальный праздник – фестиваль Украинской католической церкви Иоанна Крестителя (Сиракуз, Нью-Йорк, США). Мероприятия проходят обычно в городских парках, на центральных улицах крупных городов, пригородных территориях отдыха, церковных дворах, реже – в залах, поскольку они не ограничиваются концертными программами, а составляют целый комплекс развлечений. Украинские фестивали принимают от 1 тыс. до 700 тыс. (Торонто) посетителей.

Своим успехом фестивали обязаны неопределимой творческой и менеджерской работе организаторов, спонсоров и десятков добровольцев. Организаторами культурных мероприятий являются местные украинские общественные организации, церковные приходы, прогрессивно настроенные группы украинцев. Главными спонсорами фестивалей выступают коммерческие и некоммерческие общества, финансово способствуют возможности проведения праздников правительства США и Канады. Информационную поддержку оказывают местные медиа-организации: радиостанции, периодические издания (газеты) и другие.

Начинается большинство таких культурных мероприятий праздничной божественной литургией. Особенностью некоторых крупных фестивалей является праздничный парад по улицам городов в первый или второй день проведения: участники поют и играют украинские песни и мелодии, декламируют стихи, танцуют. После окончания парада проходит официальная церемония открытия: приветственное слово организаторов, спонсоров, представителей украинских общин, правительства провинции или штата, украинского посольства, первых лиц мэрии, почётных гостей.

Традиционно главной составляющей большинства фестивалей является презентация народных танцев, украинской музыки, традиционной кухни, вечерние гуляния под «живое» инструментальное сопровождение.

Участниками небольших фестивалей являются преимущественно местные исполнители и коллективы, воспитанники танцевальных школ и кружков, а также вокальные коллективы общины. Неизменные участники таких мероприятий – Василий Попадюк, Яна Билык, Ярмо Антоневич, Украинская капелла бандуристов им. Т. Шевченко, фольклорные группы «Korinya», «Harmonia», группы «Zirka», «Zapovid», «Vox Ethnica Band», «Dunai», «Zrada», «Zubrivka», «DoVira», хор «Думка» и другие. Различные коллективы («Воля», «Аркан», «Буря», «Скопа», «Барвинок», «Десна», «Явор», «Украина» и др.) исполняют традиционные народные танцы разных регионов Украины, а также оригинальные авторские композиции в народном стиле. В соответствии с тематикой танца и региональными чертами подбираются яркие, красочные костюмы исполнителей. Кульминацией концертных программ крупных фестивалей является выступление гостей из Украины, например, таких как Олег Скрипка и ВВ, Тарас Чубай, «Мандри», «Піккардійська терція», «Плач Єремії», «Mad Heads XL», «OtVinta», «Kozak System», Маричка Бурмака, Руслана, Софія Федина и другие.

Неотъемлемая составляющая каждого фестиваля – угощение украинскими традиционными блюдами. Этнографические ярмарки предлагают сувениры, обереги, украинские вышиванки, изделия ручной работы: керамику, украшения, изделия из дерева, куклы-«мотанки» и другое. Художественные выставки знакомят с современным искусством и его авторами, а экспозиция старинной одежды показывает быт древних украинцев.

Украинские фестивали отличаются особым колоритом, поскольку не только артисты, но и гости и участники одеты в яркие украинские вышиванки.

В последнее время фестивальное движение украинской диаспоры приобретает научно-образовательное направление, поэтому в рамках фестивалей проходят научные симпозиумы, конференции, круглые столы (исследования и обсуждение украинских проблем), презентации украинской культуры и истории, а также лекции и мастер-классы выпечки хлеба, изготовления писанок, украшений, керамических и кованых изделий, плетения венков, вязания, ткачества, вышивки. В рамках проведения крупных фестивалей (Торонто, Оттава) предлагают просмотр старых и современных украинских фильмов.

Кульминацией украинского фестиваля в Оттаве (Канада) является день моды – демонстрация этнической одежды украинских дизайнеров, а также дефиле девушек в традиционных костюмах, а на фестивале в Чикаго (Иллинойс, США) традиционно парад вышиванок. Фестиваль в Эндрю (Альберта, Канада) проводит соревнования по приготовлению наиболее вкусного борща, а в Норс Роялтон (Огайо, США) в рамках фестиваля организуется Праздник вареника, когда готовят около тыс. вареников с картошкой, сыром, капустой и черникой.

Среди доминирующих функций украинских фольклорных фестивалей являются социокультурная, информационно-коммуникативная, рекреационная, познавательная, образовательная, этновоспитательная, мировоззренческая, творческая, репрезентативная [4].

Украинские фестивали дают возможность членам украинской общины сохранить этническую идентичность и богатое культурное наследие предков, укрепить дружеские отношения с украинцами. Такие меры предусматривают непосредственное знакомство с национальной культурой представителей молодого поколения украинской диаспоры, которые уже не владеют родным языком, не соблюдают традиций. Важным является поощрение этих людей к активному участию в жизни украинского общества, пробуждение чувства этнического самоопределения. Представители других культур также имеют возможность узнать больше об Украине: познакомиться с украинскими народными песнями и танцами, историей, материальной культурой, услышать язык, пообщаться с украинцами.

Проведение украинского фестиваля – новаторский и целесообразный способ представления и сохранения лучших качеств национального культурного наследия. Исследование фестивального движения украинской диаспоры Северной Америки даёт возможность утверждать, что благодаря своей массовости, разнообразным художественно-творческим, просветительско-эстетическим, научным программам, где главное внимание сосредоточено на трансляции украинских народных традиций и других культурно-бытовых элементов, такие меры положительно влияют на процесс возрождения, сохранения и развития украинского культурного наследия, способствуют популяризации украинского языка, истории и культуры, в частности, среди молодого поколения американских украинцев, прививают любовь к родным песням, танцам, традициям.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Дутчак, В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття / В. Дутчак. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. – 488 с.
2. Карась, Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття / Г. В. Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
3. Олійник, О. Український фестиваль писанки у Вегревілі: 40 років історії, розвитку і зростання (1973 – 2013) / О. Олійник, Л. Кавулич // Західньоканадський збірник. – Острог, 2014. – Т. XLVII, ч. 7. – С. 276 – 346.
4. Чернецька, С. Фестивалі фольклору в соціокультурних процесах України кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтв. : 26.00.01 / С. Ю. Чернецька. – Київ, 2015. – 255 с.
5. Klymasz, R. The ethnic folk festival in North America today / R. Klymasz // Українці в американському та канадському суспільствах : соціологічний збірник. – Джерзі Сіті, Н. Дж., 1976. – С. 199 – 211.

#### РЕЗЮМЕ

В статье исследуется фестивальное движение украинской диаспоры Северной Америки, анализируются этапы его становления и география фестивалей, характеризуются особенности функционирования современных украинских фестивалей, их основные функции.

#### SUMMARY

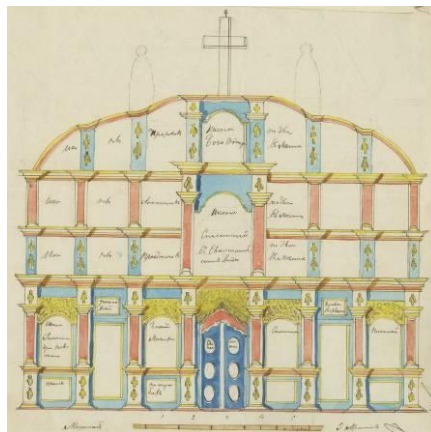
The festival movement of Ukrainian diaspora of North America is reported, stages of its formation and festivals' geography are examined, peculiarities of modern Ukrainian festivals' functioning and their main functions are characterized.

**МАЛЮНАК ІКАНАСТАСА ЦАРКВЫ СВ. МІКАЛАЯ МЯСТЭЧКА  
ВАСІЛЕВІЧЫ РЭЧЫЦКАГА ПАВЕТА – КАШТОЎНАЯ ІКАНАГРАФІЧНАЯ  
КРЫНІЦА СЯРЭДЗІНЫ ХІХ СТ.**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі  
(Паступіў у рэдакцыю 12.09.2016)*

Лёс беларускай сакральнай спадчыны склаўся такім чынам, што да нашага часу захавалася зусім не шмат старажытных помнікаў. І калі асобныя творы рэлігійнага мастацтва не зніклі ў віхуры канфесійных пераўтварэнняў ХІХ ст. і пераадолелі войны і атэістычны перыяд ХХ ст., то такія комплексы, як іканастанасы, мелі значна менш шансаў на сваё поўнае захаванне. Рухомыя помнікі (абразы, літургічны посуд, святарская вопратка, царкоўныя кнігі) маглі быць перанесены з руйнаванага храма, схаваны, уратаваны. А іканастанасы зніклі разам з царкоўным будынкам падчас пажараў і мэтанакіраваных разбурэнняў савецкага перыяду. У лепшым выпадку ўратаўваліся асобныя кампаненты (абразы, Царская брама, дыяканскія дзверы, разьбяное аздабленне) такіх комплексаў, аднак страчвалася сама канструкцыя, якая ўяўляла сабой твор архітэктуры.

Да нашага часу захаваліся адзінкавыя структуры іканастанасаў ХVІІ – пачатку ХІХ ст., якія не раз прываблівалі ўвагу навукоўцаў [1]. Яшчэ каля дзясятка іканастанасаў вядомы па іканаграфічных крыніцах: малюнках, чарцяжах, старых фотаздымках. Відавочна, што такая невялікая група захаваных і вядомых па выявах іканастанасаў не можа ў поўным аб'ёме адлюстравать тыя мастацкія з'явы і культурныя працэсы, якія адбываліся на нашых землях на працягу стагоддзяў. Таму выяўленне невядомых да гэтага часу помнікаў і новых візуальных крыніц, якія данеслі да нас аблічча страчаных комплексаў, уяўляе значную навуковую каштоўнасць. Дадзены артыкул прысвечаны не захаванаму да нашага часу іканастанасу Мікалаеўскай царквы мястэчка Васілевічы (цяпер горад у Рэчыцкім р-не Гомельскай вобл.), выгляд якога стаў вядомы дзякуючы малюнку сярэдзіны ХІХ ст.



Выява была знойдзена намі пры вывучэнні архіўнай справы «Дело о приходе и расходе денег, выделенных на ремонт Василевицкой Николаевской церкви Речицкого уезда» за 1837 – 1841 гг., якая захоўваецца ў Нацыянальным гістарычным архіве Беларусі (НГАБ) [2]. У названай крыніцы гаворка ідзе пра рамонт не толькі храмавага будынка, але і іканастанаса, малюнак якога туды і падшыты [2, арк. 66]. На напісанне некаторых новых абразоў для іканастанаса і перапісванне старых быў заключаны кантракт з жывапісцам Стэфанам Сулкоўскім.

Да нядаўняга часу імя гэтага беларускага іканапісца сярэдзіны XIX ст. не было вядома айчыннаму мастацтвазнаўству. Упершыню ў навуковае карыстанне яго ўведзена намі, а таксама вызначана, што сярод жывапісных прац С. Сулкоўскага былі і абразы для іканастаса Васілевіцкай царквы [10].

З прыведзенай вышэй справы вынікае, што кантракт з жывапісцам быў заключаны 31 жніўня 1840 г., паводле якога «...обязался он в Василевицкой Николаевской церкви на северных и южных дверях на старых досках написать вновь архидиаконов Стефана и Лаврентия, местные иконы Спасителя и Богоматери и против правого клироса Николая Угодника, против левого – Александра Невского на собственном новом холсте, праздничную икону на аналой, к Царским Вратам знаменательные иконы Спасителя и Богоматери, над Царскими дверями Тайная Вечеря, позолотить рамы икон сусальным золотом и покрасить фациат голубою краскою, а карниз английскою желчью. Каковую работу всю иконостасную и позолотную окончить и установить, утвердить как следует к сентябрю месяцу 1842 года. За всю выше писанную работу по контракту условлена цена 400 руб. ассигнациями» [2, арк. 60 – 62].

Аднак цалкам выканаць умовы кантракта С. Сулкоўскі не змог. Прычына заключалася ў тым, што для абраза «Тайная вячэра», які трэба было усталяваць над Царскай брамай, там не было месца. Такая недарэчная сітуацыя склалася з-за таго, што жывапісец, відавочна, на момант падпісання кантракта не бачыў іканастаса. А заказчык прадыхтаваў свае ўмовы, дзе былі акрэслены сюжэты абразоў і іх памеры, зыходзячы з плана іканастаса, складзенага Мінскім епархіяльным архітэктарам Міхайлавым. І ўжо ў працэсе працы С. Сулкоўскага высветлілася, што той план, якім ён кіруецца, не адпавядае рэальнаму іканастасу Васілевіцкай царквы. Таму жывапісец выканаў новы дакладны малюнак [2, арк. 65 – 67].

Гэтая сітуацыя стварыла для С. Сулкоўскага дадатковыя складанасці. З-за таго, што напісаны ім абраз «Тайнай вячэры» не мог быць усталяваны ў вызначаным месцы, яго праца не прызнавалася завершанай, таму майстар не мог атрымаць за яе грошы. Каб растлумачыць сутнасць справы, жывапісец вымушаны быў звяртацца да архіепіскапа. Паколькі дадзены зварот ад 4 лютага 1843 г. красамоўна апісвае ўсе акалічнасці працы іканапісцаў таго перыяду, сведчыць пра нюансы і складанасці, з якімі ім даводзілася сутыкацца ў сваёй прафесіі, прывядзем яго цалкам:

«Из дворян живописца Стефана Сулковского покорнейшее прошение его Высокопреосвященству Архиепископу Минскому и Бобруйскому Антонию. В следствие объявленной мне резолюции Вашего Высокопреосвященства, данной на протоколе 13 генваря сего 1843 года, состоявшем по делу о написании мною иконостаса в Василевицкой церкви, коего велено считать не выполненным условие контракта, пока я не сделаю над Царскими Дверями удовлетворительного образа Тайной Вечери, честь имею покорнейше представить ... следующее объяснение:

План написание Иконостаса в Василевицкой церкви, составленный бывшим Минским епархиальным архитектором Михайловым для размера в написании икон, сочинён им, архитектором, несообразно с размером фациата тамошнего иконостаса; ибо по плану ... фациат Василевицкой церкви шириною 7 аршин, а в натуре фациат сего иконостаса шириною 12 аршин, от чего случилось, что я написал наместные иконы согласно плану, составленному Михайловым, длиною 1,5 аршина, шириною 8,5 вершков, и доставивши таковые на место для поставки, принуждён был, как не

соразмерные величиною с фациатом прежнего иконостаса, вновь написать длиною 1 аршин 10 вершков, а шириною 1 аршин 4 вершка.

Икона Тайной Вечери написана размером, указанным в плане, которую хотя следовало поставить над Царскими Вратами, но так как над оными есть резьба, в средину выпуклая, что можно видеть из прилагаемого при сём составленного мною плана всего иконостаса Василевицкой церкви, на верху которой стоит икона Спасителя в Архирейском облачении, в связи с иконами иконостаса, то икона Тайной Вечери по согласию причта Василевицкой церкви, поставлена в алтаре за престолом, но если поставить означенную икону согласно с планом, то сие не иначе возможно, как выбросивши из иконостаса икону Спасителя в Архирейском Облачении и иконы Праздников, Апостолов и Пророков, которые написаны на фациате, устроенном в одной связной плоскости, и которые при настоящем положении иконостаса необходимы для благолепия храма.

Что же касается написания самого иконостаса, то оный написан мною во всём согласно с условиями контракта, в чём удостоверяет акт местного освидетельствования. А по сему всепокорнейше прошу Ваше Высокопреосвященство, уважив на прописанные обстоятельства и понесённые мною издержки чрез двухкратное написание наместных икон, повелеть Минской духовной консистории выдать мне условленную по контракту сумму за написание выше сказанного иконостаса, и о сём одарить меня милостивейшею архипастырскою резолюциею» [2, арк. 66].

Гісторыя скончылася для мастака станоўча. Так, у пратаколе Мінскай духоўнай кансісторыі па дадзенай справе запісана: «Актом освидетельствования ... удостоверяется, что она (работа) произведена в срок и согласно с контрактом с тою только разностью против чертежа архитектора, что икона Тайной Вечери по неуместительности над Царскими дверями поставлена на горнем месте за престолом. Разность сия произошла от несообразности архитекторского рисунка с подлинным иконостасом, ибо иконостас состоит из четырёх ярусов и ряд икон верхнего яруса резьбою своею примыкает к Царским дверям и не оставляет места для иконы Тайной Вечери; на рисунке Архитектора снят только нижний ярус иконостаса, в коем должно было написать новые иконы. По сим причинам, консистория полагает: иконы Тайной вечери оставить в настоящем её положении – на горнем месте за престолом, и иконостас считать оконченным и следующие по контракту 400 р. ассигнациями выдать иконописцу Сулковскому под расписку» [2, арк. 72 – 73].

Вяртаючыся непасрэдна да малюнка іканастанаса, аўтарства і прычыны з'яўлення якога робяцца зразумелымі з прыведзеных вышэй звестак, адзначым, што час яго выканання не можа быць вызначаны дакладна. Магчыма, дадзены графічны аркуш быў створаны непасрэдна перад пісьмовым зваротам С. Сулкоўскага да архіепіскапа, каб далучыць яго да свайго ліста, але верагодна, выява была выканана раней, калі высветлілася недакладнасць плана епархіяльнага архітэктара. На цяперашні час малюнак можна датаваць вераснем 1840 г. – 4 лютага 1843 г. Больш важна вызначыць дату не прадстаўленага графічнага аркуша, а таго іканастанаса, які на ім зафіксаваны. Гэта дазволіць прасачыць асаблівасці стылістычнага развіцця алтарных агароджаў у храмах Беларусі.

Тая акалічнасць, што ў Васілевіцкім іканастанасе абразы мясцовага чыну мяняліся на новыя ў пачатку 1840-х гадоў, дазваляе выказаць думку, што ўся сакральная канструкцыя на гэты час была ўжо не зусім новай. Іканастанас мог знаходзіцца ў царкве і

ва ўніяцкі перыяд (частка ўніяцкіх цэркваў працягвала захоўваць іканастасы да пачатку XIX ст., але ў большасці яны былі прыбраны раней, а галоўнае сакральнае месца ў такіх храмах занялі прысценныя алтары), але мог быць усталяваны і пазней – пасля пераводу храма ў праваслаўе.

Апісанне інтэр'ера Васілевіцкай царквы вядома з некалькіх крыніц канца XVIII ст.: пратаколы праверкі храма за 1784 [7, арк. 100], 1791 [9, арк. 12 адв.] і 1792 [8, арк. 14 адв.] гг. Тады царква была ўніяцкай і ўваходзіла ў склад Глускага грэка-каталіцкага дэканата. Са звестак, прадстаўленых у дакументах за 1784 і 1791 гг., вынікае, што ў той час іканастаса ў храме не было [7, арк. 100; 9, арк. 12 адв.].

У 1792 г. унутраная прастора царквы выглядала па-іншаму: акрамя названага алтара з абразом «Каранаванне Божай Маці» пры апісанні храма згадваецца яшчэ і Царская брама, а таксама 6 абразоў: «Збавіцеля», 3 іконы «Божай Маці», 2 – «Св. Мікалая» [8, арк. 14 адв.]. Можна выказаць думку, што ў храме быў пастаўлены аднарусны іканастас. Але відавочна, што гэта была не тая канструкцыя, якая зафіксавана на малюнку 1840-х гадоў. Больш познія крыніцы з падрабязным апісаннем інтэр'ера нам не вядомы, аднак некаторыя звесткі маглі быць прадстаўлены ў кліравых ведамасцях – дакументах, што асвятлялі стан праваслаўных (а не ўніяцкіх) храмаў.

У НГАБ маюцца кліравыя ведамасці Рэчыцкага павета (у гэты рэгіён уваходзіла і вёска Васілевічы) ад 1798 г. і далей, амаль што за кожны наступны год. Першапачаткова для вывучэння быў узяты дакумент за 1840 г., бо ўжо ў гэты час царква дакладна з'яўлялася праваслаўнай, і звесткі пра яе павінны былі адлюстроўвацца ў дадзенай крыніцы. Апісанне інтэр'ера ў дакуменце няма (у кліравых ведамасцях такія звесткі не прыводзіліся), аднак прысутнічае важная інфармацыя пра царкву: «...построена 1825 года тшцинем прихожан. Зданием деревянная, подчинкою на счёт суммы, отпущенной из Св. Синода 1839 г. исправлена...» [6, арк. 25].

Напрошваецца выснова, што і іканастас мог быць зроблены ў 1825 г., калі пабудавалі новую царкву. Але з дакладнасцю гэта сцвярджаць немагчыма, бо вядомыя выпадкі, калі іканастас са старога храма мог быць перанесены ў новаўзведзены. Асабліва верагоднай выглядае версія, што царква яшчэ да скасавання уніі была пераведзена ў праваслаўе і іканастас усталявалі тады. Актыўная хваля пераводу з першай канфесіі ў другую адбывалася ў 1795 – 1796 гг., яна магла закрануць і разгледжаную царкву. Таму ў НГАБ быў узяты дакумент 1798 г.

Сапраўды, у пераліку праваслаўных цэркваў Рэчыцкага павета ў гэты час ужо была Васілевіцкая царква [3, арк. 57 адв.]. Верагодна, прыкладна ў той жа час быў зроблены і іканастас як абавязковы атрыбут праваслаўнага храма. Аднак з дадзенага дакумента такой інфармацыі атрымаць нельга, бо адсутнічае апісанне царкоўнага інтэр'ера. Згаданне пра храмавы будынак («ветхий») наводзіць на думку, што тады іканастас не быў усталяваны. З аналагічных прыкладаў вядома, што ў старых цэрквах перш чым праводзіць нейкія работы ў інтэр'еры (у тым ліку выраб або рамонт іканастаса), адбываўся капітальны рамонт сцен і даху або ўвогуле ўзводзіўся новы будынак, што і адбылося ў 1825 г. Крыніца за 1798 г. таксама не праліла святло на гісторыю іканастаса, зафіксаванага на малюнку С. Сулкоўскага. Таму далейшыя пошукі былі звязаны з вывучэннем кліравых ведамасцяў іншых гадоў.

З прыведзенай ў дакуменце 1825 г. інфармацыі вынікае, што падчас праверкі яшчэ функцыянаваў стары будынак, а новы яшчэ не быў асвечаны: «...церковь одноприходная во имя Святителя Николая, деревянная, однопрестольная, в 1796 г. с Унии к благоче-

стию присоединённая, вовсе ветхая, к богослужению не способная. А вместо ветхой сего 1825 года вновь коштом прихожан выстроенная ещё не освящённая. В ней (старой. – Г. Ф.-С.) иконостаса полного нет, а только Царские Врата и по своим местам иконами выставлена, из коих в писании благолепие средственного именуются» [4, арк. 17].

З приведённой цитаты вынікае, што шмат'ярусны іканастас у Васілевічах з'явіўся пасля таго, як быў узведзены новы храм. У кліравых ведамасцях за 1826 г. гаворыцца: «...церковь ... однопрестольная в 1825 г. вновь коштом прихожан выстроенная, сего 1826 года месяца октября 1го дня освящена, в ней иконостас полной в писании благолепие средственного имеется...» [5, арк. 17]. Відавочна, што ён быў створаны тады ж. Стылістычныя асаблівасці канструкцыі, прадстаўленай на малюнку, капіталі піястраў, стрыманы дэкор, «глухая» Царская брама без разьбы не супярэчаць пачатку XIX ст. Такім чынам, графічны аркуш данёс да нас аблічча страчанага іканастаса Васілевіцкай царквы, зробленага, хутчэй за ўсё, у 1825 – 1826 гг. Каштоўнасць малюнка заключаецца і ў тым, што акрамя структуры алтарнай агароджы можна атрымаць уяўленне пра склад абразоў.

Так, у ніжнім (мясцовым) чыне, паводле канонаў, у цэнтры размяшчалася Царская брама з шасцю жывапіснымі клеймамі. Яны мелі традыцыйныя сюжэты: 4 Евангелісты і «Дабравесце», прадстаўленае ў дзвюх кампазіцыях. Паабапал галоўных сакральных дзвярэй іканастаса размяшчаліся абразы: справа – «Збавіцеля», злева – «Божай Маці». Далей па баках іх знаходзіліся дьяканскія дзверы. Пра іх сюжэты сведчыць прыведзены вышэй тэкст з кантракта з жывапісцам, які перапісаў выявы архідыяканаў Сцяфана і Лаўрэнція на тых жа дошках. Па краях у ніжнім чыне знаходзіліся выявы: справа – «Св. Мікалая», злева – «Аляксандра Неўскага». Акрамя пералічаных у гэтым жа ярусе знаходзіліся і дадатковыя, меншага памеру іконы: чатыры з іх размяшчаліся пад названымі чатырма абразамі, яшчэ дзве на сюжэты «Адсячэнне галавы Св. Варвары» – над дьяканскімі дзвярыма.

Большую цікавасць уяўляюць верхнія ярусы іканастаса. Размешчаны над Царскай брамай абраз «Хрыстос Архірэі» з'яўляўся цэнтрам двух чыноў – святочнага і апостальскага. Над ім знаходзілася выява Саваофа, а завяршаў комплекс крыж, відавочна, з укрыжаваным Хрыстом, пры якім былі размешчаны постаці перадстаячых Божай Маці і апостала Яна, прадстаўленыя або скульптурамі, або выразанымі з дошкі па контуру фігурамі.

Абразы святочнага, апостальскага і прарочага цыклаў напісаны непасрэдна на драўляным шчыце іканастаса. Гэта значыць, кожная выява выканана не на асобнай дошцы (ці кавалку палатна), што з'яўляецца найбольш распаўсюджаным, а на самой аснове алтарнай агароджы. Сярод захаваных беларускіх іканастасаў такіх прыкладаў няма. Таму дадзеная выява каштоўная яшчэ і тым, што дэманструе адзін з наяўных на беларускіх землях варыянтаў выканання іканастасаў.

У выніку праведзенага даследавання была выяўлена і ўведзена ў навуковае карыстанне рэдкая іканаграфічная крыніца пачатку 1840-х гадоў з выявай іканастаса царквы Св. Мікалая мястэчка Васілевічы Рэчыцкага павета. Гэты графічны аркуш з'яўляецца яшчэ адным адшуканым намі малюнкам іканапісца сярэдзіны XIX ст. Стэфана Сулкоўскага, імя якога было вернута намі ў гісторыю айчыннага мастацтва. Вывучэнне гісторыі прадстаўленага па малюнку іканастаса дазволіла вызначыць час яго стварэння – 1825 – 1826 гг. Акрамя таго, дадзеная крыніца дазволіла пашырыць веды пра спосабы выканання тагачасных іканастасаў для храмаў Беларусі.



## ЛИТЕРАТУРА

1. Ветер, Э. И. Об особенностях белорусского иконостаса / Э. И. Ветер // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. – 1978. – № 4 (34). – С. 187 – 192.
2. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі (НГАБ). – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 12790.
3. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 40401.
4. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 40575.
5. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 40583.
6. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 40670.
7. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 41241.
8. НГАБ. – Ф. 1299. Воп. 1. Спр. 1.
9. НГАБ. – Ф. 1299. Воп. 1. Спр. 2.
10. Флікоп-Світа, Г. А. Ікананісец Стэфан Пятровіч Сулкоўскі – невядомае імя ў гісторыі беларускага мастацтва XIX ст. / Г. А. Флікоп-Світа // Беларускі гістарычны часопіс. – 2015. – № 9. – С. 23 – 36.

## РЕЗЮМЕ

Статья посвящена изучению высокого иконостаса церкви Св. Николая местечка Василевичи Речицкого района Гомельской области, установленного после возведения в 1825 г. новой церкви. Исследуется история данного алтарного ограждения, определена дата её создания. Вводится в научный оборот уникальный иконографический источник начала 1840-х годов, сохранивший вид утерянного на настоящий момент иконостаса Василевичской церкви, – рисунок, выполненный иконописцем XIX в. Стефаном Сулковским.

## SUMMARY

This article is devoted to the study of the high iconostasis Church S. Nicholas of the town of Vasilevichy, Rechytsa district, Homel region, which was installed after the erection in 1825 of a new Church building on the old site. Examines the history of this altar fence is determined by the date of its creation. Introduced in the scientific use of the unique visual source of the beginning of the 1840s, which has kept lost currently Vasilevichi of the iconostasis of the Church – drawing made by the painter of the XIX century by Stephan Sulkowski.

## ПРАВИЛЫ ДЛЯ АЎТАРАЎ

1. У зборніку друкуюцца артыкулы па адной з наступных спецыяльнасцей: архітэктура; выяўленчае і дэкаратыўна-прыкладное мастацтва і архітэктура; тэорыя і гісторыя мастацтваў; тэатральнае мастацтва; музычнае мастацтва; кіна-, тэле- і экранныя віды мастацтва; фалькларыстыка; этналогія.

2. Артыкул (разам з двума рэзюмэ – на рускай і англійскай мовах) падаецца на папяровым і электронным носьбіце праз 1,5 інтэрвалу шрыфтам Times New Roman вышыняй 14 пунктаў у тэкставым рэдактары MS Word. Аб'ём артыкула не павінен перавышаць 10 старонак.

3. Матэрыялы суправаджаюцца дзвюма рэцэнзіямі, заверанымі па месцы працы рэцэнзентаў.

4. Ілюстрацыйны матэрыял падаецца ў фармаце JPEG або TIF.

5. Выкарыстанне зносаў у тэксце не дапускаецца. Спасылкі на цытаваныя крыніцы афармляюцца ў адпаведнасці з патрабаваннямі ВАК РБ (напрыклад, [1, с. 15]). Не дапускаецца ўключачь у спіс літаратуры крыніцы, на якія няма спасылак у тэксце артыкула.

За дакладнасць фактаў і цытат, пададзеных у артыкулах, адказнасць нясуць аўтары.

6. Карэктуры артыкулаў аўтарам не дасылаюцца.

7. Рэдакцыя зборніка не ўтрымлівае плату з аўтара за публікацыю навуковых артыкулаў і не выплачвае аўтарскі ганарар.

**Пры невыкананні ўказаных патрабаванняў матэрыялы да публікацыі не прымаюцца.**

**Рэдкалегія пакідае за сабой права канчатковага рашэння аб публікацыі артыкула. Рукапісы аўтарам не вяртаюцца.**

---

Навуковае выданне

## ПЫТАННІ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА, ЭТНАЛОГІІ І ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ

### ВЫПУСК 21

Рэдактар *В.Р. Гаўрыленка*

Подписано в печать 27.12.2016 Формат 60x84<sub>1/16</sub> Бумага офсетная  
Гарнитура Roman Печать цифровая Усл.печ.л. 22,3 Уч.изд.л. 22,4  
Тираж 100 экз. Заказ № 2295

ИООО «Право и экономика» 220072 Минск Сурганова 1, корп. 2  
Тел. 284 18 66, 8 029 684 18 66

E-mail: [pravo-v@tut.by](mailto:pravo-v@tut.by); [pravo642@gmail.com](mailto:pravo642@gmail.com) Отпечатано на издательской системе

KONICA MINOLTA в ИООО «Право и экономика»

Свидетельство о государственной регистрации издателя,  
изготовителя, распространителя печатных изданий, выданное  
Министерством информации Республики Беларусь 17 февраля 2014 г.  
в качестве издателя печатных изданий за № 1/185