

НАЦЫЯНАЛЬНАЯ АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСІ

**Дзяржаўная навуковая ўстанова
«ЦЭНТР ДАСЛЕДАВАННЯЎ БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ,
МОВЫ І ЛІТАРАТУРЫ НАН БЕЛАРУСЬ»**

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

**ПЫТАННІ
МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА,
ЭТНАЛОГІІ І ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ**

ВЫПУСК 23

Мінск
«Права і эканоміка»
2017

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. Испас, Г. А. Скрыпнік, А. І. Лакотка,
М. Ф. Піліпенка, Т. В. Валодзіна, А. В. Гурко, В. І. Жук, А. В. Красінскі,
Б. А. Лазука, 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 мастацтвазнаўства В. П. Пракапцова,
доктар філалагічных навук А. М. Ненадавец

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

П95 **Пытанні** мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 23 /
Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН
Беларусі ; навук. рэд. А.І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2017. – 358 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
Брэста, Гомеля, Полацка). Акрамя таго, падаюцца артыкулы аспірантаў і навукоўцаў з
Украіны і Кітая.

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», 2017
© Афармленне. «Права і эканоміка», 2017

ЗМЕСТ

<i>Лакотка А. І.</i> Некаторыя штрыхі да гіпотэзы эвалюцыі традыцыйнай забудовы сялянскага двара беларусаў	6
РАЗДЗЕЛ I ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА	
<i>Артёмова Е. В.</i> Основные процессы, характеризующие взаимодействие живописи Китая и европейского искусства в 1970 – 1990-х годах	15
<i>Бобко М. Р.</i> Новые факты в биографии художника Ф. А. Тулова	21
<i>Захарына Ю. Ю.</i> Архітэктурная форма: рэпрэзентацыя сацыяльных і мастацкіх каштоўнасцей постіндустрыяльнай эпохі	27
<i>Захарына Ю. Ю.</i> Рэальнасць ці ілюзія: вобраз сучаснага беларускага горада	34
<i>Кенигсберг Е. Я.</i> Кураторская проектно-художественная деятельность в системе современного изобразительного искусства	41
<i>Кулагин А. Н.</i> Архивные сведения о гродненских зодчих XIX – начала XX в.	47
<i>Макаревич Ю. М.</i> Современный пейзажный эстамп как форма визуализации реальности	53
<i>Ожешковская И. Н.</i> Особенности архитектуры крестово-центрических деревянных монастырских храмов базилиан в Гродненской губернии в XVII – XVIII вв.	57
<i>Пікулік А. М.</i> «Этнаграфізм» у беларускім мастацтве кнігі пачатку XX ст.	63
<i>Шамрук А. С.</i> Искусство архитектуры в современном художественном контексте	68
РАЗДЗЕЛ II ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА	
<i>Безручко А. В.</i> Украинский кинолетописец Р. П. Сергиенко	75
<i>Варганич Г. А., Крупская Г. К.</i> Некоторые аспекты сотворчества руководителя хора и концертмейстера как важнейший фактор музыкально-исполнительской деятельности	80
<i>Голикова-Пошка Е. В.</i> Использование скрытой рекламы в белорусском кинематографе	87
<i>Дубоўская К. М.</i> Працэс дэструкцыі традыцыйнай сцэны-скрыні ў сучасным беларускім тэатры	94
<i>Ермолович-Дащинский Д. Д.</i> Новые театры города Минска конца XX – начала XXI в.	101
<i>Жуковская И. И.</i> «О Тебе радуется» в богослужбном пении белорусов (на материале списков XVI – XVII вв.)	108
<i>Ли Лань</i> Ранний период современной китайской драматургии	113
<i>Мальцев В. В.</i> Белорусская театральная самодеятельность 1918 года	119
<i>Мантуш А. С.</i> Кинофикация современного театра: белорусская	

драматургія пачала ХХІ в.	125
<i>Ульянова В. С.</i> Структура прафэсійна-педагагічнай дзейнасьці будучых настаўнікаў мастацкай культуры, музычнага мастацтва, этыкі і эстэтыкі	130
<i>Юань Пэйюэ</i> Сучаснае разьвіцьцё тэлевізійнай эстрады Кітая на прыкладзе папулярных эстрадных шоу	135
<i>Ярмалінская В. М.</i> Фарміраваньне новай прасторы. Сцэнаграфія Беларусі і еўрапейскіх краін у 20 – 30-я гады ХХ ст.	139
<i>Яроміна К. П.</i> Прачытаньне празаічных твораў У. Караткевіча ў беларускім тэатры лялек ХХІ ст.: пастаноўкі А. Ляляўскага і В. Клімчука	146

РАЗДЗЕЛ ІІІ ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГІІ, АНТРАПАЛОГІІ, ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І СЛАВІСТЫКІ

<i>Барыс С. В.</i> Агульнае і адметнае ў вясельным абрадзе вёскі Хатынічы Ганцавіцкага раёна Брэсцкай вобласці	154
<i>Бачыла І. Г.</i> Традыцыйная матэрыяльная культура Беларускага Палесься ў працах айчынных этналагаў 2-й паловы ХХ – пачатку ХХІ ст.	161
<i>Бялявіна В. М.</i> Восеньскі цыкл земляробчай магіі беларусаў	167
<i>Воінава А. М., Палуян А. М.</i> Намінацыі вясельнага абраду ў гаворках Жыткавіцкага раёна	173
<i>Вяргеенка С. А.</i> Паўтор і пералічэньне – важнейшыя структурна-стылістычныя кампаненты замоўнага тэксту	178
<i>Гурко А. В.</i> Да пытання аб месцы і ролі этнакультурнай спадчыны беларусаў Польшчы ў разьвіцьці сучасных сьвяточных традыцый беларусаў замежжа	185
<i>Гурко А. Вл.</i> К вопросу об особенностях развития этноконфессиональной структуры Витебщины в 1920 – 1930-х годах	192
<i>Зубко Д. Г.</i> К вопросу об истории исследования белорусской диаспоры в Китае	198
<i>Каспяровіч Г. І.</i> Сьвята-кірмаш мёду як этнаграфічная крыніца	205
<i>Кастрыца А. А.</i> Свет прыкмет і павер’яў жыхароў Жыткавіцкага раёна	212
<i>Ковалёва Р. М.</i> К вопросу о генезисе и генеалогии «Стрель»	215
<i>Крумлевская А. А.</i> Особенности развития национально-культурных объединений Витебской области (по материалам полевых этнографических экспедиций)	222
<i>Кулиш О. А.</i> Суеверие как социально-психологический феномен	229
<i>Кухаронак Т. І.</i> Сьвята «Чуда»: фальклорна-наратыўная традыцыя	233
<i>Мілючэнка С. А.</i> Традиционные постройки для первичного хранения зерновых культур, складывания сена и соломы на территории Беларуси в XVI – 1-й половине ХХ в.	239
<i>Новак В. С.</i> Рэгіянальна-лакальнае асаблівасці каляндарна-абрадавага фальклору Калінкавіцкага раёна	246
<i>Паборцава К. В.</i> Народная дэманалогія палешукоў	252

<i>Панкова Н. М.</i> Вобразна-выяўленчыя сродкі ў парэміях Жыткавіцкага раёна	255
<i>Романенко И. В.</i> Особенности профессиональной сегрегации современных сельских мужчин	259
<i>Станкевіч А. А.</i> Моўныя сродкі стварэння суб’ектыўна-ацэначнай канатацыі ў каляндарна-абрадавых песнях Гомельшчыны	265
<i>Хазанова К. Л.</i> Этналінгвістычны партрэт дамавіка ў міфалагічных апавяданнях Гомельска-Бранскага пагранічча	270
<i>Шыдлоўскі С. А.</i> Памешчыцкі маёнтак у традыцыйнай сістэме рассялення Беларусі: канец XVIII – пачатак XX ст.	277

РАЗДЗЕЛ IV ПРАБЛЕМЫ ЗАХАВАННЯ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ

<i>Белаш С. А.</i> Развитие художественного стекла, фарфора и фаянса Беларуси в 1960 – 1970-е годы	284
<i>Беляева С. С.</i> Архитектурный декор деревянной застройки Минска XX века	290
<i>Забашта Р. В.</i> Фармальна-стылістычны лад бушанскага рэльефу і пытанне гісторыка-культурнага вымярэння	295
<i>Казанина В. Ю.</i> Арт-рынок антикварных произведений искусства Беларуси как система: генезис и актуальные приоритеты формирования целостности	301
<i>Корусь Е. П.</i> Малая пластика Городницкого фарфорового завода конца XIX – начала XX в.: производство Айзика Зусмана	307
<i>Мядзведзева Г. Я.</i> Фактура як сродак мастацкай выразнасці ў сучаснай беларускай кераміцы	314
<i>Папко В. М.</i> Фотаздымкі Ё. Хіксы (1859 – 1934) у калекцыі музея «Замкавы комплекс “Мір”»	320
<i>Петько А. Г.</i> Имманентные свойства иконописного образа в монументальной храмовой живописи	326
<i>Скворцова И. Н.</i> Персидские шёлковые пояса в собрании музеев Минска	330
<i>Трушина Т. Р.</i> Белорусская обрядовая жатвенная кукла	336
<i>Флікоп-Світа Г. А.</i> Іканастас і алтары страчанай уніяцкай царквы Св. Троіцы ў Віцебску: на матэрыяле фотаздымкаў пачатку XX ст.	342
<i>Чуднiвец А. С.</i> Петриковская роспись как элемент национального стиля в графическом дизайне	349

НЕКАТОРЫЯ ШТРЫХІ ДА ГІПОТЭЗЫ ЭВАЛЮЦЫІ ТРАДЫЦЫЙНАЙ ЗАБУДОВЫ СЯЛЯНСКАГА ДВАРА БЕЛАРУСАЎ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 21.03.2017)

Артыкул падрыхтаваны ў рамках праекта БРФФД № Г16К-029

Традыцыйная забудова сялянскага двара беларусаў – адна з найцікавейшых з’яў у народным дойлідстве. Нават ва ўмовах сённяшніх істотных змяненняў у структуры гістарычных ландшафтаў рысы традыцый у забудове вёскі ўсё ж такі заўважальныя. Нельга не бачыць, як зграбна пасуюць да ландшафту ланцужкі хат, як удала «сядзяць» сядзібы ва ўтульных лагчынах, на схілах надпоплаўных тэрас, на ўзгорыстых водападзелах. Традыцыйная сялянская сядзіба мела пэўную ўстойлівую структуру. У яе аснове быў зямельны пляц, на якім знаходзіліся ўласна двор (часта падзелены на чысты і гаспадарчы) і гумнішча, асобны комплекс для захоўвання, прасушкі і абмалоту зерневых і кармавых (сена). Сёння прыгуменні (гумнішчы, прыгуменкі) практычна зніклі, а колькасць гаспадарчых пабудоў зведзена да мінімуму. Калі ў канцы XIX – пачатку XX ст. жыллё разам з сенцамі, каморай і кладоўкай складала 15-20% ад аб’ёму забудовы двара, то сёння суадносіны паміж жылымі і гаспадарчымі пабудовамі складаюць прыкладна 50 на 50%.

Да пачатку ўсеагульнай калектывізацыі на Беларусі ў сельскай забудове панавала два асноватворныя тыпы двара: замкнуты (перыметрычны, вяночны, круглы) і лінейны (пагонны). Мяжа паміж арэаламі бытавання гэтых тыпаў праходзіла прыкладна па рэчышчы Бярэзіны: на паўночны ўсход – вянкі, на паўднёвы захад – пагоны. Бярэзіна стала мяжой і іншых рыс традыцыйнай гаспадаркі і побыту: распаўсюджвання лазняў, гумен з вогневымі сушкамі снапоў.

Аналіз традыцыйных тыпаў жылля краін Еўропы паказвае, што замкнёныя, перыметрычныя структуры тут маюць глыбока гістарычныя карані. Іх вытокі ўзыходзяць да атрымных віл антычных цывілізацый Міжземнамор’я, дзе жылы комплекс быў звернуты да ўнутранага двара з басейнам. Пазначаны прынцып арганізацыі прасторы назіраўся і ў антычных храмах, пазней – хрысціянскіх цэрквах, мячэцях. І тут прысутнічалі звернутыя ўнутр двара каланады галерэй, меліся басейн ці чаша для рытуальнага абмывання (фіял). У эпоху Сярэднявечча пазначаны прынцып арганізацыі жылой прасторы атрымаў у Еўропе развіццё ў архітэктуры замкаў, манастыроў, палацаў. Па прынцыпе замкнёнага комплексу фарміравалася жылое асяроддзе і ў краінах Азіі: Іране, Індыі, Кітаі, Японіі і г. д. Замкнёная забудова ў любых кліматычных і геаграфічных умовах надавала жыллю неабходную абароненасць, утульнасць, камфорт [1; 2].

Сельскія двары як замкнутыя структурныя ўтварэнні на тэрыторыі Беларусі склаліся пасля рассялення славян. Аднак карані фарміравання асаблівасцяў замкнутых форм, на нашу думку, трэба шукаць з улікам тыпаў

жылля, што існавалі тут да пачатку масавага рассялення дрыгавічоў, радзімічаў і крывічоў. Археалагічныя даследаванні сведчаць, што селішчы мілаградцаў і зарубінцаў у поплаўных тэрыторыях Прыпяці складаліся з аднакамерных зямляначных і паўзямляначных збудаванняў, якія ўтваралі скучаныя структуры [3; 4]. Асаблівасцю гэтых структур было тое, што жылыя збудаванні не мелі канструкцыйнай сувязі з гаспадарчымі. У пачатку ХХ ст. этнограф М. Косіч зрабіла некалькі апісанняў архаічных тыпаў дваровай забудовы Усходняга Палесся. Гэта замкнёныя структуры, перыметр забудовы якіх складалі гаспадарчыя пабудовы. У цэнтры (па сутнасці, унутры двара) размяшчалася жылое звяно (хата, сенцы, кладоўкі) [5]. Можна меркаваць, што пазначаная забудова генетычна звязана каранямі з вышэйпазначанымі структурамі старажытных селішчаў. Гаспадарчыя памяшканні (хлявы) канструкцыйна аб'ядноўваліся, жыллё захоўвала незвязанае, аўтаномнае становішча. Верагодна, двары такога тыпу існавалі на Палессі і поўдні Падняпроўя да сярэдзіны XVI ст. Пасля ўвядзення ў 1557 г. «Уставы на валокі» тутэйшая дваровая забудова павінна была прыстасоўвацца да лінейнай нарэзкі зямельных надзелаў. Гэта вымусіла ў галаве забудовы размяшчаць жыллё, а круглая забудова пачынае пераўтварацца ў двухрадовую. Аднак генетычная аўтаномнасць жылля (хаты) і тут застаецца прыкметнай. Хата, як правіла, адна-двухкамерная, сувязь з хлявамі абазначаецца парканам (агароджа з гарызантальных плашак (бярвенняў) на Палессі) ці паветкай. Чатырохсхільная, ці стажковая, канструкцыя даху хаты таксама падкрэслівае яе самастойнасць, адсутнасць сувязі са скразнымі дахамі хлявоў, дамінуючую ролю ў забудове. Моцная забалочанасць тутэйшай тэрыторыі не дазваляла ў поўнай меры вытрымаць патрабаванні «Уставы...» і канцэнтраваць дваровую забудову так, як гэта было магчыма на сухіх раўнінных ландшафтах. Гэта абумовіла фарміраванне ў рэгіёне шматлікіх пераходных тыпаў забудовы двара (двухрадных, няпоўных вяночных і г. д.).

На поўнач ад Прыпяці да эпохі масавага рассялення славян пражывалі балцкія плямёны. Жылое асяроддзе тут прадстаўлялі нароўні з селішчамі шматлікія жылыя гарадзішчы. На іх тэрыторыі, пераважна ў цэнтральнай частцы, размяшчаліся працяглыя шматкамерныя жылыя дамы [6, с. 27]. Па перыметры гарадзішча размяшчаліся гаспадарчыя пабудовы, загоны, паветкі. Шматкамерны дом быў разлічаны на пражыванне 6-12 сем'яў. Кожная сям'я ў гарадскім доме займала частку прасторы з асобным агменем.

Традыцыйнае жыллё народаў Прыбалтыкі, у прыватнасці латышоў (так званыя жылыя рыгі), генетычна звязана са старажытнымі шматкамернымі дамамі. Пра гэта сведчыць цэнтрычнае размяшчэнне печы каміннага тыпу (па канструкцыі агмень, які пераходзіць у шырокі комін, што звужаецца да верху), адсутнасць капітальных (зрубных) перагародак, арганізацыя жылой прасторы як адзінага памяшкання, цэласнага аб'ёму. Аднак можна меркаваць, што тутэйшыя шматкамерныя жытлы паўплывалі і на эвалюцыю жылля крывічоў. Так, апошняму ўласціва даволі ўстойлівая сувязь у адным

аб'ёме жылога памяшкання (хаты) з сенцамі і кладоўкамі. Гэта характэрна для Панёмання, значнай часткі Цэнтральнай Беларусі, Паазер'я. Жылыя звёны пазначаных рэгіёнаў вызначаюцца ўстойлівым восевым развіццём, аб'ёмна-прасторавай і канструкцыйнай цэласнасцю.

Фарміраванне структур сялянскага двара Паазер'я на адным з напрамкаў успрыняло прынцыпы, яскрава бачныя ў латышскіх жылых рыгах, гэта значыць калі жыллё і хлявы месцяцца пад агульным дахам. У канцы 1970-х гадоў, падчас экспедыцыйных даследаванняў рабочай групы па стварэнні рэспубліканскага музея народнай архітэктуры і побыту, такі двор быў выяўлены ў вёсцы Камаі Пастаўскага раёна. Тут да глухой падоўжнай сцяны жылога звяна, якое складаецца з хаты, сенцаў, каморы і кладоўкі, прыбудаваны комплекс хлявоў з крытай пляцоўкай для дзённага адстою кароў і цялят (дзенніком). Аналагічны прыклад быў выяўлены ў 1960-х гадах расійскімі этнографамі пад Себежам [7]. Тып крытага двара быў характэрны не толькі для Прыбалтыкі і беларускага Паазер'я, але і для Скандынавіі і асабліва Рускай Поўначы. Славяне маглі ўспрыняць рысы такой забудовы ад фіна-ўгорскага насельніцтва рэгіёна Паволхаўя і Ладагі. Традыцыі крытай збудовы ўласцівы народнаму жытлу карэлаў.

Наступным крокам эвалюцыі сялянскага двара Беларускага Паазер'я стала фарміраванне побач з крытай сувяззю «жылое звяно-дзяннік» замкнутай забудовы з клецяў, свірнаў, паветак, вазоўняў – пабудоў чыстага двара. Такім чынам, новы дваровы комплекс меў дзве структурныя часткі: адкрыты чысты двор і крыты гаспадарчы (з дзенніком). Дадзены тып двара даволі шырока апісаны ўжо ў працах XIX ст.: Н. Анімеле, М. Нікіфароўскага, М. Семянтоўскага і іншых [8, с. 122 – 123; 9, с. 257; 10, с. 41]. У 1980-я гады некалькі рэканструкцый такога двара было зроблена са слоў інфарматараў аўтарам артыкула ў вёсках Цінкаўцы і Скарада Верхнядзвінскага раёна. Пазначаны тып двара, з пункту гледжання сялянскага побыту, ствараў больш камфорту, у прыватнасці, для ўтрымання свойскай жывёлы, якая заўсёды знаходзілася ў цяпле. Утрыманне свойскай жывёлы ў крытай прасторы, спалучанай з жыллём характэрна і для горных рэгіёнаў Еўропы (Альпаў, Татраў, Карпат, Каўказа), дзе кліматычныя ўмовы набліжаюцца да ўмоў еўрапейскай Поўначы.

Нарэшце трэці тып замкнутай традыцыйнай дваровай забудовы Паазер'я Беларусі ўяўляе сабой перыметрычную забудову, дыяметральна падзеленую жылым звяном на адкрытыя комплексы чыстага і гаспадарчага двароў. Карані такога структураўтварэння схаваны ў вышэйзгаданых гарадзішчах са шматкамернымі абшчыннымі дамамі ў цэнтры і гаспадарчымі пабудовамі па перыметры. Такія двары былі таксама добра вядомы ў Фінляндыі (сядзіба Анці этнаграфічнага музея на востраве Сеўрасаары) [11, с. 44]. Падрабязна апісаны і рэканструяваны пазначаны тып двара, выяўлены ў вёсцы Акелы Пастаўскага раёна ў канцы 1970-х гадоў этнографамі Рабочай групы па стварэнні Белдзяржмузея народнай архітэктуры і побыту. Аналагічныя двары фіксаваліся этнографамі Акадэміі навук у Лепельскім,

Докшыцкім і іншых раёнах Паазер'я. Гаспадарчы двор утваралі хлявы, што абкружалі пляцоўку адкрытага дзенніка, чысты – клеці, свірны, паветкі, памяшканні для рабочага інвентару (сох, барон, вазоў і інш.).

Вышэйапісаным тром тыпам традыцыйнага замкнутага двара Паазер'я ўласціва адна важная агульная рыса – камунікатыўная роля сенцаў. Для тыпу крытага двара сенцы забяспечваюць сувязь жыллё – дзяннік, для двух наступных – сувязі чысты двор – жыллё – дзяннік. Роля сенцаў не змянялася, калі паабпал іх знаходзілася два жылля памяшканні тыпу хата – сені – хата (в. Вялікае Цяшалава Гарадоцкага р-на). Дыяметральна размешчанае жылое звяно адыгрывала дамінуючую ролю ў комплексе забудовы, яно вылучалася маштабам, прапорцыямі, памерамі. Звернуты вонку тарцовы фасад з вокнамі, франтонам, які часам пераходзіў у вальму (залобак), з'яўляўся фасадным акцэнтам, кантрастуючы з глухімі сценамі гаспадарчых пабудоў.

У Паазер'і быў вядомы яшчэ адзін тып вяночнага двара, дзе жылое звяно займала флангавае становішча. Яно канструкцыйна звязвалася з гаспадарчымі пабудовамі праз вулічную і дваровую брамы. У бок чыстага двара былі звернуты клеці, паветкі, паміж якімі меліся шырокія вароты ходу на дзяннік (гаспадарчы двор). Пазначаны тып быў даследаваны аўтарам у 1983 г. у вёсцы Будзічы Докшыцкага раёна. У двары дадзенага тыпу архітэктурна-канструкцыйнай цэласнасцю вызначаецца гаспадарчы двор з дзенніком: агульны перыметр сцен, профіль даху. Жылое звяно нібы прыбудавана. Але яно дамінуе ў забудове, вылучаецца характэрным для жылой пабудовы фасадам, пры гэтым надаючы ўсёй кампазіцыі забудовы асіметрычнасць з-за свайго флангавага становішча.

Апошні тып сярод вяночных двароў Паазер'я складаюць звычайныя «круглыя» двары, што не маюць функцыянальнага падзелу на чысты і гаспадарчы. У 1987 г. аўтарам было абмерана некалькі прыкладаў такіх двароў у вёсцы Варашылкі Мядзельскага раёна. Гэта найбольш просты варыянт вяночнай забудовы, шырока вядомы таксама ў традыцыйным жытле Германіі, Даніі, скандынаўскіх краінах, сярэдняй паласе Расіі, у рускага насельніцтва Урала і Сібіры. Жылое звяно, якое пераважна складалі хата, сенцы, варыўня з пограбам (камора тут знаходзілася на адным з флангаў забудовы), дамінавала па маштабных суадносінах з гаспадарчымі пабудовамі і надавала кампазіцыі (сілуэту) зразумелую асіметрычнасць.

Пэўнымі тыпалагічнымі асаблівасцямі вылучаецца замкнутая (вяночная) традыцыйная забудова сялянскага двара ў беларускім Падняпроўі. На поўначы рэгіёна, у Дубровенскім раёне, у 1986 г. намі паводле ўспамінаў інфарматараў быў рэканструяваны тып крытага двара, што ўключаў жылое звяно (хата – сені), да якога ўздоўж глухой сцяны былі прыбудаваны хлявы, размешчаныя пад адным з жыллём схілам даху. Невялікія памеры хлявоў сведчаць, што такія двары мелі немажлівыя сяляне, бабылі, былы службылы люд.

На прасторы ад Оршы да Чачэрска найбольш распаўсюджанымі былі два тыпы сялянскага двара. Першы ўяўляў перыметрычную (круглую)

забудову з жылым звяном, арыентаваным да вуліцы і звязаным з гаспадарчымі пабудовамі брамай. Дадзены тып многія даследчыкі адносяць да сярэднеўрускага, шырока распаўсюджанага на прасторы ад Дняпра да Волгі. Жылое звяно, як правіла, двух-трохкамернае (хата – сені; хата – сені – камора; хата – сені – хата) вылучаецца памерамі і дамінуе ў комплексе забудовы. Другі тып мае трохкамернае жылое звяно, арыентаванае як перпендыкулярна, так і паралельна вуліцы, да яго чатырохвугольнікам прымыкаюць гаспадарчыя пабудовы. Пры гэтым жылое звяно вылучаецца памерамі, часта мае з хлявамі агульнага профілю дах. Ад пазначанага тыпу ўжо лёгка перайсці і да паўднёвападняпроўскага, які ўяўляў чатырохвугольнік, ахоплены агульнага профілю дахам, дзе жылое звяно, як і гаспадарчыя пабудовы, звернута вонку глухімі сценамі.

У пачатку XX ст. Е. Р. Раманаў у Быхаўскім павеце зрабіў замалёўкі і апісанне двара, які меў падзел на чысты і гаспадарчы з дапамогай паветкі [12, с. 17 – 20]. Чысты і гаспадарчы двары размяшчаліся адзін за адным паслядоўна, у глыб сядзібы (у той час, як у Паазер’і яны размяшчаліся паралельна). Такая структура была абумоўлена вулічнай арганізацыяй сядзіб у забудове паселішча. Двары з дыферэнцыраванай структурай на Падняпроўі сустракаліся толькі ў заможных гаспадарках.

Можна меркаваць, што ў замкнутай (вяночнай) традыцыйнай дваровай забудове поўдня Падняпроўя бачны карані, якія генетычна ўзыходзяць да тых вытокаў, што мы назіралі і ў дварах Усходняга Палесся. Двары поўначы рэгіёна вытокамі свайго развіцця больш звязаны з тымі каранямі, пра якія ішла гутарка ў дачыненні да паазерскіх двароў. Лагічна дапусціць, што паўночныя і паўднёвыя рысы пры ўзаемадзеянні далі пэўныя варыянты сімбіёзу. Менавіта да такіх можна аднесці сярэднепадняпроўскі круглы двор з жылым звяном, арыентаваным як перпендыкулярна, так і паралельна вуліцы.

У айчынных этнаграфічных даследаваннях развіццё і распаўсюджванне лінейнай (пагоннай) забудовы звычайна тлумачыцца вынікамі валочнай рэформы 1557 г. [13, с. 26 – 30]. І такія меркаванні выглядаюць даволі слушна. Шчыльныя вузкія поласы дыктавалі жорсткую арыентацыю забудовы. У тых правінцыях Беларусі (паўднёва-заходніх), дзе валочная парцэляцыя была праведзена найбольш паслядоўна, пагонная забудова атрымала ўстойлівае і паўсюднае бытаванне (аднарадныя лінейныя двары на поўдні Цэнтральнага рэгіёна і ў Заходнім Палессі, двухрадныя – на захадзе Цэнтральнага рэгіёна і ў Панямонні). Вядома, што і ў іншых рэгіёнах Еўропы, дзе праводзіліся аналагічныя рэформы (Тэрэзіянскі ўрбарый XVIII ст. у Аўстра-Венгрыі) усталёўвалася лінейная забудова сялянскіх двароў [14, с. 206 – 208].

У той жа час лінейная забудова была вядома ў некаторых рэгіёнах Усходняй Еўропы, дзе ні тады, ні ў далейшым ніякія зямельныя парцэляцыі не праводзіліся. Так, у XIX – пачатку XX ст. лінейныя двары, нароўні з замкнутымі, бытавалі ў рэгіёне Карпат, далінах Прыднястроўя [15; 16]. У

пазначаны храналагічны перыяд лінейныя жылыя рыгі існавалі ў Эстоніі [17, с. 63 – 91].

У пошуках вытокаў звернемся да структурна-планіровачных рыс сельскіх паселішчаў больш далёкага гістарычнага перыяду, эпохі трыпольскай культуры (2700 – 2100 гг. да н. э.). Паселішчы трыпольскага тыпу мелі радыяльна-цэнтрычную забудову, аснову якой складалі працяглыя шматкамерныя абшчынныя дамы. У наступныя стагоддзі лінейнай забудове маглі спрыяць буйныя, расцягнутыя на 1-1,5 км паселішчы лесастэпавай зоны Усходняй Еўропы. Такім чынам, і кальцавая, і лінейная формы старажытных паселішчаў Усходняй Еўропы да эпохі масавай славянскай каланізацыі маглі спрыяць лінейным (радыяльным) формам забудовы [18, с. 13 – 19]. На лясных ландшафтах на поўнач ад Прыпяці крыніцай развіцця лінейных структур зноў-такі маглі стаць шматкамерныя абшчынныя дамы.

Не выключана развіццё лінейных форм забудовы з тыпова славянскіх будаўнічых традыцый: злучэнне зрубаў у ланцугі гародняў і тарас пры ўзвядзенні абарончых збудаванняў [19, с. 11 – 16]. Планіровачныя структуры палескіх пагонаў, што ўяўлялі ланцугі чацверыкоў, звязаных паветкамі і парканамі і ў слупах (шулах), блізкія да канструкцый старажытных гарадзішчаў.

Як цэласная лінейная структура забудовы пагонныя двары найбольш выразна былі прадстаўлены з XIX – пачатку XX ст. у Заходнім Палессі. Гэта комплексы, якія аб'ядноўвалі пад агульным дахам шматлікія жылыя і гаспадарчыя пабудовы. Такое функцыянальна-канструкцыйнае адзінства забудовы зафіксавана і ў традыцыйнай тэрміналогіі, назвах: сцяг, шар, шарунак, рум. Групы памяшканняў, функцыянальна звязаных між сабой, звенні (жылое, хлявы для коней, кароў, авечак, птушнікі) злучаліся праз паветкі, дрывотні, сеннікі.

Пагонныя двары Цэнтральнага рэгіёна ўжо маюць у архітэктурна-планіровачным і канструкцыйным рашэннях варыяцыі. На поўдні (Капыльскі, Слуцкі, Салігорскі, Клецкі, Любанскі раёны) пераважаюць пагоны, аналагічныя палескім. А вось ужо ў Старадарожскім, Пухавіцкім, Уздзенскім, Стаўбцоўскім раёнах жылое звяно вылучаецца памерамі, частка канструкцыйна не звязана з гаспадарчымі пабудовамі або мае з апошнімі сувязь праз паркан (замёт), паветку. Рознамаштабнасцю вылучаюцца і іншыя звенні, што надае тутэйшай пагоннай забудове сілуэтны дынамізм (Лагойскі, Мядзельскі, Валожынскі р-ны). На поўначы і паўночным усходзе рэгіёна пагонная забудова суседнічае з варыянтамі няпоўнай замкнутай (вяночнай). А на захадзе, у Маладзечанскім, Валожынскім і Стаўбцоўскім раёнах, пераважаюць двухрадныя двары.

Двухрадная забудова – гэта вынік узаемаўплыву традыцый лінейнай і замкнутай забудовы ў этнакантактных арэалах. Невыпадкова рэгіёнам двухрадных двароў на Беларусі з'яўляецца Панямонне: на стыку традыцый лінейнай (пагоннай) забудовы Заходняга Палесся і замкнутай (вяночнай) Паазер'я. Пра сувязь з замкнутай забудовай тут сведчаць хоць бы тыя з'явы,

што традыцыйныя двары паміж Ваўкавыскам і Слонімам мелі сувязь радоў з боку прыгугнення праз паветку.

У двухраднай забудове Панямоння ўмоўна вылучаецца галоўны і другасны рады. Першы ўзначальвае жылое звяно. У паўднёва-ўсходніх раёнах яно мае даволі развітую планіроўку, якая ўключае хату на два пакоі (са святліцай, чыстай хатай), кухню, сенцы, камору, кладоўку. У такой складанай планіроўцы печ трапляе ў цэнтр планіровачнага вузла (паміж хатай, кухняй, сенцамі), што згадвае сувязі з традыцыямі балтыйскіх жылых рыг (Слонімскі, Карэліцкі, Іўеўскі раёны). Мяркуючы па выяўленых у экспедыцыях помніках, такія жылыя звенні тут мелі распаўсюджванне і не былі выпадковымі. На паўночным усходзе рэгіёна жылое звяно складаецца з хаты і святліцы, сенцаў, каморы, істопкі з пограбам, што згадвае аналогіі з суседнім Паазер'ем. На захадзе рэгіёна жылое звяно ўяўляе пераважна сувязь хаты з сенцамі і каморай. Выяўлены прыклады прыбудовы з боку вуліцы клеці (в. Цвіклічы Гродзенскага р-на), што характэрна і для жытлаў Заходняга Палесся і суседніх рэгіёнаў Польшчы (хаты з падсенню). За жылым звяном галоўнага рада размяшчаюцца, як правіла, хлявы для коней і буйнай свойскай жывёлы, якія чаргуюцца з паветкамі, вазоўнямі і сеннікамі. Пры гэтым жылое звяно захоўвае аб'ёмна-прасторавую і канструкцыйную цэласнасць рада, не вылучаецца памерамі і сілуэтам.

Другасны рад насупраць галоўнага ўзначальнае клець, звернутая прыклетнікам да хаты, і хлявы для дробнай свойскай жывёлы і птушкі. Другасны рад часцей за ўсё мае ў параўнанні з галоўным меншыя памеры. Аднак у ім вылучаецца памерамі і аб'ёмам клець, што адыгрывае тут дамінуючую ролю. Як ужо можна было заўважыць, размяшчэнне клецяў насупраць жылога звяна характэрна і для вяночных двароў Беларусі.

Пераважна для тэрыторыі паўднёва-заходняй часткі рэспублікі характэрна такая рыса традыцыйнага жылля, як размяшчэнне клеці ў комплексе жылога звяна (па тыпу хата – сені – клець). Такая сувязь магла ўзнікнуць эвалюцыйна, шляхам далучэння да асноўнага жылога будынка – чацверыка новых (злучэнне чацверыковай хаты і клеці праз сцены ў шулах). Ва ўсходніх рэгіёнах вядома падобная сувязь жылля з істопкай. Такі генезіс зыходзіць ад скучаных аднакамерных пабудоў (зрубаў, клетак, клецяў), дзе арганізуючым з'яўляўся жылы зруб. У Паазер'і асноўным цэнтрам развіцця забудовы, мабыць, была не столькі жылая пабудова, колькі камунікатыўны вузел сувязі ўсіх гаспадарча-побытавых функцый, так, які ў жылых рыгах Прыбалтыкі і крытых дварах Рускай Поўначы.

Такім чынам, разважанні пра генезіс і развіццё традыцыйнай сельскай дваровай забудовы Беларусі даюць падставы для наступных высноў.

Карані замкнутай і лінейнай забудовы ўзыходзяць да тых эпох фарміравання індаеўрапейскіх культур, калі ішло станаўленне аседлых форм гаспадарання (1,5 – 2 тыс. гадоў да н. э.). Менавіта ў нетрах тых часоў зарадзіліся прынцыпы кругавых паселішчаў з радыяльным (лінейным) размяшчэннем пабудоў, вядомыя па археалагічных знаходках у Трыполлі,

Чэхіі, Германіі і г. д. На дадзены працэс мог паўплываць шэраг фактараў як рацыянальных, так і эмацыянальных. Да першых, магчыма, адносяцца традыцыі качэўнікаў-жывёлаводаў стэпаў, натуральныя патрэбы абароны, імкненне да рацыянальнага выкарыстання прасторы. Кругавая планіроўка забяспечвала кампактнасць, радыяльная забудова – найбольш кароткія сувязі. Да другіх належаць шматлікія светапоглядавыя, рытуальныя і рэлігійныя ўяўленні пра круг, акружнасць, а на нашу думку, успрынятыя ад прыроды ўяўленні пра замкнёную прастору, абмежаваную лініяй далягляду і сутарэннямі нябёсаў усюды, дзе б ні быў чалавек.

У больш позні перыяд (да II – VI стст. н. э.), на тэрыторыі Беларусі замкнутыя і лінейныя структуры маглі фарміравацца незалежна, на падставе сваіх традыцый, як у протаславян, так і ў балтаў. Зыходнымі тут маглі быць прынцыпы размяшчэння жылля ў сістэме гаспадарча-побытавых сувязяў. Акрамя таго, лінейныя (пагонныя) структуры маглі паспяхова развівацца па прынцыпу нарошчвання зрубаў, выпрацаванаму ў абаронным дойдстве ўсходніх славян. Рассяліўшыся на тэрыторыі Беларусі, славяне ўдасканалілі прыёмы будаўніцтва і забудовы ў тым ліку і за кошт дасягненняў балцкага насельніцтва. У выніку на тэрыторыі Усходняй Еўропы склаліся тыпова ўсходнеславянскія варыянты крытага, замкнёнага (вяночнага, пакопадобнага) і лінейнага (пагоннага) двароў.

Нарэшце, асаблівасці сістэм гаспадарання перыяду фарміравання ўсходнеславянскіх народаў (у тым ліку беларусаў, XIV – XVI стст.), развіцця форм землеўладання канчаткова вызначылі рэгіёны бытавання замкнутых і лінейных дваровых сістэм. Іх амаль паўтысячагадовае ўстойлівае тэрытарыяльна-этнаграфічнае існаванне было парушана ў пачатку XX ст. рэформамі дзяржаўнай аграрнай палітыкі Расійскай імперыі, пазней – калектывізацыяй, а ў заходніх рэгіёнах Беларусі – зямельнай парцэляцыяй, абумоўленай распаўсюджваннем асадніцтва.

ЛІТАРАТУРА

1. Типы традиционного сельского жилища народов Юго-Западной и Южной Азии В. И. Кочнев, Б.-Р. Логашова, Н. Н. Чебоксаров. – М. : Наука, 1981. – 286 с.
2. Типы сельского жилища в странах зарубежной Европы / ред. С. А. Токарев. – М. : Наука, 1968. – 376 с.
3. Кухаренко, Ю. Полесье и его место в процессе этногенеза славян / Ю. Кухаренко // Полесье (лингвистика, археология, топонимика): сб. ст. / ред. : В. В. Мартынов, Н. И. Толстой. – М., 1968. – С. 18 – 46.
4. Раппопорт, П. А. Древнерусское жилище / П. А. Раппопорт. – Л. : Наука. Ленинградское отд-е, 1975. – 179 с.
5. Косич, М. Литвины-белорусы Черниговской губернии / М. Косич // Живая старина. – 1901. – Вып. 2. – С. 221 – 260.
6. Шадыро, В. И. Ранний железный век северной Белоруссии / В. И. Шадыро. – Минск : Наука и техника, 1985. – 126 с.
7. Ганцкая, О. А. Строительная техника русских крестьян / О. А. Ганцкая // Русские: историко-этнографический атлас. Земледелие. Крестьянское жилище. – М., 1967. – С. 166 – 190.

8. Анимеле, Н. Быт белорусских крестьян / Н. Анимеле // Этнографический сборник. – СПб., 1854. – Вып. 2. – С. 111 – 268.
9. Никифоровский, Н. Я. Очерки простонародного житья-бытья в Витебской Белоруссии / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Губернская тип., 1895. – [4], VIII, 552, CLIV с.
10. Сементовский, А. Этнографический обзор Витебской губернии / А. Сементовский. – СПб. : Тип. М. Хана, 1872. – 69 с.
11. Ополовников, А. В. Музеи деревянного зодчества / А. В. Ополовников. – М. : Стройиздат, 1968. – 119 с.
12. Романов, Е. Р. Белорусский сборник / Е. Р. Романов. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1912. – Вып. VIII. Быт белоруса. – VIII, 600 с.
13. Беларускае народнае жыллё / Э. Р. Сабаленка [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1973. – 127 с.
14. Грацианская, А. Жилые и хозяйственные постройки словацкого крестьянства в XIX – начале XX вв. // Славянский этнографический сборник. – М., 1960. – Т. 62. – С. 194 – 270.
15. Материальная культура компактных этнических групп на Украине: жилище / О. Р. Будина, М. Г. Рабинович, Л. Н. Чижикова. – М. : Наука, 1979. – 190 с.
16. Маруневич, М. В. Поселения, жилище и усадьба гагаузов Южной Бессарабии в XIX – начале XX в. / М. В. Маруневич. – Кишинёв : Штиинца, 1980. – 168 с.
17. Тихазе, К. И. Народное зодчество Эстонии / К. И. Тихазе. – Л. : Стройиздат, 1964. – 164 с.
18. Иконников, А. В. Тысяча лет русской архитектуры: развитие традиций / А. В. Иконников. – М. : Искусство, 1990. – 385 с.
19. Крадин, Н. П. Русское деревянное оборонное зодчество / Н. П. Крадин. – М. : Искусство, 1988. – 191 с.

РЕЗЮМЕ

В статье на широком фактическом материале рассмотрены национальные особенности сельской застройки в европейских странах. Особое внимание уделено белорусскому народному зодчеству. Проводятся параллели относительно конструктивных особенностей застройки двора у белорусов и других народов.

SUMMARY

In article on wide actual material national peculiarities of rural building in the European countries are considered. Special attention is paid to the Belarusian national architecture. Parallels of rather design features of building of the yard at Belarusians and other people are drawn.

РАЗДЕЛ I

ПРОБЛЕМЫ АРХИТЕКТУРЫ, ВЫЯВЛЕНИЯ И ДЕКАРАТЫВНО-ПРИКЛАДНОГО МАСТАЦТВА

Артёмова Е. В.

ОСНОВНЫЕ ПРОЦЕССЫ, ХАРАКТЕРИЗУЮЩИЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЖИВОПИСИ КИТАЯ И ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА В 1970 – 1990-х ГОДАХ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 06.09.2017)*

В китайской культуре живопись представляет собой весьма своеобразный феномен. В иерархии искусств она никогда не была на верхней ступени, в отличие от каллиграфии или музыки. В то же время живопись является своеобразным синтезом духовного наследия Китая [1, с. 70]. На протяжении веков она сочетала в себе ряд элементов. Среди них – фольклорное и литературное начало (искусство народной новогодней картины «няньхуа» и стихи, раскрывающие содержание живописного свитка, а позже – полотна), элементы каллиграфии, искусство резьбы по дереву и кости, изготовление печатей. В Китае также существует отдельная область искусствоведческого знания – философия живописи, которая сводится к комментариям и толкованиям шести законов живописи (Се Хэ), существующих с V в. н. э. Отсюда своеобразие процессов, характеризующих взаимодействие живописи Китая и любых проявлений искусства Запада, включая европейское искусство. Живопись Китая благодаря своей синкретичности оказалась восприимчива не просто к достижениям, отдельным концепциям и их изменениям в живописи западных соседей. Китайская живопись реагирует на европейское искусство в целом, внимает всем его видам и проявлениям независимо от того, в каком виде или жанре искусства они зародились.

Это связано с тем, что в Китае вся иерархия искусств охватывается философским понятием Дао и призвана служить цели интуитивного постижения естественной гармонии в природе [1, с. 71]. Данное постижение происходит постоянно и всеми возможными способами. И каждая ступень иерархии, вид искусства преобразуются, даже если коренные изменения происходят на другом уровне. Так, если значительный сдвиг, прорыв или упадок затрагивают литературу, музыку, скульптуру, то это напрямую сказывается и на живописи.

Взаимодействие живописи Китая и искусства Европы шло в русле нарастающего процесса глобализации. В таких условиях содержание главной цели искусства Китая в целом и живописи в частности столкнулось с новыми вызовами [2, с. 4]. Встал вопрос: может ли живопись служить цели интуитивного постижения естественной гармонии в природе, согласно Дао,

если этой гармонии больше не существует? На протяжении 2-й половины XX – начала XXI в. экологические, социальные, экономические проблемы стали явной и неотъемлемой частью повседневной жизни людей в Китае, Европе и во всём мире. Современная китайская живопись, однако, избегает кризиса, достигая значительных успехов на мировом уровне. Это касается коммерческой составляющей, мнения критиков и коллекционеров, интереса зрителей, научного сообщества к работам современных китайских художников и концепциям их картин [3, с. 2]. Данный феномен объясняется тем, что учёные-искусствоведы и сами мастера современной живописи не стали тратить силы на поиски однозначных ответов на вызовы современности, ставшие актуальными для страны во времена политики открытости. Они сконцентрировались на том, чтобы посредством своего творчества задавать правильные вопросы с целью найти баланс в непростой период.

Китайская живопись характеризуется множеством течений. Одна и та же тема в работах художников разных живописных школ звучит по-своему. Лирический реализм Хэ Долина и Чэнь Даныцина [4], новый реализм Цзинь Шани в жанре портрета и живопись шрамов Чжан Сяогана апеллируют к реальности, но раскрывают её различные грани [5]. В Китае существует многогранность популярного искусства (социальный и политический поп-арт Цю Чжицзе и Цай Гоцяна, вульгарное искусство Братьев Ло) и абстрактной живописи (абстрактные урбанистические пейзажи Шао Гэ в серии картин «Мусор города», поздние работы У Гуаньчжуна – абстрактные изображения городов, садов и деревьев) [6]. В то же время, как и много веков назад, сохраняется созерцательная составляющая искусства живописи и его синкретичность. Китайские живописцы и учёные-искусствоведы продолжают следовать идее вечного постижения окружающего мира.

Ещё одним важным процессом, характеризующим взаимодействие традиционной живописи Китая и европейского искусства 1970-х – начала 1990-х годов стала интеграция европейских жанрово-стилистических форм в традиционную стилистическую структуру Китая. В китайском искусстве стилем считают художественный принцип изображения, технику рисования. Европейские историки и теоретики искусства, говоря о стиле, определяют это понятие как устойчивое единство образной системы, выразительных средств, как совокупность тех общих черт, которые отличают искусство одной исторической эпохи от другой. Подобный временной фактор определения стилей в китайской живописи отсутствует. Стиль здесь видоизменяется по трём сторонам искусства: конструкция изображения, схематизация фактора или темы, особенности личности художника. Поэтому, в отличие от множества «больших стилей» в европейской живописи, в искусстве Китая присутствует только два стиля: «тщательная кисть» («гун-би») и «свободный рисунок» («свободная кисть», «се-и»). Между собой они различаются строгостью организации композиции и степенью схематизации темы. В свою очередь, третья сторона живописного искусства – особенности

личности художника – порождает разнообразные вариации внутри каждого из стилей.

С течением времени к стилевому разграничению «гун-би» – «се-и» прибавилось ещё одно. С началом культурной революции чаще стали использоваться два термина, возникших ещё в конце 40-х годов XX в. – «го-хуа» и «ю-хуа». Понятие «го-хуа» для китайцев означает национальную живописную систему от начала её основания до современности. «Ю-хуа» охватывает техники, которые пришли из западного искусства (преимущественно масляной живописи) и были адаптированы национальными мастерами. Однако термины «тщательная кисть» («гун-би») и «свободный рисунок» («се-и») могут характеризовать работы направления как го-хуа, так и «ю-хуа».

К примеру, официальный стиль, требующий механической фиксации реальности, бесстрастного подхода к её отражению, ставший обязательным в 1966 – 1977 гг., во времена Культурной революции, относится в китайском искусствоведении к понятию «тщательная кисть» («гун-би»). Китайские живописцы, представители «свободной кисти» («се-и») в этот период не могли творить в рамках преимущественно реалистического искусства, тематически замкнутого на идеологической проблематике. Они сформировали костяк художников, организовавших и принявших участие в выставках «Звёзды» (1979 – 1980), «Китай/Авангард» (1989). Также представители стиля «свободной кисти» стали проводниками такого нового для Китая явления, как общественно-политическое движение («Движение-85», или «Новая волна») и основали поселение свободных художников («Пекинская западная деревня» – с 1984 г.). Поселение располагалось среди исторических руин дворцово-паркового комплекса Юаньминъюань. Выбор места символичен: этот живописный садово-парковый комплекс был разрушен европейскими войсками в конце Второй опиумной войны. В 1980-е годы данное место стало известно тем, что многие художники, поселившиеся здесь, стремились найти новые формы и источники для развития и обновления национального творчества, опираясь на примеры западного искусства. Таким образом, избранное пространство отразило противоречивые отношения между Западом и Востоком и одновременно взаимное притяжение двух непохожих культур.

В конце 1980-х – начале 1990-х годов берёт своё начало процесс формирования единой концептуальной платформы для дальнейшего развития национальной живописи Китая в условиях нарастающего влияния западного искусства. Китайская интеллигенция в конце 1980-х годов, стремилась найти путь к модернизации в культуре и через западные концепции, и через новое, «пролиберальное» прочтение собственной духовной традиции («вэнь хуа жэ» – культурная разгорячённость) [7, с. 97]. Появилось много работ в стиле экспрессионизма, написанных художниками Дин Фаном, Чжан Сяоганом, Е Юциням, Чен Веймином, Дзен Фанчжи и другими: наряду с освоением нового европейского стиля автор заново

переживал собственное восприятие традиционных китайских приёмов и техник изображения, открывал их в современном контексте.

Успешное экономическое развитие породило у интеллигенции стремление к признанию Китая во всём мире как «восходящей сверхдержавы». Внимание стало акцентироваться на роли сильной централизованной власти и консервативных духовных ценностей в обеспечении динамичного роста экономики. В политических и интеллектуальных кругах начали доминировать идеи неоконсерватизма [8, с. 2]. В 1989 г. состоялась выставка «живописи интеллектуалов» в Китайской галерее изобразительного искусства. В данной художественной среде была заново открыта возможность рассмотрения национальной живописи и каллиграфии как единого искусства кисти. Среди участников выставки того времени были мастера Центральной художественной академии Пекина Чэнь Пин и Тянь Лимин [9, с. 243].

В начале 1990-х годов Китай столкнулся с необходимостью решать задачу укрепления этнонациональной и культурной целостности, в частности, был возвращён Гонконг. Согласно статистическим данным, свыше 60% жителей Гонконга не идентифицировали себя с китайской цивилизацией, называясь «гонконгцами» [10, с. 282]. Продолжая и развивая идею Конфуция о «единстве без унификации» («хэ эр бу тун») [11, с.127], учёные, политики и интеллигенция приняли решение о ненасильственном возвращении Гонконга и существовании его в лоне китайской цивилизации по схеме «одно государство – две системы».

Подобная историческая и социокультурная тенденция стремления к плюрализму отражена и в живописи. Так, некоторые работы Хань Цзинтина предлагают национальную версию экспрессионизма; другие (например, фигуры играющих мальчиков) выполнены в духе примитивизма, напоминая традиционные лубочные картины.

В середине 1990-х годов, помимо современного конфуцианства Дэн Сяопина, оформившейся альтернативой китайскому марксизму стал постмодернизм. Его сторонники защищали идеи открытости теории, плюрализма и антиидеологичности с неполитических, теоретико-философских позиций. Возник лозунг «критического унаследования и обобщённого творчества нового», выдвинутый Фан Кели [12, с. 46]. Выступая против крайних точек зрения (идеи исключительно «национального духа» – «гоцуйчжуи» и «полного озападнивания» – «цюаньпань сихуалунь»), Фан Кели предлагает принять за основу концепцию «обобщённого творчества нового», одним из основных положений которой было сочетание «китайского как основы и западного как функции-применения». Сторонником «обобщённого творчества нового» является также китайский учёный Чжан Дайнянь. В качестве важного примера исследования конкретных вопросов с данных позиций называют его работу «Китайская культура и культурные споры».

В течение трех последних десятилетий в китайском искусстве под влиянием новых социальных и идеологических концепций сформировалось новое направление «сяньдай-чжуи», аналогичное современному западному *modern art*. Таким образом, с уже устоявшейся областью современного национального искусства сосуществует и более активная, быстро обновляющаяся часть, на Западе называемая *contemporary art* – актуальное искусство, то есть творящееся в текущий момент времени [13, с. 88]. Оно представляет собой достаточно сложное и противоречивое явление, которое искусствоведы оценивают неоднозначно.

Согласно гипотезе Чжан Далэя, при любых попытках найти какую-либо логику в китайском современном искусстве, учёный и критик неизменно сталкивается с новыми, не присущими ранее китайскому искусству направлениями и неестественными вкраплениями заимствований. Он предполагает наличие в китайском искусстве так называемых стадийальных временных поворотов [14, с. 52], позволяющих увидеть развитие повторяющихся свойств в искусстве, но только при условии, что мы знаем, куда смотреть.

В качестве примера автор приводит тенденции в искусстве 30-х и 80-х годов XX в. По его словам, оба этих временных периода представляют собой движение модернизма. По мнению автора, несмотря на отличия из-за политических, экономических и социальных условий обозначенных периодов в истории китайского искусства, они сохранили общность посредством таких проявлений, как критическое мышление, дух свободы и формализма [14, с. 91].

Гипотеза Чжан Далэя соответствует сути методологии «критического унаследования обобщённого творчества нового» Фан Кели, обозначившего в качестве главного критерия тот, в соответствии с которым можно оценивать влияние мировых тенденций на развитие современной китайской культуры и искусства. Такие достижения следует осваивать в рамках национального культурного пространства. Причём наследование должно быть диалектическим и критическим, а не абстрактным, «важно добиваться единства анализа и синтеза, синтеза и создания нового» [15, с. 216].

Таким образом, взаимодействие гипотезы Чжан Далэя, сформулированной на основе исследования им истории искусства, и философской концепции Фан Кели в лоне официально поддерживаемой государством идеи современного конфуцианства Дэн Сяопина о «развитии без унификации», позволяет обозначить единую платформу для развития национальной современной живописи Китая.

Китайская живопись, которой традиционно была свойственна синкретичность, во времена культурной революции Мао Цзэдуна и с наступлением политики открытости Дэн Сяопина реагировала на европейское искусство в целом, внимала всем его видам и проявлениям, концепциям независимо от того, в каком виде или жанре искусства Запада происходили новые открытия или глубокие изменения.

Взаимодействие западного искусства и китайской живописи осуществлялось в рамках нарастающего процесса глобализации. Это обстоятельство вынудило художников и искусствоведов Китая искать пути преодоления внутренних противоречий самой концепции живописи. Также возникла необходимость актуализировать миссию живописи в современном мире, призванную содействовать лучшему пониманию действительности и поиску гармонии в сложные времена. Эту задачу художники и учёные успешно решили, о чём свидетельствует успех китайской живописи на мировом уровне.

Важным процессом удачного взаимодействия китайской живописи с западным искусством стала интеграция европейских жанрово-стилистических форм в традиционную стилистическую структуру Китая. Это дало возможность мастерам и экспертам в области изобразительного искусства найти путь к модернизации в культуре через западные концепции и новое прочтение собственной духовной традиции.

Все вышеперечисленные процессы обусловили начало процесса формирования единой концептуальной платформы для дальнейшего развития национальной живописи Китая в условиях нарастающего влияния западного искусства, который продолжается и сегодня. Такая платформа формировалась как непосредственная составляющая не только практики живописи, но и общественно-исторической практики, ведь живопись в Китае всегда была и продолжает оставаться своеобразным синтезом духовного наследия. Сегодня этот процесс выходит на новый виток и прогнозировать его завершение достаточно сложно и, вероятно, невозможно. Это связано с исключительной ролью философии Дао, охватывающей всю иерархию искусств и призванной служить цели интуитивного постижения естественной гармонии в природе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мархель, Е. Ю. Роль концепции Дао в формировании принципов китайской живописи / Е. Ю. Мархель // Вестник Томского государственного университета. – 2014. – № 383. – С. 70 – 72.
2. Артёмова, Е. В. Национальные художественные школы Китая в условиях глобализации / Е. В. Артёмова // Вести Института современных знаний. – 2016. – № 3(68). – С. 3 – 8.
3. Настюк, Е. А. Китайский арт-бум / Е. А. Настюк // Художественный журнал «Art Ukraine» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://artukraine.com.ua/a/kitayskiy-art-bum/#.Wa5HYNSLTGg>. – Дата доступа: 04.09.2017.
4. Ань, Ци. Поэзия печали: творчество современного китайского художника Хэ Долина / Ци Ань // Известия Российского государственного педагогического университета им. Герцена. – 2013. – № 162. – С. 109 – 115.
5. Сяо, Чжоу. Краткий анализ «авангарда» в китайском искусстве / Чжоу Сяо // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2015. – № 2. – С. 46 – 48.
6. Люй, Пэн. Вопросы истории искусства: направления исследования истории искусства в XX в. (1950 – 1999 гг.) / Пэн Люй. – Сычуань, 2006. – 420 с. (кит. яз.)

7. Роули, Д. Принципы китайской живописи / Д. Роули ; пер. с англ. и послесл. В. В. Малявина. – М. : Наука, 1989. – 169 с.
8. Платковский, А. Дэн указал Китаю путь / А. Платковский // Известия. – 1997. – № 34. – С. 2.
9. Сычѳв, В. Л. Изобразительное искусство. Судьбы культуры КНР (1949 – 1974) / В. Л. Сычѳв. – М. : Наука, 1978. – 628 с.
10. Хломанов, А. В. Хэ Линь и современное конфуцианство / А. В. Хломанов // Проблемы Дальнего Востока. – 1999. – № 5. – С. 125 – 136.
11. Жунхуа, Ван. Развитие Китая и мировое сообщество / Ван Жунхуа // Новая и новейшая история. – 2007. – № 2. – С. 126 – 131.
12. Сяо, Чжоу. Краткий анализ «авангарда» в китайском искусстве / Чжоу Сяо // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2015. – № 2. – С. 46 – 48.
13. Чистякова, А. А. Джулия Чи Жань. Смысл стиля: постмодернизм, демистификация и диссонанс в китайском авангардном искусстве после событий на площади Тяньаньмэнь / А. А. Чистякова // Социологическое обозрение. – 2010. – № 2. – С. 87 – 91.
14. Чжан, Далэй. Изобразительное искусство Китая конца XIX – XX столетия: национальное культурное наследие и влияние европейских традиций / Далэй Чжан. – Минск: Энциклопедикс, 2007. – 156 с.
15. Ширяк, М. С. Особенности восприятия и интерпретации социальных ситуаций в произведениях живописи / М. С. Ширяк // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2014. – № 5 – С. 214 – 219.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена определению и описанию основных процессов, характеризующих взаимодействие живописи Китая с европейским искусством в 1970 – 1990-х годах. Рассмотрены основные изменения и новые явления в китайской живописи в этот период, а также трансформация традиционных жанрово-стилевых форм и интеграция их с европейскими компонентами в условиях взаимного влияния двух культур во времена Культурной революции и реализации политики открытости. Описаны механизмы и результаты взаимодействия Востока и Запада в китайской живописи.

SUMMARY

In the article the main processes of communication between Chinese and European art in 1970 – 1990th are described in detail. The most important changing and new phenomena in Chinese painting are considered by the author. Also, transformation and integration of traditional form of Chinese art in Cultural revolution and Open policy times are paid attention, too. Mechanism and results of interaction between East and West in painting of China are described clearly.

Бобко М. Р.

НОВЫЕ ФАКТЫ В БИОГРАФИИ ХУДОЖНИКА Ф. А. ТУЛОВА

Издательство «Белпринт»

(Поступила в редакцию 08.09.2017)

Фѳдор Андреевич Тулов – русский портретист 1-й половины XIX в. В широких кругах имя этого художника малоизвестно, но специалисты знают его хорошо. На сегодняшний день насчитывается более 60 портретов, принадлежащих его кисти, которые хранятся в музеях России, Украины, в

Национальном художественном музее Республики Беларусь, а также в частных коллекциях на постсоветском пространстве.

Для белорусских исследователей живописец Ф. А. Тулов представляет большой интерес, так как продолжительное время он жил и работал в Могилёвской губернии, этот период его творчества является наименее изученным. Вся биография художника полна пробелов и противоречий. Цель данной статьи – на основе существующих публикаций [2; 3; 5; 11] и найденных нами архивных материалов [7; 9; 10] составить наиболее полную биографию художника.

Точные годы жизни Фёдора Андреевича Тулова долгое время оставались неизвестными. Только в конце 1970-х годов русским исследователем творчества художника И. Г. Котельниковой в ЦГИА БССР (сейчас Национальный исторический архив Беларуси, далее – НИАБ) был найден документ, в котором указано, что живописец умер 1 ноября 1855 г. в возрасте 63 лет [11, с. 40]. Таким образом, было определено, что наиболее вероятным годом его рождения является 1792 г.

Место рождения Ф. А. Тулова до сих пор не установлено. И. Г. Котельникова высказывала гипотезу, что художник мог родиться в имении князей Шаховских Белая Колпь Волоколамского уезда Московской губернии: на раннем этапе творчества Ф. А. Тулов неоднократно изображал на портретах членов этого многочисленного семейства. Данное предположение не подтвердилось: в метрических книгах Воскресенской церкви Белой Колпи за 1791 – 1793 гг. Ф. А. Тулов не упоминается [11, с. 12, 52]. Другие учёные к этому вопросу не обращались.

Русские исследователи С. И. Горелова и Е. В. Кончин высказывали версию о том, что Ф. А. Тулов был крепостным [2, с. 82; 5, с. 28; 11, с. 61]. И. Г. Котельникова придерживалась такого же мнения и искала этому документальное подтверждение. Однако оказалось, что «в ревизских сказках по волоколамскому имению Шаховских Белая Колпь ... Тулов за первую половину XIX века не значится» [11, с. 12]. К тому же за 1-ю треть XIX в. Ф. А. Тулов Шаховскими не покупался и не освобождался от крепостной зависимости [11, с. 12].

Надпись на обороте холста одного из ранних произведений художника: «Угличь 1813-го года сентября 1-го дня Писал Феръ Туловъ» [11, с. 96] натолкнула нас на мысль, что его детские и юношеские годы могли пройти в городе Угличе Ярославской губернии (вероятно, он там и родился). Тем более, нами была обнаружена информация о некоем Андрее Тулове, который в 1801 г. был приказчиком угличской писчебумажной фабрики [4]. Возможно, он мог быть отцом художника.

Для подтверждения или опровержения этой гипотезы нами был отправлен запрос в филиал государственного казённого учреждения «Государственный архив Ярославской области» в городе Угличе (УгФ ГАЯО). Оказалось, что в исповедных росписях угличской городской церкви святого Леонтия епископа Ростовского Чудотворца за 1801 и 1804 гг.

действительно имеются сведения о семье Туловых. Там значатся: московский купец Андрей Алексеев Тулов, вдовец, а также его дети – Марья, Михайло, Александра, Фёдор, Иван и Елизавета. Проживали они в домах угличских посадских: сначала у Василия Иванова Соболева, а затем у Антона Алексеева Грачёва [9; 10].

Однако в исповедных росписях указанной церкви за 1798, 1799, 1806, 1807, 1811, 1812 и 1813 гг. сведений о Туловых нет. В метрических книгах Леонтьевской церкви за 1779, 1787, 1792, 1799 и 1804 гг. записи о рождении, бракосочетании и смерти членов этой семьи также не обнаружены. В ревизских сказках V и VII ревизий купцов, цеховых и мещан города Углича за 1795 и 1816 гг. сведений о лицах по фамилии Тулов не имеется. Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, что Туловы были приезжими и временно проживали в городе Угличе. Во время работы в НИАБ нами был выявлен документ, в котором сказано, что Ф. А. Тулов «происходил из московских граждан» [7]. Это даёт нам основание предположить, что, скорее всего, местом рождения художника является город Москва.

Важно, что найденные нами в УгФ ГАЯО и НИАБ материалы опровергают версию о том, что Ф. А. Тулов был крепостным. Он являлся свободным гражданином, выходцем из купеческой семьи.

Сопоставление двух документов из УгФ ГАЯО [9; 10] выявило несоответствие в возрасте Фёдора Андреевича. В обоих источниках (и за 1801 г., и за 1804 г.) указано, что ему было 7 лет, тогда как у других детей соблюдена разница в 3 года. Мы предполагаем, что ошибка допущена во втором случае и, соответственно, в 1804 г. Фёдору было 10 лет. А из этого следует, что год его рождения 1794-й. Как видим, это противоречит дате 1792 г., которую ранее предложила И. Г. Котельникова.

Прежде о семье Фёдора Андреевича было известно только то, что у него существовал младший брат Константин. Эта информация появилась благодаря портрету, который считается самой ранней из известных работ художника. На нём имеется надпись: «Писал Федоръ Туловъ 1811 года: ноября 1-го дня с брата Константина, которому отъ роду тогда было 14 летъ» [3, с. 164]. В связи с открывшимися новыми данными можно предположить, что художник и портретируемый были не родными, а, например, двоюродными братьями.

Место проживания Ф. А. Тулова после 1804 г. неизвестно. Отсутствует и информация о том, где и у кого он мог учиться (предположения и гипотезы по этому вопросу весьма противоречивы). Но высокий профессионализм портретных произведений Ф. А. Тулова свидетельствует о том, что он должен был получить систематическое художественное образование. С. И. Горелова пишет, что живописец мог обучаться в школе А. Г. Венецианова. Она ссылается на искусствоведа Н. Н. Врангеля, который, «говоря об особенностях мастеров, вышедших из этой школы, ставит Ф. Тулова рядом с учеником Венецианова – А. Н. Мокрицким, тем самым устанавливая его близость к этому кругу» [11, с. 64]. И. Г. Котельникова

высказывает мнение о влиянии на живопись Ф. А. Тулова работ О. А. Кипренского и Н. И. Аргунова [11, с. 13 – 14], а Е. В. Кончин – о родстве его произведений с тропининскими [5, с. 34 – 35]. Исследователи из Государственного русского музея указывают на то, что он мог обучаться в Императорской академии художеств, так как в метрической книге назван «художником 14 класса чиновником», а такое звание обычно получали после окончания этого учебного заведения. Однако подтверждения этому в архивных документах не обнаружено [3, с. 163]. Зато найденный нами документ из НИАБ свидетельствует о том, что Ф. А. Тулов достиг этого чина путём продвижения по службе от канцеляриста до коллежского регистратора [7]. Есть и ещё одна версия – о связи Ф. А. Тулова с Арзамасской школой живописи (первой в России провинциальной частной художественной школой, существовавшей в 1802 – 1861 гг. в г. Арзамасе Нижегородской губернии). Публицист Е. М. Коц писала, что «из более или менее известных художников арзамасской школы Ступина следует упомянуть ещё [кроме Ф. А. Тулова] Афанасия Надеждина» [6, с. 72]. Этот вариант кажется нам наиболее вероятным. Обучение там велось по академической программе. Портретной живописи уделялось большое внимание. Одновременно для поддержания существования школы ученикам приходилось расписывать храмы и писать иконы. Известны факты, подтверждающие, что у Ф. А. Тулова были такие навыки.

Каким образом Фёдор Андреевич оказался связан с Шаховскими, если не являлся их крепостным, также пока неизвестно. И в Петербурге, и в Москве у этой семьи был широкий круг знакомых, которые могли рекомендовать известного кому-то одарённого портретиста. В 1814 – 1815 гг. он пишет целую галерею портретов представителей этого семейства: родителей, восьмерых княжон и молодого князя, а также некоторых их родственников. В то время в Белой Колпи Ф. А. Тулов не проживал: в исповедных росписях за эти годы его имя отсутствует [11, с. 12].

Ранее практически ничего не было известно о жизни Ф. А. Тулова в 1820-е годы. Документ, найденный нами в НИАБ [7], пролил свет на этот временной промежуток. Он позволил установить момент, когда художник впервые оказался на белорусской земле. Это паспорт из Могилёвского губернского правления от 16 марта 1828 г. за № 8549 об увольнении Ф. А. Тулова со службы. Ввиду большой важности содержащейся в нём информации, приводим его целиком с сохранением орфографии оригинала:

«По Указу Его Величества Государя Императора Николая Павловича Самодержца Всероссийскаго и прочая и прочая и прочая. Объявитель сего, Коллежский Регистратор Феодор Андреев Тулов, как из формулярнаго о службе списка его значит происходит из Московских граждан, Указом Правительствующаго Сената от 11-го ноября 1820 года утвержден в канцелярское звание в штат Климовицкаго поветоваго Маршалка 1820-го ноября 11, награжден чином Канцеляриста 1821-го сентября 22-го, произведен в Коллежские Регистраторы 1826-го Декабря 31-го перемещен в

штат Оршанскаго поветоваго Маршалка 1827-го марта 11-го, холост, а ныне в следствие отношения Дворянскаго Депутатскаго собрания по прошению Его за слабостию здоровья по определению Губернскаго правления 13-го марта состоявшемуся уволен вовсе от службы, во время продолжения оной вел себя честно и добропорядочно, в штрафах и под судом не бывал, возложенную обязанность исполнял с должным рачением и успехом, во уверение чего и дан сей ему для беспрепятственнаго в Российской Империи жительства, из Могилевскаго Губернскаго Правления за подписом присутствующаго и с приложением казенной печати в Белорусском Губернском городе Могилеве Марта 16-го дня 1828-го года. Подлинный подписали Ассесор Туцетин. Секретарь Дроздовский. Повытчик Домидов» [7].

На протяжении 1820-х годов Ф. А. Тулов продолжал периодически писать членов семьи Шаховских. Портреты эти интересны не только с художественной, но и с исторической точки зрения, ведь среди них есть изображения декабриста А. Н. Муравьёва (зятя Шаховских) и его жены П. М. Муравьёвой (урождённой Шаховской), последовавшей за мужем в ссылку в Сибирь. И. Г. Котельникова высказывает предположение о поездке в Сибирь в конце 1820-х годов и Ф. А. Тулова, так как время написания «Портрета П. М. Муравьёвой с дочерью Софьей» приходится на период, когда они находились там. Но мы склонны больше доверять мнению Е. В. Кончина. Он отвергает версию о поездке художника в Сибирь, ссылаясь на то, что «царское правительство категорически запрещало кому-либо “снимать портреты” с государственных преступников-декабристов и с их жён» [5, с. 50].

Важный этап жизни и творчества Ф. А. Тулова связан с семьёй Бенкендорфов. По мнению С. И. Гореловой, какое-то время художник проживал в их калужском имении в селе Дабужа Сухинического уезда. Калужский краевед А. В. Грознов узнал интересные сведения от местного жителя Д. Н. Туркина, который рассказывал, что его дед знал «маляра» Фёдора Тулова, расписывавшего дом помещика и бургомистра и рисовавшего на листках детей и взрослых, «кто ему понравится». Д. Н. Туркин поведал также, что Фёдор Тулов поновлял икону Богородицы для местной церкви [2, с. 84]. Эти сведения могут служить косвенным подтверждением ранее высказанной версии об обучении Фёдора Андреевича в Арзамасской школе живописи. Между тем Г. М. Зотова сообщает, что «следов пребывания художника на калужской земле обнаружено не было» [11, с. 77].

Сведения, датированные 1840-ми годами, указывают на пребывание художника в пропойском имении Бенкендорфов (сейчас Славгородский район Могилёвской области). Это следует из подписей на ряде его произведений, где отмечены даты и место их написания. В сборнике «Императорское русское историческое общество» 1888 г. имеется запись: «Тулов – живописец в Пропойске Могилёвской губернии у гр. Бенкендорфов

(1845), занимался астрономией» [2, с. 83]. Существует и мемуарное свидетельство путешествовавшей по России русской писательницы Олимпиады Шишкиной о посещении Пропойска в июне 1845 г. и гостеприимстве его хозяина: «Утром осмотрели церковь, обширные сады и маленькую обсерваторию, устроенную Александром Ивановичем Бенкендорфом, который занимается наблюдениями с живущим у него живописцем Туловым» [11, с. 44].

С владельцами имения у художника были тёплые и независимые отношения, о чём свидетельствует его письмо Александру Ивановичу и Елизавете Андреевне Бенкендорфам, датированное 21 мая 1847 г., во время их отъезда из усадьбы. Из содержания письма следует, что хозяйственные дела и четверо малолетних детей владельцев были оставлены на попечение Фёдора Андреевича [11, с. 41].

Безусловно, этот период в творчестве Ф. А. Тулова был очень плодотворным. И хотя И. Г. Котельникова относит к нему только две работы («Портрет могилёвского губернатора И. В. Маркова» и «Портрет генерала Никитина» [11, с. 44]), мы считаем, что данному этапу принадлежит большинство портретов из собрания Калужского музея изобразительных искусств. Такого же мнения придерживаются калужская исследовательница Г. М. Зотова [11, с. 79] и потомок Бенкендорфов В. В. Абхази [1].

Ф. А. Тулов не жил в Пропойске безвыездно. Например, известно, что в 1852 г. он по каким-то делам был в Петербурге. Владимир Иванович Бенкендорф (брат владельца имения Пропойск) в одном из своих писем упоминает о встрече с живописцем в северной столице [11, с. 41].

Умер Фёдор Андреевич в 1855 г. «от болезни горла» и был похоронен на приходском кладбище в городе Пропойске, о чём свидетельствует запись в метрической книге Рождество-Богородицкой церкви [11, с. 40]. В декабре 2015 г. научным сотрудником Славгородского районного историко-краеведческого музея Андреем Ковалёвым найдена могила художника [8].

Таким образом, в результате проведённого исследования были уточнены биографические сведения о живописце, на основе найденных архивных документов высказана гипотеза о годе и месте его рождения, а также установлен год первого появления Ф. А. Тулова на белорусской земле.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абхази, В. В. Незнакомые Бенкендорфы / В. В. Абхази [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vaho-abkhazi43.livejournal.com/>. – Дата доступа: 06.09.2017.
2. Горелова, С. И. Крепостной художник XIX в. Ф. А. Тулов / С. И. Горелова // Сообщения. Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации музейных художественных ценностей. – М., 1975. – Вып. 30. – С. 82 – 97.
3. Государственный Русский музей. Живопись. Первая половина XIX века : каталог. – СПб. : Palace Editions, 2007. – Т. 3. К – Я / науч. ред. Г. Голдовский. – 272 с.

4. Качалин, А. А. Углич. Церковь Леонтия Ростовского за Волгою / А. А. Качалин // Народный каталог православной архитектуры [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sobory.ru/article/?object=34797>. – Дата доступа: 06.09.2017.
5. Кончин, Е. В. Загадки старых картин / Е. В. Кончин. – М. : Знание, 1979. – 80 с.
6. Коц, Е. С. Крепостная интеллигенция / Е. С. Коц. – Л. : Сеятель, 1926. – 232 с.
7. Национальный исторический архив Беларуси. – Ф. 2322. Оп. 1. Д. 109. Л. 94 об. – 96.
8. Строгіна, С. Знайшлі спачынак мастака / С. Строгіна // Культура. – 2016. – 13 лютага – С. 3.
9. Филиал государственного казённого учреждения «Государственный архив Ярославской области» (УгФ ГАЯО). – Ф. 18. Оп. 3. Д. 43. Л. 68.
10. УгФ ГАЯО. – Ф. 18. Оп. 3. Д. 52. Л. 88 об.
11. Фёдор Андреевич Тулов. Русский портретист XIX века : каталог выставки / авт. ст. : С. В. Ямщиков [и др.]. – М. : Советский художник, 1989. – 224 с.

РЕЗЮМЕ

В статье уточняются биографические данные русского портретиста первой половины XIX в. Ф. А. Тулова, один из периодов жизни и творчества которого связан с Беларусью – г. Пропойском (сейчас г. Славгород Могилёвской области). Исследование проведено на основе изучения существующей литературы, архивных материалов, произведений художника. Впервые публикуются документы, найденные автором в филиале ГКУ ЯО «Государственный архив Ярославской области» в городе Угличе и в Национальном историческом архиве Беларуси.

SUMMARY

In the article biographic data of the Russian portraitist of the first half of the 19th century F. A. Tulov, which one of the periods of life and which creativity are connected with Belarus – Propoyisk (Slavgorod the Mogilev region now) are specified. The research is made on the basis of studying of the existing literature, archival materials, artist's art works. The documents found by the author in branch GКУ YaO «State Archive of the Yaroslavl Region» in Uglich and in the National historical archive of Belarus are published for the first time.

Захарына Ю. Ю.

АРХІТЭКТУРНАЯ ФОРМА: РЭПРЭЗЕНТАЦЫЯ САЦЫЯЛЬНЫХ І МАСТАЦКІХ КАШТОЎНАСЦЕЙ ПОСТІНДУСТРЫЯЛЬНАЙ ЭПОХІ

*Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя М. Танка
(Паступіў у рэдакцыю 30.06.2017)*

У кожную эпоху архітэктурная форма валодае канкрэтнымі, уласцівымі свайму часу характарыстыкамі. Мастацка-вобразнае выражэнне той ці іншай ідэі ў архітэктурны аб'ём абумоўлена сукупнасцю фактараў (сацыяльным, ідэалагічным, навукова-тэхнічным, эмацыянальна-эстэтычным), пад уплывам якіх ствараюцца адпаведныя формы. Побач з панаваннем простых геаметрычных форм сучасная архітэктурная асімілюе гістарычныя формы, тэхнакратычныя, арганічныя, або трактуе форму як адвольную кампазіцыю.

Гістарычныя формы. Неабходнасць асэнсавання гістарычных форм, што належаць розным эпохам і культурам, тлумачыцца праблемай кантэксту

асяроддзя. У працэсе эвалюцыі ў архітэктуры вылучыліся гістарычныя формы, што даюць уяўленне пра адметнасць развіцця культуры пэўнага рэгіёна. У розныя гістарычныя перыяды мастацкія вобразы архітэктуры вызначалі абарончае і царкоўнае дойлідства, грамадскія будынкі, формы якіх выпрацоўвалі ў свядомасці людзей каштоўнасныя адносіны да гісторыка-культурнай спадчыны, фарміравалі ідэалы і стэрэатыпы. Гэтая акалічнасць атрымала яскравае адлюстраванне ў сучаснай архітэктуры, дзе распаўсюджаны ў новай трактоўцы сферычныя (шарападобныя), пірамідальныя, вежавыя, арачныя формы.

З часоў першабытнага грамадства сферычныя (шарападобныя) формы (гіганцкія абсідыянавыя і гранітныя шары цывілізацыі майя) існавалі як неад'емны атрибут архітэктуры на працягу ўсёй гістарычнай эвалюцыі. У сучаснай архітэктуры сферычныя ці шарападобныя формы, выкананыя ў металаканструкцыях або з выкарыстаннем вогнетрывалых пластмас, асімілююць гістарычныя архетыпы і набываюць новыя якасці. Сферычная форма, што мае найбольш кароткія ўнутраныя сувязі, ужываецца ў сучаснай архітэктуры ў якасці купальнага завяршэння аб'ёму (купал Рэйхстага ў Берліне, 1995 – 1999 гг., арх. Н. Фостэр) або кампазітнай формы («Mur Island Project» у Грацы, 2003 г., арх. В. Акончы, планетарый Цэнтра мастацтва і навукі ў Валенсіі, 1991 – 2006 гг., арх. С. Калатрава, штаб-кватэра Нацыянальнага алімпійскага камітэту ў Мінску, 2011 г., арх. К. Казіо).

Форма сферы стала кульмінацыяй выражэння ідэі праслаўлення подзвігу народа ў праекце залы Перамогі музея Вялікай Айчыннай вайны ў Мінску (2010 – 2013 гг., арх. В. Крамарэнка, В. Нікіцін, А. Грышан пры ўдзеле К. Ціхамірава, А. Жыеда, Я. Папкова, А. Крамарэнкі, В. Яўсеева). Зала Перамогі, вырашаная шкляным купалам, размешчана ў верхняй метцы, што дазваляе аглядаць панараму горада. Кампактная, лаканічная сферычная форма залы семантычна суадносіцца з падобным праектам галоўнай залы рэканструяванага будынка Рэйхстага ў Берліне. Над абедзвюма заламі ўзняты дзяржаўныя сцягі як сімвалы магутнасці краін [1].

Адначасовае вырашэнне праблемы аховы навакольнага асяроддзя і энергазахавання спарадзіла з'яўленне новых архітэктурных форм – геадэзічных купалаў, прапанаваных архітэктарам Б. Фулерам у 1960-х гадах. Празрысты купал, які сімвалізуе небасхіл, дазваляе адаптаваць пабудову да навакольнага ландшафту. Геадэзічныя купалы з'яўляюцца «вітрынай глабальнага біялагічнага разбурэння, якое ставіць чалавека ў залежнасць ад расліннага свету» [2, с. 330].

У апошнія гады ідэя збудавання геадэзічных купалаў атрымала падтрымку і ў архітэктуры Беларусі. Выбар такой формы збудавання прадыхавала ідэя экалагічнасці архітэктуры. Сферычная форма ў архітэктуры, хоць успрымаецца візуальна як няўстойлівая, з'яўляецца дастаткова трывалай у неспрыяльных умовах асяроддзя (здольная вытрымаць парывы ветру, снегапады).

Першыя крокі на шляху асваення геадэзічных купалаў у архітэктуры Беларусі адзначыліся ў прыватных праектах. У 2015 г. у адным з садовых таварыстваў каля пасёлка Калодзішчы Мінскага раёна быў рэалізаваны праект жылога дома каркаснай канструкцыі ў выглядзе геакупала. Уражаны дасканаласцю формы павільёна ЗША на выставе «Экспа-67» у Монрэалі (1967 г., арх. Б. Фулер), аўтар праекта не стаў грэбаваць ідэяй стварэння экстравагантнай жылой пабудовы. У адрозненне ад празрыстых геадэзічных купалаў аранжэрэй, жылы дом не атрымаў поўнага шклення. Ідэя геакупала была ўзноўлена толькі фармальна, у чым бачыцца гульнявы момант у інтэрпрэтацыі формы.

Форма піраміды, якая ўжывалася ў архітэктуры старажытных цывілізацый з мэтай акумулявання энергіі космасу, атрымала новую інтэрпрэтацыю ў сучасным дойлідстве. Выкананая з выкарыстаннем металу і шкла, святлопаветраная, «лёгкая» пірамідальная форма актыўна выкарыстоўваецца ў сучаснай будаўнічай практыцы ў ролі светлавога ліхтара, што пазначае дамінуючую прастору пабудовы (вялікая шкляная піраміда Луўра ў Парыжы, 1983 – 1993 гг., арх. І. Мінг Пэй).

Піраміда з’яўляецца найбольш устойлівай архітэктурнай формай. Яна атаясамліваецца з вобразам гары – непахіснай, трывалай, адвечнай. Адсылаючы да гістарычных архетыпаў, пірамідальная архітэктурная форма ў сучаснай прасторы гарадоў скрозь час вядзе дыялог з мастацкімі вобразамі мінулага, сімвалічна адлюстроўвае пашану адвечным культурным каштоўнасцям.

У сучаснай архітэктуры Беларусі захапленне пірамідальнай формай як адным з прыёмаў арганізацыі прасторы вялікіх гарадоў пачалося з 2000-х гадоў. Сучаснае грамадства ўспрыняло яе як адзін з атрыбутаў гарадскога асяроддзя, што насычае яго эстэтычна, не парушае гармонію з наваколлем. Збудаванні ў форме шкляной піраміды, грані якой адбіваюць промні святла, панарамна адлюстроўваюць архітэктурна-ландшафтнае асяроддзе, зрокава пашыраючы прастору.

У практыцы праектавання і будаўніцтва 2010-х гадоў вызначылася тэндэнцыя звароту да архітэктурнай формы піраміды не толькі ў вырашэнні пытанняў асвятлення падземных пераходаў, экспазіцыйных залаў, але і як сродку візуалізацыі мастацкага вобраза маштабных збудаванняў. Адным з падобных прыкладаў, што пазіцыяніруе ідэю гульні з гістарычнай формай піраміды ў сучаснай гарадской прасторы, з’яўляецца гандлёва-забаўляльны комплекс «Марка-Сіці» ў Віцебску (2008 – 2012 гг., УВП «Творчая майстэрня Андрэя Ільінава»). Акцэнтам кампазіцыі стала 26-метровая шкляная піраміда, што дамінуе над асяроддзем. Яе форма маштабіравана ўзнаўляецца ў абрысах двух светлавых ліхтароў збудавання. Па задуме такая кампазіцыя павінна выклікаць асацыяцыі з адным з сямі цудаў свету, службыць напамінам пра вечнасць. Адсыланне да старажытнаегіпецкіх усыпальніц фараонаў у Гізе ствараецца тут не толькі формай, але і яе перцэптуальнай трансфармацыяй у розныя поры года, гадзіны сутак. Заснежаная ўзімку галоўная піраміда

комплексу нагадвае занесеную пяском старажытнае гіпсавую грабніцу. Адлюстроўваючы ў шклянках гранях сінія нябёсы ў ясны летні дзень, піраміда, наадварот, выклікае ўражанне халоднай глыбы. У непагадзь шэры колер яе граней нагадвае непарушанае каменнае збудаванне. У вясёлым час дзякуючы святлодыёднай падсветцы ствараецца гульнявы эфект іншага характару. Светлавая іскрынка то акрэсліваецца грані, то бляскам агеньчыкаў «апрацаваць» плоскасці. У мастацкім вобразе збудавання ўжо прачытваецца не вандраванне ў часе, а ідэя святочнасці.

Вежавыя формы вядомы са старажытных часоў, калі яны выконвалі сігнальную функцыю (маяк), атрымалі распаўсюджванне ў эпоху Сярэднявечча, выкарыстоўваючыся ў абарончых мэтах (данжон), эвалюцыяніравалі ў сімвалы культуры індустрыяльнай эпохі (Эйфелева вежа ў Парыжы, 1889 г., інж. Г. Эйфель). Арка як самастойная архітэктурная форма атрымала найбольшае пашырэнне ў культуры антычнага Рыма і архітэктурны ампіра, дзе яна пазначала пафас гераічнай эпохі. У сучаснай архітэктурнай вежа і арка выступаюць як рэмінісцэнцыі гістарычных форм (Вялікая арка Дэфанса ў Парыжы, 1982 – 1989 гг., арх. Д. О. Спрэкельсэн, небаскросы Pinnacle Tower і Heron Tower у Лондане, 2010 г., арх. бюро KPF (Kohn Pedersen Fox Associates), гал. арх. Ю. Кон), дазваляюць звязваць вобразы гісторыі і сучаснасці.

У сучаснай архітэктурнай Беларусі вежавыя і арачныя формы атрымалі разнастайную інтэрпрэтацыю, але так ці інакш з'явіліся ўвасабленнем ідэі паважлівых адносін грамадства да гісторыка-культурных каштоўнасцей. Узноўленыя ў сучаснай інтэрпрэтацыі гэтыя формы ў адных выпадках трактаваліся як сведчанне часу баявых дзеянняў на гістарычнай арэне, у другіх – як трыумф навукова-тэхнічных дасягненняў постіндустрыяльнай эпохі.

У 1990-я гады захапленне вежавымі формамі ў архітэктурнай Беларусі стала вынікам распаўсюджвання ідэі постмадэрну і набыло гульнявы характар. У шэрагу выпадкаў вежавыя формы не маюць утылітарнага прызначэння, а выступаюць дэкаратыўным элементам кампазіцыі (будынак ЗАГСа Кастрычніцкага раёна па вул. Чкалава, 1995 г., арх. А. Цэйтлін, А. Трусаў; вуглавы вежавы аб'ём у кампазіцыі будынка ЦУМа, рэканструкцыя 1990-х гг., арх. С. Неумывакін, В. Счыслёнак, І. Бялешчанка, абодва – у Мінску). Яны прыносяць разнастайнасць у асяроддзе горада, правакуюць адгукнуцца на дыялог з гісторыяй.

На мяжы 2000 – 2010-х гадоў падышоў да інтэрпрэтацыі архітэктурнай формы змяняецца: мастацкі вобраз збудавання ўжо не толькі выражае намёк на гістарычныя архетыпы, але і ўвасабляе сімваліку свайго функцыянальнага прызначэння, што адпавядае сучаснасці. Напрыклад, шматфункцыянальны комплекс «Магніт Мінска» на перакрываючым праспекта Незалежнасці і вуліцы Каліноўскага ў Мінску (праект 2006 г., пачатак будаўніцтва – 2009 г., распрацоўшчык праекта – германскае арх. бюро BRT Engineering GmbH),

што мае ў аснове перавернутую арачную форму, трактуецца як сімвал прыцягнення грамадства ў адзінае месца правядзення вольнага часу [3].

Атрымліваюць новую трактоўку вежавыя формы. У вырашэнні задачы рацыянальнага выкарыстання плошчаў, эканоміі тэрытарыяльных рэсурсаў у прасторы вялікага горада, як ва ўсім свеце, так і ў Беларусі дойдзі аддаюць перавагу вышынным будынкам, небаскробам. Але гэтыя вежавыя формы ўжо не з'яўляюцца рэмінісцэнцыяй гістарычных матываў. Яны выступаюць атрыбутам сучаснага горада.

Новыя вышынныя дамінанты асяроддзя, якія кропкава ўключаюцца ў гарадскую тканіну, не здольныя імгненна яго пераўтварыць. Вырастаючы сярод сфарміраванай забудовы, яны наглядна дэманструюць свой прыярытэт у маштабе (бізнес-цэнтр «Royal Plaza», 2009 – 2014 гг., арх. Б. Школьнікаў). Яны ламаюць рытм архітэктурнага асяроддзя, прыўносячы у яго дысананс. У цяперашні час такія будынкi ўспрымаюцца як чужародныя элементы, што не адлюстроўваюць у мастацкім вобразе гістарычны каларыт, «дух месца». Новыя вежавыя формы – небаскробы – адсылаюць рэцыпіента ў будучыню.

Тэхнакратычныя формы. Нароўні з сімвалізацыяй праблемы шанавання гістарычных традыцый у сучаснай архітэктурны мастацка-вобразнае выражэнне атрымала ідэя тэхнізацыі. Рэмінісцэнцыя вобразаў архітэктурны 1910 – 1930-х гадоў, якія паэтызавалі формы сучаснай тэхнікі, спрыяла пашырэнню знакава-сімвалічнай мовы сучаснай архітэктурны, заснаванай на асацыятыўнасці [4, с. 165 – 169]. У адлюстраванні духу постіндустрыяльнай эпохі зноў атрымалі распаўсюджванне архітэктурна-мастацкія формы караблёў, дырыжабляў, аўтамабіляў (гасцініца «Бурж аль Араб» у Дубаі, 1994 – 1999 гг., арх. Т. Райт; Кунсткамера ў Грацы, 2002 – 2003 гг., арх. П. Кук, К. Фурнер; «Аўтамабільны дом» у Зальцбургу, 2004 г., арх. М. Воглрэйтар). У выражэнні павагі да дасягненняў сучаснай цывілізацыі сродкамі метафар дойдзі сцвярджалі новыя формы тэхнакратычнага свету.

Фармалістычныя пошукі архітэктараў прывялі да стварэння сімвалічных, асацыятыўных вобразаў «тэхнічнага» свету. Рэфлексія футурызму з ідэяй адлюстравання хуткасці, дынамічнасці сучаснага жыцця індустрыяльнага грамадства прывяла да выяўлення ў архітэктурны грамадскіх будынкаў вобраза самалёта (вучэбны корпус архітэктурна-будаўнічага факультэта БНТУ ў Мінску, 1983 г., арх. І. Есьман, В. Анікін).

З 2-й паловы 2000-х гадоў у мастацкіх вобразах архітэктурны Беларусі ідэя выражэння тэхнакратычных форм атрымала іншую інтэрпрэтацыю. У вобразах архітэктурны пачалі ўвасабляцца не самі формы машын, механізмаў як іканаграфічнае выяўленне вынікаў індустрыі, а іх альясіі. Ідэя дынамічнасці асяроддзя пражывання чалавека стала адной з галоўных у архітэктурны гэтага часу, атрымала выражэнне ў яе мастацкіх вобразах. У гарадскім асяроддзі з'явіліся збудаванні, у формах якіх адчуваюцца прыкметы, што служаць атрыбутам пэўных сродкаў перасоўвання (караблёў, лайнераў, самалётаў).

Вобраз ветразя як характэрнай прыкметы карабля атрымаў увасабленне ў архітэктурнай форме аднайменнага жылога комплексу па вуліцы Ціміразева ў Мінску (2008 – 2015 гг., арх. Н. Герасімава). Небаскроб у выглядзе кругавога сегмента стаў адной з вышынных кропак горада, што фарміруюць яго сілуэт. Вобраз ветразя, які сімвалізуе свабоду, дабрабыт, лёгка прачытваецца з розных ракурсаў. Форма ветразя, напоўненага паветрам, стварае ўражанне дынамічнасці вобраза. Ідэю паветранасці, лёгкасці дапамагаюць выявіць фасады, што маюць суцэльнае шкленне. Хоць сама форма не з'яўляецца непасрэднай канстатацыяй дасягненняў тэхнакратычнага свету, яе з'яўленне ў архітэктуры адлюстроўвае «дух часу».

Арганічныя формы. Сімвалізм постіндустрыяльнай эпохі не абмяжоўваўся стварэннем вобразаў механізмаў, машын; яго праявы атрымалі ўвасабленне і ў формах архітэктуры, навеяных вобразамі арганічнага свету. Рэтрансляцыя мастацкіх ідэй, увасобленых творцамі ў мастацкіх вобразах будынкаў, спараджае дыялагічнасць архітэктуры з грамадствам і заклікае яго адгукнуцца на глабальныя праблемы сучаснасці. Аўтаркія форм прыроднага свету ў сучаснай архітэктуры стала наглядным выражэннем экалагічнай праблемы.

Імкненне дойлідаў стварыць экалагічна чыстае і бяспечнае асяроддзе жыцця чалавека прывяло да з'яўлення і распаўсюджвання архітэктурных форм, запазычаных з арганічнага свету. Вобразы прыродных утварэнняў – ракавін (Цэнтр культуры ў Нью-Каледонія, 1992 – 1998 гг., арх. Р. Піяна), алмазаў (Нацыянальная бібліятэка ў Мінску, 2006 г., арх. В. Крамарэнка, М. Вінаградаў пры ўдзеле А. Грышана, В. Пятроўскага, Я. Вінаградава, Т. Несцерава), крышталю калійнай солі (будынак офіса Беларускай калійнай кампаніі ў Мінску, 2013 г., арх. А. Вараб'ёў, В. Паршына, А. А. Вараб'ёў, М. Фларэнскі, Ю. Радзеўскі), агурка (вежа «Swiss Re» («Карнішон») у Лондане, 2003 г., арх. Н. Фостэр), кактуса (дом-«кактус» у Ротэрдаме, 2006 г., арх. Б. Хюген, Д. Джагерс) і іншых прыродных форм сталі выражэннем экалагічнай праблемы ці выступілі сімваламі каштоўнасцей сучаснай культуры.

Біянічныя формы сталі адным з яркіх праяўленняў пазіцыяніравання мастацкіх вобразаў архітэктуры Беларусі ў апошнім дзесяцігоддзі. Нароўні з вобразамі, што імітуюць крышталічныя структуры, у гарадское асяроддзе сталі ўключацца і пластычныя па сваім характары архітэктурныя формы, якія нагадваюць жывыя арганізмы. Яскравы (хоць і не арыгінальны) вобраз быў увасоблены ў архітэктурнай форме збудавання мультыфункцыянальнага комплексу «Сокал» па праспекце Пераможцаў у Мінску (2016 г., кіраўнік праекта А. Вараб'ёў). У аснову праекта была пакладзена ідэя ўзнавіць вобраз лунаючай птушкі. Але гэтая ідэя прачытваецца толькі пры ўспрыманні аб'екта з вышынных кропак, у той час як з узроўню пешахода вобраз губляе сваю цэласнасць, раскрываюцца толькі яго асобныя характарыстыкі, якасці. Перш за ўсё, гэта гармонія з навакольным асяроддзем. Плаўныя абрысы крылаў «Сокала» паўтараюць

выгіны ракі Свіслач, каля якой узведзены аб'ект. Такі прыём спрыяе выяўленню маляўнічасці асяроддзя, падкрэслівае сувязь архітэктурнай формы з ландшафтам. Сваімі абрысамі збудаванне нагадвае тэрмінал аэрапорта Д. Ф. Кенэдзі ў Нью-Ёрку (1956–1962 гг., арх. Э. Саарыен). У абодвух праектах акцэнтуюцца шырокі размах «крылаў», пад якімі хаваюцца розныя функцыянальныя групы аб'ектаў.

Адвольныя формы. Цывілізацыйны прагрэс, інфарматызацыя, што вызначылі інтэнсіўныя тэмпы сучаснага жыцця, спарадзілі візуальна скажоныя, «капрызныя» архітэктурныя формы. Формы пабудовы паступова ўсё больш абвастраліся, нахіленыя плоскасці здаваліся выпадковымі і выяўлялі дысгармонію паміж формай і канструкцыяй, падкрэслівалася наўмысная нерэгулярнасць. Усё больш аддаляючыся ад архітэктанічнасці, адвольныя формы толькі асобнымі абрысамі, лініямі, элементамі нагадвалі пра функцыянальны і канструкцыйны пачаткі, уласцівыя архітэктуры («Дом, які танцуе» ў Празе, 1992 – 1997 гг., арх. Ф. О. Геры; шматфункцыянальны кінатэатр у Дрэздэне, 1996 – 1998 гг., арх. В. Д. Прыкс, Г. Свячынскі, канцэртная зала Walt Disney ў Лос Анжэлесе, 1999 – 2003 гг., арх. Ф. О. Геры). Атрымалі распаўсюджванне формы, што ўзнікаюць з іншых форм, скажаючы іх сутнасць і разбураючы традыцыйнае ўяўленне пра геаметрычную форму (музей Гугенхайма ў Більбао, 1991 – 1997 гг., арх. Ф. О. Геры). Абумоўленая гэтымі рысамі архітэктура візуальна распадалася на часткі і ўзнаўлялася ў незвязаныя формы, што кідаюць выклік правілам гравітацыі. Распаўсюджванне візуальна пазбаўленых тэктонікі форм, з'яўленне складаных па абрысах, быццам створаных адвольна збудаванняў у сучасным гарадскім асяроддзі стала непасрэдным адлюстраваннем факта сцвярджэння новых мастацкіх каштоўнасцей.

У архітэктуры Беларусі адзначаная тэндэнцыя атрымала выражэнне ў 2010-х гадах. У прасторы вялікіх гарадоў з'явіліся нібы складзеныя з канструктара будынкi. Асобныя аб'ёмы награвашчваліся адзін на адзін па-за логікай будовы формы, ствараючы ілюзію дэфармавання геаметрычнага цела. Гэтае візуальнае разбурэнне звыклай (устойлівай) формы будынка, быццам непадуладнае розуму, законам Сусвету, стала сцвярджэннем у грамадстве мастацкіх каштоўнасцей постіндустрыяльнай эпохі.

Эфект вярчэння архітэктурнай формы адлюстраваны ў праекце будынка офіса «Белгазпрамбанка» па вуліцы Прытыцкага ў Мінску (2015 г., арх. Э. Мядзведзеў, Я. Вінаградаў, М. Вінаградаў). Дынамічны характар атрымала кампазіцыя пабудовы дзякуючы вострым вуглам эркераў, што вобразна выказалі ідэю паваротных элементаў. Іх аб'ёмы нібы аказаліся развернутымі пад вуглом да плоскасцей фасадаў. Такая «гульня» з архітэктурнай формай стварыла ілюзію яе трансфармацыі, што магчыма толькі ў віртуальным свеце.

Мастацкія вобразы сучаснай архітэктуры сродкамі эксцэнтрычных форм дэманструюць новае бачанне свету ў праламленні аксіялагічных арыенціраў. На сучасным этапе ва ўрбаністычнай прасторы сцвердзіліся

гістарычныя архітэктурныя формы (сферычныя, пірамідальныя, вежавыя, арачныя), якія пры захаванні свайго семантычнага значэння ў новай інтэрпрэтацыі адлюстравалі сэнсавы кантраст – завершанага і адкрытага, устойлівага і крохкага, масіўнага і далікатнага, непахіснага і зыбкага; тэхнакратычныя на ўзроўні алюзіі з'явіліся канстатацыяй каштоўнасцей тэхнасвету; біяморфныя набылі значэнне візуальнага выражэння экалагічнай праблемы; адвольныя, зрокавая няўстойлівасць якіх стала сведчаннем нетрываласці, бесперапыннага абнаўлення сацыяльных і мастацкіх каштоўнасцей.

ЛІТАРАТУРА

1. Крамаренко, В. Лучами яркаго салюта / В. Крамаренко, В. Мартинович // Архитектура и строительство. – 2009. – № 8. – С. 14 – 19.
2. Jodidio, P. 100 contemporary architects / P. Jodidio. – Cologne : Taschen, 2008. – 848 p.
3. Машарова, О. Магнит Минска / О. Машарова // Архитектура и строительство. – 2010. – № 3. – С. 90 – 92.
4. Маклакова, Т. Г. Архитектура двадцатого века. Современная архитектура : учебное пособие для ВУЗов по архитектурно-строительным специальностям / Т. Г. Маклакова. – М. : Изд-во Ассоциации строительных ВУЗов, 2000. – 196 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена образной интерпретации социальных приоритетов, художественных ценностей в архитектурных формах постиндустриальной эпохи в контексте глобальных проблем современности. Анализируются исторические, технократические, биоморфные, произвольные архитектурные формы.

SUMMARY

The article is devoted to imaginative interpretation of the social priorities and artistic values in architectural forms of the post-industrial era in the context of global problems of contemporaneity. Analyzed historical, technocratic, biomorphic, arbitrary forms of architecture.

Захарына Ю. Ю.

РЭАЛЬНАСЦЬ ЦІ ІЛЮЗІЯ: ВОБРАЗ СУЧАСНАГА БЕЛАРУСКАГА ГОРАДА

*Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя М. Танка
(Паступіў у рэдакцыю 30.06.2017)*

Вобраз сучаснага горада стаў вынікам асэнсавання тэхналагічнага прагрэсу, выкарыстання яго набыткаў у сферы архітэктурна-праекціравачнай і будаўнічай дзейнасці. Інфармацыйная эпоха вызначыла новыя сацыяльныя прыярытэты, якія пацягнулі за сабой перасэнсаванне мастацкіх каштоўнасцей, што склаліся на працягу гістарычнай эвалюцыі. Пашырэнне межаў творчасці, з'яўленне ў ёй новых відаў, форм, тэхнік адкрылі невядомыя раней магчымасці інтэрпрэтацыі мастацкай карціны свету. Эксперыменты дойлідаў, дызайнераў, мастакоў сталі магчымымі для рэалізацыі ў рэчаіснасці ў многім дзякуючы тэхналагічнаму «прарыву» постіндустрыяльнай эпохі.

Архітэктура сучаснага горада быццам схавалася пад «маскай» люстраных экранай, лічбавых табло, здольных дэмагэрыялізаваць рэальную прастору. Незалежна ад рэгіёна (ЗША, Еўропа, Азія) мастацкія вобразы мегаполісаў і вялікіх гарадоў паглынула «хваля новай прыгажосці». Яе характэрнымі рысамі сталі недаказанасць, размытасць, ілюзорнасць.

З 1990-х гадоў у сусветнай архітэктурна-праекціровачнай практыцы з'явіліся і атрымалі распаўсюджванне новыя канцэпцыі дойлідства, заснаваныя на эксперыментатарстве ў формаўтварэнні. Гэтаму садзейнічалі і камп'ютарныя тэхналогіі, якія адкрылі невядомыя раней магчымасці стварэння віртуальных вобразаў. Экстравагантныя, мудрагелістыя архітэктурныя формы, што нядаўна існавалі толькі ў нашых ўяўленнях, набылі вітальную энергію. Абумоўленыя парадымай нелінейнасці, архітэктурныя формы рэпрэзентавалі новыя сацыяльныя каштоўнасці: свабоду творчасці, фантазіі, уяўлення. «Сэнс нелінейных касмагенных вопытаў архітэктуры – прыблізіцца да прыродных з'яў, да “паводзінаў” прыродных сістэм, часам парадаксальных і непрадказальных», – слухна адзначае расійская мастацтвазнаўца І. Дабрыцына [1, с. 202 – 203].

У эстэтыцы дойлідства ХХІ ст. сцвердзіліся ідэі дынамічнасці і трансфармацыі мастацкіх вобразаў, што ўспрымаюцца ў руху. Камп'ютарныя і тэлекамунакацыйныя тэхналогіі, якія ўвайшлі ў штодзённае жыццё соцыуму, змянілі візуальнае адчуванне чалавекам гарадской прасторы. Як сцвярджае аўстралійскі медыятэрэтык С. Макуайр, «медыя – неад'емны элемент сучаснага ўрбанізму, у якім бачаць вырашэнне крызісу гарадоў. Пры гэтым медыя актыўна падрываюць традыцыйныя рэжымы прасторы і часу» [2, с. 17].

У сучасную эпоху гарадское асяроддзе стала ўспрымацца па-новаму. Усё, што раней было ў ім матэрыяльным, «стала дэмагэрыялізаваным з дапамогай экранных выяў, штучнага асвятлення, пластычнай сінтэтыкі і адлюстраванай паверхні» [3, с. 337]. Эксперыменты ў галіне архітэктурнага формаўтварэння, падкрэслівае А. Шамрук, «арыентуюцца сёння на канцэпты нераўнавагі, самаарганізацыі, на разрыў з прынцыпамі класічнай эстэтыкі, традыцыйным разуменнем архітэктурнага твора, на матэрыялізацыю такіх катэгорый, як тэкстуальнасць, дэструктуралізацыя, дэкампазіцыя, дыскурсіўнасць, інтэрактыўнасць, нявызначанасць (прасторавая, часавая, знакавая)» [4, с. 44].

Гарадская прастора, што бесперапынна змяняецца, трансфармуецца пад уплывам сацыяльных патрабаванняў часу. У кожным горадзе ўвасабляюцца ў рэчаіснасць тыя мастацкія задумы, што карэліруюць з падрыхтаванасцю жыхароў да ўспрымання новых ідэй. У залежнасці ад прыродна-кліматыхных умоў, гістарычных традыцый горада, менталітэта насельніцтва ў пераўладкаванні гарадскога асяроддзя атрымліваюць падтрымку апрабаваныя часам наватарскія прынцыпы і прыёмы прасторавай арганізацыі, што адпавядаюць «духу часу».

Асаблівасці мастацкага мыслення творцаў эпохі, іх здольнасць да ўспрымання і асэнсавання класічных і неардынарных мастацкіх форм, прыёмаў ствараюць глебу для культывавання арыгінальных ідэй, вобразаў. У сучасны перыяд, які характарызуецца пазіцыяніраваннем арыгінальных мастацкіх вобразаў, народжаных у эксперыментальнай дзейнасці, роля творцы (дойліда, дызайнера, мастака) усё больш узрастае. Відавочным становіцца вобразнае выражэнне ў мастацкіх творах аўтарскага почырка, творчай манеры. Але ў гарадской прасторы побач з гістарычнымі пабудовамі, тыпавай забудовай, дызайнерскімі кампазіцыямі аўтарскія архітэктурныя праекты ўключаюцца ў адзіны кантэнт. У гэтым інфармацыйным полі пазіцыяніруюцца мастацкія вобразы гісторыі і сучаснасці, класічныя і эксцэнтрычныя, нерухомыя і медыйныя, што ўступаюць у палілог паміж сабой. Адны з іх дамінуюць над сфарміраванай забудовай, іншыя «раствараюцца» ў асяроддзі. У працэсе кінетычнага ўспрымання, якому падвержана ў большай ступені архітэктурна-вобразная і буйная гарадоў, мастацкія вобразы змяняюць адзін аднаго, фарміруючы на аснове эмацыянальна-пачуццёвых уражанняў зборны вобраз горада, яго агульную карціну.

Усведамленне мастацкага вобраза горада адбываецца зыходзячы з ацэнкі каштоўнасцей асяроддзя, якое ўспрымаецца як кінетычна, так і статычна. Так, дынамічная змена «кадраў» падчас руху на аўтатранспарце дае лінейнае ўяўленне пра вобраз горада. З гарадской прасторы «выхопліваюцца» найбольш яркія, выразныя, незвычайныя аб'екты. Пры такім успрыманні першаснае значэнне маюць колер, фактура, форма, кампазіцыя архітэктурных будынкаў, іх размяшчэнне ў прасторы горада. Вышынныя кропкі горада інтэрпрэтуюцца як дамінанты асяроддзя, што фарміруюць яго сілуэт.

Усведамленне вобраза горада ў дынамічным руху спараджае сінтэтычную ацэнку яго мастацкіх якасцей. У вызначэнні мастацка-вобразнай годнасці гарадскога асяроддзя, ацэнцы яго адпаведнасці «духу часу», «духу месца» важную ролю адыгрывае эмацыянальны кампанент. У дадзеным кантэксце ўпарадкаванасць забудовы, якая лічыцца ідэальным прынцыпам арганізацыі гарадской прасторы, не раскрывае мастацка-вобразнай адметнасці гарадоў, не выклікае яркіх эмоцый. У ёй няма дынамікі, якая суадносілася б з рытмам жыцця сучасных гараджан.

Эмацыянальнай ацэнкі гарадской прасторы не дае аднатыповая забудова. Эмоцыі нараджае эффект нечаканасці. Значным фактарам ацэнкі мастацкай адметнасці гарадскога асяроддзя выступае выпадковасць. Непрадказальнасць, эффект «выбуху» ці «стрэлу», якія ствараюць, здавалася б, неапраўданыя для асяроддзя вобразы архітэктурныя, служаць крытэрыем візуальнай неўпарадкаванасці забудовы, ілюзорнага разбурэння яе цэласнасці. Але менавіта гэтае «драбленне» прасторы на дыскрэтныя элементы прыцягвае ўвагу, вабіць стаць саўдзельнікам творчага працэсу мадэліравання адсутных фрагментаў асяроддзя.

У дынамічным ўспрыманні гарадской прасторы важнае значэнне мае месца размяшчэння яркіх па вобразнай напоўненасці, выразных архітэктурных аб'ектаў. Калі збудаванне пры руху на аўтатранспарце адносна доўгі час трапляе ў поле зроку (праглядаецца ў прасвеце вуліцы, дамінуе па маштабе, вышыні над забудовай, узведзены на адкрытай прасторы), то эмацыянальны водгук на яго больш устойлівы. У рэцыпіента ёсць магчымасць усвядоміць яго мастацкую каштоўнасць: суаднесці з асяроддзем, ацаніць архітэктурную форму, кампазіцыю, дэталі. Такія аб'екты з'яўляюцца вызначальнымі ў сінтэзаваным уяўленні аб вобразе горада. Кароткачасовае «знаёмства» нават з прэтэнцыёзнымі вобразамі архітэктурны ў гарадскім асяроддзі дае паверхневае, эмацыянальна няўстойлівае ўяўленне пра іх, хоць такія аб'екты з'яўляюцца ключавымі ў інтэрпрэтацыі вобраза горада.

Большасць сучасных гарадоў, у тым ліку і беларускіх, уключае шматлікія кварталы аднатыповай забудовы, жылыя раёны, пазбаўленыя яркіх эмацыянальных акцэнтаў. Яны не з'яўляюцца дамінантамі ў вызначэнні вобраза сучаснага горада. У цэлым, раёны аднатыповай забудовы нейтральныя для кінетычнага ўспрымання. Але яны выступаюць структурнымі кампанентамі гарадской прасторы, з якіх складаецца вобраз горада ў цэлым. Іх мастацка-вобразнае асэнсаванне здзяйсняецца на іншым узроўні – з фіксаваных кропак.

Пры статычным успрыманні (на ўзроўні пешахода) раскрываюцца іншыя грані мастацкага вобраза горада. З нізкіх кропак ствараецца магчымасць не толькі дэталёвага агляду асобных пабудоў і іх груп, але і тактыльнага іх успрымання. Мернасць у асэнсаванні мастацкіх каштоўнасцей архітэктурны дазваляе ў большай ступені адчуць асяроддзе. У большасці буйных сучасных гарадоў дзякуючы арганізацыі аглядавых пляцовак на вышынных аб'ектах адкрылася магчымасць кампазіцыйнага ўспрымання гарадской прасторы, што сумяшчае кінетычны і статычны аспекты. Панарамны позірк на гарадскі пейзаж з аглядавых пляцовак хоць і з'яўляецца няпоўным, але на аснове сінтэзаваных фрагментаў стварае агульнае ўяўленне аб гарадской прасторы.

Вобраз гарадоў са шматвяковай гісторыяй і адносна маладых гарадоў значна адрозніваецца паміж сабой. У першым выпадку сучасная архітэктурна «ўкрапваецца» ў наяўнае асяроддзе на ўзроўні асобных аб'ектаў, размешчаных уздоўж вуліцы ці групамі, або асобных раёнаў новай забудовы (у тым ліку дзелавых раёнаў «сіці»). Часта з'яўленне сучасных будынкаў не ўзгадняецца з гістарычна сфарміраваным асяроддзем. Яны вядуць дыялог ці ўступаюць у палеміку з вобразамі архітэктурны папярэдніх эпох, дэманструючы сваю веліч, «магутнасць», выціскаючы сваіх «папярэднікаў». Часам у гэтым дыялогу прасочваецца агульная мастацкая ніць – маштабная, рытмічная, элементарная (выражаецца ў элементах). У такім выпадку сучасная архітэктурна выступае сродкам кантынуальнасці гістарычных мастацкіх каштоўнасцей, увасобленых у вобразах. Яна гарманічна

ўключаецца ў кантэкст асяроддзя, тактоўна ўносячы ў яго новае мастацка-вобразнае адценне.

Для адносна маладых гарадоў (Бангкок, Дубай) у большай ступені характэрна камплементарнасць аб'ектаў сучаснай архітэктуры ў асяроддзі. Архітэктурныя аб'екты нароўні камунікуюць паміж сабой. Яны гарманічна суадносяцца адзін з адным, ствараючы аднароднае ў стылявым плане асяроддзе. У такім выпадку нават уяўленне аб адным з цэнтральных фрагментаў гарадскога пейзажу нараджае іканаграфічны вобраз горада.

Вобраз кожнага горада індывідуальны. Яго непаўторнасць вызначаецца падыходамі да горадабудаўнічай канцэпцыі асяроддзя, а таксама рэалізацыяй творчых задум дойлідаў. Прасторавая арганізацыя горада выступае дэнататывым крытэрыем яго мастацка-вобразнай адметнасці.

У фарміраванні вобразаў сучасных гарадоў Беларусі знайшоў адлюстраванне прынцып пераемнасці ландшафтна-тэрытарыяльнага асваення прасторы, перададзены ў стварэнні рукатворнага ландшафту з развітой сістэмай рэк, ручаёў. Валодаючы ўласцівасцямі адбіваць навакольнае асяроддзе, падобна люстэрку, водная сістэма (напрыклад, Мінска) зрокава пашырае межы прасторы горада. Яна стварае ілюзію ўяўнага свету, што паўтарае фрагменты гарадскога пейзажу ў некалькі скажоным выглядзе. Адбіваючыся ў воднай гладзі, сучасная забудова ў спалучэнні з зялёнымі насаджэннямі стварае калейдаскоп з фрагментаў гарадскога пейзажу, якія, падобна да кадраў кінастужкі, змяняюцца, спараджаючы кінетычны эфект. Пры статыцы манументальных форм архітэктуры актыўнае выкарыстанне прыродна-ландшафтных асаблівасцей стварае ўмову заўсёднай трансфармацыі мастацка-вобразных характарыстык забудовы. Яны змяняюцца ў залежнасці ад часоў сутак, пор года, надаючы нават малавыразнай архітэктуры яскравыя мастацка-вобразныя якасці.

Выкарыстанне прыродна-ландшафтных асаблівасцей як сродку мастацкай выразнасці ў мадэліраванні вобраза горада выступае адным з аспектаў, што задае адметнасць гарадскога асяроддзя Беларусі. Актыўнае ўжыванне шкла ў архітэктуры вялікіх гарадоў, здольнага трансфармаваць матэрыяльныя межы пабудовы, з'яўляецца агульнай тэндэнцыяй, што пад уплывам глабалізацыі культуры атрымала распаўсюджванне ў большасці вялікіх гарадоў свету.

Выкарыстанне шкла ў архітэктуры дзякуючы яго ўласцівасцям адлюстравання святла і навакольнага свету спрыяла дасягненню гармоніі з асяроддзем [5]. Люстраное шкло, якое ўвайшло ў сістэму сродкаў мастацкай выразнасці архітэктуры, дзякуючы своеасабліваму «адлюстраванаму праніканню» ў розных умовах дазволіла стварыць свае эфекты ўспрымання [6, с. 243]. У адным выпадку вялікі шкляны экран партала збудавання, напрыклад, дае ілюзію глыбіні прасторы, дзе бачыцца фантастычны горад, што існуе толькі ў нашым уяўленні (збудаванне Лядовага палаца ў Гомелі, 1998 г., арх. І. Боўт, С. Міцько з удзелам Л. Смольскай, Н. Шамелавай, А. Грачова). У другім – плаўныя абрысы паўпразрыстага аб'ёму надалі эфект

прасторавай нявызначанасці межаў масы (будынак офіса кампаніі «Zerper» на перакрыжаванні вул. Няміга і Раманаўская Слабада ў Мінску, пачатак 2000-х гг., арх. А. Цэйтлін). У трэцім – пластычныя, «абцякальныя» формы шкляной пабудовы адлюстравалі ідэю свабоднага плана з «пералівам» прасторы (будынак комплексу «Аляксандраў пасаж» на перакрыжаванні прасп. Незалежнасці і вул. Філімонава ў Мінску, 2007 г., кіраўнік праекта – арх. Б. Школьнікаў). Але перцэптуальныя якасці архітэктурнай формы, у якой атрымалі ўвасабленне ідэі нявызначанасці межаў масы, дынамічнасці прасторы, яе шматпланавасці, у большасці не дазволілі аб’ектыўна суаднесці ўяўны і рэальны вобраз.

Архітэктурная форма, абрысы архітэктурнай прасторы не заўсёды працываюцца ва ўмовах асяроддзя. Лёгка празрыстыя збудаванні з крышталёвай агранкай ствараюцца з выкарыстаннем таніраванага і люстранага шкла. Манументальнасць і падкрэсленая статыка аб’ёмаў губляюць сваё значэнне ў новых канструкцыях. Архітэктурная форма нібы раствараецца ў прасторы. Суцэльнае шкленне шматгранных аб’ёмаў у адбітках прамянёў сонца стварае гульню святла, ажыўляе вобраз, надае будынку новую эстэтычную афарбоўку. Тым не менш, актыўнае выкарыстанне шкла ў мадэліраванні мастацкіх вобразаў сучасных пабудов спрыяла дэялагічнасці сфарміраванага матэрыяльнага асяроддзя гарадоў і новай архітэктуры.

Інавацыйным сродкам пераўтварэння вобраза горада, што атрымаў распаўсюджванне ў Беларусі з 2000-х гадоў, стала медыя. Вялікія святлодыёдныя экраны з’явіліся не толькі атрыбутам культуры інфармацыйнай эпохі, але і адным з інструментаў мадэліравання прасторы вялікага горада. Разлічаныя на кінетычнае ўспрыманне, яны закліканы максімальна ярка выявіць і данесці інфармацыю да рэцыпіента ў кароткі час. Медыйныя экраны, устаноўленыя на перакрыжаваннях вуліц (Багдановіча і Машэрава, Прытыцкага і Лабанка ў Мінску), плошчах (Кастрычніцкая, Незалежнасці ў Мінску, Свабоды ў Віцебску, Леніна ў Брэсце, Цэнтральнай у Маладзечна і інш.), уздоўж буйных магістралей (па вул. Машэрава ў Брэсце), каля транспартных развязак (на перакрыжаванні МКАД і Лагойскага тракта – каля гандлёвага цэнтра «BIGZZ» у Мінску), выступаюць новымі акцэнтамі ў прасторы горада.

Медыяэкраны прывабліваюць яркімі колерамі, святлом, зменай кадраў візуальнай інфармацыі і ствараюць эфект глыбіні прасторы. Дынамічная змена малюнкаў спараджае візуальную трансфармацыю асяроддзя. У гэтай кінематаграфічнай гульні фарбаў, святла, малюнкаў архітэктурныя формы губляюць сваю сапраўднасць, «раствараюцца», «хаваюцца» ў ілюзорнай прасторы. Яны набываюць новыя якасці вобраза (нявызначанасць абрысаў масы, іх размытасць), удзельнічаюць у стварэнні інтэрактыўнага асяроддзя.

Сучасную гарадскую прастору нібы паглынулі святлодыёдныя экраны, адной з папулярных разнавіднасцей якіх стаў медыяфасад. Горад быццам ахінуўся новай «абалонкай», стала цяжка аддзяліць віртуальнае ад рэальнага.

Сусветная практыка канструявання медыйных фасадаў накіравана пераважна не на раскрыццё мастацка-вобразных якасцей архітэктуры, а на распаўсюджванне рэкламы. Медыяфасады, устаноўленыя на будынках сталіцы Беларусі (гандлёва-забаўляльнага цэнтра «Арэна-Сіці», «Galleria Minsk»), як правіла, дэманструюць рэкламныя ролікі. Візуальныя змены архітэктурнай формы дае медыйнае аснашчэнне будынка Нацыянальнай бібліятэкі ў Мінску. Тут святлодыёдныя «дарожкі», што бягуць па фасадах, ствараюць эфект лёгкасці, паветранасці або, наадварот, трываласці, магутнасці архітэктурнай формы. У прасторы вячэрняга горада гэтыя мастацкія ілюзіі больш гарманічна ўзаемадзейнічаюць з асяроддзем, не парушаюць яе цэласнасці. Рэкламны ж характар медыя разбурае мастацкую вобразнасць архітэктуры.

У дынамічнай змене кадраў гарадскога пейзажу звычайныя формы, прыёмы арганізацыі гарадской прасторы страчваюць сваю моц. Яны становяцца няздольнымі спарадзіць яркі эмацыянальны водгук. У гэтых умовах упарадкаваная забудова, што валодае ўласцівацю лагічна апраўданай мастацка-вобразнай кантынуальнасці, не задавальняе эстэтычныя патрабаванні грамадства да горада постіндустрыяльнай эпохі. Яна саступае месца «выпадковасці», ілюзорнаму разбурэнню цэласнасці асяроддзя. З апрабаванымі часам прынцыпамі прасторавай арганізацыі гарадоў, адлюстраванымі ў стварэнні цэласнага, гарманічнага асяроддзя на базе рукатворнага ландшафту з паступовым раскрыццём маляўнічых панарам, уступаюць у дыялог новыя – канстраснага асяроддзя, здольнага здзівіць сваёй непрадказальнасцю. Архітэктурна-ландшафтнае асяроддзе паступова губляе сваю «матэрыяльную абалонку», размываюцца межы рэальных і віртуальных абрысаў прасторы. У кантэксце мастацка-вобразнай інтэрпрэтацыі гарадская прастора становіцца візуальна незбалансаванай. Яна трансфармуецца ў бок ілюзорнасці.

ЛІТАРАТУРА

1. Добрицына, И. А. Нелинейная парадигма в архитектуре 90-х годов XX века / И. А. Добрицына // Вопросы теории архитектуры. Архитектурное сознание XX – XXI веков: разломы и переходы : сб. научных трудов / Рос. акад. арх-ры и строит. наук, Науч.-исслед. ин-т теории архитектуры и градостроительства ; под ред. И. А. Азизян. – М., 2001. – С. 146 – 206.
2. Маккуайр, С. Медийный город. Медиа, архитектура и городское пространство / С. Маккуайр ; пер. М. Коробочкина. – М. : Стрелка пресс, 2014. – 527 с.
3. Андреева, Е. Ю. Постмодернизм: искусство второй половины XX века – начала XXI века / Е. Ю. Андреева. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 488 с.
4. Шамрук, А. С. Традиция в проектных стратегиях современной архитектуры / А. С. Шамрук. – Минск : Белорусская наука, 2014. – 297 с.
5. Скоклеенко, А. Стекло и архитектура / А. Скоклеенко, С. Солодовников // Архитектура и строительство. – 2001. – № 2. – С. 42 – 43.
6. Железняк, О. Е. Пространство осознания современного города: реальность и «метафизика» / О. Е. Железняк // Вопросы теории архитектуры. Архитектурное сознание XX – XXI веков: разломы и переходы : сб. научных трудов / Рос. акад. арх-ры и строит.

наук, Науч.-исслед. ин-т теории архитектуры и градостроительства; под ред. И. А. Азизян. – М., 2001. – С. 207 – 254.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена осмыслению роли новых технологий (медиа) в репрезентации образа современного белорусского города. Выявляются предпосылки трансформации городского пространства, породившие эффект визуальной дематериализации среды постиндустриального города. Доказывается, что медиа как средство формирования интерактивной среды в контексте организации городского пространства предопределяет «размытость», «стирание» границ иллюзорного и реального.

SUMMARY

The article is devoted to understanding the role of new technologies (media) in the representation of the image of the contemporary Belarussian city. It reveals the conditions of transformation of the urban space gave rise to the visual effect of the dematerialization of the post-industrial environment of the city. It is proved that the media as a means of forming an interactive environment in the context of arrangement urban space determines the «fuzziness», the «erasing» of borders is illusory and the real.

Кенигсберг Е. Я.

КУРАТОРСКАЯ ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

*Белорусская государственная академия искусств
(Поступила в редакцию 24.07.2017)*

История выставок и проектов, созданных кураторами, – это история междисциплинарных практик в визуальном поле. Кураторские практики объединяют формы и смыслы, формируют социально значимый культурный продукт, актуализируют производство знаний. В современной культурной практике и дискурсе кураторство охватывает всю сферу культуры и искусства.

В начале XX в. с презентацией произведений справлялись сами художники (выставки импрессионистов, венская сецессия, футуристическая выставка картин «0,10» в Петрограде в 1915 г., первая международная выставка сюрреалистов в Лондоне в 1936 г. и т. д.), привлекая журналистов и арт-критиков в качестве посредников-интерпретаторов. В 1960-х годах каноническое представление творчества выдающихся художников стало постепенно замещаться представлением художественных практик, что привело к особому акцептированию способов презентации современного искусства. Рост интереса к усложняющемуся современному искусству вызвал необходимость появления фигуры куратора в качестве своеобразного посредника между художником и общественностью. Художественное вовлечение пространства и контекста, территориальный характер произведений искусства, подчёркивание концептуального и процессуального аспекта произведения – факторы, бросившие вызов традиционным формам выставки и активно действующие до сегодняшнего дня.

Стремительное развитие коммуникационных технологий и возможностей, в частности, интернета, привело к прогрессированию интеграции. В поле современного искусства это вызвало рост количества крупных международных выставок. Вследствие широкого распространения информации художественные институции стали более мобильными и открытыми. Возникает кураторский выставочный проект современного искусства – относительно новая и недостаточно изученная форма организации художественных событий, связанная с появлением профессии куратора.

Со 2-й половины XX в. кураторская деятельность утверждается как составная часть художественной практики. Само понятие куратора в нынешнем смысле слова – свободный куратор, работающий в сфере современного искусства, – стало употребляться достаточно поздно, в конце 1980-х годов. Ранее в сфере классического искусства кураторами называли специалистов, чаще всего хранителей, отвечавших за музейные коллекции и собрания, выставки и проекты. Основная задача свободного куратора – концептуальная разработка и руководство проведением проекта, планирование и реализация сопроводительных мероприятий для разных целевых групп, редакция каталогов выставочных проектов. Такой специалист, как правило, имеет высшее образование в области истории искусств, магистерскую или докторскую степень по искусствоведению или кураторской работе.

Кураторство современного искусства развилось как область перекрывающих друг друга и переплетающихся видов деятельности, задач и ролей, которые ранее были разделены и более чётко приписаны к различным профессиям, институтам и дисциплинам. Такое развитие повлияло на понимание кураторской работы как широкой деятельности, объединяющей теорию, анализ, критику, обучение и другое. Вследствие общих тенденций глобализации, в том числе и искусства, а также изменившихся условий труда, в XXI в. кураторство приобрело определённую общественно-политическую значимость в современном обществе. Сегодня кураторы руководят не только художественными выставками, но и фестивалями, другими мероприятиями. Согласно Австрийскому классификатору специальностей 2016 г., «основная задача куратора заключается в создании выставок и во внесении вклада в международные выставки. При этом куратор должен использовать свои искусствоведческие знания и контакты с художниками, чтобы создать концепцию выставки и отобрать работы. Куратор разрабатывает выставочные концепции, опираясь на конкретную тему или исторический период, ведёт переговоры с художниками, музеями и частными коллекциями для согласования презентации соответствующих работ. Куратор несёт ответственность за размещение произведений искусства. Многие кураторы наряду с основной деятельностью дополнительно работают в музеях, галереях и / или в культурной журналистике» [4].

В мировом художественном сообществе основателем новой профессии куратора – своеобразного режиссёра искусства, готового к риску, свободно перемещающегося по миру, не связанного рамками одной организации, – признан швейцарец Харальд Зеemann. «Производитель выставок» (буквально «делатель выставок», *Ausstellungsmacher*) – такое определение своей деятельности он использовал сам. В 1969 г. Х. Зеemann в Кунстхалле (г. Берн, Швейцария) курировал выставку «Когда позиции становятся формой», вызвавшую масштабную международную дискуссию. Выставка современного искусства «Documenta V» (1972 г., г. Кассель, Германия), художественным руководителем которой был Х. Зеemann, оказала глубокое влияние на выставочные стратегии и кураторские практики.

Поиски нового, тонкое ощущение малейших вибраций – эти функции ранее были свойственны художникам и писателям. Сегодня это доверено кураторам, представляющим свои темы и тезисы художникам. В настоящее время кураторы не только посещают мастерские художников, но и изучают новейшие политические, экономические, философские теории, ведут переговоры с политиками и спонсорами о финансовых и выставочных вопросах, рекомендуют художников галеристам и коллекционерам. Разрабатывая свои концепции, кураторы объединяют художников с исследователями, учёными, техниками, представителями иных специальностей.

Куратор работает в поле знаний. Руководитель магистерской программы «Культуры кураторства» в Высшей школе графики и книжного искусства Лейпцига (Германия) профессор Беатрис фон Бисмарк считает, что «курирование означает соединение вещей, людей, пространств и дискурсов, которые ранее не были связаны между собой» [7].

Куратор понимает, как работы художников становятся частью кураторского высказывания, как соотношение художественных позиций влияет на значимость выставки, как программы дополняют содержание выставки или проекта. Куратор инициирует процессы и объединяет противоположности. Художники при создании произведений для конкретного проекта ориентируются на заданные куратором концепцию, временные и пространственные рамки, институциональные условия. В широком поле искусства кураторы создают новые формы переживания и понимания, побуждают к визуальной и мыслительной деятельности.

Кураторская деятельность всё чаще становится платформой для трансфера знаний. На передний план выходит анализ мировых проблем и репрезентация локальных ситуаций. При исследовании крупных выставочных событий последних десятилетий эта тенденция видна наиболее отчётливо. Например, Каспар Кёниг, куратор передвижной Европейской биеннале современного искусства «Манифеста 10» (2014 г., Санкт-Петербург), в своей концепции указал, что данное мероприятие «анализирует исторические события и их влияние на развитие искусства в локальном и глобальном масштабе» [3].

Куратор Окви Энвезор на крупнейшей выставке современного искусства «Documenta 11» (2002) в Касселе изучал проблемы постколониального и постимпериалистического мира [5], а основную тему 56-й Венецианской биеннале (2015) определил как «All the World's Futures» («Всё будущее мира», или «Все судьбы мира») [6]. Критики назвали 56-ю Венецианскую биеннале одной из самых политизированных за всё время существования [1].

С 1990-х годов наблюдается активизация биеннале искусства. Многим городам фестивальная концепция биеннале помогла стать частью международного художественного дискурса и представить миру собственное, нередко до сих пор малоизвестное либо совершенно неизвестное искусство. Например, Гаванская биеннале, проходящая с 1984 г. на Кубе, не только стала первой крупной выставкой современного искусства, организованной в этой стране, но и смогла развить стратегию, в рамках которой малоизвестные творческие сообщества становятся частью глобального дискурса искусства.

Основанная в 1987 г. биеннале в Стамбуле за десять лет стала одним из самых оживлённых творческих сообществ Европы. Так, 14-ю Стамбульскую биеннале (2015) курировала Каролин Христов-Бакарджиев, одна из наиболее значимых фигур на мировой художественной сцене, выступавшая куратором выставки «dOCUMENTA(13)» в 2012 г.

Одна из новейших в мире Венская биеннале, основанная в 2015 г., объединяет искусство, дизайн и архитектуру и «нацелена на внесение вклада в улучшение мира с помощью креативных идей и художественных проектов» [8]. Вторая Венская биеннале «Роботы. Работа. Наше будущее» (2017) создана кураторским коллективом в составе 6 человек и включает ряд тематических выставок и проектов, кураторами которых выступают как члены кураторского коллектива, так и приглашённые специалисты; параллельную программу; мероприятия для детей и подростков; перформансы; творческие встречи с художниками; воркшопы; симпозиумы и т. д.

Биеннализация искусства присутствует практически на всех континентах. Биеннале современного искусства – это масштабные проекты, формирующие имидж городов и стран и отражающие общественные настроения в разновеликих выставочных залах.

В 2012 г. в рамках биеннале в Кванджу (Южная Корея) проведён Первый Всемирный форум биеннале. Он был посвящён концепции организации биеннале искусства, которые, по мнению влиятельных экспертов, больше чем что-либо иное повлияли на восприятие современного искусства и современности. Участники Второго Всемирного форума биеннале (2014 г., г. Сан-Пауло, Бразилия) во время работы 31-й биеннале обсуждали вопрос о том, как «сделать биеннале в настоящее время» [9].

Институт зарубежных связей (ifa, Германия) считает, что в мире проводится приблизительно 200 биеннале искусства в год. По данным

международной организации «Biennial Foundation», в мире по состоянию на 2012 г. существовало примерно 150 крупномасштабных концептуальных выставок такого рода [9]. Последовательная глобализация сферы современного искусства – относительно молодое явление.

Контекстом современного искусства в настоящее время является не конкретное локальное измерение, а актуальность и всемирная сеть социополитических условий. Значимые биеннале и *documenta* приобретают научную основу, трансформируются в сторону интеллектуализации и теоретизации. Можно проследить тенденцию назначения художественными руководителями (кураторами) периодических крупных выставок современного искусства специалистов, ставящих своей задачей не сбор художественных продуктов в одном месте, как это было раньше, а обмен знаниями между искусством и другими сферами.

В Беларуси профессия куратора является достаточно молодой. Её появление связано с возникновением первых негосударственных галерей, организацией неформальных выставок, художественных акций и фестивалей, выставок неофициального искусства, которые проводились после обретения страной независимости в 1991 г. Кураторами таких мероприятий выступали чаще всего сами художники или искусствоведы.

Одним из первых официально названных кураторов в Беларуси следует считать М. Борозну: именно с ним в 1994 г. заключила договор витебская галерея «У Пушкина». В том же году впервые упоминание куратора появилось на буклете выставки Шуры Родима (Александра Родина) «Мир на квадратных километрах». Экспозиция проходила в галерее «Шестая линия», существовавшей в Минске с 1992 по 1998 гг. Куратором выставки названа директор галереи Алёна Дорошевич. Благодаря достаточно полному архиву галереи можно проследить, что до 1994 г. куратор не указывался, в 1994 г. в двух из 5 состоявшихся выставок и акций на буклетах есть фамилия куратора. За шесть лет работы галереи в ней было два директора, выступавших в роли куратора – Алёна Дорошевич и Ирина Бигдай. Кураторами отдельных проектов и выставок в разные годы в галерее «Шестая линия» выступали художники И. Кашкурович, А. Таранович, Е. Басалаева; фотографы Г. Москалёва, В. Лобко; искусствоведы М. Борозна, Л. Финкельштейн, О. Копёнкина, Н. Короткина, Э. Домановска, Д. Романовский, О. Позняк, Ю. Мирошникова. Эти сведения отражены в буклетах, на афишах, в текстах к выставкам.

Куратором галереи «Соляные склады» в Витебске являлся художник В. Васильев. В Минске куратором галереи «Брама» была искусствовед Л. Финкельштейн, галереи визуальных искусств «NOVA» – химик по образованию фотограф В. Парфенок.

С конца 1990-х – начала 2000-х годов понятие «куратор» прочно утвердилось в современном изобразительном искусстве Беларуси, а проектно-художественная деятельность стала неотъемлемой составляющей работы куратора.

Современное (актуальное) искусство стремится к проектному видению. Такая направленность важна для развития творческих стратегий. Всё чаще говорят о проектном мышлении, творческих проектах художников и кураторов. Проектный характер современного искусства требует формирования творческой стратегии авторов, что позволяет участникам не только продемонстрировать свои работы, но и показать собственный художественный взгляд, проявить себя в интернациональной среде, где действуют представители как устоявшихся методологий и течений современного искусства, так и актуальных, порой ещё зарождающихся направлений.

Куратор понимает актуальные художественные языки, обладает умением видеть искусство в предельно широком контексте, способностью квалифицировать общий контекст (эстетический, социокультурный, идеологический) для формирования и интерпретации художественного события, быть открытым к эксперименту. Одно из наиболее ценных умений куратора – способность придания выставочному проекту или выставке функции формирования новых смыслов. Х.-У. Обрист считает, что «обязанность куратора заключается в том, чтобы наводить мосты между художниками, куратором и широкой публикой. Причём смысл в том, чтобы не просто построить мост, но и создать множество разветвлений. Нельзя проложить только одно шоссе, по которому пойдут посетители, нужно создавать множество связей с обществом» [2].

Опираясь на вышеизложенное, сделаем вывод о том, что кураторская проектно-художественная деятельность является способом познания, позволяющим актуализировать информацию, формировать новые смыслы, создавать платформу для трансфера знаний.

ЛИТЕРАТУРА

1. В Венеции открылась биеннале современного искусства // Немецкая волна [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dw.de/в-венечии-открылась-биеннале-современного-искусства/a-18441276>. – Дата доступа: 09.05.2015.
2. Зузане, Э. Парадокс скорости и покоя. Интервью с Хансом-Ульрихом Обристом / Э.Зузане // Artterritory [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.artterritory.com/ru/teksti/intervju/2284-paradoks_skorosti_i_pokoja/ – Дата доступа: 15.05.2013.
3. Манифеста 10. Европейская биеннале современного искусства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://m10.manifesta.org/ru/manifesta-10/exhibition/> – Дата доступа: 01.10.2014.
4. AMS Berufslexikon Arbeitsmarktservice Österreich – Bundesgeschäftsstelle [Electronic resource]. – Mode of access: www.berufslexikon.at. – Date of access: 13.08.2016.
5. Documenta [Electronic resource]. – Mode of access: <http://documenta.de>. – Date of access: 07.01.2015.
6. La Biennale die Venezia [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.labiennale.org/> – Date of access: 05.02.2015.
7. Reichert, K. Traumjob Kurator. Stell die Verbindung her / K. Reichert // Die Tagesspiegel [Electronic resource]. – Mode of access:

<http://www.tagesspiegel.de/kultur/traumjob-kurator-stell-die-verbinding-her/4395950-all.html>. – Date of access: 14.07.2011.

8. Vienna Biennale [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.viennabiennale.org>. – Date of access: 13.02.2017.

9. World Biennial Forum [Electronic resource]. – Mode of access: <http://biennialforum.org/> – Date of access: 13.02.2017.

РЕЗЮМЕ

Кураторство современного искусства развилось как область перекрывающих друг друга и переплетающихся видов деятельности, задач и ролей, которые ранее были разделены и более чётко приписаны к различным профессиям, институтам и дисциплинам. В настоящее время кураторская проектно-художественная деятельность всё чаще становится платформой для трансфера знаний. На передний план выходит анализ мировых проблем и репрезентация локальных ситуаций.

SUMMARY

The curating of contemporary art has developed as an area of overlapping and intertwining activities, tasks and roles that previously were separate and more clearly attributed to various professions, institutions and disciplines. At present, a curatorial project and artistic activity is increasingly becoming a platform for knowledge transfer. The analysis of world problems and the representation of local situations come to the fore.

Кулагин А. Н.

АРХИВНЫЕ СВЕДЕНИЯ О ГРОДНЕНСКИХ ЗОДЧИХ XIX – НАЧАЛА XX В.

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

Кликс Фердинанд. 11.09. – 02.10.1831 г. рассматривалось дело о его зачислении в военный рабочий батальон № 7 на должность помощника архитектора [1, д. 1168].

Кодрунцев. Младший инженер. 16.02.1867 г. предоставил план на перестройку костёла в деревне Брашевичи (Дрогичинский р-н) в православную церковь и спроектировал для неё иконостас [5, д. 154, л. 19]. В 1867 г. составил проект переделки костёла в церковь и иконостаса в деревне Городец (Кобринский р-н) [5, д. 154, л. 17, 27].

Козырев. Инженер Палаты государственных имуществ. В 1860 г. производитель работ по возведению церквей в деревнях Гошево и Яглевичи (Ивацевичский р-н) [3, д. 1265, л. 80], в 1859 г. – в деревне Замшаны (Малоритский р-н) [3, д. 1265, л. 70].

Кржижановский. Гражданский инженер Палаты государственных имуществ. 24.12.1858 г. ему предписывалось составить смету на ремонт православного собора в Слониме, находившегося «в самом расстроенном состоянии, угрожающем даже опасностью» [3, д. 1265, л. 66]. В 1859 г. – производитель работ по строительству церкви в деревне Щара (Мостовский р-н) [3, д. 1265, л. 68]. 04.06.1860 г. освидетельствовал перестройку церкви в деревне Дубно (Мостовский р-н) [3, д. 1265, л. 76]. 09.01.1861 г. – производитель работ по строительству церкви в деревне Клепачи

(Берестовицкий р-н); принимал окончание постройки церкви в местечке Мстибово Волковысского уезда; осуществлял работы по починке церкви в местечке Зельва Гродненской губернии, постройке церквей в деревне Доброволя (Свиловичский р-н) и местечке Свилочь [3, д. 1265, л. 88, 92, 96]. 21.01.1861 г. освидетельствовал постройку приходского училища в местечке Свислочь Гродненской губернии [3, д. 1485, л. 7], а 12.11.1862 г. – вновь построенную церковь в местечке Деречин (Зельвенский р-н) [3, д. 1265, л. 112], в 1875 г. составил для неё проект ограды с воротами [5, д. 247, л. 102]. В 1864 г. составил проект и смету на исправление каменной церкви в казённом местечке Берёза [3, д. 1367, л. 1]. Будучи членом Строительного отделения Гродненского губернского правления, Кржижановский имел право давать указания архитекторам. В частности, 11.11.1866 г. он рекомендовал составить «немедленно проект и смету на перестройку католического костёла в м. Берёза на православную церковь» и при этом предложил проект колокольни для неё [5, д. 148, л. 15, 27]. В 1866 г. архитектор возвёл церковь в деревне Мироним (Ивацевичский р-н) [5, д. 13, л. 16]. 20.05.1867 г. ему предложили составить проект и смету на постройку новой каменной церкви в деревне Вензовец (Дятловский р-н) [5, д. 72, л. 10, 60, 164, 195, 222]. В 1860-е годы Кржижановский выполнил обмерные чертежи строящегося кладбищенского костёла в местечке Зельва (Волковысский р-н) для его приспособления под православную церковь [5, д. 192, л. 28 об.]. В 1870 г. Кржижановский подготовил проект бутовой церкви и иконостаса для неё в деревне Вороцевичи (Ивановский р-н) [3, д. 1557, л. 13 – 13 об.; 5, д. 13, л. 49], 19.10.1871 г. создал проект перестройки костёла в деревне Девятковичи (Слонимский р-н) в православную церковь [5, д. 160, л. 58]. В 1874 г. снял план местности под Троицкой церковью в Слониме и спроектировал вокруг неё ограду с воротами [5, д. 319, л. 56 – 57]. Создал проект каменной церкви для села Самуйловичи Волковысского уезда (19.04.1876 г.) [5, д. 184, л. 40 – 49]. В 1877 г. Кржижановский выполнил проект измененной колокольни для церкви в селе Ятвеск Волковысского уезда [5, д. 242, л. 151], обмерные чертежи приходской православной церкви в деревне Хорошевичи этого же уезда [5, д. 274, л. 31, 140 – 140 а]. 17.01.1877 г. подал отчёт об осмотре надстроенного кладбищенского костёла в местечке Зельва Гродненской губернии, в котором дал рекомендации по его достройке [5, д. 192, л. 28]. В 1878 г. Кржижановского перевели на должность архитектора и инженера в уездное местечко Теханов в Полоцкую губернию [5, д. 336, л. 4].

Ладницкий А. Гражданский инженер. В отличие от коллег в своём творчестве оставался верен стилю классицизма; использовал треугольные фронтоны, сферические купола, обелиски. В проекте каменной церкви в местечке Лысково Волковысского уезда (1883) применил густые карнизные и пилястровые креповки, купольное завершение колокольни [5, д. 146, л. 5]. Создал обмерные чертежи каменной церкви в селе Хорошевичи Волковысского уезда (1880-е гг.) [5, д. 274, л. 98 – 99]. В 1873 г. выполнил

проект каменной церкви в местечке Лысково Пружанского района [5, д. 146, л. 5].

Лангад Михаил. Инженер, гродненский городской архитектор. 07.04.1899 г. составил генплан под строительство народного театра в городе Гродно [4, д. 1363, л. 1, 5, 7 – 8, 12 об.].

Лейцтгаммер. Младший инженер. Подготовил проект деревянной кладбищенской церкви для села Беловеж Пружанского уезда (1870).

Ленговский. Архитектор. 12.11 – 17.11.1831 г. рассматривалось дело о выдаче денежного содержания [1, д. 1194].

Ленский А. Гражданский инженер. В 1877 г. выполнил главный и боковой фасад церкви в селе Ятвек Волковысского уезда [5, д. 242, л. 149 б].

Лозинский А. Гродненский гражданский инженер, надворный советник. В 1872 г. составил обмерные чертежи каменной церкви в деревне Белавичи (Мостовский р-н) [5, д. 336, л. 4, 6 – 7]. 14.01.1873 г. подал рапорт о составлении проекта и сметы на возведение церкви в деревне Новоельня (Дятловский р-н) [5, д. 335, л. 4, 37], 02.03.1873 г. – проект церкви в деревне Ятвек Волковысского уезда [5, д. 242, л. 42об., 149, 151]. Создал проект на окончание и переделку недостроенного костёла в городе Пружанах для обращения в православную церковь (1874) [5, д. 153, л. 383 – 384]. А. Лозинскому принадлежит проект на постройку колокольни при церкви в местечке Зельва Волковысского уезда (14.09.1883 г.) [5, д. 192, л. 67].

Любич М. З. Землемер и токсатор. В 1900 г. сделал ситуационную съёмку обгоревшей каменной синагоги в городе Гродно, спроектировал вокруг неё служебные постройки [4, д. 1433, л. 1 – 3].

Матчеко. Помощник гродненского губернского архитектора. В основном занимался составлением смет, в частности, на починку иезуитского монастыря в Гродно [3, д. 143, л. 47], полевого лазарета в Слониме (29.06.1834 г.) [3, д. 143, л. 47, 53]. Составил план помещения Гражданской палаты на третьем этаже иезуитского монастыря в городе Гродно [3, д. 181, л. 169].

Мейер Г. М. Инженер при Гродненской палате, архитектор. Свидетельством тому, что зодчие были не сухими чертёжниками и бездушными чиновниками, а вдохновенными художниками, является проект церкви из бутового камня в казённом имении Мироним Слонимского уезда, выполненный архитектором 15.09.1865 г. [5, д. 13, л. 95 – 97]. Не линейкой и лекалом, а кистью художника зодчий стремился передать полихромиию и живописность натурального камня.

Михаелис Осип Осипович. Гродненский губернский архитектор, статский советник, титулярный советник (1842). Начиная как гродненский уездный землемер (1825) [3, д. 10, л. 23]. Но уже в 1826 г. подписывается гродненским губернным архитектором [3, д. 10, л. 18, 53 об.]. Такая стремительная карьера была вызвана оперативным исполнением личного заказа литовско-гродненского губернатора, статского советника и кавалера Михаила Трофимовича Бабятинского на реконструкцию своего дома.

08.12.1825 г. О. О. Михаелис осмотрел дом, а 12 января следующего года предоставил проект и смету на его реконструкцию [3, д. 10, л. 1], которую вкратце завершил, что было высоко оценено заказчиком.

Состоя в Губернской строительной комиссии, О. О. Михаелис осуществлял строгий градостроительный надзор, о чём свидетельствует рапорт гродненскому гражданскому губернатору генерал-майору М. Н. Муравьеву от 17 декабря 1834 г.: «Во время проезда моего по долгу службы через города Слоним, Новогрудок и Лиду найдено мною, что из частных лиц строят дома, не имея выданных на то с утверждением губернского начальства планов, другия же хотя имеют таковыя, но производят постройки с большими отступлениями от оных по собственному их произволу, так что система таковой постройки не только не согласна с планами и фасадами Высочайше апробированными, но и с правилами архитектуры. Сверх того многие из обывателей под видом починки имеемых строений перестраивают оны в виде, делающем большое безобразие городу, тогда как при соблюдении правильности хозяин дома не имел бы лишнего расхода, а дома получали бы лучший вид и украшали бы города; о таком отступлении от законного порядка и предписанных правил хотя я по долгу обязанности моей предостерегал гг. городничих, но они не обратили на сие никакого внимания. Подобно сему и г-н гродненский полицмейстер, многия словесныя и письменныя мои по сему предмету отзывы оставляя в туне, допускал и ныне допускает постройки как в Гродно так и на занёманском форштате без утверждения на оныя планов или с отступлениями от таковых. Не менее того правящий должность кобринского уездного землемера во время бытности моей в городе Слониме объявил мне, что и в том городе многие жители строят дома без планов, а имеющие планы вовсе оными при производстве не руководствуются. О всём том долгом поставляю довести до сведения Вашего превосходительства и всепокорнейшее просить Начальничьего Вашего превосходительства распоряжения, и кому следует подтверждения, чтобы все поставленные законами правила о построениях в городах исполнены были неупустительно» [3, д. 197, л. 5 – 6]. В результате этого заключения архитектора 18 мая 1835 г. Гродненской губернской строительной комиссией был издан «Указ оной Комиссии, полученный при таком же оной же Комиссии от 9 января... о производстве постройки домов не иначе как по планам и фасадам архитекторами и землемерами, в Гродненском уезде проживающими, чрез заседателей объявлен» [3, д. 197, л. 31 об.].

Губернский архитектор О. О. Михаелис был привлечён к решению судеб закрытых после восстания 1830 – 1831 гг. костёлов. В деле по докладу Губернского правления об «очищении Гродненского поиезуитского монастыря, занимаемого военным лазаретом» (начато 28.11.1832 г. – окончено 15.07.1836 г.) имеется рапорт О. О. Михаелиса о составлении новой сметы и плана «на исправление починкою поиезуитского монастыря в г. Гродно для помещения в оном присутственных мест и для военных

команд» [3, д. 127, л. 46]. Им же осуществлена «починка комнат в поиезуитском здании для помещения в таковом Гродненского военного сборного пункта» [3, д. 127, л. 65]. Архитектор рапортовал о снятии им в январе-феврале 1834 г. плана монастыря в городе Гродно для приспособления под благородный пансион [3, д. 157, л. 9]. В этом же году в упраздненном доминиканском монастыре помещает светскую гимназию [3, д. 170, л. 19]. Одновременно в ноябре «...предписано Гродненской казённой палате отпустить по мере надобности... ассигнованные на переделку зданий упразднённого в Гродно доминиканского монастыря для помещения первоначального обзаведения, предположенного к учреждению здесь благородного пансиона и для больницы при оном 63 171 руб. ... объявить торги» [3, д. 170, л. 4]; «Губернский архитектор Михаелис при донесении, от 18 текущего апреля насланном, представляя планы и фасады монастырских зданий как то: бернардинского, доминиканского и базилианского, — уведомляет комитет, что планы эомерические также составляются землемером Кохом, в относящимся же до монастырей тринитарского и августинского то первому составлен Генерального штаба г. подполковником Пасхальским а последнему составляется ныне Брестской инженерной команды офицером. Составляются планы, предназначенные для военного ведомства [3, д. 112, л. 1 – 1 об.].

19.05.1834 г. в Волковыске архитектором спроектирована парадная площадь: «Гродненский губернский архитектор во исполнении предписания Начальника губернии от 20 июня истекшего года составил смету в 694 р. ассигнациями на устройство в городе Волковыске плаца Парадного места представил таковую вместе с планом онаго места сему Правлению» [3, д. 173, л. 1].

О. О. Михаелис активно участвовал в православном храмостроении. В 1836 г. он составил план местности, проект и смету на строительство церкви в городе Новогрудке, казармы в Гродно для гарнизонного батальона и инвалидной команды, подготовил план на постройку в городе провиантского магазина. 1 марта 1836 г. архитектор создал пояснительную записку и смету на перестройку православной церкви в Новогрудке [3, д. 237]. В июне 1836 г. составил план на постройку провиантского магазина в Новогрудке, 02.02.1839 г. – проект костёла для города Кобрин [3, д. 323, л. 5]. 08.01.1855 г. подал проект каменной колокольни при церкви в местечке Антополь Кобринского уезда [5, д. 126, л. 6 – 7]. В 1860 г. подготовил генеральный план города Гродно [3, д. 1262, л. 73]. В 1864 г. О. О. Михаелис входил в состав Временного комитета по сооружению и устройству православных церквей в Гродненской губернии (в частности, церкви в Пружанах) [5, д. 3, л. 2]. В этом же году составил смету на исправление церкви в деревне Дубно (Мостовский р-н) [5, д. 14, л. 816]. В 1865 г. выбрал место под строительство кирпичного завода вблизи местечка Скидель для возведения церкви [5, д. 66, л. 21]. В 1868 г. «исправил» церковь в деревне Олекшицы (Берестовицкий р-н) и пристроил к ней колокольню [3, д. 1507, л. 1 – 2, 6].

Столь широкая и многосторонняя творческая и общественная деятельность гродненского губернского архитектора О. О. Михаелиса была высоко оценена. 23 июня 1834 г. его наградили бриллиантовым перстнем с аметистом. Главное управление Путей сообщения и публичных зданий в Санкт-Петербурге 23 июня 1834 г. направило в Гродненскую строительную комиссию предписание: «Канцелярия г. Министра внутренних дел, уведомляя департамент путей сообщения и публичных зданий, что по положению Комитета гг. министров, Высочайше утвержденному в 4-й день июня 1833 года, о награждении чиновников и другого звания лиц ведомства онаго Министерства, Всемилостивейшее пожалован гродненскому губернскому архитектору Михаелису в подарок бриллиантовый перстень с аметистом – таковой перстень, по получению от г. Министра Императорского двора, препроводили в сей Департамент, для отсылки по принадлежности; по состоянию ныне упомянутого Михаелиса в ведомстве Главного управления путей сообщения и публичных зданий. Директор генерал-майор Цвиллин». Эта награда была учреждена 4 июня 1833 г. для «чиновников и другого звания лиц» Министерства внутренних дел [3, д. 190, л. 1 – 1 об.].

Михаловский. Пружанский городской архитектор. В 1860-е годы разработал проект церкви на 700 прихожан [5, д. 58, л. 249 – 252]. 29.09.1861 г. освидетельствовал починку церкви в местечке Зельва Гродненской губернии [3, д. 1265, л. 101]. Рапортом от 15.01.1863 г. сообщал: «По поручению Комиссии составленные мною проект и две сметы на постройку деревянной православной церкви и около нее ограды в м. Дворец Слонимского уезда при сем с планом местности, составленным чрез Слонимского уездного землемера, честь имею представить» [3, д. 1247, л. 38]. 07.08.1864 г. разработал проект церкви для города Пружаны [5, д. 3, л. 174 – 178]. Производитель работ по строительству в городе Кобрине (1864) [5, д. 3, л. 2]. Составил проект для каменной церкви в селе Дубины Пружанского уезда на 450 прихожан и построил её [5, д. 312, л. 286 – 288]. Одновременно построил церковь недалеко от Речицы [5, д. 3, л. 91]. 29 октября 1865 г. сообщил об окончании строительства Александро-Невской церкви в Пружанах [5, д. 3, л. 131]. В 1865 г. спроектировал иконостасы для церквей в селе Вежки и местечке Селец Пружанского уезда [5, д. 38, л. 15 – 16; д. 58, л. 251]. Как производитель работ составил проект на постройку каменной церкви в селе Тевлях Пружанского уезда на 300 человек [5, д. 312, л. 226 – 227]. В 1868 г. возвёл по своему проекту церковь в городе Пружаны [2, д. 1463; 5, д. 30, л. 176 – 178]. В 1870 г. создал проект на перестройку ветхой деревянной колокольни при церкви в селе Беловеж Пружанского уезда [5, д. 243, л. 16]. Одновременно предложил план уездного города Пружаны [4, д. 287, л. 34].

Наруцкий А. Техник. В 1904 г. составил смету на строительство церкви в местечке Деречин (Зельвенский р-н) [4, д. 1824, л. 37].

Небольсин Василий Фёдорович (19.02.1822 – 11.02.1900). Младший инженер, гродненский губернский инженер; похоронен слева от Марфинской церкви на гродненском православном кладбище. Постоянный член комиссии по приёму архитектурных проектов. Осуществлял съёмку местности под постройку церкви в селе Дружиловичи Кобринского уезда (1871) [5, д. 311, л. 16]. В 1874 г. принимал переделанную из бернардинского костёла церковь в Слониме и потребовал составления описи существующей в храме утвари [5, д. 319, л. 22, 52]. 24.08.1878 г. осуществил осмотр и обмеры недостроенного здания костёла в Пружанах с целью его приспособления под православную церковь [4, д. 287, л. 23, 27]. В 1881 г. составил проект перестройки завершений Софийского собора в Гродно [5, д. 587, л. 16].

Павлов. Гражданский инженер. В 1903 г. по поручению бывшего гродненского губернатора князя Урусова ему было поручено составление эскизного проекта здания мужской гимназии в городе Бресте [4, д. 1567, л. 1].

Павлович А. Инженер. Составил проект церкви на 280 прихожан в селе Черни Брестского уезда (1877) [5, д. 174, л. 16 – 16 а].

Пинаев. Гражданский инженер. 30.01.1913 г. произвёл технический осмотр строящегося костёла в местечке Деречин (Зельвенский р-н) [2, д. 1012, л. 89].

ЛИТЕРАТУРА

1. Национальный исторический архив Беларуси в г. Гродно (НИАБ). – Ф. 1. Оп. 3.
2. НИАБ. – Ф. 1. Оп. 18.
3. НИАБ. – Ф. 8. Оп. 1.
4. НИАБ. – Ф. 8. Оп. 2.
5. НИАБ. – Ф. 97. Оп. 1.

РЕЗЮМЕ

Данная статья является продолжением публикации в предыдущем выпуске «Вопросов искусствovedения, этнологии и фольклористики» и даёт возможность опубликовать неизвестные ранее материалы, касающиеся жизни и творчества гродненских архитекторов.

SUMMARY

This article is continuation of the publication in the previous release of «Questions of art criticism, ethnology and folklore studies» and gives the chance to publish the materials unknown earlier concerning life and works of the Grodno architects.

Макаревич Ю. М.

СОВРЕМЕННЫЙ ПЕЙЗАЖНЫЙ ЭСТАМП КАК ФОРМА ВИЗУАЛИЗАЦИИ РЕАЛЬНОСТИ

*Брестский государственный университет им. А. С. Пушкина
(Поступила в редакцию 12.09.2017)*

Сегодня художники разрушают жанровые границы. Пейзажный эстамп не всегда представляет собой художественное произведение, в котором

изображены природные мотивы в традиционном, общепринятом виде. Иногда пейзаж в станковой печатной графике – это некая формальная композиция, где природная среда интерпретируется посредством движения линий, пластики пятен и комбинации фактур. Образное пространство современного пейзажного эстампа отличается от классического вида в традиционном представлении и значительно ближе к субъективно абстрактной реальности, чем в предыдущие десятилетия. Более того, печатная графика сегодня достаточно часто воспринимается как что-то среднее между идеей и вещью. Иногда отдельные участки графического листа, не несущие смысловой нагрузки, являются по-своему самодостаточными элементами изобразительного поля. Поэтому неудивительно, что произведения современного эстампа нередко выступают как своеобразная форма художественной провокации, отражающая ту или иную тему. Отличительной особенностью отечественной станковой печатной графики представляется художественная компиляция жанров и манер в одной композиции. В графических работах репрезентативное начало преобладает над экспрессивным, что подтверждает усиление роли «концепции» в решении той или иной творческой задачи, и позволяет говорить о взаимосвязи и влиянии западноевропейского искусства 2000-х годов на дальнейшее развитие отечественной станковой графики [1 – 4].

Развитие цивилизации, технический прогресс постепенно стирают границы между различными видами изобразительного искусства. Иногда создаётся впечатление, что культура XXI в. отличается от предыдущих столетий практически полным отрицанием возможности заниматься пластическими искусствами и преемственности с европейской традицией в целом. Искусство постепенно выходит за границы традиции и канона.

Безусловно, как и во все времена, современная станковая печатная графика остаётся отражением конкретного мировоззрения, определённой философии художника и творческой формой визуализации реальности, в том числе и ассоциативно-абстрактной.

В современном пейзажном эстампе актуальность приобретает урбанистическая, философская тематика, использование возможностей цифровых технологий, эклектичное сочетание и противопоставление разных способов формообразования и другое. Однако при всём многообразии творческих методов в отечественной станковой графике сохраняется преемственность и учитывается принадлежность времени и обществу, для которого предназначено графическое произведение.

Вариативность образного аспекта в современном пейзажном эстампе обусловлена спецификой его развития.

В изображении пейзажа в белорусском эстампе этих лет присутствуют элементы декоративности (орнаментальная упорядоченность форм, контурная сложность и ритмическая организация изобразительных элементов, симметрия, отсутствие плановости и временной чёткости, композиционная равнозначность и плоскостность цветового решения и т. д.).

Заметным, однако не настолько активным, как ранее, является обращение к народным традициям в тесной взаимосвязи с современным изобразительным языком, а также компилятивность и «перефразирование» художественно-выразительных форм предыдущих лет с современными (компьютерными), акцент на решение внешних пластических задач, наличие философской составляющей в произведениях.

Названные особенности объясняют и различное прочтение пейзажа в работах современных художников. С одной стороны, пейзаж представляется как воплощение реального природного пространства, иногда условного по манере исполнения, то есть это изображение естественной или преобразованной человеком природы, с другой – как авторская фантазия-размышление, воспоминание, определённая система графических знаков и символов, визуализирующая некую иную реальность. Иногда такая изобразительная «кодировка» заметно перегружает и усложняет восприятие всей композиции произведения.

Так, оригинальностью композиционного и смелостью художественно-образного решения в трактовке природных мотивов (изображение деревьев, лесов, равнин и т. д.) интересны отдельные листы М. Мороз (литография «В песках», 2005 г.), Ю. Мацуры (литография «Ивы рисуют воздух», 2006 г.), А. Лебединской («Ночь цвета индиго», офорт, меццо-тинто, 2008 г.), М. Жвирбли («Первозданность», офорт, диаметр круга – 34 см, 2014 г.; «После дождя», офорт, диаметр круга – 34 см, 2014 г.) и других.

Отчасти условно природа показана в эстампах С. Баленка, А. Лариной, А. Малышевой, Э. Пешкова, Т. Шелест и других авторов. Произведения художников привлекают внимание зрителя независимостью и фантастичностью образной трактовки: А. Ларина «Маска» (офорт, меццо-тинто, 2000 г.), Н. Сергун «Легенды Мирского замка» (офорт, 2002 г.), С. Ржеутская «Осень. Низкая луна» из серии «Колесо времени» (линогравюра, 2004 г.), Т. Мигас «Корабль современности» (линогравюра, 2006 г.), С. Пискун «Блуждающие в памяти» (офорт, 2006 г.), И. Сидоров «Город мостов» (литография, 2009 г.) и другие.

Частично в сюрреалистичной стилистической манере изображает городские пейзажные мотивы И. Сидоров в литографии «Город мостов», где городской пейзаж показан образ-фантазия, образ-сон, в котором удачно переплетается абстрактное и фигуративное начало.

Образ пейзажа угадывается в эстампе А. Лариной «Маска», где в отдельных композиционных частях благодаря интересному сочетанию изобразительных технических эффектов, графических средств выразительности зритель может увидеть намёки на пейзажные мотивы и попытаться сравнить возникшие образы с авторской идеей произведения.

Образная условность и философичность авторской идеи воплощены в пейзажном эстампе Э. Пешкова «Путь» (офорт, меццо-тинто, 1997 г.), хотя жанр пейзажа представлен здесь, как может показаться на первый взгляд,

достаточно спорно, в абстрактной форме, что не умоляет выразительных достоинств этого листа.

В отдельных офортах С. Баленка пейзаж воплощается как философская компиляция самостоятельных образов, силуэтов, форм, графических линий, пятен, объединённых между собой в единое авторское произведение-воспоминание либо самостоятельно выражающих его содержание: «Шёл крупный снег» (2007), «Внутренний дворик» (2007), «Завтра – это там... где вчера» (2009), «Декабрь... и шёл крупный снег» (2010), «Стылый ноябрь» (2010) и другие.

В целом, в некоторых работах молодых художников наблюдается отрыв от реалистических традиций и предпочтение экспериментальных, абстрактных форм в изображении пейзажных мотивов. Пейзаж в этом контексте – это больше фантазийная, иногда формальная, графическая композиция с фрагментарным вкраплением традиционных природных образов (деревьев, трав и цветов, природных явлений, архитектурных форм и т. д.). В связи с этим заметным становится проявление интереса к экспрессивному, метафорическому языку, абстрактным формам, фактурным поверхностям, активному применению цвета. При всём разнообразии средств художественной выразительности, используемых в пейзажном эстампе, не всегда получается дать устойчивое определение собственно жанру пейзажа, которое бы охватывало все его черты, а его образ определяется только при прочтении названия графической работы, а не собственно в изображённых мотивах.

Очевидно, что современное станковое графическое произведение, как и ранее, представляет собой плоскость, на которую спроецирована окружающая действительность либо фантазии художника. При этом в графической композиции реальность представлена образно-информативным полем, определяемым временными и пространственными характеристиками, конкретной ритмической организацией, идейно-образной составляющей и другим. Данный аспект более разнообразен, чем визуальная конструкция графической композиции, поскольку такое поле создаёт сочетание личных видимых образов с интеллектуальным контекстом, переживаниями художника.

На наш взгляд, в современной станковой печатной графике наблюдается не столько «кризис» пейзажного жанра, сколько некий «новый» этап в развитии визуальных искусств в целом. Пространственные, эстетические и смысловые возможности жанра уже не выполняют задач, которые стояли перед ним в предыдущем столетии. Структура и композиция графического произведения трансформируются, порой вступая в диалог с окружающей действительностью.

Однако пейзажный эстамп, практически теряющий жанровое равновесие, пока ещё не исчез и фрагментарно встречается на художественных выставках. Надеемся, что и в дальнейшем графический пейзаж не потеряется на просторах актуального современного искусства, а

значит, и культурной жизни общества. Вместе с тем, перспективы дальнейшего развития жанра пейзажа будут связаны с гармоничным сосуществованием новаций и традиций. Без преемственности творческого опыта изобразительное искусство статично и однообразно, оно постепенно превращается в художественное «перефразирование» и фактически вырождается.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баразна, М. Р. Беларускае выяўленчае мастацтва ў XX стагоддзі / М. Р. Баразна // Запіскі Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў : альманах. – 2000. – № 3. – С. 18 – 26.
2. Баразна, М. Р. Сучасная графіка... З рэдакцыйнага «круглага стала» «Сучасная графіка. Межы і перспектывы» / М. Р. Баразна // Мастацтва. – 2008. – № 8. – С. 10 – 11.
3. Шаранговіч, Н. Пасляслоўе, або Пахвала класічнай дасканаласці : аб выставе мастакоў-графікаў, Мінск // Мастацтва. – 1992. – № 7. – С. 53 – 62.
4. Белявец, А. Подых сусветнага горада / А. Белявец // Мастацтва. – 2002. – № 2. – С. 21.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается пейзажный эстамп как творческая форма визуализации реальности, в том числе и ассоциативно-абстрактной, отмечается перспектива «нового» этапа в развитии визуальных искусств. Объектом исследования выступает жанр пейзажа в белорусской станковой графике начала XXI в.

SUMMARY

In the article, a landscape print is considered as a creative form of visualization of reality, including associative-abstract, the prospect of a «new» stage in the development of visual arts is noted. The object of the study is the landscape genre in the belarusian easel graphics of the early XXI century.

Ожешковская И. Н.

ОСОБЕННОСТИ АРХИТЕКТУРЫ КРЕСТОВО-ЦЕНТРИЧЕСКИХ ДЕРЕВЯННЫХ МОНАСТЫРСКИХ ХРАМОВ БАЗИЛИАН В ГРОДНЕНСКОЙ ГУБЕРНИИ В XVII – XVIII ВВ.

*Белорусский национальный технический университет
(Поступила в редакцию 14.09.2017)*

Строительство базилианских монастырей было распространено по всей территории Беларуси. В большинстве случаев в сельской местности основным строительным материалом для возведения храмов оставалось дерево. Традиция сооружения деревянных церквей зародилась в древности, в первую очередь под влиянием не Византии, а Запада [1, с. 6], но всегда оставаясь при этом носителем национального характера архитектуры. Особенно сильным оказалось воздействие западно-католических тенденций на зодчество униатов. Специфику их строительства связывают со стремлением к латинизации и сохранением древних национальных особенностей [2, с. 82]. Но не всегда объёмно-планировочное решение

униатских храмов соответствовало облику костёлов. Деревянные монастыри греко-католиков до настоящего времени не сохранились в связи с различного рода обстоятельствами. Единственным источником изучения исчезнувшего народного зодчества остаются историко-архивные материалы, которые позволяют провести классификацию храмов и выявить особенности планировки монастырских комплексов.

Изучением деревянной архитектуры занимались А. Ю. Якимович [2], В. В. Трацевский, С. А. Сергачёв [3], А. И. Локотко [4], Т. В. Габрус [5]. В современной науке сложилась классификация, связанная с количеством срубов или с количеством завершений [2, с. 87]. Среди пяти основных групп, формирующих церкви по количеству срубов и характеру планировки выделяют продольно-осевую, ярусно-осевую, пирамидально-центрическую, ярусно-центрическую и крестово-центрическую [2, с. 85 – 86; 3, с. 429]. Последняя из них служила основой формирования объёмно-планировочной структуры некоторых храмов базилианских монастырей. Схема крестово-центрической планировки выделяется из общепринятого мнения об архитектурных особенностях деревянных униатских церквей, суть которого сводится в их подобии однобашенным костёлам [4, с. 78]. Вместо продольно-осевого плана с размещением над бабинцем башни с картофелеобразным куполом появляется переработанная в дереве крестово-купольная система, уходящая своими корнями к византийскому стилю.

В качестве примеров использования византийской первоосновы в данной статье рассмотрены два храма базилианских монастырей в Гродненской губернии. Один из них находился в деревне Лысково Волковысского уезда, второй – в деревне Глушни Лидского уезда. Оба монастыря были построены в 1-й половине XVIII в. и находились в местности, которая в 1-й половине XIX в. оставалась верной греко-католическому и католическому вероисповеданию, в то время как господствующей религией выступало православие. Согласно фундушу, первоначально они принадлежали ордену базилиан. Сравнительный анализ храмов показывает, что крестовая форма планов отличается пропорциями, а объёмная композиция имеет разное количество завершений. В храме Лысковского монастыря средокрестие венчал один большой купол на световом барабане, тогда как в церкви Глушнянского монастыря четыре небольших глухих купола традиционно фиксировали наиболее значимые точки объёмной крестово-центрической композиции. Наружные стены обоих храмов были обшиты досками, что являлось характерным для церквей XVII – XVIII вв. и связано с влиянием каменной архитектуры [2, с. 25]. Несмотря на выбор объёмно-планировочного решения, более близкого православному деревянному зодчеству, интерьеры монастырских храмов во всём соответствовали греко-католической литургии. Здесь представлены примеры устройства алтарей различного вида: традиционные для католичества резные в обрамлении колонн и украшенные многочисленными скульптурами, выполненные с помощью иллюзионистической живописи на дереве и

традиционные для униатства, укрепленные на блейтрамах, а также алтари, устроенные в местном чине иконостаса. Существенным отличием в интерьерах между храмами являлось наличие иконостаса в Лисковской Троицкой церкви и его отсутствие в храме Рождества Девы Марии в Глушнях. Вопрос существования иконостаса в сакральном пространстве греко-католического храма остаётся открытым в современной науке, изучение которого выводит ряд причин формирования разнохарактерного интерьера, суть которых сводится к отсутствию твёрдого законодательства [6]. Возможно, наличие иконостаса в первом случае было связано с более ранним сроком строительства с разницей почти в 20 лет.

Несмотря на то, что развитие храма с колокольной до конца не изучено, существует мнение, что появление колокольни над бабинцем связано с влиянием готики [2, с. 87]. Западноевропейское происхождение такого храма определило его внешний облик, ассоциирующийся с костёлом, что отражалось в визитах XVIII в.: «выглядит как костёл» [2, с. 87]. Отдельно стоящая колокольня становится православной традицией. Такое решение было не случайным при строительстве колоколен возле церквей в Троицком и Рождества Девы Марии базилианских монастырях. Это соответствовало крестово-купольной системе храмов, происхождение которой тоже уходит к православным обычаям.

К церквям крестово-купольной планировки относился монастырский храм под титулом **Рождества Девы Марии** в деревне Глушни Лидского уезда. Земельный фундуш был пожертвован в 1745 г. Антонием Довгирдом, честником Смоленским, и его женой Марианной из рода Парашкевичей-Мальжонкович «... для прославления хвалы Божьей и спасения души своей ... для отцов базилианов провинции Литовской в единстве с костёлом римским... чтобы молились за их души и их семью» [7, л. 17].

Храм был построен в 1757 г. на средства базилиан, а освящён будущим греко-католическим митрополитом Ираклием Лисовским. Храм на каменном фундаменте «фигуры креста», пропорции которого практически вписывались в квадрат, имел подвалы [7, л. 1]. Центр средокрестия фиксировал небольшой купол. Три купола такого же размера размещались по сторонам креста и над притвором церкви. Все завершения украшали железные кресты. По обеим сторонам пресбитериума располагались две сакристии прямоугольной формы. Они были значительно ниже церкви и так же, как и она, покрыты гонтом. В одной из них по левой стороне имелся каменный склеп для захоронений. Эта сакрестия в связи с разрушением в первой половине XIX в. была наглухо забита. Во второй, используемой по назначению сакрестии, находились два окна и двери. Над главными дверями на опорах был приспособлен музыкальный хор, украшенный точёными балясинами красного цвета, с позитивом на шесть голосов [7, л. 3].

В храме Рождества Девы Марии не было иконостаса, пресбитериум от центра церкви отделяли точёные крашеные балясины, установленные на кирпич. По сторонам их украшали нарисованные на фанере апостолы и

пророки – всё, что осталось от православной традиции закрывать алтарь. Возле балясин к стене с правой стороны от главного алтаря был прикреплен столярской работы амвон красного цвета. В интерьере церкви находились лавки для прихожан, для монахов – отдельно в пресбитериуме [7, л. 3].

В храме было три алтаря. Главный алтарь состоял из менсы (алтарного стола), возвышающейся на двух ступенях, с установленным на ней цимбориумом (дарохранительницей), и блейтрамы, висящей за алтарным столом на стене. Блейтрама – самостоятельная деревянная конструкция, являющаяся несущей основой для крепления декоративных элементов и картин. Использовалась такая конструкция в XVIII в. в греко-католических храмах как один из недорогих способов украшения алтарей, имитирующих ретабло [8, с. 72 – 77]. Выкрашенная в разные цвета блейтрама представляла собой трёхъярусную композицию за счёт приделанных к ней трёх образов, нарисованных на полотне. По её сторонам на стенах были нарисованы святые апостолы [7, л. 2]. Второй боковой алтарь (Распятие) по правой стороне от главного алтаря представлял собой натянутое на блейтраму полотно, где с помощью оптической живописи изображалась фигура распятого Христа. Второй ярус композиции создавал висящий выше образ св. апостола Андрея. Третий алтарь слева от главного алтаря имел традиционную форму католического алтаря в виде двухъярусной деревянной конструкции, украшенной колоннадой. В первом ярусе находился образ на полотне св. Василия, во втором – св. Онуфрия. Кроме образов, в том числе бумажных за стеклом, размещённых на стенах храма, были вывешены портреты фундаторов в позолоченных рамах [7, л. 2], что также являлось западноевропейской традицией.

Вход в храм Рождества Девы Марии со стороны дороги осуществлялся через каменную четырёхугольную колокольню в три яруса, квадратную в плане. Первый сквозной ярус представлял собой ворота с большими дверями на завесах. Третий ярус состоял из деревянных столбов, между которыми было повешено два колокола. Вместо крыши сооружение накрывали досками с установленным сверху на деревянной подставке железным крестом [7, л. 3].

Церковь стояла на кладбище и была огорожена с трех сторон штакетником, а с четвёртой стороны располагалось одноэтажное строение монастыря в одну линию, закрывавшее собой монастырский детинец с хозяйственными постройками. Сам монастырь из деревянных брусьев на каменном фундаменте был построен в 1765 г. на средства монахов. Гонтовая крыша здания имела характерную ломаную форму. Со стороны церкви и детинца в монастырь вели двойные двери и находилось шесть и семь окон соответственно. Монастырский коридор буквой «Т» связывал между собой внутренние помещения, делившиеся на два блока. В одном из них находились келья настоятеля, столовая и зимняя часовня с деревянной менсой на одной ступени. Во втором – по обеим сторонам продольного коридора, который замыкали двухкомнатные кельи монахов, располагались

однокомнатные кельи. Монастырь отапливался кафельными и кирпичными печами [7, л. 6].

Ещё одним примером крестово-купольной планировки культового сооружения являлась **Троицкая церковь** Лисковского монастыря Волковысского уезда. Рассматриваемый объект был отстроен заново в 1729 г. после того, как в 1726 г. сгорел храм первой фундации 1682 г. от Кристины Куневичевой, жены брестского воеводы. Освящён храм св. Троицы настоятелем монастыря Поликарпием Михневичем с разрешения митрополита Леона Кишки. Крестовый план церкви вытянутой формы на каменном фундаменте венчало одно купольное завершение в центре. Ещё одно завершение в виде сигнатуры размещалось над главным алтарём в пресбитериуме. По сторонам креста находились каплицы. Храм освещался верхним светом через окна в барабане и стенах прямоугольной и крестовой формы. По сторонам пресбитериума было пристроено две сакристии, в которых находилось по одному окну с решётками, а в одной из них – дверь, ведущая к монастырю (рисунок 1). В бабинце с правой стороны находились ступени, ведущие на музыкальный хор с позитивом на девять голосов. Под музыкальным хором стояли два конфессионала белого цвета столярской работы [9, л. 1].

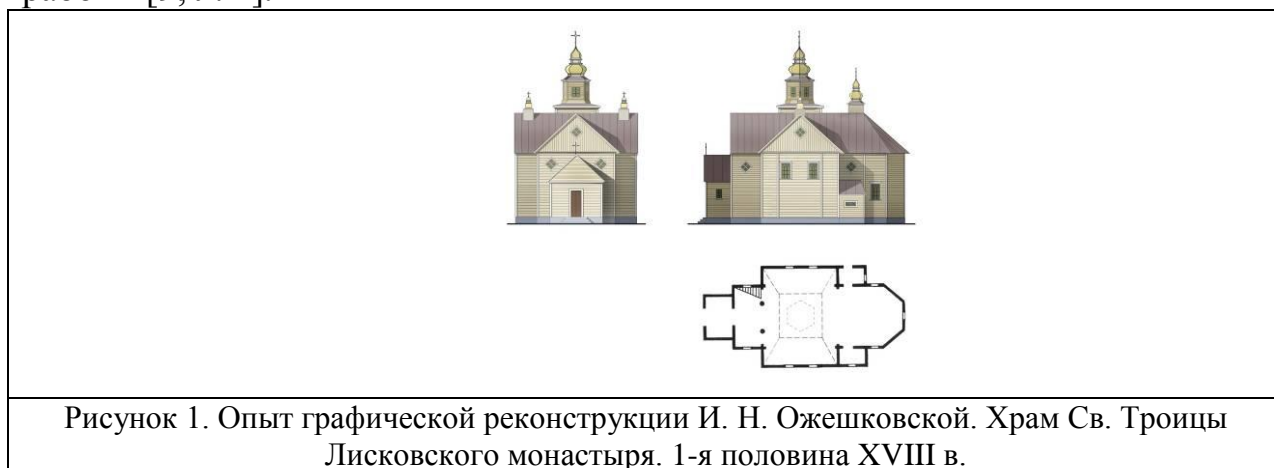


Рисунок 1. Опыт графической реконструкции И. Н. Ожешковской. Храм Св. Троицы Лисковского монастыря. 1-я половина XVIII в.

Иконостас Лисковского монастыря включал в себя два алтаря, расположенных в самом иконостасе по обеим сторонам Царских дверей. Алтари с деревянными менсами были устроены под образами местного чина, один из них был посвящён Богоматери, второй – Спасителю. При этом они закрывались другими образами как ширмой. Такое устройство алтарей в иконостасе было исключительным явлением, существующим только в греко-католических храмах. Деревянный иконостас Свято-Троицкой церкви был одноярусным, высотой до окон, с резными Царскими вратами, над которыми стояли вырезанные из дерева две фигуры, представляющие Благовещение: Деву Марию и архангела Гавриила. Обращают на себя внимание две таблички, укрепленные на иконостасе, за стеклом в золочёных рамках, где были указаны привилегии от папы Пия VI, данные братству Безгрешного Зачатия Наисветлейшей Девы Марии в 1788 г. [9, л. 1 об.]. Перед иконостасом находилось ограждение из балясин, отделяющее пресбитериум

и каплицы от остальной части церкви. К амвону с деревянным балдахином, прикрепленному к стене, вели ступеньки [9, л. 2].

Всего в церкви Св. Троицы находилось семь алтарей. Деревянный главный алтарь с каменной менсой высотой под потолок возвышался на трёх ступенях. Он был украшен статуями ангелов, евангелистов и пророков, а завершался композицией Св. Троицы, обрамлённой лучами и облаками. С двух сторон от главного алтаря и за Царскими воротами по традиции располагался монашеский хор. Остальные алтари представляли собой деревянные конструкции из колонн и карнизов с размещёнными многочисленными статуями епископов, ангелов, ангельских головок. Последний алтарь был установлен позже и с помощью нарисованных на дереве колонн имитировал собой вышеописанные [9, л. 1 об. – 2].

Церковь стояла между монастырём и садом. Недалеко от неё находилась деревянная колокольня, которую заново перестроили в 1821 г. Её конструкция представляла шесть столбов, обшитых досками. Самый ранний из пяти колоколов относился к 1702 г. [9, л. 2 об.]. Изначально монастырь, построенный в 1682 г., был деревянным. После конгрегации церкви и монастыря (1720) монастырь в 1778 г. «старанием самих монахов из камня выстроен» [9, л. 6]. Двухэтажное сооружение со сводами простой архитектуры было вытянуто в одну линию [9, л. 6].

Исчезнувшие деревянные храмы являются важной частью архитектурного наследия Беларуси, исследование которых возможно только благодаря историко-архивным документам. Изучение двух малоизвестных базилианских монастырей Гродненской губернии раскрыло многообразие процессов, происходящих в архитектуре, на которые повлияли события Брестской унии 1596 г. и появление греко-католической конфессии. Храмостроительство базилианского ордена имело тенденции по отношению как к православному, так и католическому зодчеству. В сакральном пространстве были выявлены элементы, характерные исключительно для греко-католических храмов, что стало возможным благодаря синтезу восточнославянских и западноевропейских традиций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Павлуцкий, Г. Г. Древности Украины: Деревянные и каменные храмы / Г. Г. Павлуцкий. – 2-е изд. – М. : Ленанд, 2016. – 144 с.
2. Якімовіч, А. Ю. Драўлянае дойлідства Беларускага Палесся: XVII – XIX стст. / А. Ю. Якімовіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1978. – 152 с.
3. Сергачёв, С. А. Народное зодчество Беларуси. История и современность / С. А. Сергачёв. – Минск : БелЭн, 2015. – 560 с.
4. Лакотка, А. І. Народнае дойлідства / А. І. Лакотка. – Мінск : Беларуская навука, 2014. – 200 с.
5. Габрусь, Т. В. Сакральнае дойлідства Беларусі: 1000-гадовая спадчына / Т. В. Габрусь. – Мінск : Беларуская навука, 2014. – 483 с.
6. Флікоп, Г. А. Існананне і канастасаў у грэка-каталіцкай царкве ў XVII – першай палове XIX ст. / Г. А. Флікоп // Весці Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Серыя гуманітарных навук. – 2013. – № 4. – С. 81 – 87.

7. Визит униатского Глушнянского монастыря Лидского уезда Гродненской губернии за 1824 г. // Российский государственный исторический архив (РГИА). – Ф. 824. Оп. 2. Д. 134. – 25 л.

8. Ожешковская, И. Н. Архитектура Борисоглебской (Коложской) церкви в Гродно, как монастырского храма базилианского ордена / И. Н. Ожешковская // Проблемы. Исследования. Тенденции развития региональной архитектуры: сб. науч. трудов / БрГТУ ; редкол. : В. Ф. Морозов [и др.]. – Брест, 2017. – С. 72 – 77.

9. Визит униатского Лисковского монастыря Волковысского уезда Гродненской губернии за 1823 г. // РГИА. – Ф. 824. Оп. 2. Д. 130. – 15 л.

РЕЗЮМЕ

В статье впервые рассмотрена архитектура двух исчезнувших Лисковского и Глушнянского монастырей базилианского ордена Гродненской губернии. Выявлена принадлежность деревянных храмов крестово-центрической композиции, а также особенности планировки монастырских комплексов. Подробно рассмотрены интерьеры церквей, раскрыты униатские нововведения, основанные на синтезе восточнославянских и западноевропейских традиций. Приводится время строительства самих монастырей и церквей Рождества Девы Марии в Глушнях и Св. Троицы в Лысково, имена фундаторов.

SUMMARY

In the article the architecture of the two disappeared Liskovsky and Glushniansky monasteries of the basilian order of the Grodno province was first considered. The ownership of the wooden temples of the cross-centered composition, as well as the peculiarities of the planning of the monastic complexes, has been revealed. The interiors of the churches are examined in detail, where all the Uniate innovations are discovered, based on the synthesis of East Slavic and Western European traditions. For the first time it is given the time of the construction of the monasteries and churches of the Nativity of the Virgin Mary in Glushni and the Holy Trinity in Lyskovo as well as the names of the founders.

Пікулік А. М.

«ЭТНАГРАФИЗМ» У БЕЛАРУСКІМ МАСТАЦТВЕ КНІГІ ПАЧАТКУ XX СТ.

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 31.08.2017)*

Эпоха глабалізацыі і інтэрнацыялізацыі, якая фарміравалася на працягу апошніх дзесяцігоддзяў і заявіла пра сябе ў пачатку XXI ст., выклікала ў тым ліку і спрэчкі аб далейшым лёсе нацыянальных культур. Меркаванні экспертаў вагаюцца ў шырокім полі: ад сцвярджэння, што нацыянальныя культуры ў хуткім часе будуць выцеснены культурай наднацыянальнай, якая і нараджаецца сучасны момант, да ўпэўненасці, што нацыянальныя культуры маюць у новым тысячагоддзі самыя шчаслівыя перспектывы далейшага развіцця. Так або інакш, для Беларусі асаблівую актуальнасць набылі сёння даследаванні ўзнікнення і развіцця беларускай нацыянальнай ідэнтычнасці, канчатковае фарміраванне якой правамерна звязваць з мінулым, XX ст. – часам набыцця сучаснай дзяржаўнасці і незалежнасці.

Мастацкая культура Беларусі XX ст. – з’ява складаная і разнастайная, развіццё якой было абумоўлена шэрагам сацыяльна-эканамічных, палітычных, эстэтычных прычын, – у значнай ступені будавалася на пошуках

«нацыянальнага». Нават сёння ўклад многіх творцаў у гэты працэс не даследаваны належным чынам. Так, недаацэненая дзейнасць беларускіх мастакоў кнігі мінулага стагоддзя, якія зрабілі важкі ўнёсак у станаўленне і развіццё нацыянальнай адметнасці айчынай мастацкай культуры. Адным з відавочных праяўленняў пошукаў нацыянальнай самабытнасці стаў мастацкі «этнаграфізм». Гэтым тэрмінам мы пазначаем эстэтычнае асэнсаванне і адлюстраванне народнай матэрыяльнай і духоўнай культуры як складніка нацыянальнага характару беларуса [1, с. 98].

Праяўленні мастацкага «этнаграфізму» ў той ці іншай ступені прысутнічалі ў беларускай кніжнай графіцы мінулага стагоддзя заўсёды, але варта вылучыць два перыяды, калі ён найбольш ярка праявіўся ў мастацтве кнігі: 1) нацыянальна-культурнае адраджэнне пачатку ХХ ст.; 2) 1960 – 1990-я гады, звязаныя, па-першае, з так званым мастацтвам «суролага стылю», па-другое, з узнікненнем другой хвалі нацыянальнага адраджэння ў Беларусі.

Першы і вызначальны перыяд цяжка пераацаніць. З уступленнем Беларусі ў пачатку ХХ ст. у эпоху нацыянальна-культурнага адраджэння друкаванае роднае слова канчаткова вярнулася на нашу зямлю. Гэты быў «пераможны» перыяд для нацыянальнай літаратуры, грамадска-палітычнай думкі і мастацкай культуры: узмацніў свае пазіцыі легальны перыядычны друк, з'явіліся беларускамоўныя перыядычныя выданні, актыўна дзейнічалі асветніцкія суполкі і г. д. Усяго ў 1905 – 1917 гг. пабачылі свет каля 150 беларускіх кніг агульным накладам больш за 315 тысяч экзэмпляраў [3, с. 55].

Нацыянальны друк забяспечыў публікацыю твораў В. Дуніна-Марцінкевіча, Ф. Багушэвіча, Цёткі, Я. Купалы, Я. Коласа, М. Багдановіча, К. Каганца, Ц. Гартнага, А. Гаруна, З. Бядулі, К. Буйло і многіх іншых літаратараў, чыімі намаганнямі па сутнасці і сфарміравалася сучасная беларуская мова, літаратурна-мастацкая крытыка.

Выданні, здзейсненыя ў гэтыя часы, не вылучаліся адметнымі эстэтычнымі якасцямі: як правіла, яны друкаваліся у надзвычай абмежаваных матэрыяльных абставінах, ва ўмовах катастрофічнага недахопу кваліфікаваных прафесійных мастацкіх кадраў. Часцей за ўсё мастацкае аздабленне кніг выконвалася пад пэўным уплывам расійскага мадэрну ці «польскай сэцэсіі»; непрафесійныя і паўпрафесійныя мастакі-ілюстратары першых дзіцячых кніжных выданняў часта выкарыстоўвалі традыцыйны крытычнага рэалізму расійскіх перасоўнікаў.

Рысы мастацкага «этнаграфізму» ў гэты час можна адзначыць, у прыватнасці, у ілюстрацыях С. Богуш-Сестранцэвіча да апавядання Э. Ажэшкі «Гэдалі» (1907). Выкананыя ў нібы эскізнай манеры беглага накіду рэалістычныя творы мастака адлюстроўваюць шматлікія дэталі жыцця беларускага мястэчка: ярка паказаны мясцовы этнічны тыпаж, падрабязна намаляваныя народныя строі, бытавыя рэчы, прылады працы, конская вупраж і іншае – усё гэта надае ілюстрацыям неабходную пераканаўчасць.

Часткай добра асэнсаванай агульнай праграмы беларускага нацыянальна-культурнага адраджэння пачатку ХХ ст. стала выданне вучэбнай і мастацкай літаратуры для дзяцей. Яна ўпершыню стала ўспрымацца як моцны сродак выхавання і, перш за ўсё, выхавання нацыянальнай самасвядомасці. Першыя дзіцячыя выданні сведчылі пра нараджэнне новага віду не толькі літаратуры, але і беларускага графічнага мастацтва – спецыфічнага мастацтва дзіцячай кнігі.

Графічнае аздабленне большасці гэтых выданняў было супярэчлівым і небездакорным. Добра разумеючы тую вялікую ролю, якую «карцінка» павінна адыгрываць у дзіцячай кнізе, выдаўцы першых такіх кніг не мелі магчымасцей (матэрыяльных, арганізацыйных, часавых) звярнуцца да прафесійных мастакоў, ім заставалася спрабаваць уласныя сілы, шукаць аднадумцаў сярод бліжэйшых сяброў, што часта прыводзіла да відавочнай слабасці і эклектычнасці выданняў.

Значную частку першых дзіцячых мастацкіх і вучэбна-мастацкіх кніг складаў фальклорны матэрыял: казкі, прыказкі, прымаўкі і г. д., якія патрабавалі адпаведнага графічнага ўвасаблення. Беларускае кніжнае мастацтва тых часоў не здолела яго адшукаць, хоць часам і рабіла для гэтага пэўныя спробы. Адзіную невыразную фотаілюстрацыю (вулей у садзе) мела «Першае чытанне для дзетак беларусаў» (1906). Прыгожая, вышуканая, выкананая пад уплывам стылю мадэрн рамка на тытульным лісце «Гасцінца для малых дзяцей» (1906) не мае ніякага дачынення да фальклорнага зместу кнігі; кожная казка зборніка «Беларускія казкі» (1912) праілюстравана пасвойму. Пад адной вокладкай сабраны разам таленавітыя сатырычныя малюнкi, фотаілюстрацыі і выпадковыя, амаль «салонныя» ілюстрацыі.

Разам з тым у нованароджаным беларускім дзіцячым кніжным мастацтве былі пераканаўчыя спробы знайсці адпаведную літаратурнаму матэрыялу, блізкую да мастацкага «этнаграфізму» графічную мову. Гэта датычыцца творчасці Казіміра Кастравіцкага (Каруся Каганца; 1868 – 1918 гг.). Вядомы грамадскі дзеяч, адораны літаратар, мовазнавец, мастак, ён, у прыватнасці, выканаў 21 ілюстрацыю для падрыхтаванага разам з В. Іваноўскім «Беларускага лемантара» (1906). У невялікіх кантурных малюнках, закампанаваных у тэкст, мастак паказвае маленькім чытачам прылады сялянскай працы, дэманструе пэўныя аніمالістычныя талент пры адлюстраванні дзікіх і свойскіх жывёл. Вялікую вынаходлівасць дэманструе К. Каганец у паказе вялікіх літар: літару «Н» падтрымлівае намалёваны тын; «Ш» – груша; літару «Ў» – воўк. Вельмі паказальны малюнак да слова «мама»: К. Каганец ілюструе яго выявай маладой прыгожай жанчыны ў пазнавальнай нацыянальнай намітцы з немаўлятам на руках.

З’яўленне першага нацыянальнага «Лемантара» не прайшло незаўважаным, на першай паласе віленскага «Kurjer Litewski» з’явіўся вялікі каментарый, дзе, у прыватнасці, адзначалася: «Уласны, родны, нацыянальны лемантар! Гэта, калі казаць коратка, праменчык уласнае культуры. Дык значыць, існуе і беларуская культура? Натуральна, тым больш, калі пад

культурай мы будзем разумець непаўторнасць нацыянальнай сутнасці» [4, с. 68].

Мастацкі «этнаграфізм» К. Каганца не зводзіцца толькі да адлюстравання асобных этнаграфічных дэталюў, у шэрагу выпадкаў мастак упершыню імкнецца да больш складаных задач: спрабуе перадаць карціну свету вачыма беларуса. Паказальнай у гэтых адносінах з'яўляецца вокладка да вельмі сціплага выдання зборніка Я. Коласа «Другое чытанне для дзяцей беларусаў» (1909, вокладка – 1910 г.). Простымі, нешматлікімі сродкамі К. Каганец здолеў стварыць запамінальны мастацкі вобраз: хлопчык на фоне шчымліва знаёмага беларускага зімовага краявіду (занесенай снегам хаты, голых дрэваў) спыніўся каля высокага пня. Адсюль, ад роднай хаты, дарога павінна прывесці яго да школьнага парога. І кнігі, якія ён беражліва трымае, і цёплы кажухок, крыху не па росце, – усё гэта нараджае шчыры водгук чытача. Дакладны, не перагружаны дэталюмі малюнак, які не разбурае, а нібы ўмацоўвае кніжную прастору, арганічна існуе на белай паперы, здаецца, меў папулярнасць, яго фрагмент, ужо ў якасці закампанаванай у тэкст ілюстрацыі, быў паўтораны ў «Дзіцячых чытаннях», выдадзеных у друкарні Я. Грынבלата ў 1918 г.

Цікава, што нават у гэты перыяд разуменне мастаком нацыянальнай адметнасці ў кнізе не зводзіцца выключна да ўжывання знаёмых і пазнавальных этнаграфічных дэталюў, элементаў краявіду і г. д. Ён спрабуе пашырыць магчымасці сваёй мастацкай мовы, выходзячы за межы паслядоўна рэалістычнай, «перасоўніцкай» выявы, і шукае натхнення ў творах народнага мастацтва, ткацтва, разьбы па дрэве, што адметна ў яго падрыхтоўчых творах да вокладкі ўласнай кнігі [2, с. 375].

У першыя паслярэвалюцыйныя гады пошукі «нацыянальнага» некаторы час працягваліся нібы па інерцыі, атрыманай у першыя гады нацыянальна-культурнага адраджэння, аднак з цягам часу ў сувязі з фарміраваннем адзінай дзяржаўнай сістэмы кнігадрукавання з яе моцным ідэалагічным ціскам, барацьбой з «нацдэмаўшчынай», якая шырока разгарнулася ў Беларусі у канцы 1920-х гадоў, выданне фальклорнага і этнаграфічнага матэрыялу было значна ўскладнена, а ў 1930-я гады нават ілюстраванне народных казак без падкрэсленага сацыяльнага падтэксту аказвалася небяспечным.

Тым не менш, у надзвычай складаных умовах у Беларусі першага паслярэвалюцыйнага дзесяцігоддзя пачало фарміравацца новае пакаленне мастакоў кнігі: В. Дваракоўскі, П. Гуткоўскі, М. Жытніцкі, Г. Змудзінскі, Я. Кашкель, В. Літко, Б. Малкін, М. Малевіч, А. Тычына, В. Волкаў, М. Эндэ, В. Ціхановіч і іншыя. Нягледзячы на недасканалую паліграфічную базу, ілюстратары той пары ў цэлым мелі магчымасць выказаць сябе, непрацяглы час адноснай мастацкай «талерантнасці» даваў магчымасць працаваць у розных манерах і накірунках.

Мастацкі «этнаграфізм» таксама на пэўны час аказаўся запатрабаваным і развіваўся пераважна ў дзвюх плынях. Першая была звязана з непасрэдным

ужываннем у кніжнай ілюстрацыі этнаграфічных прыкмет жыцця беларусаў: народных тыпажоў, прылад працы, бытавых рэчаў, народных строяў і г. д. Такі падыход, у прыватнасці, забяспечыў поспех падрыхтаванаму С. Некрашэвічам «Беларускаму лемантару» (1922). Тут ужываюцца найбольш распаўсюджаныя беларускія прозвішчы, выкарыстоўваюцца беларускія прымаўкі, казкі, загадкі. Шмат прыродных замалёвак, кароткіх апавяданняў аб сялянскім жыцці, працы, звычаях, дзіцячых гульнях праілюстравана лапідарнымі, але выразнымі контурнымі малюнкамі (мастак невядомы).

Пэўную сувязь з мастацкім «этнаграфізмам» можна адшукаць і ў маштабнай працы М. Філіповіча ў 1920-я гады па ілюстраванні беларускіх народных казак. Захоплены фальклорным матэрыялам мастак імкнуўся стварыць на яго падставе нацыянальна-адметныя вобразы. Яго акварэлі вылучаюцца ўнутраным манументалізмам, прагай да вялікай формы, М. Філіповіч дэманструе зайздросны кампазіцыйны дар і бяспрэчную колеравую адоранасць, выкарыстоўвае элементы народных строяў, пазнавальныя палескія краявіды і г. д.

Другі напрамак мастацкага «этнаграфізму» носіць больш апасродкаваны характар: народны арнамент, пазнавальныя дэталі, сімвалы, эмблемы з беларускай мінуўшчыны шырока ўжываюцца мастакамі кнігі (Я. Драздовічам, А. Тычынам, В. Дваракоўскім, М. Эндэ, М. Лебедзевай і інш.) як знак прыналежнасці да нацыянальнай культуры беларусаў, напамін аб яе гістарычных традыцыях і выкарыстоўваюцца перш за ўсё ў аздабленні вокладак і кніжным дэкоры.

Адметнасцю графічнага мастацтва гэтага пакалення майстроў стала імкненне працягваць тое, што пачалі іх папярэднікі – мастакі-адрэджэнцы 1-га дзесяцігоддзя XX ст. Ілюстратары кніжных і газетна-часопісных выданняў 1920-х гадоў актыўна выпрацоўвалі тую «выяўленчую лексіку», з дапамогай якой спадзяваліся размаўляць са сваімі дарослымі і маленькімі гледачамі. Побач з прыкметамі новага савецкага часу (серпам і молатам, узыходзячым сонцам, лунаючым сцягам, пяціканцовай зоркай і г. д.) мастакі ўжывалі выявы, звязаныя з нацыянальнай мастацкай спадчынай. На старонках беларускіх выданняў з'явіліся элементы народнай арнаментыкі, не засталіся незаўважанымі вытанчанае харакство слупкіх паясоў, раўнаважнасць скарынінскага шрыфту, дэкаратыўнасць тытульных аркушаў, заставак і буквіц беларускіх старадрукаў XVI – XVIII стст. Мастакі дзіцячай кнігі ўводзілі ў свае казачныя творы пазнавальныя этнічныя тыпажы беларусаў, апрааналі іх у нацыянальныя строі, разгортвалі дзеянні на фоне звыклых беларускіх краявідаў. Мастакі-аніmalісты знаёмлілі чытачоў з жыхарамі беларускіх лясоў і палёў. Той вялікі нацыянальны ўздых, які назіраўся ва ўсіх відах беларускага мастацтва 1920-х гадоў, быў прыпынены ўзмацненнем таталітарызму і змяненнем нацыянальнай палітыкі савецкай дзяржавы, а мастацкі «этнаграфізм» гучна заявіў пра сябе зноў праз некалькі дзесяцігоддзяў – у 1960-я гады.

ЛІТАРАТУРА

1. Бароўка, В. Ю. Мастацкі этнаграфізм у беларускай ваенна-вясковай прозе 60-80-х гадоў XX стагоддзя / В. Ю. Бароўка // Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта. – 2005. – № 3. – С. 97 – 104.
2. Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / рэдкал. : С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1989. – Т. 3. Канец XVIII – пачатак XX стагоддзя. – 448 с.
3. Гісторыя беларускай кнігі : у 2 т. / рэдкал. : М. В. Мікалаеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 2011. – Т. 2. Кніжнасць новай Беларусі (XIX – XXI стст.) / М. В. Мікалаеў (рэд. тома) [і інш.]. – 435 с.
4. Туронак, Ю. Вацлаў Іваноўскі і адраджэнне Беларусі / Ю. Туронак. – Мінск : Медысонт, 2006. – 180 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается художественный «этнографизм» как важнейший инструмент поиска национального своеобразия белорусского искусства книги начала XX в.

SUMMARY

The article considers artistic «ethnography» as the most important tool for searching for the national originality of the Belarusian book art of the early XX century.

Шамрук А. С.

ИСКУССТВО АРХИТЕКТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ КОНТЕКСТЕ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 14.09.2017)*

Архитектуру как вид искусства характеризуют особенности, определяемые лежащими в её основе смыслами и выразительными средствами. На протяжении многовековой истории искусство архитектуры формировалось в удовлетворении реальных жизненных потребностей и воплощении метафизических идей, выражающих духовные идеалы общества, с использованием характерного для своего времени и местности языка, построенного в соединении архитектурных и пластических средств.

В основе создания многих архитектурных сооружений лежат прагматические цели, детерминированные функциональными и экономическими требованиями. Масштабы современной застройки, возводимой на индустриальной основе, обостряют проблему художественных оснований архитектурного творчества и вопрос принадлежности архитектуры к искусству. Массивы рядовой застройки возводятся по законам, диктуемым в первую очередь индустрией строительного производства и минимальными функциональными требованиями. Создание уникальных объектов зачастую ориентировано на критерии имиджевости и внешней аттрактивности, обусловленные влиянием массовой культуры и законов рынка и снижающие их художественный уровень. Вместе с тем современная эпоха в значительной степени расширила

диапазон возможностей в воплощении художественных идей в архитектуре, освободила формообразование от жёсткой функционально-конструктивной предопределённости, способствовала обогащению архитектурного языка приёмами других видов искусства, литературы, философскими идеями, открытиями в современной науке и цифровых технологиях. Объектами художественного осмысления у архитекторов становятся как отдельные здания и комплексы, так и участки среды, пространства, предназначенные для общественной активности, заброшенные промышленные и складские постройки и выключенные из жизни города территории, а также ландшафты, элементы средового дизайна, урбанизированные структуры, включая целые города. Архитектурный объект трактуется сегодня разными авторами и как самоценная формальная структура, своего рода скульптура, и как концептуальный объект, рассчитанный на интеллектуальное восприятие, в котором зашифрованы разнообразные смыслы, и как растворяющийся в окружении артефакт, фокусирующий внимание на природных и урбанистических пейзажах, обращённый непосредственно к чувствам и эмоциям людей.

Отдельная область архитектуры, которая находится на пересечении искусства и ряда дисциплин, связанных с развитием и функционированием города, – урбанистика. Важной её составляющей является категория «художественной формы города», реализуемая посредством развития морфотипов города, логики градостроительной структуры, сформировавшегося на протяжении истории образа. Действия по развитию города, его трансформации и реконструкции осуществляются как с помощью расчётов в экономической, производственной, коммуникационной сферах, социальных прогнозов и т. д., так и художественной интуиции, направленной на формирование городского организма как художественно осмысленного целого.

Произведение зодчества, рассматриваемое как объект искусства, имеет трансцендентные основания, выходящие за границы прагматических аспектов и соединяющие в единое целое реальный жизненный и художественный контенты. Если в других видах искусства реальный мир интерпретируется в художественных образах, то в архитектуре реальные и художественные субстанции существуют параллельно, пересекаются, сливаются и воздействуют друг на друга. Соотношения между тектоникой, функцией, социальным содержанием и искусством в архитектуре приобретают сложные и неоднозначные трактовки.

Архитектурное творчество аккумулирует и преломляет различные смыслы архитектуры, переводя их с языка жизненной реальности на язык вневременного трансцендентного звучания, используя художественно-эстетические образы, символы, аллегории, культурные коды. Художественная образность рождается в соединении пространства и формы, статичности и динамики, метафизических смыслов и тактильных ощущений. Она основана на расчётах логики и интуитивизма, зашифрована в формах

символов, кодов и эмоциональности, чувственности, общей композиции и отдельных деталей, внешнего и внутреннего пространства, цветовых и светотеневых модуляций, тяготеющей к земле массы и побеждающей гравитацию устремлённости в небо. Трансцендентные основания, лежащие в основе архитектуры как искусства, связывают индивидуальное существование человека и вовлечённость в мировые процессы, реальное течение жизни и её духовное содержание, конкретную временную привязку и вневременное существование, природную и искусственную среду, обусловленность реальными условиями конкретной местности и связь с глобальным мировым контекстом. Архитектурная постройка, возведённая по законам искусства, артикулирует своим существованием в данном конкретном месте особенности культурного ландшафта, подчёркивая и выявляя его характерные черты, обыгрывая специфику территории и формируя в конечном итоге его культурную идентичность. Вступая в непосредственный контакт с человеком, архитектура не только формирует его жизненное пространство, но и создаёт эмоциональную атмосферу, настроение, при определённых условиях генерирует многообразие ассоциаций, аллюзий, тактильно-чувственных ощущений, которые влияют на реализацию жизненных функций и участвуют в постижении художественных качеств произведений зодчества.

На протяжении истории в художественном осмыслении архитектурных произведений доминировали те или иные ориентиры: тектонические, функциональные, социальные, знаково-символические, феноменологические и другие. Эти ориентиры преобразовывались творческим воображением архитектора в художественный образ сооружения, в зашифрованном виде содержащий повествование о своей эпохе, её социально-историческом измерении и культуре. Итогом работы архитектора, относящегося к проектированию здания как творческому акту, становилось превращение конструкции, функции или социальной идеи в художественный образ с использованием профессиональной палитры языковых средств: формы, пространства, композиции, архитектурной детали, фактуры, света, цвета и других. В разные периоды истории доминирующим объектом художественного творчества зодчего становился объём с присущей ему массой и пластикой; пространство – артикулированное архитектурным объёмом или непрерывное, перетекающее и объединяющее внешнюю среду и интерьеры зданий; конструкция, обладающая собственной художественной выразительностью и философией; функция, определяющая композицию сооружения и соотношение объёмов; социальная идея, диктующая свою логику объёмно-пространственных закономерностей и художественно-эстетических предпочтений. Объектом творчества в отдельные периоды истории был декор, покрывающий фасады зданий и формирующий непрерывное архитектурно-скульптурное целое. При этом ни в один из периодов истории развития архитектуры нельзя обнаружить прямого подчинения формообразования функции, конструкции, социальному заказу.

В руках талантливых зодчих они лишь служили отправной точкой, фундаментом, на котором строилась художественная концепция сооружения.

Художественный образ в архитектуре является итогом творческой рефлексии автора в границах стилевого канона, господствующих концепций в зодчестве, задания на проектирование, условий местного контекста, выразительных возможностей материалов и конструкций. Творчески мыслящие архитекторы создают в пределах стилевых канонов и универсальных тектонических схем уникальные произведения, которые признаются объектами высокого искусства.

Объявленная функционализмом обусловленность формы функцией в творчестве крупных зодчих 1-й половины XX в. была трактована как художественная тема, иллюстрирующая авангардную эстетику и получившая многообразие индивидуальных прочтений. На практике следование принципам новой эстетики зачастую реализовывалось в принципиально иной трактовке – следовании функции за формой, что продемонстрировал в своих постройках Мис ван дер Роэ. В работах архитектора непрерывность пространственно-временного континуума и аскетичность геометрического формообразования, создававшие иллюзию функционализма, работали в большей степени на воплощение метафизических категорий, чем на подчинение функции.

На протяжении XX в. социальные идеи были действенным средством формирования художественных концепций зодчества. Увлечение архитекторов в последние годы идеей социального проектирования, учитывающего требования местных сообществ и человека как индивидуума, перемещает в значительной степени акцент от художественно-эстетических критериев к этическим. Вместе с тем, социальная идея в руках творчески мыслящих архитекторов становится отправной точкой концептуальной архитектуры, продуцируя особый вид художественно-социального концептуализма (Алехандро Аравена). Благодаря используемым художественным средствам социальное жильё и общественные объекты способствуют формированию комфортной привлекательной жизненной среды, устранению социальных границ, интегрированию этнических групп (проект Суперкилен в Копенгагене, Superflex, ViG, Topotek 1, 2012 г.).

Единство и взаимообусловленность конструктивных, функциональных, социальных, формообразующих и декоративных приёмов, работающих на реализацию основных смыслов архитектурного объекта, качества материалов, поверхностей и деталей, являются необходимым условием его функционирования как произведения искусства. Случайность сопоставления отдельных частей архитектурной постройки и применённых выразительных средств, несогласованность идеи и способов её воплощения приводят к снижению художественного уровня произведения.

Архитектура советской неоклассики сегодня высоко оценивается как уникальный художественно-стилевой и культурный феномен, построенный на синкретизме художественной системы классики и концептов

коммунистической идеологии, ярко и масштабно запечатлевший один из периодов советской истории. Благодаря использованию советскими зодчими классических приёмов градостроительного ансамблевого проектирования застройка периода формирует монументальные репрезентативные ансамбли с комфортной сомасштабной человеку средой, в которой сегодня читается дух истории и аллюзии прообразов мирового зодчества. Вместе с тем brutальный характер архитектурных элементов и декоративных деталей построек периода, отличающих их от классических прообразов, не позволяет высоко оценить художественное достоинство многих возведённых в этот период объектов. Невысокий художественный уровень произведений наблюдается в тех случаях, когда искусство создаётся под контролем идеологических институтов, диктующих художественно-стилевые нормы, когда центр произведения рождается не творческим сознанием художника, а привносится извне.

В период индустриального домостроения 1960 – 1970-х годов в советской архитектуре, распространившей принципы типизации и унификации в том числе и на область проектирования уникальных объектов, архитектура подошла к границе своего существования в качестве вида искусства. Низкое качество строительных работ, применяемых материалов, выполненных из типовых деталей скупых декоративных элементов снижали общий художественный уровень построек, формообразование которых развивалось в русле возрождения идей функционализма, освоения достижений мирового модернизма. Минимализм и лаконизм архитектурного языка, переносившего акцент на динамизм объёмно-пространственных композиций, пластичность компоновки объёмов, создание эффекта перетекающих пространств при условии низкого качества исполнения приводили к тому, что объекты оценивались в большей степени как утилитарные, нежели художественные. С временной дистанции, после десятилетий буйства постмодернистского китча и попыток встроиться в мейнстрим мировой архитектуры, стали более очевидны художественные достоинства объектов предыдущего периода – в их уравновешенной гармонии, убедительных соотношениях частей и целого, жизненного содержания и художественной идеи. Мастера архитектуры, работавшие в этот период, продемонстрировали высокий профессионализм во владении доступными для них скупыми художественными средствами и понимании значений произведения архитектуры как средства жизнеобеспечения, как объекта, формирующего художественную форму города (Г. Заборский, Н. Шпигельман, И. Есьман, В. Малышев, А. Духан, Л. Левин и др.). Художественные достоинства объектов этого периода проявились в сравнении со многими работами последних лет, в которых архитектурный язык утратил связь с глубинными смыслами архитектуры, стал бездумным жонглированием внешних приёмов.

Новый этап в постижении архитектурных смыслов и их художественной интерпретации открыла эпоха постмодернизма. Смыслы

постмодернистских произведений виделись в реабилитации категорий сложности, декоративизма, связи с историей, в актуализации маргинальных для классической эстетики понятий иронии, абсурда, составивших парадигматическую основу искусства середины XX в. С появлением постмодернизма в архитектуру возвращаются такие художественные качества как разнообразие, аллюзивность, ассоциативность, символика. В художественных критериях постмодернизма соединяются утончённая элитарность и китч.

Цитирование в архитектуре постмодернизма можно трактовать как художественный прием, родственный художественному концептуализму и основанный на освоении категории дискурсивности, трактовке архитектурного произведения как текста, а можно рассматривать и как способ интегрироваться в исторический контекст либо достичь аттрактивности за счёт стилевых контрастов. Постмодернистский архитектурный концептуализм, рождённый в стремлении вписаться в философский и художественный дискурс эпохи, в постсоветском зодчестве получил поверхностное выражение, не связанное с его глубинными идеями. Несогласованность смыслов и их формального воплощения сказалась на художественном уровне архитектуры постмодернизма на постсоветском пространстве, который в большинстве случаев не поднимается выше китча. Большой осмысленностью можно охарактеризовать концепцию контекстуальности, внёсшую вклад в осмысление ценности непрерывной архитектурно-пространственной среды и её разновременных наслоений. Воспринятая с энтузиазмом, она вскоре обнажила проблему, связанную с продуцированием «новоделов под старину», нарушением принципов аутентичности и уникальности, снижения художественного уровня архитектуры.

Характерным для неомодернистского этапа в архитектуре Беларуси является самодостаточность формообразования, подчиняющего себе функциональную структуру с сохранением в большинстве построек конструктивной логики во внешнем образе сооружения. В белорусском зодчестве нашла отражение актуализация имиджевости зданий, репрезентирующих компании и общественную идеологию. Можно отметить слабый интерес к решению социальных проблем города, определяющих основные урбанистические процессы в современной мировой практике. В ряде построек, авторы которых пытаются достичь аттрактивности образа, композиции решаются непродуманным произвольным соединением объёмов разной конфигурации, результатом чего становится хаотичность и невнятность формального построения.

В последнее десятилетие архитектурные смыслы, лежащие в основе архитектурного творчества и сформировавшегося на протяжении столетий архитектурного языка, приобрели новую окраску и звучание, что обусловлено изменениями парадигматической системы культуры информационной эпохи. После активных неоавангардных экспериментов с

формообразованием, определявшим основное направление художественных поисков в архитектуре на рубеже веков, отмечается расширение диапазона направлений архитектурного творчества. В экспериментальном поле архитектуры последних лет развиваются тенденции: противостояния внешней аттрактивности; ориентации на ценности энергоэффективных технологий и натуральных материалов; учёта требований местных сообществ и человека как индивидуума; технологического экспериментаторства в цифровом проектировании; концептуального осмысления проблем современности; позиционирования в качестве главной проектной задачи осмысления связей с контекстом; стремления к достижению имиджевости и внешней аттрактивности образа. В каждом из этих направлений авторы демонстрируют преобразование той или иной исходной идеи в художественные образы, определяющие лицо современного искусства архитектуры.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируется структура смысловых и выразительных составляющих архитектуры как вида искусства. Внимание акцентируется на воплощении различных смыслов и особенностях палитры выразительных средств в современном зодчестве. Отмечается специфика реализации художественных функций архитектуры в современной практике Беларуси.

SUMMARY

The structure of semantic and expressive components of architecture as an art is analyzed in the article. Attention is focused on the embodiment of various meanings and the palette of expressive means in modern architecture. The specifics of the realization of artistic functions of architecture are noted in the modern practice of Belarus.

РАЗДЕЛ II ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОГО, ЭКРАННОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО МАСТАЦТВА

Безручко А. В.

УКРАИНСКИЙ КИНОЛЕТОПИСЕЦ Р. П. СЕРГИЕНКО

Киевский национальный университет культуры и искусств

(Поступила в редакцию 26.10.2016)

Жизненный и творческий путь известного режиссёра художественных, научно-популярных и документальных фильмов, сценариста, заслуженного деятеля искусств Украины (2010), члена Национального союза кинематографистов Украины, Гильдии кинорежиссёров России, Международного объединения кинематографистов славянских и православных народов, лауреата Национальной премии Украины имени Тараса Шевченко (1991), Государственной премии Украины имени Александра Довженко (2010) Роллана Петровича Сергиенко (род. 19.01.1936, г. Щорс Черниговской обл., Украина) описывали в своих статьях Н. Шудря [16], Л. Брюховецкая [3; 4], Г. Чмиль [15], И. Зубавина [5], С. Трымбач [14], А. Билан [2], А. Безручко [1] и другие. Тем не менее, перспективы исследований кинематографической деятельности Р. Сергиенко достаточно высоки.

Во Всесоюзном государственном институте кинематографии (ВГИК, сейчас – Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова) Роллан Сергиенко учился у А. П. Довженко. В его уникальной мастерской становились режиссёрами кино представители многих стран Советского Союза и так называемого «социалистического лагеря»: Николай Винграновский, Виктор Туров, Джемма Фирсова, Лариса Шепитько, Ирина Поволоцкая, Отар Иоселиани, Хаджи Ахмар и многие другие известные советские кинематографисты.

Смерть А. П. Довженко была ударом для учеников. «Все мои однокурсники целую ночь стояли около гроба учителя в доме на улице Воровского. Дежурили по четверо на протяжении каждого получаса. Спали в общежитии. Нет, мы с Николаем Винграновским ни на мгновение не сомкнули глаз» [16, с. 187], – описал Роллан Сергиенко последнее прощание студентов с их Учителем.

В качестве курсовой работы Р. Сергиенко совместно с однокурсником Я. Ефимовым на Центральной студии документальных фильмов снял лирический киноочерк о жизни дальневосточной подводной лодки «Бортовой 812» (1960). Дипломной лентой Р. Сергиенко стал короткометражный фильм «Я землю люблю» (1962), в котором молодой режиссёр в поэтической форме размышлял над проблемами войны и мира в произведениях искусства от древности до наших дней.

После окончания киноинститута Р. П. Сергиенко работал режиссёром Киевской киностудии художественных фильмов им. А. П. Довженко (в настоящее время – Национальная киностудия художественных фильмов им. А. П. Довженко), Киевской студии хроникально-документальных фильмов «Укркинохроника» (сейчас – Украинская студия хроникально-документальных фильмов), Киевской студии научно-популярных фильмов «Киевнаучфильм» (в настоящее время – Национальная кинематика Украины), Центральной студии документальных фильмов (ЦСДФ) в Москве (сегодня – Российская центральная киновидеостудия хроникально-документальных и учебных фильмов) и других.

За более чем полвека творческой деятельности Р. П. Сергиенко снял около трёх десятков художественных, научно-популярных и документальных фильмов: «Карты» (1964), «Объяснение в любви» (1966), «Белые тучи» (1968), «Ритм задан миру» (1971), «Будущее начинается сегодня» (1973), «Николай Рерих» (1976), «Вячеслав Павлович Губенко, хирург» (1978), «Олесь Гончар. Знаменосцы» (1979), «Олесь Гончар. Штрихи к портрету» (1980), «Счастье Никифора Бубнова» (1983), «Закон Вернадского» (1983), «Солдаты Орловы» (1985), «Львовский собор» (1986), «Майское утро» (1986), «Порог» (1988), «О жизни и смерти, художнике Лимареве, и не только о нём» (1993), «Второе объяснение в любви» (1999), «Отче» (2004) и другие.

Фильм «Открой себя» был создан в 1972 г. на Украинской студии хроникально-документальных фильмов к 250-летию Григория Сковороды целой плеядой украинских деятелей культуры: режиссёр Роллан Сергиенко, авторы сценария Владимир Костенко и Николай Шудря, оператор Александр Коваль, композитор Иван Карабыць, звукооператор Георгий Стрёмовский, отрывки из произведений Григория Сковороды озвучивал Иван Николайчук, закадровый текст читал Константин Степанков, на протяжении фильма зрители наблюдали за работой Ивана Кавалеридзе, который обновлял в бронзе монумент Г. Сковороды, установленный им в 1922 г. в Лохвице.

Фильм Р. Сергиенко вышел настолько новаторским для своего времени, что его, даже после многих переработок, «положили на полку» [7]. Лишь через двадцать лет фильм «Открой себя» показали зрителю. Возвращение принесло заслуженный успех картине и её создателям.

В 1991 г. творцы фильмов «Открой себя» (1972), «Тарас» (1989), «Перед иконой» (1990) (режиссёр Р. П. Сергиенко, авторы сценария В. С. Костенко (посмертно) и Н. А. Шудря, оператор А. И. Коваль), снятых на Украинской студии хронико-документальных фильмов, удостоены Национальной премии Украины им. Т. Шевченко.

Красной нитью в творчестве Р. П. Сергиенко проходит тема Чернобыльской трагедии: «Колокол Чернобыля» (1986), «Порог» (1988), «Колокол звонит по тебе» (1989), «Не спрашивай, по ком звонит колокол» (1990), «Приближение к Апокалипсису: Чернобыль рядом» (1991), «Чернобыль. Тризна» (1994), «Чернобыль. Послесловие» (1996), «Чернобыль

– 2001. Завещание» (2001), «Чернобыль. Музей неизбежности» (2005) и другие.

Р. Сергиенко так объяснил свою заинтересованность этой сложной и трагической темой: «Для меня Чернобыль – это знак. Знак Бога. Свидетельство очень близкого Страшного суда. Мне, конечно, жаль моих детей. Жаль моих внуков. Жаль дорогих мне, близких людей. Из-за этого и возвращался – и во второй раз, и в третий раз, и в пятый раз, и в седьмой, и в восьмой...» [4, с. 21].

Р. П. Сергиенко щедро делился секретами собственной творческой деятельности [8; 11; 13]; написал воспоминания об А. Довженко «Солнечные мгновения с учителем» [12] и «На “Тайной вечере” у Мастера» [16, с. 180 – 187]; Н. Винграновском [9; 10]. Кроме того, Р. Сергиенко снял о них документальные фильмы «Исповедь перед учителем» (1995 г., Гран-при Международного кинофорума славянских и православных народов «Золотой витязь» в 1997 г.) и «Николай Винграновский в синем небе. Исповедь перед другом» (2006).

В «Исповеди перед учителем» Виктор Туров, Николай Винграновский, Отар Иоселиани, Джемма Фирсова, Баадур Цуладзе, Георгий Шенгелая и другие бывшие студенты мастерской А. П. Довженко, которые на момент съёмки достигли возраста своего учителя, исповедались перед ним. Второй сюжетной линией является своеобразная исповедь самого А. П. Довженко, смонтированная из озвучивания его дневников на фоне документальных кадров с учителем.

Большинство учеников этой режиссёрской мастерской стало настоящими мастерами. Не имеет значения, в какой области искусства они построили собственный храм (в игровом кино или в документальном; в актёрской игре или в стихах), главное, что они, как того желал А. П. Довженко, стали прежде всего настоящими людьми. А многим из них, как считал О. Иоселиани, учитель определил жизненный путь: «Особенно – Ларисе Шепитько и Роллану Сергиенко. Украинцы, как и он сам, они всю свою жизнь ориентировались на него» [6].

С Р. П. Сергиенко автор статьи встречался несколько раз: во время командировок в Москву, в Киеве, на родине А. П. Довженко в посёлке городского типа Сосница, где каждый раз разговоры о творчестве самого Роллана Петровича Сергиенко переходили на Александра Петровича Довженко. Часть материала опубликована.

Имея достаточно загруженный график, Р. П. Сергиенко всегда с радостью откликался на просьбы о встрече как с профессиональными кинематографистами, так и со студентами. По просьбе автора статьи, который в то время был директором Института телевидения, кино и театра Киевского международного университета, Р. П. Сергиенко 14 сентября 2009 г. провёл чрезвычайно интересный мастер-класс перед студентами вышеназванного творческого ВУЗа с рассказом о собственной кинематографической деятельности и, конечно же, творчестве своего учителя

А. П. Довженко. После просмотра ленты «Исповедь перед учителем» было оживлённое обсуждение студенческой аудиторией, прославленному режиссёру задавали много вопросов, на которые он подробно отвечал.

Продолжателем творческой династии Сергиенко был сын Роллана Алексей, который после учёбы на Высших курсах сценаристов и режиссёров по специальности «режиссёр игрового фильма» (мастерская Е. Ташкова, художественный руководитель В. Мотыль) на телеканалах НТВ и ТВС был режиссёром телевизионных программ «Перехват», «Суд идёт», «Месть»; режиссёром цикла полнометражных фильмов о фильмах (33 ленты); автором сценария, режиссёром документального двухсерийного фильма «Близкий Далёкий. Предчувствие судьбы» (2012 г., Гран-при и приз зрительских симпатий Международного кинофестиваля в г. Владивосток «Человек&море», 2013 г.; победитель в конкурсе «лучший документальный фильм» Международного телекинофорума в г. Ялта «Вместе», 2013 г.), автором сценария, режиссёром и продюсером документального фильма «Здравствуй, папа. Роман о Роллане» (2013 г., специальный приз на Международном кинофестивале документальных фильмов в г. Саратове «Саратовские страдания», 2013 г.). Однако в конце 2013 г. 46-летний кинематографист внезапно умер. Автор статьи познакомился А. Р. Сергиенко в московской квартире его отца в 2008 г., потом встречал в Киеве в 2009 г. и в посёлке городского типа Сосница в 2010 г., когда Р. П. Сергиенко стал лауреатом Национальной премии Украины имени Александра Довженко.

За свою неутомимую кинематографическую и просветительскую деятельность Р. П. Сергиенко награждён не только любовью зрителей и уважением коллег, но и орденом Мужества (1996), медалью «В память 1500-летия Киева» (1982), нагрудным знаком о занесении в Книгу почёта Союза «Чернобыль России» (1996), памятным знаком Международной организации Союза Чернобыля «Гуманность и милосердие» (1996), почётным знаком «За достижение в развитии культуры и искусства» (2001). Роллан Петрович Сергиенко – член Объединённого опекунского совета Музея-института семейства Рерихов и Международного благотворительного фонда «Рериховское наследие». Роллан Петрович является лауреатом Международной премии им. Николая Рериха в номинации «Сохранение культурных ценностей и миротворчество».

Актуальны пожелания С. В. Трымбача, сказанные Роллану Петровичу Сергиенко к юбилею: «Достойная жизнь, достойные – и в смысле художественном, и в смысле моральном – кинематографические произведения. Многие лета ещё, Роллан Петрович! И земной поклон за труд – тяжёлый и высокий» [14].

Впереди у прославленного режиссёра художественных, научно-популярных и документальных фильмов Р. П. Сергиенко, которому недавно исполнилось восемьдесят лет, много творческих замыслов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Безручко, О. В. Сергієнко Ролан Петрович / О. В. Безручко // Архівна спадщина Олександра Довженка / О. В. Безручко. – Київ, 2012. – Т. 7. – С. 117 – 119.
2. Білан, А. Фільм про друга як сповідь перед собою / А. Білан // Українська культура. – 2007. – № 3. – С. 13.
3. Брюховецька, Л. Ліна Костенко й українське кіно / Л. Брюховецька // Поезія Ліни Костенко в часах перехідних і вічних / ред.-упоряд. Т. В. Шаповаленко. – Харків, 2006. – С. 55 – 61.
4. Брюховецька, Л. Ролан Сергієнко: «Спіши сповідатись!» / Л. Брюховецька // Кінотеатр. – 2003. – № 3. – С. 19 – 21.
5. Зубавіна, І. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті / І. Зубавіна ; авт. вступ. ст. В. Сидоренко ; літ. ред. Ю. Щербак. – Київ : Фенікс, 2007. – 296 с.
6. Іоселіані, О. Навчаючись у Довженка / О. Іоселіані // КІНО-Коло. – 2002. – № 14. – С. 38.
7. Мельничук, А. Дослідник Божою милістю. Про Миколу Архиповича Шудрю / А. Мельничук // День. – 2012. – 27 червня. – С. 13.
8. Сергієнко, Р. Друге освідчення в любові. Сценарій-заявка на повнометражний документальний фільм / Р. Сергієнко // Кінотеатр. – 1998. – № 5. – С. 40 – 43.
9. Сергієнко, Р. ...І твої божественні вірші: відкр. лист до Миколи Вінграновського з нагоди ювілею побратима студент. юності / Р. Сергієнко // Кур'єр Кривбасу. – 2006. – № 203. – С. 160 – 174.
10. Сергієнко, Р. «Микола Вінграновський. “У синьому небі...”»: режис. сцен. докум. відеофільму / Р. П. Сергієнко, М. В. Макаренко // Кур'єр Кривбасу. – 2006. – № 203. – С. 174 – 179.
11. Сергієнко, Р. Повернення у пекло : Чорнобиль: кінодокументи епохи очима режисера і оператора / Р. Сергієнко, К. Дурнов ; провів О.-Н. Науменко // Дзеркало тижня. – 2009. – 25-29 квітня. – С. 11.
12. Сергієнко, Р. Сонячні миті з учителем: до 110-річчя від дня народж. Олександра Довженка / Р. Сергієнко // Вітчизна. – 2004. – № 11/12. – С. 159 – 160.
13. Сергієнко, Р. Як будемо жити?.. : кінодослідження Р. Сергієнка «Чорнобиль поряд» / Р. Сергієнко ; записала Л. Вірина // Культура і життя. – 1991. – 12 січня. – С. 6.
14. Тримбач, С. Пороги Ролана / С. Тримбач // Офіційний сайт Національної спілки кінематографістів України Сергієнка [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ukrkino.com.ua/about/spilkanews/?id=4120>. – Дата доступу: 18.02.2016.
15. Чміль, Г. До проблеми кодів та іконографії національного кіно / Г. Чміль // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні : зб. наук. праць / НАМУ, Ін-т проблем сучасних мистецтв. – Київ, 2012. – Вип. 7. Сучасні стратегії екранної освіти: українська версія. – С. 116 – 131.
16. Шудря, М. Геній найщирішої проби. Нариси. Розвідки. Рецензії. Інтерв'ю. Публікації / М. Шудря. – Київ : Юніверс, 2005. – 382 с.

РЕЗЮМЕ

В статье исследован жизненный и творческий путь известного режиссёра художественных, научно-популярных и документальных фильмов, сценариста, заслуженного деятеля искусств Украины, лауреата Национальной премии Украины имени Александра Довженко, Национальной премии Украины имени Тараса Шевченко Роллана Петровича Сергиенко.

SUMMARY

In this article investigational the vital and creative way of the famous stage-director of feature, popular scientific and documentary films, scenario writer, Honoured Worker of Arts of

Варганич Г. А., Крупская Г. К.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ СОТВОРЧЕСТВА РУКОВОДИТЕЛЯ ХОРА И КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА КАК ВАЖНЕЙШИЙ ФАКТОР МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

*Гуманитарно-педагогическая академия Харьковского областного совета
(Поступила в редакцию 14.09.2017)*

В музыковедении существует много трудов, посвящённых проблемам дирижёрско-хорового и концертмейстерского исполнительства (А. Гольденвейзер, Н. Малько, И. Мусин, П. Чесноков, Е. Шендерович), которые освещают различные аспекты. В музыкально-исполнительском процессе каждый участник выполняет свою функцию, а задача дирижёра – объединить все функции, всех участников в единый музыкальный организм, который должен посредством музыкальной деятельности донести до слушателя художественный замысел композитора. Однако в исследованиях недостаточно внимания уделяется взаимосвязи руководителя хора и концертмейстера.

Целью статьи является изучение взаимосвязи между руководителем хора и концертмейстером.

Объект исследования – дирижёрское и концертмейстерское исполнительство в их взаимосвязи. Предмет исследования – некоторые аспекты творческой работы хормейстера и концертмейстера.

Процесс управления коллективом (оркестром, ансамблем, хором) существенно отличается от руководства любым другим социальным объектом. В первую очередь, это связано со спецификой творческого процесса, который имеет множество средств коммуникации, разнообразную палитру способов самовыражения его участников, комплекс эмоционально-интуитивных и интеллектуально-рациональных компонентов в арсенале выразительных средств музыканта. Следует учитывать, что любой творческий коллектив состоит из личностей, владеющих различными профессиональными навыками и знаниями, обладающих индивидуальным темпераментом и музыкально-художественными представлениями.

А. Пазовский охарактеризовал исполнительский коллектив как «единый многокрасочный и многозвучный инструмент, состоящий из живых, индивидуально мыслящих, чувствующих и создающих музыкантов – художников» [6, с. 71]. Таким образом, выявляется закономерность: чем выше профессиональный уровень музыканта, чем активнее он проявляет свою творческую волю, талант и способности, тем сложнее путь дирижёра к авторитету и профессиональному признанию, тем разнится уровень и качество сотворчества и сотрудничества хормейстера и концертмейстера.

В хоровой области теоретическое обоснование навыков дирижёрского исполнительства изложено в трудах А. Егорова, А. Преображенского,

В. Соколова, П. Чеснокова и других хоровых мастеров. В этих работах разрешение специфических проблем хоровой звучности связывалось с наличием чёткой последовательности и регламентации принципов управления с комплексом необходимых коммуникативных условий.

Вопрос концертмейстерского мастерства изучали Ф. Арзаманов, Л. Баренбойм, К. Виноградов, А. Готсдинер, Е. Либерман. Однако проблема организации совместной деятельности концертмейстера и хорового дирижёра как акта соисполнительства, сотворчества в психолого-педагогическом аспекте исследована недостаточно широко.

Специфика этой деятельности выражается в диалектическом единении сотворчества и соисполнительства, хорового дирижёра и концертмейстера: совместное исполнение на определённом этапе их творческой взаимодействии перерастает в совместное творчество, чего невозможно достичь без соответствующей подготовки, творческой поисковой активности участников учебного процесса, максимальной концентрации всех возможностей, увлеченности общим делом.

Анализ хоровой литературы показал, что в работах многих музыкантов-практиков XX в. (А. Егоров, В. Краснощёков, И. Мусин, А. Пазовский, В. Соколов, Л. Уколова, П. Чесноков и др.) широко обозначена сущность хорового коллектива с позиции его «художественного амплуа» и специфики звучания. Однако в последние десятилетия в связи с изменением развития социальных и культурных условий произошла трансформация целей и задач педагогической и просветительской работы музыканта. В центре «педагогической музыкальной Вселенной» оказалось не только формирование у музыканта интереса к творчеству и приобщение к шедеврам мировой музыкальной культуры, но также максимальное развитие личности, раскрытие способностей и возможностей обучающегося. На наш взгляд, это возможно только в правильной психологической обстановке содружества, сопереживания, содоверия, что напрямую зависит от уровня психолого-педагогической компетентности и взаимодействия как хорового дирижёра, так и концертмейстера.

Отсюда исходит необходимость систематизации и научной обоснованности различных аспектов психолого-педагогического сотрудничества хормейстера и концертмейстера, что оказывает влияние на успешное функционирование творческого коллектива.

Одна из важнейших задач педагога-музыканта – приобщить подрастающее поколение к гармоничному миру звуков. Совместная работа педагога-дирижёра и концертмейстера в связи с возрастными особенностями учащихся порождает ряд дополнительных сложностей и отличается особой ответственностью.

Практика вокально-хорового исполнительства показывает, что в условиях коллективного музицирования все субъекты вокально-хоровой деятельности (руководитель, концертмейстер, хористы) находятся в постоянном духовном, эмоционально окрашенном взаимодействии, качество

которого в немалой степени оказывает влияние на плодотворность существования творческого коллектива. Во время концертного исполнения дирижёр стремится показать всё то, чего он добился длительнейшим напряжением ума и чувства в процессе подготовительной работы, изучая нотную запись композитора, стремясь глубже раскрыть подтекст нотной записи. И здесь верными спутниками его вдохновения выступают не только самообладание, сосредоточенность, профессиональное спокойствие, но и помощник в лице концертмейстера. С точки зрения Н. Буяновой, это взаимодействие облекается в разные формы: непосредственный межличностный контакт в репетиционной работе и невербальное «интуитивное» общение в процессе исполнения музыкального произведения.

В более широком смысле деятельность хормейстера должна стать неким импульсом и стимулом для возможности совместного творчества исполнителей, а управление исполнительским процессом является ведущей приоритетной линией профессионального содружества, сотворчества дирижёра и концертмейстера.

Функциональное взаимодействие личности дирижёра с поющими в хоре А. Егоров охарактеризовал следующим образом: «От дирижёра хора требуется не только высокое техническое мастерство, не только безукоризненное понимание существа и особенности отдельной певческой индивидуальности, но и живое, страстное понимание исполнительского чувства, способность учитывать и ощущать его глубокую правду. Дело должно быть поставлено так, чтоб исполнитель *хотел* подчиняться дирижёру, *хотел* выполнить его дирижёрские намерения» [2, с. 32].

Дирижёр и педагог, воспитавший целую плеяду советских дирижёр-симфонистов, И. Мусин определил три фактора взаимоотношений дирижёра с исполнителями: 1) уровень мануальной техники дирижёра; 2) мастерство репетиционной работы дирижёра, методы и приёмы, с помощью которых он добивается образного воплощения произведения; 3) психическое состояние дирижёра, форма его поведения. Психолог Б. Ломов утверждал, что в ходе взаимодействия дирижёра и коллектива проявляются различные функции общения: информационно-коммуникативные, регулярно-коммуникативные и аффективно-коммуникативные. По мнению А. Пазовского, настоящего дирижёра характеризует сочетание в его индивидуальности вдохновенного художника, всецело отдающегося музыкальной стихии, и чуткого, требовательного педагога, способного стать воспитателем творческого коллектива [6, с. 81].

Среди необходимых условий комплекса профессиональных качеств дирижёра – понимание коммуникативных явлений в процессе музыкально-коллективного исполнительства. Коммуникативные условия отражают глубину и содержательность во взаимоотношениях дирижёра, концертмейстера и коллектива, способствуют результативной творческой работе. Художественное общение дирижёра с участниками исполнительского процесса (хоровой коллектив, концертмейстер, солист и т. д.) требует

сочетания профессионализма, максимальной отдачи (подготовленности) хорового коллектива и тесного контакта с концертмейстером.

Таким образом, дирижёр-хормейстер и пианист-концертмейстер становятся членами целостного, единого музыкального организма, который реализует не только музыкальные, но и художественные задачи. Такой творческий тандем, взаимодействие двух педагогов-практиков требует от каждого из них художественной культуры, высокого профессионального мастерства и особого призвания.

Аkkомпаниатор (от франц. «*accompagner*» – сопровождать) – это музыкант, исполняющий функцию сопровождения солисту (солистам). Сопровождение здесь подразумевает ритмическую и гармоническую опору. Концертмейстер – пианист, помогающий вокалистам, инструменталистам, артистам балета разучивать партии и аккомпанирующий им на репетициях и в концертах. Если деятельность аккомпаниатора предполагает зачастую лишь концертную работу, то труд концертмейстера подразумевает разучивание музыкального материала с исполнителями, контролирование качества их исполнения, умение дать совет, подсказать правильный путь к устранению недостатков.

Таким образом, для хормейстера концертмейстер – правая рука и первый помощник, его музыкальный единомышленник, соавтор творческих замыслов дирижёра. Авторитет концертмейстера завоёвывается глубокими знаниями, настойчивостью, ответственностью, творческой собранностью в воплощении необходимых художественных идей при совместной работе с руководителем хорового коллектива, хористами, а также собственным музыкальным самосовершенствованием.

Работа концертмейстера с хоровым коллективом отличается от занятий с вокалистами, солистами-инструменталистами. Хор, как природный музыкальный инструмент, способен на разные оттенки звука, от нежного «*пианиссимо*» до мощного «*фортиссимо*», оставаясь вместе с тем верным своей певческой природе. Профессиональный концертмейстер, аккомпанируя хору, всегда должен помнить о голосовой, певческой природе хорового звука, и даже исполняя произведения, где присутствуют оттенки мощного «*форте*», никогда не переходить на форсацию звука. Наоборот, опытный концертмейстер всегда стремится преодолеть ударную молоточковую природу своего инструмента, подражая хоровому звучанию.

Концертмейстер должен уметь читать с листа, быстро осваивать музыкальный текст, охватывая многострочную хоровую партитуру и сразу выделяя самое важное. Кроме того, ему необходим хороший музыкальный слух, воображение, артистизм, умение охватить образную сферу и форму произведения, способность вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении.

Решающим фактором, который отличает концертмейстера хора от пианистов, аккомпанирующих солистам, является тот, что он должен постоянно следить за жестами дирижёра во время исполнения. Для

успешного содружества дирижёра и концертмейстера последний обязан знать основы дирижёрской техники (дирижёрские сетки простых и сложных размеров, «точки», понятие «ауфтакт», «снятие» звука, всю палитру музыкальных штрихов и оттенков). Это называется способностью концертмейстера понимать дирижёра, поддерживать его индивидуальность для полноценной реализации музыкально-художественного замысла композитора.

Концертмейстерская деятельность предполагает наличие способности владения как всем арсеналом пианистического мастерства, так и множеством дополнительных умений и навыков. К ним относятся: умение «выстроить вертикаль», выявить индивидуальность солирующего голоса, обеспечить пульсацию музыкальной ткани, дать дирижёрскую сетку и т. п. Концертмейстерская деятельность соединяет психологические, творческие и педагогические функции, необходимые в различных ситуациях: учебных, конкурсных, концертных. Пианист, не усвоивший законы ансамблевых соотношений, не обладающий чуткостью к партнёру и не осознающий неразрывности и взаимодействия между партией солиста и аккомпанемента, не сможет добиться больших успехов в этой сфере.

Профессиональная деятельность дирижёра и концертмейстера предполагает наличие у них комплекса как личностных, так и психологических качеств в процессе хоровой работы. Прежде всего, педагоги должны развить в себе чуткость к партнёру, знать тонкости ансамблевого исполнения, ощутить взаимодействие как с дирижёром, солистом, так и с коллективом в целом. Для работы с учащимися разного возраста и уровня музыкальных способностей необходимо владеть высокой работоспособностью, мобильностью реакции и находчивостью в неожиданных моментах, обладать большим объёмом памяти и внимания, выдержкой, волей, чуткостью, педагогическим тактом и знанием возрастных особенностей в процессе хорового обучения.

Например, для детей младшего школьного возраста в большей степени характерны такие особенности, как неорганизованный музыкальный опыт, «зажатость», недостаточная слуховая координация, рассеянное внимание, частая перемена эмоционального состояния. Знание руководителем хора и концертмейстером этих возрастных данных способствует поддержанию интереса детей к коллективной форме работы с использованием театрализации, игровых компонентов обучения, активности в процессе исполнения.

Совместная деятельность руководителя хорового коллектива и концертмейстера имеет творческую, психологическую и педагогическую направленность. Основным направлением сотрудничества хормейстера и концертмейстера является налаживание взаимных психологических контактов и коммуникаций, обмен информацией между ними и хористами (солистами), а также взаимовлияние и психологическое взаимодействие. Для того, чтобы внутренние механизмы, объективные закономерности общения в

организованном творческом сообществе стали эффективным средством управления, необходимо наладить психологическое взаимодействие между дирижёром и концертмейстером как единомышленниками.

В музыкально-исполнительском процессе установление коммуникаций между его участниками имеют свои специфические особенности, которые основываются как на внешних (слуховые, зрительные), так и на «внутренних» (эмоционально-психологические) контактах. Данные коммуникации способствуют взаимопониманию и на различных стадиях хорового исполнительства иницируются дирижёром. Он приводит в действие, в основном, два вида коммуникативных средств: контакт с концертмейстером и вовлечение в исполнительский процесс коллектива в целом или отдельных его участников (солистов). Основной задачей дирижёра является организация совместных действий всех участников музыкально-исполнительского процесса, согласование индивидуальных побуждений с собственными художественными замыслами и тактика воплощения композиторской идеи. Концертмейстер должен совместно с другими исполнителями осуществить творческий замысел дирижёра. Таким образом, взаимодействие дирижёра и концертмейстера на различных стадиях работы является благоприятным психологическим фоном для творческого действия. Наиболее важным в создании положительного психологического микроклимата и утверждении авторитета являются такие качества, как способность к объективной оценке возникающих ситуаций, поддержание творческой и административной дисциплины, отстаивание интересов коллектива. Совместная работа концертмейстера и дирижёра включает педагогическую и творческую (художественную) деятельность.

Для того, чтобы собрать и удержать творческое внимание коллектива в продолжении всего репетиционного времени, каждую остановку, каждое своё требование дирижёру необходимо оправдать художественной целесообразностью. Для этого необходим чётко продуманный план, который мог бы заинтересовать, вовлечь исполнителей, вызвать в них ответную потребность в творчестве.

На репетиции дирижёр осуществляет своё педагогическое влияние, что также сочетается «с исполнительской функцией» в едином, одновременном и взаимосвязанном действии. Дирижёр выступает в роли педагога, наставника, старшего и более мудрого советника, а в детских исполнительских коллективах занимается просветительским музыкальным воспитанием подопечных.

Деятельность концертмейстера в хоровом классе также требует применения разносторонних знаний: сольфеджио, гармонии, полифонии, истории музыки, анализа музыкальных произведений, вокальной и хоровой литературы, педагогики и психологии в целом.

В ходе учебного процесса могут возникать ситуации, когда концертмейстеру по некоторым причинам поручают проводить занятия с отдельными группами хора. Выполняя функции хормейстера, пианист обязан

знать и учитывать степень знания хористами музыкальной ткани, интонационные трудности сочинения, особенности дыхания, степень развития певческих и слуховых данных хористов, их художественного воображения и музыкального мышления.

В репертуаре хоровых коллективов достаточно часто встречаются произведения в сопровождении клавирных переложений оркестра. В таком случае фортепианное переложение должно имитировать оркестровые тембры, а концертмейстер настраивается на взаимодействие с коллективом посредством тембровых возможностей своего инструмента.

В ансамбле концертмейстера и дирижёра от пианиста требуется понимание языка дирижёра, его замыслов, вплоть до создания художественной концепции исполняемого произведения. Обычно удерживать дирижёрские жесты в поле внимания концертмейстеру помогает периферическое зрение, но вместе с этим, в произведении встречаются ключевые моменты темповых отклонений, поэтому необходимо применять технику быстрого зрительного переключения.

Специфические особенности творческой работы на хоровых занятиях требуют от концертмейстера гибкости по отношению к исполняемой фактуре, умения пользоваться наиболее удобными её вариантами, аранжировкой, в случае необходимости переключаться на работу с учащимися различных социальных групп, разного уровня музыкальных способностей.

При всей многогранности совместной педагогической деятельности дирижёра и концертмейстера основную роль играют творческие аспекты их профессионального содружества. Творческий путь дирижёра и концертмейстера основывается на обоюдном обладании музыкальной одарённостью, широким кругозором, музыкальным слухом, артистизмом, умением охватить образную сущность и форму произведения, способностью полностью донести концепцию идеи, которую композитор закладывает в своём произведении.

Таким образом, активное взаимодействие дирижёра и концертмейстера является необходимым при обучении хоровому пению. Выявляется ряд основных направлений сотворчества концертмейстера и руководителя хорового коллектива: педагогическое (использование методических приёмов и методов для решения различных учебных задач хорового коллектива), творческое (воплощение совместного замысла посредством выхода на смежные виды искусств, накопление музыкального багажа и т. д.), психологическое (налаживание коммуникаций между участниками коллектива, личностный пример и взаимодействие, знание возрастных особенностей обучающихся и т. д.). Обоюдные действия дирижёра и концертмейстера необходимы как в учебной репетиционной работе, так и в концертной и конкурсной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гольденвейзер, А. Б. Об исполнительстве / А. Б. Гольденвейзер // Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки. Статьи. Воспоминания / сост. М. Соколов. – М., 1965. – Вып. 1. – С. 35 – 71.
2. Егоров, А. А. Теория и практика работы с хором / А. А. Егоров. – Л.; М. : Музгиз, 1951. – 240 с.
3. Живов, В. Л. Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика : учебное пособие для ВУЗов / В. Л. Живов. – М. : Владос, 2003. – 272 с.
4. Малько, Н. А. Основы техники дирижирования / Н. А. Малько. – М. : Музыка, 1965. – 217 с.
5. Мусин, И. А. О воспитании дирижёра: очерки / И. А. Мусин. – Л. : Музыка, 1987. – 247 с.
6. Пазовский, А. М. Записки дирижёра / А. М. Пазовский ; под общ. ред. В. Кухарского. – М. : Музыка, 1966. – 558 с.
7. Пигров, К. К. Руководство хором / К. К. Пигров. – М. : Музыка, 1964. – 220 с.
8. Птица, К. Б. Очерки по технике дирижирования хором : материалы к курсу техники дирижирования / К. Б. Птица. – М.; Л. : Музгиз, 1948. – 160 с.
9. Чесноков, П. Г. Хор и управление им / П. Г. Чесноков. – М. : Музгиз, 1961. – 241 с.
10. Шендерович, Е. М. В концертмейстерском классе: размышления педагога / Е. М. Шендерович. – М. : Музыка, 1996. – 203 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены аспекты сотворчества дирижёра и концертмейстера как важнейшего фактора музыкально-исполнительской деятельности, требующего от педагогов-практиков художественной культуры, высокого профессионального мастерства и особого призвания. В контексте данного исследования установлено, что дирижёр-хормейстер и пианист-концертмейстер становятся членами целостного, единого музыкального организма, который реализует не только музыкальные, но и художественные задачи.

SUMMARY

In the article the main aspects of coauthorship of the conductor and the concertmaster as the most important factor of musical and performing activity, which demands of two experts teachers art culture, great professional skills and special calling. In the context of this research, it has been defined that the conductor chorus-master and the pianist-concertmaster become members of a complete, uniform musical organism which realizes not only musical, but also art tasks.

Голикова-Пошка Е. В.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СКРЫТОЙ РЕКЛАМЫ В БЕЛОРУССКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 13.09.2017)*

Современный социум всё более подвержен воздействию рекламы не только в процессе приобретения товаров либо услуг (т. е. в местах их продажи) или посредством публикации рекламных сообщений в

специализированных газетах и журналах, но и в обыденной жизни: при разговоре с друзьями или коллегами («сарафанное радио»), чтении книг, просмотре телепередач или кинофильмов (скрытая реклама) и т. д. При этом зачастую рекламодатели используют разнообразные уловки, так называемые «ловушки» и приёмы, чтобы как можно более эффективно воздействовать на психику потребителей, завлекая и убеждая последних приобрести тот или иной товар либо услугу. Каждый человек практически ежеминутно встречается с разными формами и видами рекламы, а значит, постоянно выступает в роли потенциального потребителя рекламируемой продукции.

В большинстве своём методы рекламирования достаточно прозрачные: рекламные объявления, размещаемые в общественном (наземном и подземном) транспорте, реклама в средствах массовой информации, наружная (щиты, панно, вывески, лайтбоксы и пр.), печатная реклама и другое. Однако существует и так называемая скрытая реклама («product placement», или продакт-плейсмент), которая активно, но при этом опосредованно воздействует на психику потребителя, ненавязчиво внушая ему, в пользу какого товара следует сделать выбор. Многие считают, что скрытая реклама – это так называемый 25-й кадр, органично вставленный в канву фильма и манипулирующий при этом общественным сознанием. На самом деле кинематографисты используют более тонкие методы воздействия на целевых потребителей товаров или услуг. Зачастую продакт-плейсмент органично вписывается в канву литературного, живописного, аудиовизуального произведения, компьютерной игры, выступая своеобразным атрибутом «правильной» (успешной, богатой) жизни. Нередко персонажи фильмов открыто произносят названия марок, брендов, акцентируют внимание зрителей на слоганах, демонстрируют лейблы, логотипы, стремясь показать рекламируемый продукт с наилучшей стороны.

Реклама проникла в кинематограф практически с момента его зарождения. Однако скрытую рекламу стоит отличать от так называемой внутренней, гармонично и логично вставленной в экранное пространство. Материал внутренней рекламы, как отмечал М. Бойтлер, «должен попадаться на глаза зрителю, наиболее увлечённому динамикой фильма, а значит, рекламная лента должна быть вклеена после наиболее сложных перипетий картины, но не после конечной катастрофы и развязки». При поиске же наиболее подходящего места для «проектирования рекламы» следует обратить внимание на «промежуток между предпоследней и последней частью, т. е. момент высшего напряжения экранной интриги картины» [1, с. 91]. При этом считалось, что вся реклама в фильме непременно должна быть сведена к «анонсу-объявлению, анонсу-мультипликату и проекции пробных кадров (проспекту)» [1, с. 92], способных привлечь зрителей неожиданностью появления, новизной, то есть в кинокартине необходимо было просто включать разрозненные агитационно-пропагандистские кадры, не связанные с сюжетом повествования и рекламирующие тот или иной продукт или услугу.

Приём скрытой рекламы использовался уже в первых фильмах: применялся реквизит и антураж, близкий к реальным коммерческим аналогам. Например, в игровой картине «Проститутка: убитая жизнью» («Белгоскино», 1926 г., реж. О. Фрелих, сцен. Н. Галкин и Е. Демидович) присутствовали вывески магазинов «Егоров», «Госторг» и т. д., хорошо знакомые покупателям тех лет. На протяжении 10 секунд в фильме камера задерживалась на рекламном щите со словами: «Кафе. Молочная. Столовая».

Привлекала потенциальных потребителей и рекламная растяжка в детском фильме «Внимание! В городе волшебник!» (1963 г., реж. В. Бычков), крупными буквами сообщающая о новом «Салоне женского белья в Петровском пассаже» в Москве. Здание пассажа, построенное в 1906 г. для наследницы купеческой династии В. И. Фирсановой, стало в начале прошлого столетия внушительным торговым комплексом, собравшим под своей крышей множество мелких и крупных магазинов, включая и павильон французской торговой фирмы «Гомон», производящей кино- и фотооборудование. В 1918 г. здание пассажа было национализировано, а вместо магазинов в нём появился кинотеатр и выставка ВСНХ; в 1928 г. на первом этаже пассажа вновь расположились магазины, а на втором разместился «Дирижаблестрой» – научно-исследовательский комбинат по опытному строительству и эксплуатации дирижаблей. Только в 1960-х годах зданию вновь вернули первоначальные функции: став большим торговым центром, оно в 1963 г. являлось филиалом ЦУМа. Как следует из первых кадров вышеназванной картины, в пассаже продавалась косметика, тюль, головные уборы, подарки и сувениры. При этом, несмотря на то, что фильм «Внимание! В городе волшебник!» позиционировался как детский, рекламные вставки-объявления предназначались именно взрослой аудитории, поскольку фильмы такого рода всегда было принято смотреть всей семьёй, что значительно повышает шанс рекламодателей на привлечение нужной им потенциальной аудитории.

Не обходили своим вниманием кинематографисты и рекламу реально существующих магазинов. Поскольку киностудия «Беларусьфильм» проводила натурные съёмки в разных городах Советского Союза, то рекламировались торговые точки не только белорусских, но и российских городов. Например, в фильме «Кафедра» (1982 г., реж. И. Киасашвили) представлена адресная реклама магазина «Продукты», расположенного на Петровском бульваре в Москве. В картине «Внимание! В городе волшебник!» зрителям напоминалось не только о Петровском пассаже, но и о знаменитом на весь Советский Союз магазине польских товаров «Ванда», открывшемся именно в 1963 г. (о чём свидетельствует архивная фотография из журнала «Строительство и архитектура Москвы» 1963 г., № 1). В первой серии комедийного фильма по повести Н. Матуковского «Троянский конь» («Амнистия», 1980 г., реж. В. Пономарёв) заседание народного (товарищеского) суда проводится в здании магазина «Ромашка». А школьники из фильма «Воля Вселенной» (1988 г., реж. Д. Михлеев,)

выбирают цветы для одноклассницы на Комаровском рынке, рядом с которым расположен магазин «Мебель».

Со временем рекламируемые в кинопроизведениях объекты закрывались, а на их месте появлялись другие. Например, в детском фильме «Про дракона на балконе, про ребят и самокат» (1976 г., реж. Г. Харлан) магазин «Молоко» располагается по адресу улица Я. Коласа, д. 40 (сейчас там стоматологический кабинет); в игровой ленте «Поводырь» (2001 г., реж. А. Ефремов) главная героиня Саша (актриса В. Арланова) неспешно проходит мимо разноцветной, яркой, привлекающей внимание зрителей вывески магазина «Жако» на площади Победы в Минске (на сегодняшний день здесь располагается ресторан «Скиф»).

Иногда в игровых фильмах появляются реальные прецеденты цен на товары или услуги (одежда по 45, 60 и 130 рублей в картине «Хотите – любите, хотите – нет», розы за 7 и 8 рублей и «другие цветы» за 4 и 6 рублей в киноленте «Воля Вселенной»; стол за «500 рублей новыми деньгами» в фильме «Внимание! В городе волшебник!»). Но в большинстве своём такого рода рекламная продукция недолговечна, поскольку через непродолжительное время информация становится недостоверной.

Периодически в фильмах рекламируются и объекты общепита – кафе, бары и рестораны, что, вызывает интерес к ним со стороны зрительской аудитории. Так, в лирической мелодраме «Поводырь» оператор (А. Рудь) задерживает камеру на вывеске кафе «Свитанок» (белорусская домашняя кухня), случайно (или специально) выхватывая и логотип ресторана McDonald's (оба заведения расположены практически рядом). А напоминанием о существовании московской закусочной-автомата (открылась в 1954 г.) и минского кафе-автомата (появилось в 1957 г. на площади Победы) – прототипов автоматов по продаже напитков, бутербродов, булочек и прочих продуктов – в картине «Внимание! В городе волшебник!» стала специально сооружённая декорация фасада здания «Кафе Автомат».

В фильмах также рекламировались многочисленные кафе-мороженое, основной специализацией которых была продажа сладких газированных напитков и разнообразных сортов мороженого в пластиковых или алюминиевых креманках (в детских лентах «С кошки всё и началось...», 1982 г., реж. Ю. Оксанченко; «Воля Вселенной»); передвижные автокафе (детский фильм «Мы с Вулканом», 1969 г., реж. В. Перов); небольшие уличные лотки по продаже газированной воды («Про дракона на балконе, про ребят и самокат»), жареных пирожков с мясом (комедия «Наши соседи», 1957 г., реж. С. Сплошнов), мороженого («Мы с Вулканом»); бочки с хлебным квасом (мелодрама «Улица без конца», 1972 г., реж. И. Добролюбов).

Коммерческая реклама в белорусских фильмах представлена достаточно широко. Наибольшей популярностью пользовалась реклама товаров повседневного спроса, например, автоматы по продаже газированной

воды, ранее стоявшие во всех городах Советского Союза («С кошки всё и началось...»), «Троянский конь»).

Треугольный сине-красный пакет с молоком (тетраэдр, своеобразный бренд СССР, внедрённый в массовое производство в 1959 г.) можно увидеть в драме-экранизации «Кафедра» по одноименной повести И. Грековой. А бутылки с молоком, ряженкой или кефиром, закрытые крышечкой из фольги, фигурируют в картинах «Наши соседи», «Троянский конь», «Про дракона на балконе, про ребят и самокат» (в этой картине также демонстрируется плакат-растяжка, напоминающий: «Пейте, дети, молоко!») и других. Консервы «Кильки в томатном соусе», разрекламированные первым секретарем ЦК КПСС Н. С. Хрущёвым, который лично попробовал новый продукт, и приглянувшиеся хозяйкам благодаря ценовой доступности (появились на прилавках в середине 1950-х годов), с аппетитом дегустировал главный герой Артём из фильма «Хотите – любите, хотите – нет». Концентрат горохового супа попробовал приготовить по рецепту, указанному на этикетке Славик Барышев (актёр С. Алексеев) в фильме «С кошки всё и началось...», стремясь накормить дядю Серёжу (В. Ильичёв), актёра театра, находящегося в доме на правах гостя.

В белорусских фильмах 1980-х годов появлялась и скрытая реклама дефицитных продуктов. Так, в фильме «С кошки всё и началось...» при обзорных съёмках кухни объектив камеры оператора (А. Бетев) выхватывал жестяную коробку с индийским кофе – мечту многих советских хозяек. А в картине «Воля Вселенной» на столе у так называемого Гуру (С. Векслер) и его подруги (В. Богук) можно было заметить баночку безалкогольного освежающего напитка «Sisi» производства Голландии.

В отечественных фильмах демонстрируются не только продукты питания. Так, с помощью приёма скрытой рекламы были показаны вместительный трёхполочный холодильник с морозильной камерой «ЗИС-Москва» («Наши соседи»), калькуляторы «Электроника б3-19М» (на нём проводил подсчёты в своём «коммунальном» НИИ Пётр Румянцев (актёр Д. Харатьян), главный герой комедии «Филиал», 1988 г., реж. Е. Марковский), «Электроника МК-87а», при помощи которого высчитывал, сколько осталось прожить его однокласснику Диме Коноплёву (В. Илющенко) Марик Утёночкин (А. Бабошкин) в картине «Воля Вселенной». Телевизоры и иную технику мировых фирм-производителей «Sony», «Philips» и «Panasonic» продавали Миша (Д. Тетруашвили) и Артём (П. Юрченков-мл.) в фильме «Поводырь».

Неизменным атрибутом рекламирования выступает и одежда, и если на большинстве вещей не указывается фирма-изготовитель, то на товарах, представляемых с помощью продакт-плейсмент, лейблы и фирменные знаки прочитываются достаточно чётко и ясно. Например, в фильме «Про дракона на балконе, про ребят и самокат» броская надпись «Tartu» на головном уборе мальчика в кепке (актёр А. Роговой) ненавязчиво рекламирует соответствующий эстонский город. В ряде эпизодов фильма «С кошки всё и

началось...» Марья Васильевна (Р. Маркова), соседка Юры Карасика (А. Пospelов) по коммунальной квартире, появляется в хлопчатобумажной футболке с надписью и логотипом «Олимпиада. Москва-1980» в противовес Юриной подружке – Галке Сафоновой (Л. Шабалина), которая носит дома спортивную футболку фирмы «Huff». Школьник Гришка Зубарев (Д. Сахно) из мелодрамы «Экзамен на директора» (1986 г., реж. А. Ефремов) не только слушает рок-музыку в жанре «heavy metal» (возникшем на Западе в 1970-е гг.), но и популяризирует новое для советского человека туристическое направление (остров в Карибском море – Ямайка), надев футболку с надписью «Jamaika – no problem» (таков девиз местных жителей острова, выступивший здесь в роли туристского слогана). В детском комедийном фильме «Этот негодяй Сидоров» (1983 г., реж. В. Горлов) на одном из второстепенных персонажей надета футболка, призывающая посетить Антильские острова Карибского бассейна (слоган «Caribe: happy moments»). Другие персонажи (Три богатыря), пришедшие на помощь Алёше Сидорову (В. Галкин), когда ему требовалось почистить большое количество картошки на ужин всему лагерю, были одеты в футболки с изображением героев культового советского детского мультфильма «Ну, погоди!» (1969 – 2012 гг., реж. В. Котёночкин, В. Тарасов). В фильме «Воля Вселенной Марик Утёночкин, самопровозглашённый лидер класса, гордо щеголял на уроке физкультуры в спортивном костюме с броской надписью «Adidas», хотя у других его одноклассников были костюмы с надписью «БССР».

Кроме коммерческой, информирующей рекламы товаров и услуг в фильмах встречается и напоминающая реклама, основная цель которой – напомнить потребителям о существовании того или иного продукта/услуги, создать положительный образ рекламируемого объекта. Чаще всего к данному виду относят рекламу парков с аттракционами, зоопарков, музеев, театров и других мест, предназначенных для семейного отдыха. Так как посещение этих объектов имеет скорее сезонный (временный) характер, то напоминающую рекламу можно отнести не столько к коммерческой, сколько к социальной. Например, в фильме «Поводырь» местом встреч главных героев Саши и Артёма становится детский парк им. Горького (г. Минск). Дети, персонажи кинокартины «С кошки всё и началось...», катаются в этом же парке на каруселях «Ромашка», «Сюрприз» и «Автодром», а герои игровой ленты «Про дракона на балконе, про ребят и самокат», посещая Парк Челюскинцев, смогли прокатиться и на качелях-лодочках, и на аттракционе «Супер 8». Влюблённая пара Ольга (С. Суховой) и Владимир (В. Герасимов) из первой новеллы «Сюрпризы после смены» (1973 г., реж. В. Поздняков) фильма-трилогии «Весёлый калейдоскоп» встречались на берегу реки Свислочь возле Дворца спорта и прогуливались по набережной до Троицкого предместья. В качестве фоновых, проходных, эпизодических кадров в фильм «В большом городе» включена реклама Московского театра кукол и Зоопарка Московского коммунального хозяйства (МКХ). В ленте «Улица без конца» главная героиня Оля Русанова (И. Бразговка) проходит мимо Дворца

культуры нефтяников в Новополоцке, а в картине «Этот негодяй Сидоров» дети из пионерского лагеря посещают безымянный зоологический сад, в котором легко узнать Минский зоопарк.

Таким образом, напоминающая реклама призвана не только «напомнить» о существовании какого-либо туристически привлекательного объекта, но и продемонстрировать его с наиболее выгодной стороны, что, в конечном итоге, способно увеличить посещаемость. Например, с целью повышения туристического потенциала мемориального комплекса «Брестская крепость-герой» в фильм «Мы с Вулканом» вставлены обзорные кадры внутреннего двора Крепости, сопровождаемые словами экскурсовода: «Товарищи! Вы находитесь на священной земле Брестской крепости. Здесь в первый же день войны полчища врагов встретились с небывалым мужеством, стойкостью и отвагой советских воинов. Шли дни и ночи боев. В строю оставалось всё меньше воинов. Не было хлеба, воды. От огня плавился камень, но Крепость не сдавалась! И бойцы писали на стене кровью: “Умрём! Но из Крепости не уйдём!” Отмечая исключительные заслуги защитников Брестской крепости перед Родиной и в ознаменование 20-летия Победы советского народа в Великой Отечественной войне 1941 – 1945 годов, Указом Президиума Верховного Совета СССР Брестской крепости присвоено почётное звание Крепость-герой!».

Повышению имиджа и пропаганде государственных милитаризированных служб: войсковых (вооружённые силы) и военизированных (милиция), а также правоохранительной структуры (прокуратора) – содействует имиджевая реклама, появляющаяся в фильме «Мы с Вулканом»; киноповести «Точка отсчёта» (1979 г., реж. В. Туров); криминальном детективе «Задача с тремя неизвестными» (1979 г., реж. Б. Шадурский); приключенческой ленте «Юрка – сын командира» (1985 г., реж. Н. Лукьянов); драмах «Суд должен продолжаться» (1930 г., реж. Е. Дзиган, Б. Шрейбер), «Факт биографии» (1976 г., реж. Б. Шадурский), «Повестка в суд» (1988 г., реж. В. Дудин); военных драмах «Чужое имя» и «Свидетель» (1985 г., реж. В. Рыбарев); детективах «Призвание» (2005 г., реж. В. Сергеев), «Сетевая угроза» (2011) и «Смертельный танец» (2012 г., оба – реж. И. Четвериков) и других.

Таким образом, скрытая реклама обладает многочисленными достоинствами, которые устраивают рекламодателей, поэтому использование приёмов *product placement* практикуется практически повсеместно, и в каждом фильме, телефильме, клипе, даже в некоторых мультфильмах встречаются небольшие рекламные вставки или фрагменты. Реклама в произведениях экранных искусств отличается доступностью, широтой охвата зрительской аудитории, оперативностью, меньшей навязчивостью, нежели обычные рекламные ролики, гармонично вписанные в экранное пространство кадра. При этом обязательным условием использования скрытой рекламы в кинематографе является неременный показ рекламируемого продукта в течение не менее чем нескольких секунд, как, к примеру, в фильме «В

большом городе» (1927 г., реж. М. Авербах, М. Донской), где на протяжении пяти секунд с помощью использования дублирующего кадра с двойным наложением экспозиции зрителям демонстрировался британский автомобиль марки «LeyLand» (двухместная легковая машина, выпущенная в 1920 г.).

Следовательно, в зависимости от жанра кинопроизведения в нём используются разные виды и формы *product placement*, призванные подтолкнуть зрителей к приобретению тех или иных рекламируемых товаров и услуг, что даёт возможность рекламистам значительно расширить целевую аудиторию, приобретая новых потенциальных клиентов и тем самым повышая доходы от продажи товаров или услуг.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бойтлер, М. Реклама и кино-реклама / М. Бойтлер. – М. : Кинопечать, 1926. – 112 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются приёмы скрытой рекламы (продакт-плейсмент), широко применяемые в кинематографической среде. Основное внимание направлено на жанрово-видовую классификацию неявной (скрытой) рекламы: коммерческую, пропагандистскую, социальную.

SUMMARY

This article discusses techniques of hidden advertising (product placement) are widely used in the cinematic medium. The main focus is on species genre classification of implicit (hidden) advertising: commercial, propagandistic, social.

Дубоўская К. М.

ПРАЦЭС ДЭСТРУКЦЫІ ТРАДЫЦЫЙНАЙ СЦЭНЫ-СКРЫНІ Ў СУЧАСНЫМ БЕЛАРУСКІМ ТЭАТРЫ

*Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў
(Паступіў у рэдакцыю 11.09.2017)*

Сцэна-скрыня з'яўляецца традыцыйным і найбольш распаўсюджаным тыпам сцэны не толькі ў беларускім тэатры, але і ў тэатры Усходняй і Заходняй Еўропы, а таксама Расіі. Гэты тып сцэны, які адрозніваўся наяўнасцю планшэта і ўсталяваных на ім перспектыўных жывапісных дэкарацый, сфарміраваўся ў Італіі прыкладна ў пачатку XVI ст. Вялікае значэнне для далейшага развіцця сцэны-скрыні меў пераход тэатральных прадстаўленняў у закрытыя памяшканні са стацыянарнай сцэнай, дзе можна было ўсталяваць неабходныя механізмы. У 1759 г. у горадзе Вічэнца архітэктарам Себасцыянам Серліа быў пабудаваны тэатр, прынцыпы арганізацыі якога сталі базавымі для шматлікіх італьянскіх і еўрапейскіх дойлідаў. Сцэна гэтага тэатра зрабілася правобразам будучай сцэны-скрыні, развіццё якой у далейшым ішло па шляху тэхнічнага ўдасканалвання. Такі тып сцэны, абсталяваны куліснымі машынамі, плоскаснымі жывапіснымі дэкарацыямі, што ілюзорна перадавалі аб'ём і прастору, атрымаў паўсюднае развіццё ў еўрапейскіх краінах.

Этапным у развіцці беларускай сцэны-скрыні стала стварэнне дэкарацый для школьнага тэатра XVI – XVIII стст., дзе шырока пачынаюць выкарыстоўвацца жывапісныя палотны ў якасці заднікаў, а таксама тэатральная машынерыя. На месцы сучасных бакавых куліс знаходзіліся трох-ці чатырохгранныя прызмы (тэлары) – па тры з кожнага боку. На кожнай грані паўставала пэўная выява. У даследаванні А. Мальдзіса «Як жылі нашы продкі ў XVIII стагоддзі» адзначана, што сцены і вежы былі намалюваны на кардоне [2, с. 259]. Прызмы лёгка паварочваліся – і дэкарацыя змянялася. З дапамогай нескладаных машын персанажы маглі спускацца з «неба» ці правальвацца ў «пекла» (люкі) і г. д. Школьныя рэлігійныя драмы-маралітэ і камедыі ставіліся ў Нясвіжы, Навагрудку, Мінску, Брэсце і іншых гарадах і мястэчках краіны.

У перыяд паміж 1747 і 1749 гг. у Нясвіжы было пабудавана першае ў Беларусі тэатральнае памяшканне. Архітэктарам выступіў беларус Казімір Ждановіч. Сцэна была абсталявана дастаткова магутнымі машынамі для перасоўвання куліс і кручэння тэларыяў [1, с. 225 – 228]. У 2-й палове XVIII ст. адна з самых вялікіх і тэхнічна дасканалых беларускіх сцэн знаходзілася ў тэатры Гераніма Радзівіла ў Слуцку.

У XVIII ст. спачатку ў беларускім, а пазней у еўрапейскім і рускім тэатры адбылося пэўнае ўдасканалванне сцэны-скрыні: акрамя сталай устаноўкі з аб’ёмных калон, арак і тэларыяў пачаў выкарыстоўвацца такі тып дэкарацыі, як аб’ёмны павільён. Гэта адбылося ў перыяд станаўлення айчыннай тэатральнай архітэктуры, калі ствараліся памяшканні, пабудаваныя па тыпу італьянскага «рангавага тэатра» XVII – XVIII стст. Пастаноўшчыкі спектакляў на тагачасных магнацкіх сцэнах значна візуалізавалі прадстаўленні пры дапамозе розных эфектаў: сцэна магла запаўняцца вадой, куды выканаўцы выплывалі на лодках, у патрэбныя моманты на падмостках разыгрываліся кавалерыскія баі ці ўспыхвалі пажары [1, с. 229, 235]. Таму не дзіўна, што для віртуознага афармлення барочнай сцэны пры дапамозе манументальных жывапісна-перспектыўных дэкарацый часцей за ўсё запрашаліся мастакі з іншых краін (Чэхія, Германія, Аўстрыя, Італія), але і некаторыя мясцовыя майстры таксама займаліся дэкарацыйнай творчасцю.

Затым эвалюцыя айчыннай сцэны, таксама як і заходнееўрапейскай, ішла пераважна па шляху тэхнічнага развіцця ў межах традыцыйнага тыпу сцэны. Што тычыцца ідэі дэструкцыі сцэны-скрыні, то ў заходнееўрапейскім тэатры яна ўзнікла яшчэ ў эпоху рамантызму і звязана з імёнамі такіх нямецкіх пастаноўшчыкаў-рэфарматараў, як Эрнст Тэадор Амадэй Гофман, Людвіг Цік, Карл Імерман і іншыя. У Англіі ўпершыню да падобнай думкі звярнуліся Бэн Уэбстэр і Уільям Поўла, якія разгарнулі ў канцы XIX ст. серыю эксперыментаў у названым накірунку. Гэта быў цэлы рух, што зарадзіўся ў драматычным тэатры, яго ўдзельнікі ставілі на мэце вяртанне да вынесенай наперад і вольнай ад грувацкіх дэкарацый сцэны. У якасці ўзораў пастаноўшчыкі бачылі падмосткі шэкспіраўскага ці антычнага тыпу. Гэта, з аднаго боку, пераўтварала сцэну, якая традыцыйна выконвала функцыю

выяўлення таго ці іншага месца дзеяння, у пляцоўку для ігры акцёраў. З другога – значна збліжала выканаўцаў і глядачоў у адным прасторава-часавым кантынууме, што ў канцы XX – пачатку XXI ст. стане сапраўдным тэатральным мэйнстрымам.

У XX ст. эксперыменты па разбурэнні сцэны-скрыні былі працягнуты еўрапейскімі рэжысёрамі Максам Рэйнхартам, Ежы Гратоўскім, Пітэрам Штайнам, рускімі савецкімі творцамі Мікалаем Ахлопкавым, Сяргеем Эйзенштэйнам і іншымі. Гэтыя пастаноўшчыкі больш радыкальна, чым іх папярэднікі, ставіліся да пытання дэструкцыі звычайнай прасторы сцэны і не толькі звярталіся да гістарычнай рэканструкцыі іншых тыпаў падмосткаў, але і ўвогуле разбуралі ідэю існавання традыцыйнай сцэны як такой, у тым ліку выводзячы дзеянне за межы тэатральнага будынка.

Беларускі тэатр пачаў звяртацца да вопыту вынясення тэатральнага дзеяння за межы традыцыйнай сцэны пераважна ў канцы XX – пачатку XXI ст. Менавіта ў гэты час здзяйсняюцца найбольш цікавыя эксперыменты ў гэтым напрамку. Тым не менш, існавала і некалькі больш ранніх пастановак, аўтары якіх ладзілі эксперыменты са звычайнай сцэнічнай прасторай.

Так, Еўсцігней Міровіч, звяртаючыся да ўмоўных формаў тэатральнай выразнасці, у 1924 г. прадставіў на сцэне Беларускага дзяржаўнага тэатра п'есу Ж.-Б. Мальера «Мешчанін у шляхецтве». Пасярод сцэны, амаль ва ўсю яе шырыню, была ўсталявана вялікая лесвіца. Абапал яе – дзверы, з якіх выходзілі члены сям'і Журдэна. Госці з'яўляліся з аркестравай ямы, і кожны з персанажаў, калі трэба было пакінуць сцэну, з'язджаў туды ж па нахільнай плоскасці. Дзеянне адбывалася на пляцоўцы перад лесвіцай і на самой лесвіцы. Спектакль суправаджаў апрануты ў беларускі нацыянальны касцюм вядучы, які паведамляў аб пачатку і завяршэнні кожнай карціны, адкрыта звяртаўся да глядачоў, уцягваючы іх у дзеянне. Іншыя выканаўцы таксама часта карысталіся прыёмам «а parte», пазбаўляючыся ад ілюзіі «чацвёртай сцяны» [3, с. 167]. Разглядаючы спектакль «Мешчанін у шляхецтве», можна весці гаворку аб спробах айчыннага тэатра выйсці за межы сцэны-скрыні і наблізіцца да глядача.

Адметнымі з'яўляюцца эксперыменты з формай сцэнічнай пляцоўкі творчага дуэта рэжысёра Барыса Луцэнкі і мастака Юрыя Тура ў спектаклі «Вяртанне ў Хатынь» Алеся Адамовіча (Нацыянальны акадэмічны драматычны тэатр імя М. Горкага, 1977 г.), дзе адбыўся эксперымент па ўладкаванні публікі на сцэне і вынясенні падмосткаў у глядзельную залу. Дзеяннем кіраваў цэлы «аркестр» пражэктараў, а калі ў пастаноўцы вёску падпальвалі карнікі, чырвонае святло павольна паўзла па зале і выхоплівала з цемры людзей. Здавалася, нібы ўвесь тэатр быў ва ўладзе велізарнага вогнішча.

У 1980-я гады ў заходнееўрапейскай традыцыі ўзнік адмысловы тэрмін «сайт-спецыфік» (site-specific), які абазначыў пэўны накірунак у сучасным тэатры. За гэтым паняццем стаіць цэлы тэатральны рух, сфарміраваны яшчэ ў

XIX ст., мэтай якога стала дэструкцыя традыцыйнага тыпу сцэны. Паняццем «сайт-спецыфік» аб'яднаны спектаклі, якія ідуць па-за межамі сцэны-скрыні. Сучасныя творцы ахвотна і паспяхова выносяць тэатральнае дзеянне ў гарадскую прастору (вуліцы, паркі, вакзалы, закінутыя заводы, цэхі, прамысловыя комплексы), пастаноўка спектакляў можа ажыццяўляцца таксама ў любым не прыстасаваным для паказу месцы (бібліятэка, гатэль, супермаркет і г. д.).

Сучасныя рэжысёры і мастакі тэатра знаходзяцца ў пошуках альтэрнатыўнай прасторы, якая б дала магчымасць не толькі разбурыць мяжу паміж глядзельнай залай і сцэнай, але і пераўтварыць гледача з пасіўнага назіральніка ў саўдзельніка падзей і тым самым правакаваць яго на актыўнасць тут і зараз. У нейкай ступені следаванне падобнай тэатральнай парадыгме можна лічыць спосабам вяртання да вытокаў тэатра, абнаўлення яго рытуальнай асновы.

Сярод прадстаўнікоў Заходняй Еўропы сур'ёзных поспехаў у гэтым накірунку дасягнула нямецкая харэограф Саша Вальц. Напрыклад, у 2009 г. яна разам са сваёй трупай адкрывала рэканструяваны пасля бамбёжак «Новы музей» у Берліне спектаклем «Дыялог 09». Рэжысёр Крыстаф Марталер у гонар 100-годдзя з пачатку Першай сусветнай вайны ажыццявіў пастаноўку спектакля «Апошнія дні», які быў паказаны ў Гістарычнай зале парламента Аўстрыі ў 2013 г. У Расіі ў 2015 г. адбыўся першы фестываль сайт-спецыфік тэатра «Кропка доступу», у гэтым напрамку працуе чалябінскі «LIQUIDtheatre».

Што тычыцца беларускіх праектаў, якія ў той ці іншай ступені можна аднесці да накірунку сайт-спецыфік, то сярод іх адным з першых заўважных і паспяховых была пастаноўка Яўгенія Карняга «Safe Паглынанне» (харэограф Вольга Скварцова, 2009 г.), яе дзеянне разгортвалася ў начным клубе. Асноўныя эпізоды праходзілі на танцполе, але артысткі, якія выконвалі ролі наведвальніц клуба, былі разгрупаваны па ўсёй зале. Такім чынам, звыклая мяжа паміж публікай і выканаўцамі была фізічна разбурана, а актрысы паміж сваімі гіпертрафіраванымі танцамі і гратэскнымі маналогамі арганізоўвалі інтэрактыў з публікай. Тэмай спектакля рабілася клубная атмасфера, што нібы паглынала адчуваннем сінтэтычнага вечнага свята. Шчымлівым выглядаў фінал пастаноўкі: пасля таго як гераіню ахова выводзіць з клуба, яе выява з'яўляецца на вялізным экране. Яна, хістаючыся, ідзе дадому, стомленая постаць ставіць кропку ў бясконцым карнавале і прымушае вярнуцца ў паўсядзённую рэчаіснасць.

Прастора, абраная аўтарамі дакументальнай пастаноўкі «Anti[gone]», таксама сыграла вырашальную ролю ў стварэнні агульнай атмасферы дзеяння (рэжысёр Аляксандр Марчанка, праект Цэнтра візуальных і выканальніцкіх мастацтваў «АРТ Карпарэйшн», 2017 г.). Падчас спектакля вялізныя скульптурныя партрэты багоў сацыялістычнай эпохі, якімі запоўнена зала Музея-майстэрні Заіра Азгура, узвышаліся над гледачамі і выканаўцамі, што знаходзіліся сярод публікі і ўзнімаліся па чарзе са сваіх

месцаў для вымаўлення маналогаў. У якасці выканаўцаў выступалі беларусы, што дасягнулі поспехаў у розных сферах дзейнасці. Актывісты і публічныя персоны расказвалі асабістыя гісторыі аб адзіноце і горы, якое аб'ядноўвае людзей, аб незабытай страце, аб крыўдзе, што нельга прабачыць, аб несправядлівасці, якая штурхае на барацьбу.

Маналогі ўпляталіся ў тэкст сафоклаўскай «Антыгоны» ў оперным выкананні Дар'і Новік, якая ў доўгай белай сукенцы змагалася з жалезнымі паўмятровымі бар'ерамі, злосна адштурхоўвала іх, але зноў апыналася ў іх атачэнні (мастак Андрэй Жыгур). Такім чынам, Антыгона Д. Новік асацыявалася і з бягухай на доўгую дыстанцыю, што са старажытнасці праз стагоддзі пранесла ідэю непакорнай справядлівасці, і з нашай сучасніцай, якая ўвасабляе вобраз закаванай свабоды і працягвае ці палахліва-пашанліва, ці з агідай углядацца ў вочы штучных багоў.

Тры гістарычныя пласты, якія паўсталі ў спектаклі (антычнасць, савецкі час і ХХІ ст.), былі акумуляваны ў прастору музея, што ўздзейнічала на ўспрыманне падзей, накіроўвала разрозненую мазаіку дзеяння ў адзіную плынь сцэнічнага твора. Пастаноўка стала філасофскім роздумам пра карані ментальнасці цяперашняга беларуса: смелага і баязлівага, еўрапейца і савецкага адначасова.

Не ўсе эксперыменты з традыцыйнай сцэнай аказваюцца такімі паспяховымі. Прыём перанясення спектакля ў нетэатральную прастору выкарыстоўваецца беларускімі пастаноўшчыкамі часам даволі фармальна. У гэтых выпадках спецыфічная сцэна робіцца толькі фонам, антуражам для дзеяння, а не камертонам ці прызмай. Гэта ў пэўнай ступені тычыцца спектакля «Участковыя, ці Пераадольнае супрацьдзеянне» Віталія Каралёва ў рэжысуры Алены Сілуцінай (2015). Адзін з паказаў, прысвечаны напружанаму працоўнаму дню ўчастковых, прайшоў у Музеі Міністэрства унутраных спраў Рэспублікі Беларусь. Асноўная частка дзеяння адбывалася на другім паверсе, дзе размяшчаюцца стэнды савецкай эпохі. Асяроддзе, безумоўна, уздзейнічала сваім асаблівым «кліматам», але ў хуткім часе пераўтваралася ў простую дэкарацыю, якая працавала па звыклых тэатральных законах.

Традыцыйна была вырашана нетэатральная прастора спектакля «Бог козыту» Мікалая Рудкоўскага ў пастаноўцы Давіда Мгебрышвілі (праект «НомоCosmos», 2017 г.). Незвычайная па форме прастора сцэны – прадаўгаваты «пенал» галерэі «Сталоўка XYZ», дзе было арганізавана тры месцы дзеяння (крэсла, фотастудыя, ложка), якія, аднак, не працавалі сімультанна. Час ад часу падзеі перамяшчаліся на два экраны, але гэты прыём здаваўся штучна ўманціраваным ў структуру пастаноўкі. Цікава, што ў першым эпізодзе другой дзеі голас зверху папрасіў затрымацца ў межах умоўнай выставачнай прасторы, дзе экспанаваліся работы галоўнага героя, створаныя мастачкай спектакля Тамарай Ахінян. Пяць хвілін публіка глядзела спектакль стоячы ў іншай частцы залы, пасля чаго глядачы вярнуліся на свае месцы. У выніку дэкарацыя існавала пераважна ў межах

функцыянальнага фону, а не асяроддзя. Таму ў дадзеным выпадку можна казаць толькі пра варыяцыю выкарыстання традыцыйнай сцэны ў нетэатральнай прасторы.

Тэкст М. Рудкоўскага дае падставу для абагульненняў і вобразна-знакавых інтэрпрэтацый. З пункту гледжання сімволікі і метафарычнасці, героі пераўтвараюцца ў хадульных персанажаў, якія знаходзяцца ў палоне стэрэатыпаў і вымаўляюць напышлівыя маналогі. П'еса вырашана рэжысёрам і мастаком у межах традыцыйнага рэалістычнага тэатра, але падобная першакрыніца патрабуе іншага падыходу.

Актуальны падыход да сцэнічнага ўвасаблення сучасных тэкстаў заўсёды быў уласцівы Беларускаму свабоднаму тэатру. Але ў спектаклі «Быў у пана верабейка гаварушчы...», пастаўленым паводле аднайменнай кнігі Зміцера Бартосіка рэжысёрам Мікалаем Халезіным, адбылося сапраўднае яднанне выканаўцаў і гледачоў у прасторы і часе (драматургі Марыя Бяльковіч і М. Халезін, 2017 г.). Дзеянне праходзіла ў пакоі, які служыць тэатру імправізаванай сцэнай. Публіку сустракалі героі спектакля, апранутыя ў стылізаваныя касцюмы савецкіх часоў, яны запрашалі на дзень народзінаў Рэгіны. І раптам гледачы рабіліся гасцямі за накрытым сталом і незаўважна пераўтвараліся ў частку ўсёй святочнай атмасферы, спачатку сціпла, а пасля больш смела частуючыся вясковымі стравамі.

У спектаклі атрымалася стварыць атмасферу застолля, спачатку сціплага, а пасля ўсё больш гаваркога, месцамі бяскрыўдна агрэсіўнага, месцамі безабаронна сентыментальнага, як своеасаблівага ўвасаблення абагульненай беларускай сям'і. Некаторыя гледачы ўступалі ў дыялог з акцёрамі. У гэтым выпадку натуральным падаецца аб'яднанне ўсіх у адзінай сумна-ўзвышанай плыні разважанняў пра лёс, справядлівасць, здраду, жыццё і смерць, што раздзяленне людзей на выканаўцаў і гледачоў, на «нас і іх», выглядае штучным і непатрэбным.

Праз апавяданні выканаўцаў у свядомасці паўстае карціна жыцця Беларусі ў XX ст., дзе знайшлося месца шматлікім выпрабаванням. Аўтары спектакля з усіх гісторый, сабраных З. Бартосікам па розных кутках краіны, акцэнтуюць увагу на ўзаемаадносінах жыхароў вёсак і мястэчак з немцамі і партызанамі падчас Другой сусветнай вайны.

Адным са своеасаблівых накірункаў сайт-спецыфік тэатра паўстае так званы праменад-тэатр (promenade-theater), што ўяўляе сабой перфарматыўныя прагулкі, сцэнарый для якіх ствараецца пад кожны канкрэтны горад, дзе яны праводзяцца. Найбольш вядомай групай, якая дэманструе падобную мадэль непасрэднага ўключэння гледача ў дзеянне, з'яўляецца «Rimini Protokoll» са спектаклем «Remote X». Гэтая нямецкая група праводзіць свой перфоманс у шматлікіх гарадах свету, сярод якіх Берлін, Нью-Ёрк, Лондан, Масква.

Гледачам у вызначаным пункце збору выдаюцца навушнікі, праз якія яны атрымліваюць інфармацыю пра далейшы маршрут. Дадзеная група гуляе па горадзе па зададзеным шляху. У такіх умовах публіка натуральным чынам

перастае быць пасіўным назіральнікам і робіцца непасрэдным саўдзельнікам і нават сатворцам падзей.

У Беларусі першая і пакуль адзінакая спроба праменад-тэатра была ажыццёўлена ў Брэсце. Мэтай праекта «Brest Stories Guide», арганізаванага Аксанай Гайко і Святланай Гайдалёнак (тэатр «Крылы Халопы», 2017 г.), стала раскрыццё праўдзівай гісторыі Халакоста ў Брэсце. Кожны ўдзельнік атрымаў праграму для смартфона з картай, дзе пазначаны аб'екты і маршруты, што суправаджаліся гукавымі апісаннямі-тлумачэннямі. Уся інфармацыя, якая гучыць у навушніках, гістарычна дакладная, бо арганізатары пры стварэнні перфомансу карысталіся архіўнымі дакументамі і дапамогай яўрэйскіх арганізацый.

Такім чынам, для айчыннага тэатра дэструкцыя сцэны-скрыні ў поўнай меры стала магчымай у XXI ст. Менавіта нашы сучаснікі імкнуцца да новых формаў зносін глядачоў і выканаўцаў. Публіка ўсё часцей трапляе ў самы цэнтр падзей спектакля, ператвараючыся з пасіўнага назіральніка ў саўдзельніка. Асноўнай мэтай сайт-спецыфік тэатра становіцца не столькі дэструкцыя сцэны-скрыні і выхад за межы тэатральнага будынка, колькі разбурэнне звыклай і традыцыйнай устаноўкі, паводле якой глядачы і выканаўцы нібы супрацьстаяць адно аднаму ў прасторы і часе. Сучасны глядач гатовы да таго, каб акунуцца ў атмасферу спектакля не толькі духоўна, эмацыянальна, але і фізічна, каб інтэгравацца ў дзеянне і паўплываць на ход падзей.

ЛІТАРАТУРА

1. Барышев, Г. И. Театральная культура Белоруссии XVIII века / Г. И. Барышев. – Минск : Наука и техника, 1992. – 239 с.
2. Мальдзіс, А. Як жылі нашы продкі ў XVIII стагоддзі. Восень пасярод вясны / А. Мальдзіс. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2009. – 479 с.
3. Няфёд, У. І. Гісторыя беларускага тэатра / У. І. Няфёд. – Мінск : Вышэйшая школа, 1982. – 543 с.

РЕЗЮМЕ

Визуальный образ спектакля приобретает всё большее значение, поэтому эволюция сценографического искусства становится очевидной. В статье анализируется состояние сценографического творчества в нашей стране с учётом определяющего значения пространственного решения для театральной постановки. Основное внимание сосредоточено на анализе процесса деструкции традиционной сцены-коробки в современном драматическом театре Беларуси.

SUMMARY

The visual pattern of a performance is of growing significance, which makes the evolution of stage design especially apparent. The author analyzes the state of stage design art in the country, with due respect for the crucial role of spatial decisions for the theatrical performance. In this context, the focus is put on the analysis of the process of destruction of the traditional box-like stage in the contemporary drama theater of Belarus.

НОВЫЕ ТЕАТРЫ ГОРОДА МИНСКА КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI В.

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 05.09.2017)

Трансформация политической и социально-экономической жизни Беларуси в начале 1990-х годов отразилась и на её сценическом искусстве. В отличие от других стран постсоветского пространства, где ряд театров из-за экономических условий прекратил своё существование, в Беларуси, и в первую очередь в Минске, театральное искусство плодотворно развивалось.

Согласно постановлению Совета Министров БССР, Республиканский театр белорусской драматургии (РТБД) был создан в декабре 1990 г. под названием «Вольная сцена» и некоторое время существовал как творческая лаборатория при Национальном академическом драматическом театре им. Я. Купалы. Концепция нового сценического коллектива была определена как поддержка национальной драматургии и открытие новых имен белорусских авторов. Все спектакли в репертуаре театра с момента основания и по сегодняшний день играют исключительно на белорусском языке. Новый театр возглавил В. Мазынский. Труппа была сформирована из его учеников, выпускников Белорусского государственного театрально-художественного института. Первая премьера состоялась в феврале 1992 г.: пьесу Н. Араховского «Ку-ку» воплотил в жизнь режиссёр А. Гузий.

Вскоре сценический коллектив приобрёл самостоятельность и отдельную площадку. Скрупулёзная работа проводилась в театре с молодыми драматургами. Обязательными для молодых авторов стали присутствие при читке пьесы и участие в репетициях. В течение первого десятилетия в репертуаре появились спектакли по произведениям В. Саулича, И. Сидорука, М. Климовича, М. Адамчикова, Р. Боровиковой, Е. Поповой, С. Ковалёва и других. Акцент был сделан на спектаклях метафорического и абсурдистского направлений. Театр принимал активное участие в фестивалях. Со спектаклями «Рычард» и «Макбэт» У. Шекспира творческий коллектив дважды с успехом участвовал в Эдинбургском театральном фестивале «Фридж».

С 2000 по 2012 гг. РТБД возглавлял В. Анисенко. В обновлённую труппу вошли ученики режиссёра – выпускники Белорусского государственного университета культуры и искусств. Особое внимание в это время уделялось атмосфере студийности, профессиональному росту молодых актёров, творческой дисциплине, духовному микроклимату театра. «Театр-дом» был избран как основная профессиональная модель. Художественные приоритеты были отданы психологическому театру. Наградами на международных театральных фестивалях были отмечены спектакли РТБД «Жанчины Бергмана» Н. Рудковского, «Адвечная песня» по Я. Купале, «Чарнобыльская малітва» С. Алексиевич. Успешно реализовались международные театральные проекты РТБД с театральными деятелями Франции, Израиля, России, США, Сербии.

Всё больший интерес у театральной общественности вызывает творчество Центра белорусского драматургии, который был создан при РТБД в 2007 г. (руководитель А. Марченко). Его основной целью является развитие и продвижение современной национальной драмы. В Центре молодые авторы могут показать свои произведения публике и получить ценные отзывы зрителей и экспертов. Основным формат проводимых Центром мероприятий – сценические чтения пьес, показы экспериментальных спектаклей, драматургические семинары и мастер-классы. Ежегодно заметным событием становится Международная драматургическая лаборатория, результат которой – новые пьесы отечественных драматургов. Одна из главных задач Центра – регулярное пополнение электронной библиотеки современной белорусской драматургии.

В 2010 г. РТБД было присвоено почётное звание «заслуженный коллектив Республики Беларусь». В 2012 г. художественным руководителем РТБД назначен А. Гарцуев. В этот период яркая, молодая и мобильная труппа выстраивает новые отношения с публикой. Размышления о жизни, о месте современного человека в мире становятся основными темами новых спектаклей театра. Лучшие среди них – «Раскіданае гняздо» Я. Купалы, «Мабыць?» Д. Богославского, «Пелікан» А. Стриндберга, «Гэта ўсё яна» А. Иванова – вызывают споры, сильные эмоциональные реакции, будоражат сознание зрителя. Театр много работает с молодыми режиссёрами, ищет новые театральные формы и способы взаимодействия со зрителем. Значительное место в деятельности РТБД сегодня занимает международное сотрудничество, участие в фестивалях, творческих лабораториях. В 2015 г. театр выступил организатором II Молодёжного театрального форума стран СНГ, Балтии, Грузии [3].

Новый драматический театр города Минска ведёт свою историю от театра-студии «Дзе-Я?», созданного в белорусской столице в 1987 г. Благодаря своей активной творческой деятельности и профессионализму в 1992 г. коллектив под руководством основателя и художественного руководителя Н. Трухана получил статус городского театра. Первоначально спектакли театра шли исключительно на белорусском языке. В них нашли отражение философские вопросы национального самосознания белорусского народа, наша история и духовность. Отсюда и возникло первоначальное название театра, символизирующее духовно-нравственный поиск и национальную самоидентификацию.

В 2004 г. театр получил современное название, претерпев ряд социокультурных, организационных и художественно-эстетических изменений. Главным режиссёром был назначен Д. Нупрейчик. В театре обновился актёрский состав, художественное руководство, расширились творческие площади, в корне изменилась репертуарная политика (спектакли стали идти преимущественно на русском языке). В 2003 г. при театре была создана единственная в Минске и республике Детская театральная школа с пятилетним сроком обучения.

В современном творчестве Новый драматический театр продолжает художественные традиции белорусской театральной школы. Приоритетными направлениями остаются содружество коллектива с белорусскими драматургами (Г. Марчуком, П. Васюченко, А. Курейчиком, А. Карелиным, Д. Балько, И. Сониным) и режиссёрами; постановки национальной, русской и зарубежной классики; открытие новых имён молодых режиссёров и драматургов, малоизвестных произведений белорусской литературы. В репертуаре театра представлены спектакли по произведениям, ранее никогда не воплощаемым на белорусской сцене: «Романтики» Э. Ростана (в стихотворном белорусском переводе П. Макаля), «Чароўная скрыпка» А. Гаруна, «Каралева прыгажосці» М. Мак-Донаха, «Шанс, которого ждѣшь всю жизнь» по В. Аллену, «Блеск летней воды» С.-Л. Черняускайте, «Я буду жить!» А. Менчелла и другие.

С октября 2009 г. Новый драматический театр работает в обновлённом после генеральной реконструкции здании, активно гастролирует, регулярно принимает участие в международных фестивалях. 2010 год прошёл для театра под знаком современной российской драматургии: коллектив представил премьеры: простую историю «Счастье моё...» А. Червинского и философскую комедию «Перезагрузка» И. Тилькина.

На сегодняшний день приоритетное направление Нового драматического театра – постановка пьес современных отечественных и зарубежных авторов, а главным режиссёром является С. Куликовский. Во многом современный художественный облик театра определяется его постановками: «Как я стал...» Я. Пулинович (2014), «Трибунал» А. Макаёнка (2015), «И слышатся лишь звуки полонеза...» И. Сониная (2015), «Если бы знать...» («Гроза») по А. Островскому (2016), «Три сестры» по А. Чехову (2017) [2].

Белорусский поэтический театр одного актёра «Зніч», созданный в 1989 г. при Белгосфилармонии, единственный в республике работает в театральной форме моноспектакля. Свои постановки коллектив осуществляет исключительно на белорусском языке, отбирая для них лучшие произведения национальной литературы, а также переводы мировой литературной классики. Культура сценической речи, родной язык как неоспоримая ценность – главное кредо театра и его основателя, директора и художественного руководителя Г. Дягилевой. Художественно-эстетическая концепция театра заключается в служении христианским духовным ценностям, сохранении морально-этических достоинств и идеалов белорусского народа.

Театр «Зніч» сотрудничает с ведущими мастерами сцены, известными белорусскими режиссёрами, сценографами и композиторами. Избранный жанр способствует мобильности театра. «Зніч» много гастролирует в Беларуси; практикует абонементную систему показа тематических спектаклей, адресованных юношеской и детской аудитории; организует встречи с белорусскими литераторами.

Жанрово-стилевое разнообразие моноспектакля подтверждает современный репертуар Театра «Зніч», где представлены произведения драматические («Абранніца» по А. Пушкину в переводе Р. Бородулина, «Мой Маленькі прынец» по А. де Сент-Экзюпери в переводе Н. Матяш и др.), поэтические («Любіць!..» по А. Вертинскому, «Мне сняцца сны аб Беларусі...» по Я. Купале и др.), музыкально-поэтический («У краіне светлай, дзе я ўміраю...» по М. Богдановичу), музыкально-драматический («Пачакай, сонца!» по Л. Костенко и Н. Матяш), кукольные («Граф Глінскі-Папялінскі» А. Вольского, «Дзівосныя авантуры паноў Кубліцкага ды Заблоцкага» П. Васюченко и С. Ковалёва), спектакль-встреча («Вясёлая каруселя» по А. Вольскому) и моноопера («Адзінокі птах» О. Залётнева).

В рамках театрально-концертного проекта «Час і Постаці» Театр «Зніч» представил музыкально-поэтические композиции «Пункціры» по поэзии А. Рязанова, «Увесь ён – воля і святло...» по поэзии А. Блока в переводе С. Граховского, «Я – Ліцвін» к 190-летию В. Сырокомли, «...І сэрцу, і душы» к 100-летию С. Граховского и др. Творческим коллективом создан ряд тематических театрализованных представлений, посвящённых юбилеям выдающихся деятелей национальной культуры: 500-летию Ф. Скорины, 80-летию В. Короткевича.

С гастролями театр «Зніч» посетил Россию, Украину, Литву, Латвию, Эстонию, Польшу, Германию, США и другие страны. Коллектив достойно представляет отечественное искусство на белорусских и зарубежных международных фестивалях, среди которых «Студыйныя каляды» (Минск, 1989 г.), «Золотой Витязь» (Минск, 2005 г.; Москва, 2008 г.); «Лістапад» (Минск, 2007 г.), «Боспорские агонии» (Симферополь, 2007 – 2009 гг.), «Белая вежа» (Брест, 2011, 2012, 2016 гг.), «МіМоКі» (Познань, 2009 г.) и другие.

Заслугой театра «Зніч» является утверждение в белорусском искусстве театральной формы моноспектакля. Во многом этому способствовали успехи коллектива на международных фестивалях моноспектаклей «Я» (Минск, 1993, 1996, 1998, 2004 гг.; Молодечно, Беларусь, 2005 г.), «В начале было слово...» (Пермь, 1992 г.), «Один и все» (Волгоград, 2004, 2007 гг.), «Відлунне» (Чернигов, 2002 г.), «Марія» (Киев, 2006 – 2013, 2015, 2016 гг.).

Стационарная сценическая площадка театра «Зніч» находится в помещении Культурного центра костёла св. Симеона и св. Елены. Торжественные, премьерные и абонементные спектакли проходят в Большом концертном зале и Малом зале им. Г. Ширмы Белгосфилармонии.

Драматический театр Белорусской Армии был создан на основании директивы Министра обороны Республики Беларусь № Д-52 от 11 ноября 2002 г. «О преобразовании культурно-досуговых учреждений в Вооружённых Силах Республики Беларусь» как структурное подразделение государственного культурно-досугового учреждения «Центральный Дом офицеров Вооружённых Сил Республики Беларусь». Первой премьерой театра в июне 2004 г. стала драматическая баллада «Ты помнишь, Алёша...» А. Дударева. В сентябре 2009 г. Драматический театр Белорусской Армии

становится самостоятельным юридическим лицом. С момента основания художественное руководство осуществлял А. Дударев, с 2013 г. и до настоящего времени художественный руководитель театра – М. Дударева, главный режиссёр – И. Фильченков.

Художественно-эстетическая концепция театра заключается в пропаганде лучших белорусских и зарубежных драматических произведений, воспитании патриотизма у молодого поколения, создании позитивного образа вооружённых сил.

Несмотря на то, что Драматический театр Белорусской Армии является одним из самых молодых коллективов республики, труппа участвовала во многих международных театральных фестивалях. Спектакли и артисты театра были отмечены дипломами и призами VII Московского международного телевизионно-театрального фестиваля Союзного государства «Этот день Победы» (2005), XII Минского международного фестиваля «Листопад – 2005», VI Московского международного фестиваля камерных театров и спектаклей малых форм «Славянский венец» (2005), XIV Международного театрального фестиваля «Белая Вежа» (2009), V Международного театрального фестиваля «Смоленский ковчег» (2016) и других. Спектакль-сказка «Снежная королева» по Г.-Х. Андерсену стал победителем III Республиканского конкурса театрального искусства «Национальная театральная премия» в номинации «Лучший спектакль для детей» (2014).

В современном репертуаре театра спектакли «Не покидай меня...» А. Дударева, «Ромео и Джульетта» У. Шекспира, «Воробьиная ночь» по В. Короткевичу, «Рядовые» А. Дударева, «Принцесса и Солдат» по Г.-Х. Андерсену, «Собака на сене» Л. де Веги, «Беда от нежного сердца» В. Сологуба, «Ревизор» Н. Гоголя, «Моцарт и Сальери» А. Пушкина, «Я – твой офицер...» по А. Пинчуку, «Чума на оба ваши дома» Г. Горина и др. [1].

В обозначенный исторический период в условиях перехода национальной экономики к рыночным моделям функционирования в городе Минске возникли частные театральные инициативы, большинство из которых действовало по принципу антрепризы.

Как отмечает А. Стельмах, в конце 1993 г. в г. Минске образовался Частный театр на Юбилейной площади под руководством А. Ильиных, который из-за финансовых и организационных проблем вскоре прекратил своё существование. Малый театр под руководством актёра И. Забары возник в 1996 г. на базе закрывшегося Альтернативного театра (1990 – 1996) режиссёра В. Григалюнаса. В 2000 г. режиссёр Е. Волобоев спектаклем «Легко ли обмануть женщину?» («Семейный уик-энд») по Ж. Пуарэ открыл театр «Белорусские сезоны» (с 2006 г. – «Театральный ковчег»).

Кроме того, функционируют следующие наиболее значимые с художественно-эстетической точки зрения коммерческие театральные проекты (в скобках указаны художественный руководитель и год основания): театр «Бульвар смеха» (Г. Давыдько, 1994), антреприза «Театральные

звёзды» (М. Абрамов, 1997), антреприза Белорусского фонда развития культуры (1998), «Никола-театр» (Н. Пинигин, 1999), «Альфа-театр» продюсерского центра «Альфа-радио» (А. Ершов, 1999), «Новый театр» (2004), «TEATRКOMPANIA» (А. Савченко, 2006; с 2013 г. – Театральный проект Андрея Савченко), Камерный драматический театр (Н. Башева, 2011), «ТриТформаТ» (Т. Троянович, 2011), международный театральный проект «НомоCosmos» (Е. Солодуха и Д. Езерский, 2016) [5, с. 526 – 527].

Максимально приблизился к формату стационарного репертуарного театра Современный художественный театр (СХТ), основной площадкой которого стала малая сцена концертного зала «Минск».

В 2004 г. продюсер В. Ушаков создал на основе собственной театральной антрепризы «Виртуозы сцены» (1997 – 2004) СХТ, в труппу которого на контрактной основе были приглашены молодые актёры минских театров. Открылся театр спектаклем «Мещанская свадьба» Б. Брехта в постановке М. Лашицкого. Гротескная, сатирическая постановка позволила театру заявить о своих творческих принципах, основой которых на тот момент провозглашалось осмысление современности в контексте актуального искусства.

СХТ – это театр, сочетающий в себе традиции и новации. Коллектив отличает нестандартный подход к системе актёрской школы К. Станиславского, В. Мейерхольда, А. Таирова, Е. Вахтангова. В настоящее время в театре занята молодая актёрская труппа, которая приятно удивляет творческим поиском и импровизацией. Новаторские идеи М. Лашицкого, Е. Огородниковой, С. Ковальчика, Т. Аксёнкиной и других режиссёров позволили по-иному взглянуть на шедевры классики и произведения современной драматургии. Наибольшего внимания в репертуаре СХТ достойны классические произведения, представленные сквозь призму современного восприятия: «Двенадцатая ночь» У. Шекспира (реж. Е. Огородникова, 2004 г.), «Фигаро.tut» П.-О. Бомарше (реж. С. Ковальчик, 2011 г.), «Пора По Парам!» («Медведь», «Предложение») А. Чехова (реж. Т. Аксёнкина, 2012 г.), «Турандот» К. Гоцци (реж. Р. Циценас, 2012 г.), «Комедия о скупердье» Ж.-Б. Мольера (реж. С. Ковальчик, 2014 г.), «Сон в летнюю ночь, или Король Лир» по У. Шекспиру (реж. Р. Дервояд, 2015 г.), «Бешеные деньги» А. Островского (реж. И. Казаков, 2016 г.) и другие.

Театр гастролировал в Беларуси, России, а также за рубежом. СХТ принял участие в международных театральных фестивалях: «Встречи в России» (Санкт-Петербург, 2006 г.), «M.art.контакт» (Могилёв, 2006, 2007 гг.), «Золотой лев» (Львов, 2007 г.), Фестивале белорусской культуры в ФРГ (2007), «Соотечественники» (Саранск, 2015 г.), Фестивале современной драматургии им. А. Вампилова (Иркутск, 2015 г.). В 2008 г. СХТ принял участие в белорусско-швейцарском проекте «Первая любовь».

Художественно-эстетическая концепция театра, выстроенная в последние годы, заключается в формуле «СХТ – театр счастья» и выражается в комедийном репертуаре, преимущественно сориентированном на массового

зрителя: «Любовь и голуби» В. Гуркина, «Дом вверх дном» по М. Камолетти, «Два подкаблучника» по А. Николаи и другие спектакли [4].

Таким образом, в обозначенный исторический период в городе Минске были открыты четыре государственных театра, возникли частные театральные инициативы, большинство из которых действовало по принципу антрепризы. Некоторые из них максимально приблизились к формату стационарного репертуарного театра (Современный художественный театр, «ТЕАТРОКОМПАНИЯ», Камерный драматический театр).

Отличительная особенность репертуарной политики этих театров – постановки классической белорусской драматургии, возвращение к историческому фундаменту, на котором строился национальный театр, а также постановки спектаклей по произведениям белорусских драматургов, направленные на осмысление реалий современности. Предлагаются новые театральные формы, приёмы, средства выразительности, как основанные на национальном художественном опыте, так и заимствованные из западноевропейского сценического искусства. В современных условиях по-новому интерпретируется русская и мировая литературная классика.

ЛИТЕРАТУРА

1. Государственное учреждение «Драматический театр Белорусской Армии» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.dtba.mil.by. – Дата доступа: 14.08.2017.
2. Новый драматический театр города Минска: официальный сайт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.newtheatre.by. – Дата доступа: 14.08.2017.
3. Республиканский театр белорусской драматургии: официальный сайт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.rtd.by. – Дата доступа: 14.08.2017.
4. Современный художественный театр: официальный сайт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.cxt.by. – Дата доступа: 14.08.2017.
5. Стельмах, А. М. Антреприза / А. М. Стельмах // Современная Беларусь : энциклопедический справочник : в 3 т. / редкол. : М. В. Мясникович [и др.]. – Минск, 2007. – Т. 3. Культура и искусство. – С. 526 – 527.

РЕЗЮМЕ

В статье исследуется становление и развитие новых театров города Минска конца XX – начала XXI вв. Анализируются художественно-эстетические и финансово-организационные особенности работы Республиканского театра белорусской драматургии, Нового драматического театра Минска, Белорусского поэтического театра одного актера «Зніч», Драматического театра Белорусской Армии, а также антрепризы, проектного и частного театра.

SUMMARY

The establishment and development of new theaters of Minsk in late XX – early XXI century is explored in the article. Artistic, aesthetic, financial and organizational peculiarities of creative activity of the Republican Theatre of Belarusian Drama, the New Drama Theater of Minsk, the Belarusian Poetic Theater of one actor «Znich», and the Dramatic Theatre of the Belarusian Army, as well as some private enterprises, project and private theatres were analyzed.

**«О ТЕБЕ РАДУЕТСЯ» В БОГОСЛУЖЕБНОМ ПЕНИИ БЕЛОРУСОВ
(НА МАТЕРИАЛЕ СПИСКОВ XVI – XVII ВВ.)**

*Белорусский государственный университет культуры и искусств
(Поступила в редакцию 15.09.2017)*

Работа выполнена в рамках проекта БРФФИ № Г16-055

Избранные монодийные песнопения, зафиксированные в древнерусских нотированных книгах, обладают особым качеством – многораспевностью [1, с. 12 – 47]. С. В. Фролов называет его типологическим свойством древнерусского певческого искусства [1, с. 12, 33]. Сопоставление распевов гимнографического текста в одном Певческом сборнике, пишет исследователь, наблюдается в древнерусских рукописях со 2-й половины XV в. При этом «осознание интонационных расхождений в различных распевах одного текста зарождается первоначально лишь у немногих знатоков и мастеров пения» [1, с. 43]. Различные мелодические интерпретации богослужебного текста поначалу воспринимались современниками как отступление от единства и «догматически обоснованной нерушимости канона» [1, с. 43 – 44]. В среде рядовых переписчиков их сведение не было распространено. Такой подход к фиксации песнопения, отмечает далее С. В. Фролов, указывает на образованность и авторитет составителей Певческих сборников. Повсеместной практикой запись одного поэтического текста различными распевами стала спустя столетие, к середине XVI в. [1, с. 12 – 47].

В Обиходном разделе Супраслевского Ирмологиона 1598 – 1601 гг. несколько распевов имеет песнопения, которые выделились как многораспевные в крюковых рукописях: «О Тебе радуется», «На реце вавилонстей», «Возбранной воеводе» [2, с. 64]. Песнопение «О Тебе радуется» записано в шести мелодических версиях (1 – л. 278 – 278 об.; 2 – л. 279 – 280; 3 – л. 280 – 281 об.; 4 – л. 291 об. – 292; 5 – л. 294 – 295; 6 – л. 295 об. – обрыв текста); песнь утрени «На реце вавилонстей» – в трёх (л. 273 об., 291, 293 об.), кондак Богородице «Возбранной воеводе» – в двух (л. 273 об., 291). Наибольшее количество распевов обнаруживает песнопение «О Тебе радуется». Три его списка (1, 2 и 3) зафиксированы одним почерком с указанием распева: «мирский», «супраслевский», «знаменное». Списки ещё трёх версий (4, 5 и 6) записаны разными почерками и названия распевов не указаны.

Рассмотрим стилевую принадлежность распевов песнопения «О тебе радуется», представленных в Ирмологионе 1598 – 1601 гг. и нотолинейных списках XVII – XVIII вв. В статье использованы музыкально-поэтические тексты, выявленные в белорусско-украинском крюковом Ирмологионе XVI в. (Национальная библиотека Польши (BN), Акс. 2954, л. 147), крюковом Певческом сборнике конца XVII в. (Российская национальная библиотека (РНБ), Соловецкое собрание 277/282, л. 349 – 349 об.), Обиходе

XVII в. (Российская государственная библиотека (РГБ), фонд 379, Собрание Разумовского № 40, л. 67 об.) – всего 4 крюковых списка; двознаменном Певческом сборнике XVIII в. (РНБ, Соловецкое собрание 618/644, л. 43 – 44) – всего 2 двознаменных списка; нотолинейных Ирмологионах 1596/1598 – 1601 г., 2-й четверти XVII в. (Национальная библиотека Беларуси (НББ), 091/309, л. 250 об. – 252), 1638 – 1639 гг. (Библиотека Литовской академии наук (LMAV), F. 19 – 116), 1649 г. (Институт рукописей Национальной библиотеки Украины (ИР НБУВ), фонд I, 3367, л. 327 об., аутентичная нумерация), конца XVII – начала XVIII в. (НББ, 091/295, лл. 306 об. – 307; 11Рк 922, лл. 26 об. – 27) – всего 11 нотолинейных списков.

Богородичен восьмого гласа «О Тебе радуется» исполняется в воскресенье на утрени по второй кафизме, а также «за достойно» на литургии Василия Великого. Песнопение появляется в древнерусских Певческих сборниках с конца XV в. [2, с. 89]. Белорусско-украинский крюковой список, включённый в круг исследования, датируется XVI в. (BN, Акс. 2954). Наличие шести мелодических версий в Супраслевском кодексе конца XVI в., среди которых атрибуция двух списков указывает на белорусское происхождение распевок (мирский и супраслевский), позволяет предположить, что песнопение получило широкое распространение в певческой практике с XV в. в Беларуси (Великом Княжестве Литовском – ВКЛ), на землях Киевской митрополии.

В XV – XVI вв. в восточнославянском сакральном искусстве происходит «оживление» творчества, вызванное внутренним развитием религиозной культуры с одной стороны, и Вторым южнославянским влиянием – с другой. Оно проявилось в формировании нового эмоционально-экспрессивного стиля, воплотившегося в литературно-церковных произведениях, реализовавших результаты мировосприятия, распространение которого было связано с идеями и практикой исихазма. Второе южнославянское влияние имело «межнациональный» характер и охватило, с большей или меньшей полнотой, письменность всех стран «Slaviaortodoxia» [3, с. 215].

Исихазм стал существенным фактором культурной жизни ВКЛ, будучи усвоен как стиль, а не богословская доктрина [3, с. 215 – 218]. «Слово “исихазм” происходит от древнегреческого ἡσυχία – покой, молчание, освобождение – и в первоначальном смысле обозначает мистическое движение в среде афонского монашества в XIII – XIV веках. Исихасты учили, что существует несотворённый свет, который просиял перед апостолами на горе Фавор во время Преображения Господнего. В видении этого света заключается таинство прямых отношений человека с Богом и обожения христианина не после смерти, а в жизни на земле, т. е. восстановление потерянного человечеством в грехопадении подобия Божественного, которое не есть нечто завершённое с самого рождения, а существует только как возможность, дарованная индивиду Творцом. Достигнуть открытия фаворского света можно только служением Богу в мире и вместе с тем

полнейшей духовной экзальтацией – сосредоточением мысли только на Божественном, молчанием, строгой аскезой» [3, с. 216]. Основатели исихазма Григорий Синаит и Григорий Палама развили оригинальную теорию, в которой центральное место в Богоподобии отводилось способности к творчеству.

Для рассмотрения вопроса, поставленного в данной работе, важно, что основной проблемой этого мистического движения, возникшего в XIII – XIV вв. на Афоне, стала проблема образа и подобия Бога в человеке. В религиозно-общественной мысли она обозначила темы «духовной ориентации, морального выбора, идеалов, целей существования, способов и средств Богоподобия» [3, с. 216], что объясняет предпочтение мастерами богослужебного искусства определённых сюжетов.

Авторство гимна «О Тебе радуется» по традиции приписывается Иоанну Дамаскину (VIII в.). Идея Боговоплощения раскрывается посредством высокохудожественного поэтического текста, передающего состояние ликования и прославления Пресвятой Девы. Поэтический текст выстраивается по идеальной модели круга. Гимн начинается и заканчивается обращением к Богородице, в котором Пресвятая Дева предстаёт центром двух сфер – небесной и земной: «О Тебе радуется обрадованная всякая тваре / архангелеский сборо и человеческий родо». Следующие друг за другом метафоры, в которых Пречистая превозносится как «освящённая Церкви», «Раю словесный», «девственная Похвало» максимально наполнены семантически и выступают основой для медитативных размышлений о соединении горнего и дольного миров. Словосочетания, в которых ювелирно варьируется местоположение существительного, вновь очерчивают круг, раскрываемый внутреннему взору. Смысловым средоточием, совпадающим с золотым сечением формы текста, выступают строки «из Нея же Бого воплотися / и младенец бысте прежде век сый Бог наше». Здесь в третий раз вербально очерчивается круг – в строках повествуется о тождестве А «Альфа» и Ω «Омега» – начала и конца, о рождённом Богородицей Иисусе Христе. В последующем сегменте раскрывается непреходящее значение события Боговоплощения: «ложесна бо Твоя престол сотвори / Твое же чрево пространнее небесо содела Девице». Гимн завершается повторением первой строки «О Тебе радуется обрадованная всякая тваре», и возгласом «Слава Тебе!».

Сюжет «О Тебе радуется» получил широкое распространение в богослужебном искусстве XV – XVII вв. Он нашёл отражение в песнопениях, иконописи, фресках [4]. В искусстве Московской Руси иконы «О Тебе радуется» появляются с конца XV – начала XVI в. [5]. В них представлены два варианта иконографии: московский и новгородский, в которых различно изображение человеческого рода по чинам святости. В Московской школе иконописи ярко проявилось творчество Андрея Рублёва и Дионисия. Написанные в конце XV – XVI в. иконы «О Тебе радуется» созвучны интерпретации гимна в певческом искусстве [6].

Древнерусская рукописная традиция песнопения «за достойно» исследовалась Е. Л. Бурилиной [2] и М.В. Богомоловой [7]. Е. Л. Бурилина отметила, что интерес распевиц к гимну «О Тебе радуется» проявился «в создании большого количества распевов к поэтическому тексту» [2, с. 117]. В списках конца XV в. песнопение представлено «путевым и знаменным распевом, в XVI веке – демественным, путевым распевами, в XVII веке – путевым, их перевод путевым, большим, греческим, знаменным» [2, с. 117]. Основным распевом гимна «О Тебе радуется» в певческом искусстве Московской Руси был путевой. Е. Л. Бурилиной высказывается мысль о создании знаменных мелодических версий под влиянием образцов пути [2, с. 88 – 89]. М. В. Богомолова назвала песнопение «за достойно» одним из ранних в путевом репертуаре. В Обиходах конца XV – XVI в. оно фиксировалось наиболее часто [7, с. 120]. Обиход, указывает она, выступает основным источником, в котором содержатся песнопения путевого распева [7, с. 46].

Рассматривая поэтику «за достойно» с точки зрения взаимодействия слова и напева, Е. Л. Бурилина приходит к заключению, что для создания сакрально-художественного образа гимнограф творчески использует выразительные средства двух составляющих песнопения – поэтического текста и мелодии [2, с. 122]. Композиция песнопения, пишет она, определяется поэтическим текстом. Строка «О Тебе радуется обрадованная всякая тваре», обрамляющая гимн, подчёркивается повтором в напеве, образующем мелодическую арку. Перечисление метафор, прославляющих Богородицу, акцентируется однотипным кадансом [2, с. 118 – 122]. Центром композиции выступает фита, соответствующая строке «младенец бысть». Е. Л. Бурилина обращает внимание на параллель в композиции песнопения и иконографии [2, с. 122].

В музыкально-поэтических текстах Супраслевского Обихода 1598 – 1601 гг. отразилось внимательное и чуткое отношение к звуковой сущности песнопения. Переписчиками фиксировались стилистически различные мелодические версии, а также варианты, принадлежащие одному распеву. Даже незначительные мелодические отличия рассматривались как важные в богослужебном обиходе песнопения.

Текстологическое изучение показало, что список 4 (л. 291 об. – 292) Супраслевского Ирмологиона повторяет мирский распев (л. 278 – 278 об.) почти точно, отличаясь вкраплениями витиеватых опеваний (очевидно, эти нюансы и послужили основанием для фиксации песнопения в разделе «Избранного пения демественного»). Список 5 (л. 294–295) и 6 (л. 295 об.) представляет собой уже записанный ранее супраслевский распев (л. 279 – 280). Мелодия списка 5 (л. 294–295) совпадает с этой мелодической версией. Единственным существенным изменением здесь выступает другая кадансовая формула, соответствующая синтагме «вся твар». Остальные выявленные несовпадения незначительны: несколько пропусков ноты в опевании основных тонов.

При каких обстоятельствах были внесены повторные записи мирского и супраслевского распева в Обиходный раздел Ирмологиона? Возможно, составитель, а затем владелец кодекса стремились собрать в нём распространённые в Киевской митрополии распевы «за достойно». Певчие разных монастырей, посещавшие Супраслевскую лавру или монастырь, в котором находился Ирмологион, записывали те распевы, которые у них поются. Этим объясняются отличия в поэтическом тексте и мелодии в списках «О Тебе радуется» и почти точный повтор представленных ранее распевов.

Характерно, что распев, атрибутированный как «знаменное», в Обиходе больше не выявлен. Эта красивая мелодическая версия задостойника была, вероятно, редкой и не распространённой на белорусских и украинских землях, и мало кто из певчих знал её. Сопоставление с крюковыми и двознаменными списками XVII – XVIII вв., где распевы определены как «знаменное» и «путь», показало высокую степень тождественности супраслевского списка с ремаркой «знаменное» не со знаменным распевом, а с путевым. Переписчик, который записал «знаменное» «О Тебе радуется» в Супраслевский кодекс, был искусным мастером и мог иметь непосредственный или опосредованный контакт с певчими Троице-Сергиева, Кирилло-Белозёрского или Соловецкого монастырей – предполагаемых центров формирования путевого распева и путевой нотации [7, с. 62 – 63].

Таким образом, списки 4, 5 и 6 Супраслевского Ирмологиона 1598 – 1601 гг., записанные без атрибуции, – это варианты мирского и супраслевского распева. Эти мелодические версии «за достойно» соотносятся как стилистически родственные: у них единые принципы композиции и общая интонационная основа. Изучение списков, выявленных в Ирмологионах XVII – XVIII вв., обнаруживает преобладание белорусских распевов, записанных в Супраслевском кодексе. «Знаменный»-путевой распев представлен в Обиходном разделе Ирмологиона 1598 – 1601 гг. в единственном списке и в позднейших кодексах не выявлен.

ЛИТЕРАТУРА

1. Фролов, С. В. Многораспевность как типологическое свойство древнерусского певческого искусства / С. В. Фролов // Проблемы русской музыкальной текстологии: по памятникам русской хоровой литературы XII – XVIII в. : сб. науч. тр. / сост. А. С. Белоненко. – Л., 1983. – С. 12 – 45.
2. Бурилина, Е. Л. Взаимодействие слова и напева в древнерусской монодии XVI – XVII веков (на материале певческой рукописной книги «Обиход») : дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Л. Е. Бурилина – Л., 1984. – 259 с.
3. Гісторыя філасофскай і грамадска-палітычнай думкі Беларусі : у 6 т. / рэдкал. : В. Б. Евароўскі [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2008 – 2017. – Т. 2. Протарэнесанс і Адраджэнне / С. І. Санько. – 2010. – 840 с.
4. Иконы России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ikonrussia.ru>. – Дата доступа: 07.08.2017.
5. Икона «О Тебе радуется» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.icons.pstgu.ru>. – Дата доступа: 07.08.2017.

6. О тебе радуется обрадованная вся тварь. Пейзаж Рая, начало XVI века [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.orbutovich.livejournal>. – Дата доступа: 10.09.2017.

7. Богомолова, М. В. К проблеме выявления и изучения ранних памятников путевого распева (на материале стихир «Приидите ублажим Иосифа» и задостойника «О тебе радуется») / М. В. Богомолова // Проблемы русской музыкальной текстологии (по памятникам русской хоровой литературы XII – XVII веков): сб. науч. тр. ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова и ЛГИТМИК. – Л., 1983. – С. 114 – 141.

РЕЗЮМЕ

Песнопение «О Тебе радуется» принадлежит к музыкально-поэтическим текстам, наиболее распространённым в богослужебных певческих сборниках. Его многочисленные распевы, среди которых основным в Московской Руси становится путевой, появляются во 2-й половине XV – XVI в. В статье рассматривается стилистическая принадлежность списков «О Тебе радуется», представленных в Супраслевском Ирмологиине 1598 – 1601 гг. и белорусско-украинских нотопечатных кодексах XVI – XVIII вв.

SUMMARY

The chant «Rejoices for You» is a musical and poetic text which is commonly found in liturgic song books. Its numerous chants, of which the directional chant became dominant in the Grand Duchy of Moscow, appeared in the second half of the XV – XVI centuries. The article reviews the style of the Rejoices for You scripts represented in Suprasl Irmologion of 1598 – 1601, as well as the Belarusian and Ukrainian linear notation codes of the XVI – XVIII centuries.

Ли Лань

РАННИЙ ПЕРИОД СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

*Белорусская государственная академия искусств, Университет ХЭ Чжоу, Китай
(Поступила в редакцию 16.05.2017)*

В мировой художественной культуре китайский театр занимает особое место, что обусловлено многими известными историческими, национальными и творческими особенностями развития сценического искусства в Китае. Исключительно важную роль в творческой судьбе китайского театра играет именно национальная драматургия, которая была и остаётся основой развития этого древнего вида сценического искусства. На многих этапах исторического развития китайского театра драматургия в значительной степени определяла основные направления и пути идейно-эстетического обогащения национального сценического искусства, его роли в общественной и культурной жизни страны. Именно этими обстоятельствами и обусловлен постоянный интерес китайских и многих зарубежных исследователей к различным этапам исторического развития национальной драматургии и театра, их взаимодействию и сотворчеству, роли в общественной жизни страны.

Особое значение для современной теории и практики китайской театральной культуры имеют попытки нового осмысления, изучения и обобщения учеными-театроведами различных эстетических, творческих и других особенностей раннего периода в зарождении и становлении

современной китайской национальной драматургии. Такой подход обусловлен ещё и тем, что системное изучение драматургии позволяет исследователям глубже выявить и обобщить разнообразные сложные идейно-эстетические проблемы развития самого театра, а также режиссёрского и актёрского искусства, сценографии, музыки и других выразительных средств и приёмов сценического творчества.

Ранний период современной китайской драматургии характеризуется многими особенностями и чертами творческих поисков особого художественного стиля, способов и приёмов отображения исторического прошлого и настоящего. Одна из главных отличительных черт раннего периода заключается в очевидном заимствовании отдельных средств и приёмов западной драматургии и основ различных европейских и американских театральных концепций и направлений.

При этом особое и достаточно плодотворное влияние на китайскую драматургию оказали многие зарубежные пьесы в стиле психологического реализма Г. Ибсена. Художественные особенности его пьес требовали своего драматического решения, а вокальное мастерство актёров китайского театра, которое доминировало в их артистической палитре, мало подходило для поэтики спектаклей по пьесам Г. Ибсена. Поэтому режиссёрам приходилось учитывать это обстоятельство, активно искать и использовать дополнительные постановочные средства и приёмы, позволявшие решать проблему более точного сценического воплощения западной драматургии по их эстетическим законам, придавать драме новую форму и более глубокое содержание и смысл.

Это новое и весьма перспективное направление в китайской культуре сценического искусства, возникшее в середине XIX в., получило название «Новый театр», или «Прогрессивный театр». Именно это направление, по мнению ведущих китайских исследователей, и положило начало формированию национальной китайской драматургии в современной литературной форме.

В Китае первым театральным коллективом такого направления считается труппа Чунлюшэ (общество «Весенняя ива»). Однако концепции актёрского мастерства и сценического своеобразия получили распространение задолго до этого. Например, в 1866 г. иммигрантами из Великобритании был создан Лицейский театр в Шанхае для постановки пьес в западном стиле. В декабре 1899 г. этот постановочный стиль получил распространение среди студенческих театральных трупп Шанхая: «Шанхайский университет св. Джона стал инициатором, за ним последовали остальные университеты»[1, с. 18 – 20]. При этом данные «инициативные пьесы» имели свои отличительные особенности: драматические диалоги заменили на сцене традиционные арии китайского национального театра, его особую наигранность и неестественность. Костюмы были упрощены, лица актёров перестали покрывать разноцветным гримом, как у певцов китайской оперы. Движения актёров на сцене, их пластика в спектакле приобрели

естественность, в отличие от постановочных движений и жестикюляции актёров традиционного китайского театра.

В то время спектакли «инициативной драмы» ставились в основном в многочисленных церквях и церковных учебных заведениях, поэтому их основными темами были поучительные истории из Библии и прочие сюжеты религиозной тематики.

В начале XX в. китайский театральный деятель, энтузиаст сценического искусства Ли ШуТун и другие студенты, обучавшиеся в Японии, стали последователями японского театра «Сингэки». Впечатлённые доступностью формы изложения и реалистичностью передачи действия на сцене, в 1906 г. ЦзэнСяоГу, ОуянЧжуЧин, У Оцзунь, Ма ЦзянШи, Лу ЦзинЖо и другие энтузиасты объединились в любительскую театральную труппу и создали общество «Весенняя ива». Они поставили ряд интересных для своего времени спектаклей, в том числе «Даму с камелиями», «Чёрный раб взывает к небу», «Хижину дяди Тома» и другие известные европейские и американские произведения. Их постановки вызвали широкий резонанс среди культурной части общества, стали своеобразным прологом в формировании новой истории китайской драматургии современного формата. В тот исторический период китайский театр весьма активно и творчески заимствовал не только отдельные идеи зарубежной западной драматургии, но и некоторые черты японского театра «Сингэки», значительно повлиявшие на цельный художественный образ китайского театра, его идейно-эстетическое своеобразие.

Начиная с 1915 г., когда в Китай стала более активно возвращаться национальная интеллигенция, получившая разнообразное классическое образование в лучших университетах Европы и Америки, зародилось мощное движение за новую культуру. В этом движении доминирующей стала концепция западной драматургии, которая активно и последовательно распространялась в крупных городах Китая, оказывая определённое и достаточно заметное влияние на всю культурную и общественную жизнь в стране того периода.

Это движение за новую культуру пропагандировало и привносило в первую очередь демократические ценности и интерес к различным естественным и гуманитарным наукам. Его основной чертой является стремление к адаптации основных свойств и ценностей западной культуры в традиционную китайскую культуру. Особенно показательным и характерным было мощное и последовательное стремление к искоренению феодализма и конфуцианства, осуществление назревших политических реформ и отказ от изживших себя форм феодального устройства жизни на китайских землях в тот ответственный исторический период.

Исходя из этой центральной политической цели, достаточно значительная часть китайской творческой, научной и технической интеллигенции заняла чёткую позицию, направленную на всеобъемлющее внедрение фундаментальных западных ценностей мироустройства. Это

подразумевало, например, в сфере национальной художественной культуры отказ от традиционной китайской оперы, которая содержала в себе все основные нравственные представления феодализма. Кроме того, тенденция к ориентации на западную культуру подразумевала полный отказ от древнего и известного художественного приёма традиционного китайского театра: исполнения песен как главного музыкального элемента разнообразных драматических постановок. Одновременно при переводе литературных текстов западных пьес перенималась сама форма сценической постановки. Активные приверженцы западного стиля также стали придерживаться идей реализма и естественности при написании новых оригинальных китайских пьес.

Вдохновившись пьесами Г. Ибсена, Б. Шоу и других известных западных драматургов, китайские авторы, среди которых большинство было молодыми выпускниками ведущих европейских и американских университетов, создали множество разнообразных литературных текстов для национального драматического театра. Это были пьесы о насущных проблемах общества, в них звучало обличение устаревших и вредных привычек традиционной китайской жизни. Новые пьесы китайских авторов стимулировали обновление культуры и призывали к введению разнообразных экономических и социальных реформ, в том числе и политических преобразований.

Однако попытки инноваций в области китайской драмы столкнулись с жёсткой реальностью политических требований демократической революции. Поэтому, несмотря на попытки отказа от традиционных художественных форм в китайском театре, из-за весьма поверхностного понимания реализма западной драматургии, её идейно-художественных концепций, методов и теорий в китайских пьесах этого периода наблюдается явное преувеличение роли и значения метода реализма. Члены общественного движения за новую культуру намеренно не придавали значения возникшему в то время в западных театральных кругах течению, которое критически относилось к реализму как методу художественного отражения действительности. Поэтому они так и не смогли до конца уяснить и творчески овладеть сложной теорией западного драматического искусства XX в., объединить это всё в свою систему национального сценического искусства Китая.

Один из выдающихся деятелей китайской театральной культуры Хун Шэнь стал первым артистом, сознательно и глубоко разработавшим систему национальной драматургии. Он не только ввёл понятие «пьесы», но и выступил одним из основных предшественников китайского режиссёрского искусства в XX в. В 1920-х годах Хун Шэнь поставил принципиально важный для китайской культуры спектакль «Хижина дядюшки Тома», умело и новаторски используя американские методы сценической интерпретации. Данная постановка пользовалась большим успехом у зрителей, она стала

предметом изучения и подражания в театральной среде того периода национальной истории Китая.

Это была первая и очень успешная попытка всестороннего осмысления и практического внедрения системы современных режиссёрских подходов, утвердившей ведущее место режиссёра в сфере национального сценического художественного творчества. Одновременно эта постановка, её опыт и значение знаменовали и другое важное явление: явственный переход китайской драмы на новый уровень идейно-художественного развития, который требовал уже углублённого научного подхода и систематизации.

Механизмы и принципы театральной режиссуры были включены в систему репетиций, что не только сыграло большую роль в развитии сценического искусства, но и способствовало активному и плодотворному процессу профессионализации китайской драматургии.

Китайский режиссёр Тан Хуай Цю творчески позаимствовал стиль исполнения у приезжей европейской труппы, которая гастролировала по стране в 1933 г., и основал в том же году в Шанхае профессиональную театральную труппу. Этот коллектив под умелым руководством Тан Хуай Цю сумел своими активными гастролями с яркими спектаклями привлечь большое количество зрителей, что способствовало полному самофинансированию театра и дало ему возможность создавать новые интересные постановки.

Этот красноречивый и реальный пример дал мощный толчок для создания в стране новых профессиональных театральных трупп.

Появление большого количества разнообразных театральных коллективов, безусловно, способствовало обострению творческой конкуренции и, как следствие этого фактора, развитию профессионализма национального сценического искусства, его режиссуры и актёрского исполнительского мастерства. Совершенно естественно, что это важное обстоятельство положительным образом способствовало дальнейшему творческому обогащению и развитию китайской национальной драматургии современного формата, её жанровому и стилевому многообразию.

Создание первых профессиональных трупп стало своеобразным генератором ускоренного движения театрального искусства, обретения им новых качеств и свойств. Можно сказать образно, что в 30-е годы XX в. закончился период наивного «детства» китайского драматического театра и начался новый плодотворный период «юности» в дальнейшем становлении и формировании сценического искусства и национальной драматургии в современном формате.

В 30-е годы XX в. среди движения левых драматических трупп и коллективов народного сопротивления, ряда народных театров, таких как «Общество Наньгуо», «Шанхайское художественное общество», «Общество Рассвет», новая драма стала основным направлением идейно-художественного развития и творческого обогащения.

Китайский театр углубил своё содержание и расширил пути развития. В освобождённых деревнях стали возникать художественные ансамбли и театральные труппы, которые развивали близкие публике идеи и создавали немало замечательных образов рабоче-крестьянского и военного класса. В городах также есть свои достижения. Изоляция Шанхая и подпольная деятельность коммунистической партии во время оккупации явились основой возникновения узкоспециализированных пьес такой тематики. В целом, этот период развития драмы выявляет своеобразный облик искусства, полный стремлений к реформам, жажды жизни, притягательности и созвучности с историческими событиями.

В течение нескольких последующих десятилетий китайская драматургия и сценическое искусство находились в непрерывном едином развитии, они постепенно стали приобретать достаточно выразительные черты сформированной национальной художественной системы. Основным художественным направлением в драматургии и театре стал реализм, положительно влиявший на творческое развитие всей художественной культуры, в том числе театра и драматургии.

Одновременно с этими позитивными тенденциями проявились и негативные моменты, обусловленные чрезмерным увлечением одним творческим методом. Это нередко приводило к проявлению формализма в китайской драматургии, а за ней и в драматическом театре.

Но в целом уже были созданы все условия и предпосылки для дальнейшего творческого развития и идейно-эстетического обогащения современной китайской драматургии, которая была и остаётся основой драматического сценического искусства Китая.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чжу, Шуанюнь. История новой драмы, весна и осень / Шуанюнь Чжу. – Шанхай : Изд-во новелл драматургии, 1914. – 200 с.

РЕЗЮМЕ

В статье освещается ранний период зарождения и становления китайской драматургии и национального драматического театра, выявляется их роль и значение в сфере художественной культуры, которая активно влияет на процессы в общественной жизни страны на различных этапах её исторического развития.

SUMMARY

The article deals with the early period of the genesis and formation of Chinese drama and national drama theatre, and analyses their role and significance in the field of art which greatly influences general processes in social life of the country at different epochs of its historical development.

БЕЛОРУССКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ 1918 ГОДА

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 06.02.2017)

Некоторое расширение белорусской театрально-кружковой работы было в 1918 г. стимулировано продекларированными намерениями создания БНР и предоставлением белорусам новых возможностей и прав, увеличивающих их присутствие в публичном общественном пространстве. Показы спектаклей на белорусском языке организуются за пределами Минска – в небольших местечках и сёлах губернии. Судя по корреспонденциям белорусских газет (а они реагировали на любые события национального звучания), создание белорусскоязычных любительских трупп не стало массовым явлением, не затронуло народное творчество глубоко и не обрело черт масштабной кампании. Печать 1918 г. фиксирует единичные случаи, когда в хрониках упоминается о постановке подготовленных силами сельских энтузиастов спектаклей на белорусском языке, которые показывались не более двух раз, а затем не имели проката. Постановок на русском и еврейском языках печатью Минска упомянуто несопоставимо больше, ставились они любителями в провинции чаще и представляли более разнообразный перечень географических названий населённых мест.

И всё ж в белорусской глубинке возникает несколько любительских театральных кружков, появление в репертуаре которых белорусскоязычных постановок не разовая акция, а последовательная национальная манифестация [2; 6]. В выборе пьес такие коллективы были последовательно ориентированы на произведения белорусских литераторов, наращивали игровой репертуар и стремились к регулярной работе, показывая постановочные новинки жителям окрестных деревень, чтобы пополнить ряды участников. В местечке Хотеничи было создано товарищество «Венок», заявившее о себе постановкой белорусских пьес. С воодушевлением встретили жители села Королищевичи Игуменского уезда театральный почин учительницы А. Мицкевич. Активную деятельность развернул в Радошковичах (Виленской губернии) учитель Н. И. Шкода. Любители играли привычный, традиционный для белорусской сцены 1915 – 1918 гг. репертуар: «По ревизии» М. Кропивницкого, «Михалка» братьев Долецких, «Павлинка» Я. Купалы, «Модный шляхтич» К. Коганца, «Не умом понял, а сердцем» К. Весёлого (В. Авдея), «Предложение» и «Медведь» А. Чехова. Спектакль оставался главной изюминкой сельских национальных вечеринок, на которых часто выступали струнные оркестры и обязательно устраивались танцы. Жители приходили на развлекательные мероприятия «отдохнуть душой», хотя организаторами они проводились как гражданские акции по пробуждению чувств национального единения и народной поддержки БНР. Проявлялось это не в репертуаре, лишённом какой бы то ни было политической и идеологической тенденциозности, а в дизайне зрительного зала и призывах ораторов, выступавших с праздничной речью. После

утверждения опознавательных символов молодой республики (герба и флага), появления актуальных лозунгов и воззваний эти визуально-текстовые манифестации новой национальной государственности быстро входили в театральный быт. Рукотворные и издававшиеся типографским способом пропагандистские плакаты развешивались в публичных помещениях, представлявших белорусские национальные организации, и в их духе местными умельцами мыслилось творческое преобразование пространственной среды, в которой исполняли национальную пьесу.

Зрительный зал в местечке Койданово украшался национальными флагами, цветами, венками, зелёными гирляндами, а в петлицах костюмов «сознательных зрителей» были самодельные значки как маркёр принадлежности к национальной государственности и красно-белые полосы – знаки государственной власти. В Хотеничах для сцены сшили специальный белый занавес, крайне непрактичный для многоразового использования, но эффектный и декларативно-патриотичный. В белом поле занавеса размещались изображение национального флага и текстовый призыв «Няхай жыве вольная Беларусь!»

Культурно-просветительское движение выросло из бескорыстно-искренней потребности людей в творческой самореализации, желаний разнообразить досуг, наполнить жизнь яркими впечатлениями и переживаниями, оно было инициировано снизу выдвигенцами из народа – учителями. Школа в сельской местности всегда оставалась очагом грамотности и просвещения, источником авторитетного суждения, её роль в организации художественной самодеятельности и влиянии на умонастроения населения была значительной. Сельские учителя стали главными сеятелями и проводниками национальной сознательности. Они испытывали личное чувство гордости от причастности к большому и общественно-важному делу – публичному звучанию белорусской речи со сцены. Добровольно приняли на себя миссию популяризации белорусского репертуара, языка и сплачивали вокруг себя таких же энтузиастов из разных возрастных и национальных групп, справедливо полагаясь на объединяющую стихию театра и чувствуя в ней богатейшие потенциальные возможности для естественного и самого живого национального просвещения и приобщения к белорусской культуре. Жителей других национальностей постановщики и организаторы белорусскоязычных спектаклей вовлекали в общее для населения местечка мероприятие. Сюжеты из сельской жизни, представленные белорусскими писателями с юмором, сочным изображением быта, узнаваемыми характерными типами, оказывались близки и понятны среде, для которой они любителями-энтузиастами исполнялись, и спектакли проходили «с неизменным успехом». На волне национально-патриотических настроений многие из руководителей народных театров выражали готовность поддержать БНР – национальную власть, которая, как и они, инициировала создание новых очагов белорусской культуры и расширяла национальное художественное пространство.

В небольших местечках Северо-Западного края спектакли на белорусском языке стихийно появлялись и в годы перед Первой мировой войной, когда белорусский театр сложился как национальное явление. По наблюдениям историков, «в эстетическом смысле» он был «театром народно-самодельным, а не интеллигентски-любительским» [5] и эти родовые черты сохранял. Свой имидж в обществе белорусский театр обрёл благодаря небольшому кругу одних и тех же пьес, которые устойчиво повторялись в репертуаре разных национальных коллективов и практически неизменно игрались ими почти целое десятилетие: при царизме, большевиках, в годы немецкой и польской оккупаций. Драматургические новинки проникали на сцену нечасто. «Ходовой» национальный репертуар со сценами из сельской жизни стал своеобразной матрицей этнического белорусского театра.

Поскольку инициаторами-устроителями постановок на белорусском языке выступала местная интеллигенция – педагоги, то в годы немецкой оккупации их деятельность по организации театральных мероприятий складывалась как особое направление национальной внешкольной и школьной работы. Укрепление системы национального образования обеспечило и развитую сеть сельской театральной самодеятельности. На территориях Гродненской и Виленской губерний, находившихся под контролем немцев с 1915 г., белорусских национальных школ было создано больше, потому и культурно-просветительская работа в этом регионе оказалась развёрнутой интенсивнее, чем в Минской губернии (БНР), где введение белорусского языка в систему образования наталкивалось в 1918 г. на серьёзное сопротивление. В обзорах общеполитического движения историки часто приводят статистические данные по количеству белорусскоязычных школ и курсов, изданий периодической печати, культурно-просветительских кружков и т. д., относящиеся к западным регионам современной Беларуси, оккупированным немцами в 1915 г., и сделанные преимущественно на этом материале заключения не вполне правомерно механически используют для характеристики периода деятельности БНР [3; 7]. Однако созданные в БНР руководящие управленческие центры (культурно-просветительская комиссия при Раде, отдел просвещения при Народном Секретариате) обеспечивали внедрение белорусского языка и активизацию белорусской культурно-просветительской работы. В конечном итоге белорусская школа в 1918 – 1920 гг. обеспечила распространение белорусского театра и способствовала увеличению статистических показателей по организации белорусскоязычных постановок. В программу курсов подготовки белорусских учителей были введены специальные театральные дисциплины. Будущим учителям в 1919 – 1920 гг. прививались полезные навыки актёрской игры: получив основы сценической подготовки, они должны были применять их при организации культпросветработы на селе. Появился и самостоятельный штат сельских культпросветработников, которых готовили на национальных курсах инструкторов театрального дела. Основной организационный путь

расширения белорусской театральной самодеятельности связывался с созданием в губернских и уездных центрах новых белорусских общественных организаций, которые открывали затем свои филиалы в различных местах края. Такими национально ориентированными организациями, уставы которых предусматривали обязательную театрально-зрелищную деятельность, в конце 1917 – 1918 гг. являлись «Венок», «Ученическое общество». Летом 1918 г. в Минске было создано культурно-просветительское общество «Просвита» (польское объединение «Просвещение»); оно становилось одним из важных для белорусов локальных общественных учреждений, расширяя свою сеть и устраивая в провинции спектакли на польском и белорусском языках. Первостепенной для самодеятельного творчества задачей было количественное увеличение числа «национально сознательной творческой интеллигенции», лидеров-самовыдвиженцев, которые брали в свои руки руководство труппами. «Национально сознательной интеллигенцией» тогда стали называть получивших образование людей, отстаивающих в социуме права своего национально-этнического сообщества и поддерживающих продвижение его представителей во всех сферах общественной жизни. Представляя от лица белорусов, выступая защитниками и лоббистами интересов этой этнической группы, они принимали на себя гражданскую миссию, частью которой была пропаганда литературно-творческих достижений нации. Фанатичная заикленность исключительно на «национальном вопросе» давала множество поводов для обвинений их в узости и ограниченности кругозора, национальной тенденциозности, крикливом популизме, но порождённый временем особый тип личности возрожденца, озабоченного будущим белорусской нации и развитием её культуры, для театральных начинаний периода немецкой оккупации и БНР был важен; именно такие представители из народа – самовыдвиженцы – часто выступали двигателями общественной и культурной белорусской жизни. Степень успешности предпринимавшихся ими театральных инициатив определялась тем, насколько национально-патриотические умонастроения могли быть проведены через профессиональные умения и навыки, а также наличие у белорусских активистов – инициаторов кружковой работы – организаторских способностей.

Деятельность энтузиастов «Белорусского ученического общества» («Беларуская вучнёўская грамада»), возникшего в Минске до немецкой оккупации, показательна. Зарождалось оно в 1917 г. в атмосфере развёртывания общественной борьбы за введение белорусского языка в систему начального образования с привлечением минских школьников.

Это была организация (руководители – А. Андреев в 1918 г., Т. Киркевич в 1919 г.) по воспитанию национальных патриотов из учащихся разных учебных заведений Минска – гимназистов, реалистов, семинаристов, декларировавших объединение «во имя любви к родному краю» и мечтавших о выдвигании «из своей среды трудовой интеллигенции, которая

впоследствии отдала бы силы и знания на благо своего народа» [1]. При обществе действовали культурно-просветительская, гимнастически-спортивная и драматическая секции. Последнюю возглавил председатель общества и одновременно артист Товарищества белорусской драмы и комедии А. Андреев. Премьерный спектакль – комедию «Михалка» братьев Долецких объединение представило 3 марта (по ст. стилю 18 февраля) 1918 г. [8]. Это был первый спектакль, показанный белорусами на новой сцене культурно-просветительского клуба «Белорусская хатка» на Конной площади. Затем в режиссуре А. Андреева «молодые силы, ещё не совсем хорошо знакомые со сценой» [4] показали 25 мая «Антося Лату» Я. Коласа, став одним из первых исполнителей произведения белорусского классика, выступавшего под псевдонимом Тарас Гуца. В постановках были заняты ученицы Глеб и Сидорович, Калиновская, Сущинская, ученики Санкович и Полочанин, а также Н. Лобановский, впоследствии профессиональный артист белорусского театра в Витебске. Драматическая секция «Грамады» попыталась стать самостоятельной творческой организацией, при восстановлении советской власти в 1919 г. и в польскую оккупацию в 1920 г. называлась «Белорусским театральным обществом». Но постановочная работа в труппе велась вяло, отсутствие крепкого творческого руководства не позволяло нацелить энтузиазм молодости, её нетерпеливость, бурление пробивающихся сил на обретение исполнительских умений, и к середине 1920 г. участники драматической секции «Грамады» разошлись по более крепким и дееспособным национальным труппам, появившимся в «Белорусской хатке».

БНР просуществовала чуть более 8 месяцев – с 25 марта по 2 декабря 1918 г. (за крайние даты этого периода приняты обнародование белорусскими активистами уставной грамоты о суверенитете и начало вывода немецких войск с территории Минской губернии, после чего население не предприняло усилий по защите провозглашённого суверенитета). За такой короткий срок коренных и необратимых преобразований провести было невозможно. Однако этот период является важным этапом в историческом становлении белорусской государственности, которую современные историки представляют как сложный, противоречивый, растянутый во времени, но двуединый и взаимосвязанный процесс инициатив, зарождавшихся в зонах советского влияния и на оккупированных немцами территориях. В сфере культурного строительства, наметившегося в зонах оккупации, были предприняты законодательные и организационные усилия по поддержке белорусской культурно-просветительской работы и национально ориентированных организаций, тогда были созданы некоторые народные театры, ставшие впоследствии частью национального культурного пространства. Именно в этот период развивающийся белорусский театр впервые обретает свои органы временного национального управления и появляется особая прослойка национальных управленцев. При Раде и Секретариате

учреждаются подразделения и отделы, их госслужащие призваны направлять и развивать белорусское театральное творчество, стихийно возникавшие любительские объединения они берут под свой контроль. При директивно-плановом стиле работы, которого придерживались большевики, при создании уже своих органов управления и реорганизации на свой лад культурной жизни Минска, опыт деятельности предшественников-националистов ими во внимание всё же принимался. Решая «белорусский национальный вопрос», новая власть вынуждена была считаться со сложившимся на оккупированных территориях выделением белорусского энического художественного потока как реально существующего, предпринимать меры по его более чёткому и рельефному оформлению при создании самостоятельной республиканской системы театрально-зрелищных предприятий, объединявшей театры разных лингвоэтнических групп.

ЛИТЕРАТУРА

1. Государственный архив Минской области. – Ф. 322. Оп. 1. Ед. хр. 36. Л. 94.
2. Калубовіч, А. Крокі гісторыі: даследаванні, артыкулы, успаміны / А. Калубовіч. – Беласток ; Мінск ; Вільнюс : ГаМакс, Наша ніва, Мастацкая літаратура, 1993. – 285 с.
3. Мазец, В. Г. Дзейнасць Народнага Сакратарыята і камісій Рады БНР у 1918 г. / В. Г. Мазец // Нарыс гісторыі беларускай дзяржаўнасці XX ст. / гал. рэд. А. А. Каваленя. – Мінск, 2008. – С. 121 – 137.
4. П. Беларускі тэатр / П. // Беларускі шлях. – 1918. – 31 мая. – С. 2.
5. Позняк, З. С. Проблемы становления и развития белорусского профессионального театра начала XX века (1900 – 1917 гг.): автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.01 / З. С. Позняк; Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л., 1981. – С. 11.
6. Устинова, Е. В. Театральная жизнь / Е. В. Устинова // Минская область : энциклопедия. – Минск, 2007. – С. 154 – 160.
7. Шчаўлінскі, М. Б. Беларуская культура ў гады першай сусветнай вайны (1914 – 1918 гг.) / М. Б. Шчаўлінскі. – Мінск : РІВШ БДУ, 2002. – 78 с.
8. Ю. В. Беларускі тэатр: «Міхалка», камэдыя на 1 дзею / Ю. В. // Вольная Беларусь. – 1918. – 10 (25) сакавіка. – С. 8.

РЕЗЮМЕ

Воссоздавая театрально-художественную жизнь Минска и Минской губернии в 1918 г., автор выявляет социокультурные причины, влиявшие на ход и характер творческого развития белорусской сцены.

SUMMARY

Recreating theatrical and art life of Minsk and the Minsk province in 1918, the author establishes the sociocultural reasons influencing the course and the nature of creative development of the Belarusian scene.

**КИНОФИКАЦИЯ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА: БЕЛОРУССКАЯ
ДРАМАТУРГИЯ НАЧАЛА XXI В.**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 13.09.2017)*

Говоря о кинофикации современного театра, нельзя игнорировать вопрос литературной первоосновы, так как большинство спектаклей традиционно начинаются именно с драматургии. Не обошло данное явление и театральный процесс Беларуси. И хоть примеров отечественной пост-кинематографической драматургии не так много, как за рубежом, в пьесах современных белорусских драматургов всё чаще можно увидеть последствия влияния кинематографической эстетики, жанровых конвенций и нарративов экранного искусства.

Привнесение кинематографического компонента в театральную драматургию – явление не новое, а результат ретрансляции драматургами собственного культурного опыта, в котором кино занимает не последнее место. П. Войтицкий отмечает: «Конвенции и эстетические структуры кинематографа стали настолько доминирующими в культуре, что они “перекалибровали” наши способы восприятия [окружающей действительности]» [5, с. 4]. Следует различать вопросы влияния кино на современную массовую культуру и искусства кино на театральное искусство, включая драматургию.

Укоренение в современной драматургии стремления к гипернатурализму является прямым результатом влияния кинематографа на театр в контексте вопроса массовой культуры. Обнажённая натура, эротические сцены, сцены насилия и ненормативная лексика более типичны для кино, нежели для театра [5, с. 53], «перекочевали» с экрана на театральные подмостки. Однако наличие в пьесе контента категории «18+» никак не указывает на её художественное родство с кинодраматургией. Реальное проникновение эстетики кино в театральную драматургию можно конкретизировать постулатом о том, что «посткинематографические» пьесы значительно проще экранизировать, нежели инсценировать. Иными словами, «посткинематографическая» драматургия предполагает значительное проникновение в собственную эстетику нарративов кино. Естественно, что возникает логичный вопрос о том, какие критерии указывают на «посткинематографичность» драматургии. Театральная и кинодраматургия часто основываются на одних и тех же принципах драматургической композиции, на чём их принципиальное родство заканчивается. Кинодраматургия кардинально отличается от драматургии театральной «прозаической» описательностью, строящейся вокруг воссоздания среды действия, в то время как театральная драматургия конструирует описательность вербальн, либо через создание условных символов. Х. Т. Леманн отмечает: «Дерево на сцене – даже если оно выглядит вполне натуральным – всё равно остаётся знаком для дерева, а не его

воспроизведением, тогда как дерево в фильме может обозначать что угодно в качестве знака, но является прежде всего фотографически точным воспроизведением дерева» [1, с. 275].

Иными словами, визуально-эстетическая сторона театральной драматургии подразумевает создание семантической среды, которая не может иметь самостоятельную повествовательную нагрузку, в то время как драматургия кино предусматривает формирование визуальной среды, способной осуществлять косвенное повествование. Фактически техногенная природа кино, позволяющая создавать визуальные повествовательные секвенции при помощи использования разных планов и последующего монтажа, оказывает влияние на литературную первооснову. По мнению Р. Л. Рутского, «современность, возможно, всегда определяла себя в диалектике между утопическим и антиутопическим видением технологий. В подобной диалектике технология, неважно, полагается она просто как инструмент, или же как автономный процесс, всегда рассматривалась с точки зрения инструментальной рациональности ... В то же время в современном искусстве начинает появляться другая концепция, в которой технология больше не определяется исключительно с точки зрения её инструментальности, но в первую очередь в её эстетических категориях» [3, с. 73]. Речь идёт о том, что технология движущегося изображения приобрела свою эстетическую категорию, родственную таковой у живописи. Сцены «живописного» характера не требуют насыщения драматургии диалогами и действиями, отдавая главную повествовательную нагрузку эстетике кадра. Таким образом, первый фактор посткинематографической драматургии – наличие сцен, реализующих исключительно визуальное косвенное повествование.

Ещё одним фактором можно считать перенесение в театральной драматургии базовых мифологем – «мифологических “основываний”» [2, с. 20] (так же часто фигурирующих как «кэмпбелловский “мономиф”») из жанровой группы приключенческих фильмов, составляющей основу современного популярного коммерческого кинематографа. Как и в предыдущем примере, у кинодраматургии «по Кэмпбеллу» обнаруживается различие с традиционной театральной драматургией: ярко выраженный эпический конфликт вместо конфликта драматического. Кэмпбелловская структура подразумевает четырёхтактное строение сюжета произведения в отличие от догмы трёх тактов классической композиции пьесы.

Следующий фактор посткинематографической драматургии – адаптация экранных жанров для сценической постановки. Поскольку основной массив собственно-кинематографических жанров относится к жанровой группе приключенческих фильмов, в основном речь идёт об адаптации базовых жанров этой группы, таких как авантюрный жанр, детектив, «нуар», триллер, фантастика, а также научная фантастика. Ряд жанров приключенческой группы (боевик, фильм-катастрофа, фильм ужасов, вестерн, фильм «плаща и шпаги»), как правило, не вторгаются на

театральные подмости. Среди прочих киножанров, появляющихся в театральных постановках, можно отметить экзистенциальную драму.

Ещё один фактор кинофикации драматургии, идеологически восходящий к эпическому театру Бертольда Брехта, – подлежащие обязательному озвучиванию авторские ремарки. Впрочем, посткинематографическим такой приём можно рассматривать только в контексте организации озвучивания авторских ремарок в духе закадрового текста в кино. Выстраивается и собственное эстетическое решение: «брехтовская» логика отсылает к необходимости прямого обращения к зрительной аудитории ведущим или исполнителями ролей, деконструируя пресловутую «четвёртую стену», в то время как эстетика закадрового монолога подразумевает сохранение действия на сцене (без «точек» эпического театра).

Последним фактором можно назвать изначальное закладывание драматургом в пьесу экранного медиума спектакля. В ряде зарубежных пьес изначально подразумевается сосуществование живого актёра и проекционного персонажа, иногда даже актёра, взаимодействующего с самим собой. Примером такого спектакля в театре Беларуси можно назвать постдраматический спектакль «Из жизни насекомых», кинофикация которого, скорее, произрастает из сценографии, нежели из драматургии.

Говоря о современной белорусской драматургии, отвечающей описанным выше посткинематографическим критериям, рассмотрим ряд пьес: «Бзик» Алексея Макейчика, «Принципиальный милиционер, или Свадьбы не будет» Дианы Балыко, «Внешние побочные» Дмитрия Богославского, «Эшел №0» Ирины Гарец и Виктора Красовского, «Хики» Елены Одиноквой и Павла Рассолько, а также «Лабрум» Максима Досько.

Пьеса «Бзик» А. Макейчика изобилует «пейзажными» сценами, не имеющими никакого конкретного действия, но реализующими эстетику повествования. Пятая сцена пьесы – поездка сбежавшей наркоманки в поезде – подразумевает статичную картину пребывания персонажа Марины в движущемся вагоне поезда. В ранней редакции пьесы в этой сцене даже отсутствовал текст, а в конечной редакции текст сцены решён как комментарий персонажа, выдержанный в духе закадрового текста игрового кино. Вряд ли можно представить жизнеспособную версию инсценировки этой сцены «по Гротовскому», само собой напрашивается решение сцены с использованием или развитой звукорежиссуры, или мультимедийной сценографии. Ряд авторских ремарок в случае их инсценировки маловероятен в контексте традиционных постановочных решений. Так, шестая сцена пьесы заканчивается ремаркой «Лежат в кровати молча. Хотя каждому из них понятно, что сегодня они не заснут. А говорить друг с другом не получается. И никогда не получалось». Пассаж «И никогда не получалось» возможен только кинематографическими средствами. Аналогичные решения напрашиваются для реализации сцен 8 и 10 «Бзика» – маргинальной переписки наркоманов.

В некотором роде «кинематографичность» присутствует в одноактной комедии «Принципиальный милиционер, или Свадьбы не будет» Д. Балыко. Хотя данная пьеса вполне осуществима в рамках традиционной театральной постановки, некоторые сцены (в частности, заключительная сцена со светофором) подразумевают преобладание визуальной эстетики над вербальным компонентом, равно как и подлежащие обязательному озвучиванию авторские ремарки («нулевая» сцена и эпилог), решённые абсолютно в кинодраматургическом ключе.

Следующий пример белорусской драматургии с явным кинематографическим влиянием на эстетику – «Внешние побочные» Д. Богославского. Пьеса построена на сравнении двенадцати возрастных срезов однотипных героев, носящих одно и то же имя (младенец, 8, 14, 17, 18, 22, 36, 43, 55, чуть позже 55, 56 и 78 лет). Главный метафизический посыл «Внешних побочных» – тишина: в пьесе отсутствуют реплики главных героев, а их прямая речь реализована через авторские ремарки от первого лица, создавая, таким образом, контрапункт вербальной среды побочных и молчания главных персонажей, скрывающего их напряжённые внутренние монологи. Хотя данную пьесу правильнее будет рассматривать в контексте постдраматического дискурса, эстетика данного произведения указывает на то, что «Внешние побочные» проще экранизировать, следуя замыслу автора, нежели инсценировать в рамках драматического театра из-за яркой визуальности, закодированной драматургом. Драматургия Д. Богославского сама по себе «кинематографична» в своей эстетике, изобилует авторскими ремарками, невозможными для театральной постановки традиционными средствами (например, пьеса «Блонди»).

Кинематографическая образность закодирована в тексте пьесы И. Гарец и В. Красовского «Эшелo№0», предполагающей сложную визуальную организацию места действия – вагонов медицинского поезда, в котором едут души умерших солдат разных войн. Медицинский поезд – метафизический аналог парома на водах мифического Стикса – предполагает странную, немного пугающую атмосферу. В пьесе можно найти «монтажные» намёки на детальный показ отдельных элементов истории (лиц персонажей, игральные карты, интерьера поезда), родственные кинематографическим близким и детальным планам.

Белорусская посткинематографическая пьеса «Хики» Е. Одиноквой и П. Рассолько насыщена диалогами и монологами предметов (холодильника, утюга, фикуса, стен), подразумевающих собственную визуальную композицию для каждого предмета. Потенциальная театральная постановка этой пьесы может предоставить роль каждого предмета актёру, который будет присутствовать на сцене, но в таком случае утратится авторская задумка: посттравматическая шизофрения главного героя, ведущего острые дискуссии с неодушевлёнными предметами, изъясняющимися стихами.

Обращает на себя внимание явным тяготением к нарративам кино пьеса «Лабрум» М. Досько. Данное произведение – пример организации

кинематографического синтеза жанров (сегодня в кино практически не встречается «чистых» моножанров, в то время как в театре «чистые» жанры – явление всё ещё достаточно распространённое), в частности, научной фантастики / «нуара» / экзистенциальной драмы / бытовой драмы. «Лабрум» логично рассматривать в дискурсе постдрамы, что не уменьшает давления визуальной эстетики над псевдопублицистическим драматургическим компонентом произведения.

Резюмируя обзор современной белорусской посткинематографической драматургии, отметим, что отечественных пьес, изначально предполагающих активную кинофикацию, крайне мало. Основной массив пьес, имеющих явное доминирование визуальной эстетики, правильнее относить к постдраме, так как первичное начало большинства современных белорусских драматургических произведений ориентировано на переосмысление догм, нарративов и гегемонии вербального компонента традиционного драматического театра. Однако число пьес и постановок, отличающихся тяготением к кинематографической эстетике и нарративам, с каждым годом увеличивается. В ряде произведений современной белорусской драматургии различимо явное тяготение к нарративам кинематографа («Бзик», «Лабрум» и «Синтетический человек»), а также к развитой визуальной эстетике («Эшелo№0», «Хики», «Внешние побочные»), родственной кинематографической.

Поскольку драматургия является первоосновой спектакля в драматическом театре, наличие «кинофицированных» пьес неминуемо повлечёт за собой режиссёрские поиски реализации визуальной эстетики данных пьес. С учётом растущего числа интермедийных сценографических решений в театрах Беларуси кинофицированная драматургия может послужить стимулом для воплощения на сцене синтетических спектаклей, что позволит отечественному театру оставаться в «кильватере» глобальных театральных процессов и будет способствовать расширению театральной аудитории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман. – М. : ABCdesign, 2013. – 312 с.
2. Юнг, К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов / К. Г. Юнг. – Киев : Гос. библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.
3. Rutsky, R. L. High Techne: Art and Technology from the Machine Aesthetic to the Posthuman / R. L. Rutsky. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 1999. – 197 p.
4. Wagenknecht, E. The Movies in the Age of Innocence / E. Wagenknecht. – 3 d ed. – Jefferson : McFarland, 2014. – 224 p.
5. Woycicki, P. Post-Cinematic Theatre and Performance / P. Woycicki. – London : Palgrave Macmillan, 2014. – 280 p.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируются художественно-эстетические особенности посткинематографической драматургии, а также рассматривается ряд современных

белорусских пьес начала XXI в., отличающихся тяготением к кинематографической эстетике и нарративам.

SUMMARY

The artistic and aesthetic peculiarities of the post-cinematic drama, as well as a number of modern Belarusian plays of the early XXI century, distinguished by their attraction to cinematographic aesthetics and narratives are examined in the article.

Ульянова В. С.

СТРУКТУРА ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ, МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА, ЭТИКИ И ЭСТЕТИКИ

Гуманитарно-педагогическая академия Харьковского областного совета

(Поступила в редакцию 14.09.2017)

Во все времена профессия учителя являлась важной. Благодаря педагогической деятельности не прерывается связь поколений. Без неё сложно представить развитие общества или отдельного человека. В процессе взаимодействия учителя и ученика рождаются новые идеи, формируются духовные и материальные ценности, творческий потенциал личности. Профессионально-педагогическая деятельность учителя направлена на становление ребёнка как личности, гражданина и специалиста, на укрепление интеллектуального и духовного потенциала нации.

Целью статьи является изучение имеющей сложную структуру деятельности учителей художественной культуры, музыкального искусства, этики и эстетики.

Объект исследования – профессиональная деятельность учителей художественной культуры, музыкального искусства, этики и эстетики. Предмет исследования – функционирование педагогической системы, выраженное в психологической структуре педагогической деятельности. Анализ данной проблемы представлен в работах Л. Захаровой, Н. Кузьминой, Л. Митиной, Н. Поляковой, В. Слостёнина, Н. Таланчук, В. Шадрикова.

По определению Г. Мешко, педагогическая деятельность – это особый вид социальной деятельности, направленной на передачу новым поколениям накопленного человечеством опыта и культуры, создание условий для их личностного развития [2, с. 67].

Толковый словарь информационно-педагогических технологий приводит следующее определение: педагогика (греч. *paídos* – ребёнок и *ago* – веду) – вид деятельности, содержанием которого является обучение, воспитание, образование и развитие подрастающего поколения. В структуре профессионально-педагогической деятельности особое место, по мнению С. Сысоевой, занимает конструктивная составляющая, направленная на выработку программы действий, в том числе и на уроках музыкального искусства.

Рассматривая конструктивную деятельность учителя, С. Сысоева отмечает следующие её направления: формирование личности учащихся,

характера и объёма их теоретических знаний, музыкальных умений и навыков; отбор и последовательное расположение учебного материала; составление программы деятельности учащихся на уроке; программирование учителем своей роли по управлению учебно-практической и познавательной деятельностью учащихся [5, с. 40].

И. Багаева отмечает, что педагогическая деятельность имеет те же характеристики, что и любой другой вид человеческой деятельности: целеустремленность; мотивированность; предметность [1, с. 43]. Н. Кузьмина выделяет пять уровней производительности педагогической деятельности:

1) минимальный (репродуктивный) – учитель может передать ученикам только то, что может и умеет сам;

2) низкий (адаптивный) – учитель передаёт знания и умения, которыми владеет сам, приспособляя конкретное содержание осваиваемого материала к возрастным и индивидуальным особенностям детей;

3) средний (локально-моделирующий) – формирование углублённых умений и навыков по определённым разделам своего учебного предмета;

4) высокий (системно-моделирующий) – формирование умений и навыков в иных областях знания;

5) самый высокий (системно моделирующий активность и поведение учащихся) – учитель умеет использовать свой учебный предмет как средство воспитания личности детей, то есть сознательно формировать в них творческое мышление, способность самостоятельно добывать новые знания, обобщать их и т. д. [2, с. 21].

Исследования учёных [2; 3; 5; 6] убедительно доказывают, что в учебно-воспитательном процессе проявляются следующие взаимосвязанные функции профессионально-педагогической деятельности: диагностическая; ориентационно-прогностическая; конструктивно-проектировочная; организаторская; информационно-пояснительная; коммуникативно-стимуляционная; аналитико-оценочная; исследовательско-творческая.

Исходя из выделенных уровней и функций, проанализируем особенности профессиональной деятельности учителей художественной культуры, музыкального искусства, этики и эстетики. Их работа связана с постоянной необходимостью решать сложные педагогические задачи и экспериментировать; вести поиск новых методов и форм работы; требует гибкости и самостоятельности мышления при принятии решений, высокой творческой энергии и самоотдачи, концентрации творческих усилий для достижения поставленной цели. То есть деятельность учителей художественной культуры, музыкального искусства, этики и эстетики тесно связана с постоянным творческим развитием, профессиональным самосовершенствованием [1].

Согласно образовательно-квалификационной характеристике, учителя художественной культуры, музыкального искусства, этики и эстетики должны быть способны к учебно-образовательной, организационно-воспитательной, методической деятельности. Существуют и специфические

функции профессиональной деятельности учителей художественной культуры, музыкального искусства, этики и эстетики: когнитивно-коммуникативная, креативная, мотивационная, организационно-конструктивная, исследовательская [2, с. 72].

Когнитивно-коммуникативная функция направлена на формирование у детей основ художественной культуры в целом и музыкального искусства в частности; передачу художественной информации, внедрение инновационных форм музыкального обучения; связана с умением бесконфликтного общения с педагогическим коллективом, учащимися и их родителями.

Реализация креативной функции зависит от способности учителя организовать учебно-воспитательный процесс так, чтобы развивать творческие способности своих воспитанников, интеллект детей, любовь к музыкальной культуре, стимулировать детское творчество и самостоятельное мышление; предусматривает формирование у учащихся позиции мировоззрения средствами музыкального искусства; развитого художественного вкуса; всесторонне развитой личности.

Мотивационная функция возможна при наличии у учителя умения вызвать интерес к музыкальному искусству, стимулировать учащихся к постоянному прослушиванию музыки, анализу музыкального материала, активной самостоятельной работе по закреплению знаний, исполнительской деятельности.

Организационно-конструктивная функция связана с построением структуры действий учителя и учащихся на уроках художественной культуры и музыкального искусства, этики и эстетики. Это предполагает отбор необходимой информации; планирование учебно-воспитательной работы; организацию собственных действий и действий детей; применение различных форм, методов, приёмов преподавания предметов художественно-эстетического цикла в общеобразовательной школе.

Исследовательская функция предусматривает высокий уровень развития гностических способностей, которые реализуются по трём направлениям: рефлексии в контексте специфических особенностей художественной культуры, анализа и умения работать с научно-психологической информацией.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что профессионально-педагогическая деятельность предусматривает также наличие высокого уровня развития соответствующих способностей. Наряду с общими педагогическими способностями будущие учителя художественной культуры, музыкального искусства этики и эстетики должны обладать специфическими профессиональными способностями.

Под музыкальностью понимается совокупность способностей, необходимых для успешной музыкальной деятельности. Основным признаком музыкальности – переживание музыки как выражения определённого содержания. Музыкальные способности будущих учителей художественной

культуры, музыкального искусства, этики и эстетики развиваются в процессе педагогической деятельности, что положительно влияет на формирование профессиональной компетентности.

Н. Белокур подчёркивает, что независимо от вида деятельности учителя её компонентный состав, как правило, одинаковый. Кроме мотивационного, автор выделяет перцептивный компонент, связанный с ощущениями и восприятиями (например, наблюдение за учащимися); мнемический (запоминание и воспроизведение информации); когнитивный (решение задач, возникающих по ходу деятельности); имагинитивный (воображение, постановка новых задач) [4].

Итак, структурные компоненты педагогической деятельности учителей художественной культуры, музыкального искусства, этики и эстетики можно обобщённо представить следующим образом: постановка целей и задач; планирование; организация и выполнение; контроль.

Таким образом, структура деятельности, созданная на основе анализа выполняемых ею функций, в большей степени отражает принцип единства психологии и действий, показывает влияние личностных особенностей учителей художественной культуры, музыкального искусства, этики и эстетики на профессиональные результаты и общение.

Анализ психолого-педагогических источников позволяет сделать вывод: индивидуальный стиль педагогической деятельности обуславливает успешность профессионального развития учителей художественной культуры, музыкального искусства, этики и эстетики.

Г. М. Мешко приводит результаты исследования, согласно которому индивидуальный стиль влияет на успешность педагогической деятельности. Так, у учителей с преобладанием эмоционально-импровизационного стиля отмечается низкий уровень учебных достижений учащихся, сформированности у них программных умений и навыков, познавательного интереса к занятиям; у учителей с эмоционально-методическим стилем наблюдается высокий уровень учебных достижений учащихся; у учителей с преобладающим интеллектуально-импровизационным либо интеллектуально-методическим стилями наблюдаются средние результаты по сформированности программных умений и навыков [2, с. 17].

И. Сеница выделяет динамические характеристики стиля, главными из которых являются:

1) гибкость-консерватизм (способность реагировать на изменение ситуации, переключаться с одного вида деятельности на другой, менять план урока, воспитательного мероприятия или неумение приспособливаться к меняющимся ситуациям, щепетильное соблюдение плана);

2) импульсивность-осторожность (импровизация на уроке или тщательное соблюдение заранее продуманных действий);

3) устойчивость-неустойчивость (ориентация на собственные цели или ситуацию на уроке);

4) эмоциональное отношение к ученикам (доброжелательность, терпеливость) или утрата равновесия (ситуативное оценивание знаний, деятельности ученика, свойств его личности);

5) наличие-отсутствие личностной тревожности (эмоциональная напряжённость, беспокойство, повышенная чувствительность к неудачам и ошибкам или уравновешенность, спокойствие, адекватное реагирование на неудачи и ошибки);

б) наличие-отсутствие рефлексивности (в неблагоприятной ситуации рефлексия направляется на себя, педагог признаёт свою вину или обвиняет учеников, перекладывает ответственность на других) [4, с. 5].

Анализ научных источников [1 – 3; 5; 6] подтверждает, что учителя художественной культуры, музыкального искусства, этики и эстетики как субъекты педагогической деятельности должны обладать педагогическими умениями и способностями, профессиональной и педагогической компетентностью; обеспечивать эффективное субъект-субъектное взаимодействие, продуктивность деятельности, решение учебных, воспитательных и развивающих задач, иметь собственный стиль преподавания.

Таким образом, профессиональная деятельность учителей художественной культуры, музыкального искусства, этики и эстетики имеет сложную структуру и значительные отличия от других педагогических профессий. Главными структурными компонентами профессиональной деятельности учителей рассмотренных специальностей мы считаем конструктивный, организаторский, коммуникативный, проектный, гностический, диагностический. При этом выделяется пять уровней производительности их педагогической деятельности: минимальный (репродуктивный), низкий (адаптивный), средний (локально-моделирующий), высокий (системно-моделирующий), самый высокий (моделирующий активность и поведение учащихся).

Решение задач, стоящих перед учителем художественной культуры, обуславливает многообразие его функций (когнитивно-коммуникативная, креативная, мотивационная, организационно-конструктивная, исследовательская), определяющих различные стороны профессионально-педагогической деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Багаева, И. Д. Профессионализм педагогической деятельности: сущность и структура / И. Д. Багаева // Профессионализм педагога, тезисы докладов и сообщений. – Ижевск-СПб., 1992. – С. 42 – 43.
2. Мешко, Г. М. Вступ до педагогічної професії: навч. посібник / Г. М. Мешко. – Київ : Академвидав, 2010. – 200 с.
3. Ніколаєнко, Л. С. Актуальні питання підготовки майбутніх учителів музики в сучасному культурному просторі / Л. С. Ніколаєнко // Педагогічна освіта: теорія та практика : зб. наук. праць. – Кам'янець-Подільський, 2009. – Вип. 3. – С. 299 – 302.
4. Соф'янц, Е. М. Структура професійної компетентності сучасного педагога / Е. М. Соф'янц // Управління освітою. – 2006. – № 17. – С. 45.

5. Сорочан, Т. А. Стратегія розвитку навчального закладу: розробка, планування, реалізація / Т. А. Сорочан, І. І. Цимбал. – Луганськ : СПД Резніков В. С., 2011. – 152 с.

6. Управління якістю освіти / В. І. Войтенко [та ін.]; за заг. ред. А. О. Лавренюва. – Хмельницький : ХОІППО ; Кам'янець-Подільський : Абетка – Нова, 2003. – 184 с.

РЕЗЮМЕ

В статье освещены вопросы деятельности учителя художественной культуры и учителя музыкального искусства, этики и эстетики, которая имеет сложную структуру, является составной частью педагогической системы и характеризуется воздействием на учеников с помощью педагогических средств. В соответствии с алгоритмом исследования рассмотрена структура профессиональной деятельности учителя. Установлено, что специфической чертой педагогической деятельности является её производительность.

SUMMARY

The article covers the issues of teachers and teachers of artistic culture of musical art, ethics and aesthetics which has a complex structure and is an integral part of the pedagogical system and is characterized by its effect on students using pedagogical tools. In accordance with the algorithm of our study, we consider the structure of vocational activity of the teacher. It has been defined that specific feature of pedagogical activity is its performance.

Юань Пэйюе

СОВРЕМЕННОЕ РАЗВИТИЕ ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ЭСТРАДЫ КИТАЯ НА ПРИМЕРЕ ПОПУЛЯРНЫХ ЭСТРАДНЫХ ШОУ

Белорусский государственный университет культуры и искусств

(Поступила в редакцию 14.09.2017)

Современная телевизионная эстрада Китая представляет собой актуальное и динамично развивающееся явление искусства. В данной статье исследуется это синтетическое искусство на примере эстрадных шоу Центрального телевидения Китая «Аллея звёзд», «Новогодний вечер», реалити-шоу «Голос Китая» и «Я певец».

Эстрадное шоу «Аллея звёзд» уделяет большое внимание этническим китайцам по всему миру. С момента своего создания оно пользуется популярностью у зрительской аудитории. Рейтинг телешоу увеличивается от выпуска к выпуску, а сама программа стала лидером как на центральном, так и на местном телевидении. Шоу «Аллея звёзд», которое в последние годы демонстрируют в прайм-тайм, представляет собой социокультурный образец успешного телевизионного бизнес-проекта, имеет активный позитивный характер. Несмотря на то, что программа создана в исключительно развлекательных целях, она, в первую очередь, призвана просвещать людей, повышать их ценностные ориентиры, нацелена на формирование правильного и положительного общественного мнения. Шоу «Аллея звёзд» отличается изящностью, но не оторвано от масс. Участники отбираются честно, справедливо и открыто. «Аллея звёзд» относится к эстраднему шоу талантов, где участники должны показывать свои номера. В основном это исполнение песен, но представления могут включать эстрадные номера,

танцы, игру на музыкальных инструментах, цирковое, театральное искусство, фокусы, каллиграфию и иные формы искусства.

В рамках конкурса отбираются лучшие номера. В каждом выпуске пятеро участников (или групп участников) борются за звание лидера недели. Каждый месяц трое лидеров недели и двое сильных конкурсантов, не избранных ранее, претендуют на звание лидера месяца. Затем победители и проигравшие каждого месяца проходят несколько отборочных туров, и в финале определяется лидер года. Баллы конкурсантам ставит жюри, члены которого не являются профессионалами, но близки народу и обладают талантами в разных сферах искусства. Среди гостей также присутствуют известные личности. Для участников не существует порогов и ограничений, поскольку основная идея шоу – создание «народной сцены», что, в целом, раскрывает суть подобных народных конкурсов Китая. Кроме того, регистрация для участия в конкурсе бесплатная, чтобы привлечь представителей всех профессий, возрастов и социальных групп, включая людей с ограниченными возможностями, которые могли бы продемонстрировать свои таланты и бросить вызов самим себе.

Хотя это шоу называется «народной сценой» (где популярны янгэ, местные небольшие театральные представления, выступления лёгкого жанра, «смертельные номера»), среди выступлений немало песен, классических драм, а также отрывков из киноопер, латиноамериканских танцев, классического балета и других произведений «высокого стиля». На шоу, где под «народом» понимаются широкие массы, наблюдается смесь диалектов, соединение особенностей Китая и Запада, благодаря чему зрителям демонстрируется красочная и многообразная культура.

«Аллея звёзд» – преимущественно песенный конкурс: со сцены можно услышать исполнение бельканто, народные, популярные песни, китайскую оперу, детские голоса. Участники поют революционные, старые, народные, детские, любовные, китайские и западные песни. Исполнение включает также иные формы сценического искусства. В большинстве случаев демонстрируется традиционная культура китайской нации, показывается духовный облик и достижения в истории творчества китайского народа в разные эпохи.

«Новогодний вечер» на Центральном телеканале Китая, будучи комплексным эстрадным шоу с богатой программой, полной колорита китайской культуры, давно уже превратился в неотъемлемую часть праздничного ужина в канун Праздника Весны. На протяжении более чем тридцатилетней истории эта телепередача вызывала особый интерес зрителей. Однако были и сложные времена. В процессе своего развития телепередача постоянно эволюционировала и обновлялась.

Несмотря на то, что главная тема «Новогоднего вечера» не претерпела изменений, с точки зрения творческой концепции, формата номеров, оформления сцены и коммерческой составляющей, можно увидеть явные изменения и новшества. На примере эфира 2017 г. наблюдается очевидный

прорыв в области визуального восприятия оформления сцены. Главная тема 2017 г. – «Прекрасная “Китайская мечта”»: Золотистый фазан сообщает о приходе весны». С помощью четырех отделений: «Весёлый Китайский Новый год», «Китайский народ смело движется вперед», «Сердечный Китай», «Прекрасная “Китайская мечта”» – было создано праздничное настроение Праздника Весны, а также патриотическая атмосфера и всеобщее ликование китайцев по всему миру по поводу встречи «Года петуха».

Реалити-шоу на китайском телевидении начали появляться в середине 90-х годов XX в. К настоящему моменту данный жанр стал неотъемлемой частью телевидения. Появилось множество различных видов телевизионных шоу: музыкальные, интеллектуальные, игровые, экономические и т. д. С 2002 г. китайские телешоу находятся под влиянием таких западных программ, как «Американский идол», «Выживший», «Ученик» и другие. В Китае появились шоу «Супердевушки», «Китайская мечта», «Абсолютный вызов», «Испытание на выживание».

В процессе развития китайских реалити-шоу обнаружились некоторые культурологические проблемы. В 2007 – 2012 гг. названный жанр начал заходить в тупик из-за гегемонии догматического традиционного мышления и неискоренимых клише. Такая ситуация длилась до лета 2012 г. – вплоть до выхода на экраны передачи «Голос Китая». Она положила начало развитию нового реалити-шоу в Китае, вызвав большой интерес и споры у публики, добившись сенсационных результатов практически с момента своего появления. Шоу «Голос Китая» не только стремилось установить связь между фанатами и «звездами», но и было направлено на поиск потенциала среди «хороших голосов». Такие значимые представители китайской музыкальной индустрии, как Лю Хань, На Ин, набирали в передаче учеников, что позволило простым людям профессионально заняться музыкой: вступить в эту сферу деятельности, глубже в ней развиваться и заложить основу для будущей профессиональной карьеры.

Между сезонами «Голоса» шоу Хунаньского спутникового телевидения «Я певец» дало новый импульс развитию музыкальных программ. Это первое реалити-шоу, в котором соревнуются профессиональные вокалисты. В данной передаче отражена череда событий: отправление соревнующихся певцов на место соревнования, прибытие, выбор ими песни, вытягивание порядкового номера выступления, реакция певца во время состязания, настроение по поводу выбора песни до и после исполнения. Такой формат музыкального шоу является инновационным, обогащая содержание передачи.

Программа «Я певец» обрела популярность благодаря стимулирующему механизму состязаний, мощной системе маркетинга, эмоциональности во время выступления конкурсантов. Например, в первой серии шоу «Я певец», открывающей второй сезон, все выбранные песни обладали характерными чертами типичных образов: «король страданий» Чжан Юй исполнил песню «Беда, вызванная луной»; гонконгская певица Дэн

Цзыци спела произведение «Пена»; участница с материка Чжоу Бичан исполнила песню в авторской обработке «Не люби меня, как любят друзья»; Хан Лэй спел дерзкую и страстную «Ждать»; «крёстная мать» рок-н-ролла Хань Ци – «Следуй своим желаниям»; Цао Гэ исполнил классическое произведение «Измена»; Вэй Вэй – смелую «Прощаюсь и ищу». Эти песни являются либо характерными для данных певцов, либо переработанными ими, либо кавер-версиями классических песен. Выбор песен не единоличное решение певца, поскольку необходимо учитывать вкус публики, сценический эффект, создаваемый в эфире.

Музыкальные реалити-шоу раскрыли важную роль в содействии развитию телепередач в Китае. Однако в этой области существуют проблемы, на которые нельзя не обращать внимания: зрители «навесили» на шоу ярлык вульгарности. Культура должна быть душой музыкальных реалити-шоу. Чтобы такие передачи могли долго существовать, они должны обладать культурной подоплёкой и высокохудожественным содержанием. Например, шоу «Я певец» внесло множество инноваций, разработало новые идеи для развития телепередач в Китае, заставило пересмотреть подход к музыкальным реалити-шоу. В том числе это касается и участия популярных певцов, в частности, Чжан Лэй («Голос Китая»), Дэн Цзыци и Ли Цзянь («Я певец»).

«Голос Китая» и «Я певец» создали новые правила музыкальных шоу талантов, отличные от существовавших прежде. Для сравнения, в передаче «Голос Китая» в полной мере используются жёстко установленные правила, а в шоу «Я певец» существует определённая гибкость, чтобы увеличить привлекательность для публики. Инновации правил в шоу «Голос Китая» наиболее явно воплощены на этапе слепого выбора, когда четыре педагога должны вслепую отобрать двенадцать учеников, чтобы составить собственную команду. Наставники повернуты спиной к ученикам, они судят о вокальном мастерстве лишь на слух и выражают желание взять ученика к себе включением лампочки и поворотом стула. Если поворачивается одновременно несколько педагогов, правила меняются, и уже ученик выбирает себе наставника.

На шоу «Я певец» существуют свои правила: каждые два выступления конкурсант, набравший наименьшее количество голосов, выбывает и заменяется вновь прибывшим участником. Таким образом, наибольшее напряжение проявляется в момент оглашения баллов. В отличие от передачи «Голос Китая», где участвуют ведущие, в данном шоу роль ведущих исполняют конкурсанты. Гости, приглашённые для ведения программы, разные в каждом сезоне. «Я певец» не просто песенный конкурс, а мероприятие с живым исполнением, формирующее дух музыкантов в современной музыкальной индустрии. Исполнение вживую – это проявление уважения не только к себе, но и к аудитории и самой музыке. Благодаря шоу «Я певец» зрители заново познакомились со многими исполнителями: не только с уже известными публике (Чэнь Мин, Хуан Цишань, Чжоу Сяооу),

но и с теми, чья карьера только развивается (Юй Цюань, Гу Цзюйцзи, Ян Цзунвэй и др.).

Подводя итог обзора китайских развлекательных реалити-шоу, отметим, что Центральное телевидение Китая, создавая свои эстрадные телешоу, стремится транслировать наилучшие образцы традиционного наследия, стимулировать энергичное развитие культуры китайской нации и создание её общего духовного очага. В последние годы шоу «Аллея звёзд» демонстрировало культурные черты народных масс и воспитало большое количество любимых людьми «народных звёзд». Традиционное эстрадное шоу «Новогодний вечер» из года в год передаёт глубокий смысл и ощущение Весны, различными формами искусства обогащая идею «китайской мечты». Основой музыкальных реалити-шоу «Голос Китая» и «Я певец» стало музыкальное самовыражение, которое является главным критерием эстетического восприятия и вынесения решений, включая оценку музыкального слуха, мелодической линии, ритма, музыкальной выразительности и т. д. Китайские музыкальные реалити-шоу призваны удовлетворять индивидуальные эстетические потребности масс.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены художественные особенности и тенденции развития современных эстрадных телешоу Китая на примере популярных программ Центрального телевидения КНР: «Аллея звёзд», «Новогодний вечер», «Голос Китая» и «Я певец».

SUMMARY

Artistic peculiarities and trends in the development of modern entertainment TV shows in China are discussed in detail in the article by example of popular programs of the Central Television of China: «Alley of stars», «New Year's Eve», «Voice of China» and «I am a singer».

Ярмалінская В. М.

ФАРМИРАВАННЕ НОВАЙ ПРАСТОРЫ. СЦЭНАГРАФІЯ БЕЛАРУСІ І ЕЎРАПЕЙСКІХ КРАІН У 20 – 30-Я ГАДЫ ХХ СТ.

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 01.09.2017)*

Пачатак ХХ ст. стаў не толькі пачаткам дзейнасці прафесійных тэатраў Беларусі, але і часам арганізацыі, фарміравання новай сцэнічнай прасторы. На думку П. Фларэнскага, «уся культура можа быць вытлумачана як дзейнасць арганізацыі прасторы. У адным выпадку, гэта – прастора нашых жыццёвых адносін, і тады адпаведная дзейнасць называецца тэхнікай. У іншых выпадках, гэтая прастора ёсць прастора ўяўная, разумовая мадэль рэчаіснасці, а рэчаіснасць яе арганізацыі называецца наукай і філасофіяй. Нарэшце, трэці разрад выпадкаў ляжыць паміж першымі двума. Прастора ці прасторы яго наглядныя, як прасторы тэхнікі, і не дапускаюць жыццёвага ўмяшальніцтва – як прасторы навукі і філасофіі. Арганізацыя такіх прастор называецца мастацтвам» [8, с. 321].

Значнымі для мастацтва сцэнаграфіі сталі 1920 – 1930-я гады. Гэта мае непасрэднае дачыненне не толькі да Беларусі, але і да іншых еўрапейскіх краін: Расіі, Украіны, Польшчы, Літвы і іншых. Так, у Расіі са стварэннем аб'яднання мастакоў «Свет мастацтва» пачалі рэалізоўваць свае сцэнічныя праекты А. Бенуа, Л. Бакст, М. Дабужынскі, М. Рэрых, А. Галавін і іншыя, якія прынялі ўдзел у антрэпрызе С. Дзягілева «Рускія сезоны». Яны працавалі побач з П. Пікаса і А. Мацісам, Ж. Бракам і А. Дэрэнам. У 1920-я гады адзначаецца росквіт эксперыментальнага накірунку ў сцэнаграфіі: канструктывізмам і вынаходніцтвамі ў пабудове прасторы вызначаліся работы В. Сцяпанавай і Л. Паповай; паэтычнасцю, гульнёй колераў і святла адзначаны вырашэнні А. Экстэр, А. Весніна, Г. Якулава, братаў Стэнберг, Н. Альтмана, І. Рабіновіча, І. Нівінскага і іншых. Вобраз Радзімы, яе маляўнічых пейзажаў, сюжэтаў рускіх легенд і казак набывае традыцыйныя рысы ў сцэнічных творах В. Паленава, В. і А. Васняцовых, І. Левітана. З 1930-х гадоў «прафесія тэатральнага мастака становіцца распаўсюджанай. Мастакі імкнуцца да шырокага выкарыстання разнастайных стыляў і прыёмаў, новых тэхналогій і матэрыялаў. Сярод майстроў – М. Сар'ян, П. Канчалоўскі, Ф. Федароўскі, В. Дзмітрыеў, П. Вільямс, Н. Шыфрын, В. Волкаў, В. Рындзін, С. Вірсаладзэ, А. Тышлер, С. Юновіч, Н. Акімаў, Г. Сумбаташвілі, С. Бархін, Э. Качаргін, Б. Месэрэр, Д. Бароўскі, В. Левенталь і інш.» [5]. Менавіта ў гэты час з'явілася магчымасць «змяняць планшэт (падлогу) сцэны з дапамогай электрычных і гідраўлічных машын (пад'ёмна-апускныя пляцоўкі), увядзення паваротнага круга і іншых канструктарска-тэхнічных новаўвядзенняў» [5].

Пачатак ХХ ст. з'яўляецца асаблівым і для сцэнаграфічнага мастацтва Украіны. З узнікненнем у 1918 г. у Кіеве Дзяржаўнага драматычнага тэатра і «Маладога тэатра» (з 1922 г. носіць назву «Беразіль») Леся Курбаса і Гната Юры фарміруюцца і два накірункі: рэалістычна-псіхалагічнага і эксперыментальнага тэатральнага мастацтва. Сцэна «Беразіля» становіцца эксперыментальнай. Невыпадкова макеты яго пастановак былі ўзнагароджаны залатым медалём на Сусветнай тэатральнай выстаўцы ў Парыжы ў 1925 г. Менавіта тэатр Л. Курбаса становіцца эксперыментальнай сцэнай і звязаны, у першую чаргу, з пошукам новых форм, новай пабудовай сцэнічнай прасторы. Гэта мае дачыненне да такіх твораў, як «Народны Малахій» і «Міна Мазайла» М. Куліша, «Базар», «Чорная пантэра і Белы мядзведзь» В. Вінчэнкі. Дзякуючы Л. Курбасу нечаканае прачытанне на ўкраінскай сцэне набываюць творы У. Шэкспіра, Г. Ібсэна, Г. Гаўптмана, Ф. Шылера і іншых замежных аўтараў. Як адзначае даследчыца ўкраінскага тэатра Н. Ермакова, «у гісторыі ўкраінскага сцэнічнага мастацтва, а таксама сцэнаграфічнага мастацтва, Л. Курбасу належыць асаблівая роля... Менавіта Л. Курбас дакладна сфармуляваў асноўны корпус ідэй новага ўкраінскага тэатра, увасобіў іх у асабістай творчасці і творчасці створанай ім школы, рашуча змяніўшы не толькі накірунак развіцця ўкраінскага тэатра, але і яго змест, месца ў духоўным жыцці нацыі. Усё гэта і зрабіла ўкраінскі тэатр

спосабам да інтэграцыі ў сучасную тэатральную культуру» [7, с. 318]. Кіеўскі Малады тэатр, які дзейнічаў у 1917 – 1920 гг., быў узорам і для тэатральных дзеячаў нашай краіны у зацвярджэнні новых ідэй і ўзнікненні новых прафесійных тэатраў.

Падабенства свайго шляху развіцця з названымі краінамі мае і сцэнаграфія Польшчы. Вытокі прафесійнай сцэнаграфіі Польшчы звязаны з іменем С. Выспанскага [9, с. 99 – 100] – паэта, жывапісца і дэкаратара. У сцэнаграфічных вырашэннях для яго важным быў «відовішчны бок спектакля, выкарыстанне ў сцэнаграфіі элементаў польскага народнага мастацтва». Для В. Драбіка важнай была «яркасць колеравых кампазіцый, размах сцэнічнай архітэктуры ў інсцэніроўках польскай рамантычнай драмы. Тонкае аздабленне рэалістычных дэталей, вытанчанасць колеравай гамы стылізаванымі дэкарацыямі ў стылі бідэрмайер у камедыях Фрэдра» [9, с. 100] характэрна для творчасці К. Фрыча. Яркімі, сапраўды «наватарскімі былі работы А. Пранашка, які ў сваіх дэкарацыях выкарыстоўваў дасягненні кубізму і футурызму, светлавыя эфекты» [9, с. 100].

Мастацтва афармлення сцэны Польшчы пачатку мінулага стагоддзя звязана з узнікненнем двух накірункаў рэжысёрскага тэатра: манументальнага, рамантычна-паэтычнага тэатра Л. Шылера і рэалістычнага, нават натуралістычнага, які вызначаў эстэтыку тэатра «Рэдута» пад кіраўніцтвам Ю. Астэрвы, прыхільніка сістэмы К. Станіслаўскага. Такім чынам, пачатак ХХ ст. вызначыў накіраванасць пошукаў польскага тэатральнага мастацтва і яго сцэнаграфіі, а таксама гэты час стаў адлікам нараджэння яркага і самабытнага тэатра. Тэатра, звязанага з пошукам новай формы і адметнага глыбінёй думак і пачуццяў Е. Гратоўскага, К. Свінарскага, Т. Кантара і іншых творцаў.

Са стварэннем у 20-я гады ХХ ст. прафесійных тэатраў Беларусі (Тэатра імя Я. Купалы, Тэатра Я. Коласа, Беларускага дзяржаўнага трэцяга) звязаны вельмі значны, новы, прафесійны этап развіцця беларускай сцэнаграфіі. У гэты перыяд звяртаюць на сябе ўвагу імёны мастакоў К. Елісеева, А. Марыкса, К. Ціханова, В. Рындзіна, Б. Малкіна і іншых. Іх работы мы звязваем з рэалістычным накірункам. Прастора першых спектакляў БДТ-1 была створана К. Елісеевым і перш за ўсё вызначала канкрэтнае месца дзеяння: «На дне» М. Горкага (1920), «Залёты дзяка» У. Галубка, «Хам» Э. Ажэшкі, «Вяселле» В. Гарбацэвіча, «На Купалле» М. Чарота (усе пастаноўкі – 1921 г.). Мастацкае афармленне першых спектакляў БДТ-1 было даволі спрошчаным і не вызначалася арыгінальнасцю. Можна сказаць, што рабіліся намаганні, каб сцэна не была пустой [10, с. 7]. Дэкарацыі пераносіліся з аднаго спектакля ў іншы і былі толькі фонам дзеяння. Як адзначыў Г. Барышаў, «афармленне ранніх пастановак БДТ–1 у цэлым нельга лічыць мастацкі паўнацэнным, таму што поруч з занавя напісанымі дэкарацыямі выкарыстоўваліся і “тыпавыя павільёны” дарэвалюцыйных мастакоў В. Біцілева і К. Ульрыха, якія ўносілі ў спектакль разнабой, парушалі яго стылёвае і жывапіснае адзінства,

перашкаджалі цэласнаму ўспрыманню спектакля глядачом» [1, с. 57 – 58]. Адным з першых на прафесійнай беларускай сцэне быў спектакль «На дне» М. Горкага. Яго візуальнае дэкарацыйна-мастацкае афармленне не зафіксавана даследчыкамі. Вядома толькі, што гэта быў перанос сцэнаграфіі пастаноўкі п'есы ў Маскоўскім мастацкім тэатры 1902 г. [1, с. 57]. Па сведчанні Г. Барышава, «сцэнограф К. Елісееў ішоў услед за дэкарацыйнай вядомай расійскай пастаноўкі, не ўносячы на беларускую сцэну нічога новага ў прадметным свеце спектакля. Ён рэканструіраваў месца дзеяння, імкнуўся да бытавога падабенства, гістарычнай дакладнасці касцюмаў персанажаў» [1, с. 57 – 58]. Але ўжо з пастаноўкай «На Купалле» М. Чарота (рэж. Е. Міровіч, кампазітар У. Тэраўскі, балетмайстар К. Алексютовіч) [4, с. 62 – 63] звязаны сапраўдныя адкрыцці як у рэжысёрскай пабудове спектакля, так і ў яго сцэнаграфіі. Пастаноўшчыкамі акцэнтавалася ўвага на казачнай аснове драматургічнага матэрыялу. Упершыню спецыяльна да спектакля была выканана заслona з беларускіх абрусаў, існаванне якіх падкрэслівала народныя вытокі сцэнічнага твора. Мастак імкнуўся стварыць на сцэне ўражальны для глядача пейзаж. Загадкавы магутны непраходны лес са старымі дрэвамі быў выпісаны на асноўнай дэкарацыі. На асветленай паляне з'яўляліся русалкі і ведзьмы, духі і містычныя лясныя істоты.

Прафесійны этап фарміравання беларускай сцэнаграфіі неадлучны ад імя А. Марыкса [6], мастака еўрапейскай школы тэатральнага жывапісу, які пачаў працаваць у тэатры з 1922 г. У першай пастаноўцы на сцэне БДТ-1 («Раскіданым гняздзе» Я. Купалы) А. Марыкс прытрымліваўся рэжысуры Ф. Ждановіча. Пастаноўшчыкі не акцэнтавалі ўвагу на сацыяльным гучанні купалаўскага твора, а падкрэслена ідэалізавалі характары і іх узаемаадносіны.

Сцэнічная прастора пастановак мастака заўсёды вызначалася вынаходлівасцю і сугучнасцю з драматургічным творам. Гісторыя беларускага тэатра захоўвае побач з іншымі ў сваёй скарбніцы і спектакль «Жрэц Тарквіній» С. Паліванава (рэж. Е. Міровіч, 1922 г.) [4, с. 72] у мастацкім афармленні А. Марыкса (фонды мастака захоўваюцца ў Дзяржаўным музеі гісторыі тэатральнай і музычнай культуры і Беларускам дзяржаўным архіве-музеі літаратуры і мастацтва). Захаваўся таксама шэраг фотаздымкаў спектакля (у тым ліку і апублікаваных), малюнкаў, эскізаў касцюмаў персанажаў. Мастак выбудоваў на сцэне пампезны храм з магутнымі калонамі, шырокімі прыступкамі лесвіц і падмуркам, аздобленым ляпнінай. А. Марыкс імкнуўся наблізіць да глядача галоўнае месца дзеяння спектакля. Высокая лесвіца сімвалізавала шлях да высокіх дасягненняў і мар герояў пастаноўкі. Касцюмы, лёгкія і простыя, адпавядалі стылю эпохі, у якой адбываліся падзеі. Жрацы былі апрануты ў белае доўгае адзенне, аздобленае золатам, магчыма, таму што лічылі сябе роўнымі недасягальным і магутным багам. Гэтым касцюмам павінны былі адпавядаць жэсты, рухі біблейскіх персанажаў. «Жрэц Тарквіній» з'яўляўся цікавым вопытам для

Тэатра імя Я. Купалы не толькі для сцэнаграфіі, але і для кожнага актёра, занятага ў спектаклі.

Знакавая пастаноўка Тэатра імя Я. Купалы – «Кастусь Каліноўскі» Е. Міровіча – вызначалася маштабнасцю падзей, выразнасцю візуальна-вобразных сродкаў [10, с. 11 – 12]. Галоўным для рэжысёра і мастака пры стварэнні гэтага сцэнічнага твора была гістарычная канкрэтнасць. Як адзначыў Г. Барышаў, «дэкарацыі, створаныя па эскізах А. Марыкса, – праўдзівае і канкрэтнае адлюстраванне рэвалюцыйных падзей мінулага. Для мастацкага афармлення “Кастуся Каліноўскага” характэрна рамантычная прыўзнятасць, дакладнасць рэалістычнай формы, вялікая жывапісная культура, вобразнасць. Мастак змог у рамках сваіх дэкарацый стварыць дзеючае асяроддзе, якое дапамагае выявіць сутнасць адлюстраванай у спектаклі рэвалюцыйнай падзеі, паўстання» [1, с. 74].

Сцэнічная прастора, зафіксаваная на эскізах мастака, падкрэслівае рэалістычны накірунак пастаноўкі. Шматслойны па сваім выкананні (архітэктурныя дэталі збудаванняў, колеры, паўтоны) эскіз «Святаянскія муры». Менавіта на ім створаны вобраз пасткі, куды трапляе галоўны герой. На малюнку зафіксавана вузкая вулачка Вільні паміж Святаянскім касцёлам і манастыром. Над ёй навісаюць аркі каменных домікаў, напластоўваюцца і ў канцы калідора закрываюць праход. У гэтым сціснутым праходзе вымалёўваюцца фігуры салдат са зброяй, яркі агеньчык ліхтара, нахіленага ад моцнага ветру, выбіваюцца белыя гурбы снегу, якія яшчэ больш звужаюць праход па вуліцы. Менавіта ў такі зімовы вечар і быў арыштаваны К. Каліноўскі. Нягледзячы на непрывабныя абставіны, нешта містычнае ўяўляецца ў гэтым маленькім заснежаным завулку з халоднымі застылымі постацямі вартавых каля дзвярэй. Таямніца хаваецца і за імі, і за лесвіцай з круглымі парэнчамі, і ў цёмных вокнах старога, халоднага закінутага дома, і ў вузкай дарозе, што знікае за збудаваннямі. Шэраг мізансцэн, намалёваных мастаком, выбудоўвае няпросты па настроі спектакль. Эскізы ілюструюць канкрэтнае месца дзеяння: невялікую шэрую плошчу, на якой шматлюдна і няўтульна; пустую цёмна-зялёную камеру турмы, дзе знаходзіўся галоўны герой. Мастак дакладна перадаў атмасферу кожнай мізансцэны: трывожную, напружаную, але заўсёды нязменна загадкава-прыцягальную.

20 – 30-я гады ХХ ст. звязаны з фарміраваннем прафесійнай беларускай сцэнаграфіі. На афішах побач з імёнамі сцэнографіаў К. Елісеева і А. Марыкса пачалі з’яўляцца новыя назвы і імёны. Найбольш выразнымі па мастацкім афармленні былі спектаклі «Мост» Я. Рамановіча (1929 г., рэж. Е. Міровіч, мастак А. Марыкс), «Міжбур’е» Д. Курдзіна (1929 г., рэж. Е. Міровіч, мастак Д. Крэйн), «Гута» Р. Кобеца (1930 г., рэж. Е. Міровіч, мастак Д. Крэйн) і іншыя. Відавочна, што мастацкае афармленне спектакля павінна цесна злучацца з заяўленай драматургіяй і рэжысёрскай задумай таго ці іншага твора. Гэтыя дзве акалічнасці і былі самымі важнымі для мастакоў пры стварэнні мастацкага вобраза спектакля. У канцы 1920-х – пачатку 1930-х гадоў у БДТ-1 спектаклі афармлялі таксама І. Рабічаў, Д. Уласюк, С. Тоўбін,

Л. Кроль, В. Шкляеў, В. Рындзін, І. Ушакоў, Б. Малкін, М. Аксельрод, М. Варпех, С. Вішнявецкая, А. Фрадкіна і іншыя.

Мастакі, якія працавалі ў беларускім тэатры ў названы перыяд, імкнуліся да стварэння на сцэне канкрэтнага месца дзеяння, рэканструкцыі побыту і касцюмаў персанажаў таго часу. Спектакль нагадваў сабой станковую карціну. На сцэну пераносіліся і дакладныя прадметы штодзённага жыцця. Амаль у кожнай пастаноўцы ўсё вывяралася, мастацкае афармленне не павінна было адыходзіць ад традыцыйных канонаў. Разам з тым, з самага пачатку арыенцірам быў прафесіяналізм у выкананні эскізаў касцюмаў, мізансцэн і дэкарацый, што відавочна з захаваных матэрыялаў у тэатрах і архіўных фондах.

У гэты ж час побач з рэалістычным накірункам сцэнаграфіі з'яўляюцца першыя эксперыментальныя работы, вакол якіх ішлі дыскусіі як у самім тэатры, так і за яго межамі. Мастакі ў некаторых пастаноўках ўпершыню пачалі адыходзіць ад побыту, выкарыстоўваць новыя архітэктурныя формы, нават фантастычныя збудаванні, што прыцягвалі гледача і адначасова здзіўлялі смеласцю задумы. Акцёры з'яўляліся на сцэне ў смелых на той час касцюмах, карысталіся больш, чым звычайна, грывам, дэманстравалі складаныя галаўныя ўборы, якія дапаўнялі эфектныя тэатральныя касцюмы персанажаў. На той час было вельмі смелым адыходзіць ад аўтарскага тэксту, па-свойму ставіцца да выпісаных персанажаў і сітуацый. Гэта мела дачыненне да спектакляў «Недарасць» Д. Фанвізіна (1933 г., рэж. Л. Літвінаў, П. Данілаў, мастак С. Тоўбін), «Жакерыя» П. Мерымэ (1934 г., рэж. Л. Літвінаў, мастак М. Аксельрод) і іншых. Так, рэжысёр Л. Літвінаў і мастак М. Аксельрод у «Жакерыі» імкнуліся да яркай тэатральнасці, нечаканасці і дакладнасці формы спектакля, эфектнасці касцюмаў персанажаў. Многімі пошукі пастаноўшчыкаў былі не прыняты, але, як адзначае «Гісторыя беларускага тэатра», «праца Л. Літвінава ў БДТ-1 тых гадоў мела і станоўчыя якасці. Рэжысёр у пэўнай меры меў рацыю, калі гаварыў, што спектаклям БДТ-1 не хапала тэатральнасці, выразнасці формы. Яго ўласная практыка якраз і садзейнічала развіццю пастановачных прынцыпаў спектакляў. Ён многа ўвагі ўдзяляў рытму спектакляў, форме, пластыцы акцёраў і г. д. Усё гэта, безумоўна, узбагачала творчыя магчымасці акцёраў і калектыву наогул» [4, с. 292].

Навізнай, эксперыментальнасцю вызначаліся пастаноўкі В. Смышляева ў сцэнаграфіі Л. Нікіціна: «Цар Максіміліян» (1924 г., п'еса А. Рэмізава, апрацоўка М. Міцкевіча), «Сон у летнюю ноч» У. Шэкспіра (1924) [3], «Апраметная» В. Шашалевіча (1925), «Вакханкі» Еўрыпіда, падрыхтаваныя Беларускай студыяй у Маскве ў 1921 г. і затым перанесеныя на сцэну БДТ-2, які быў заснаваны ў 1926 г. у Віцебску на аснове гэтай студыі. Ужо першы спектакль студыі сведчыў пра тое, што нараджаецца новы тэатр, зусім непадобны да натуралістычнага і фальклорна-бытавога.

Прастора спектакля «Цар Максіміліян» была незвычайнай для тагачаснага гледача: у цэнтры сцэны стаяў высокі трон, што быў

своеасаблівым тулавам павука; ад яго адыходзілі лесвіцы-шчупальцы, па якіх перамяшчаліся акцёры на працягу ўсяго спектакля. Нягледзячы на нечаканыя вынаходніцтвы сцэнаграфіі, новыя для глядача, ва ўсёй пабудове мастака прысутнічаў схематызм і халодная запраграмаванасць перамяшчэнняў персанажаў. Аднак з'яўленне канструктывізму на беларускай сцэне ў пачатку ХХ ст. станоўча ўздзейнічала на далейшае развіццё сцэнаграфіі. Як адзначае В. Бярозкін, «агрэсіўнасць канструктывізму адносна да папярэдняй мастацкай традыцыі і да сучасных форм мастацтва – з'ява, якая адносіцца да канкрэтнай сітуацыі пачатку 20-х гадоў (маецца на ўвазе мінулае стагоддзе. – В. Я.). Сапраўднае ж значэнне канструктывізму сёння вызначаецца яго пазітыўным укладам. Гэта перш за ўсё сам прынцып арганізацыі, які адкрыў (побач з пакладзеным у аснову прынцыпам адлюстравання) яшчэ адзін шлях эстэтычнага асваення рэчаіснасці. Дасягненні ў плане арганізацыйнай структуры сталі важнейшай асновай для фарміравання новага тыпу мастацкай вобразнасці» [2, с. 75 – 76]. В. Бярозкін вызначыў два асноўныя прынцыпы вырашэння сцэнічнага асяроддзя «як вобраза канкрэтнага месца дзеяння і як вобраза абагульненага месца дзеяння» (намі вызначана як два раней абазначаныя накірункі – рэалістычны і эксперыментальны). Адначасовасць існавання ў савецкім тэатры 20 – 30-х гадоў ХХ ст. двух асноўных прынцыпаў вырашэння сцэнічнага асяроддзя, разнастайнасць розных канцэпцый як абагульненага, так і канкрэтнага месца дзеяння – усё гэта абумовіла эстэтычнае багацце дэкарацыйнага мастацтва на разгледжаным этапе яго эвалюцыі.

ЛІТАРАТУРА

1. Барышаў, Г. І. Станаўленне рэалістычнай дэкарацыі ў першым Беларускім драматычным тэатры ў перыяд 1920 – 1924 гг. / Г. І. Барышаў // Зборнік навуковых прац Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута / рэдкал. : А. І. Бутакоў (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1958. – Вып. 1. – С. 55 – 75.
2. Берэзкин, В. И. Советская сценография, 1917 – 1941 / В. И. Березкин. – М. : Наука, 1990. – 221 с.
3. Борисова, Т. Б. Шекспир на белорусской сцене / Т. Б. Борисова ; под ред. Г. И. Бояджиева. – Минск : Наука и техника, 1964. – 105 с.
4. Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / рэдкал. : У. І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1985. – Т. 2. Тэатр савецкай эпохі, 1917 – 1945 гг. / У. І. Няфёд [і інш.] ; рэд. : Т. Я. Гаробчанка, К. Б. Кузняцова, У. І. Няфёд. – 607 с.
5. Культурология. XX век : словарь / гл. ред., сост. С. Я. Левит. – СПб. : Университетская книга, 1997. – 630 с.
6. Налівайка, Л. Д. Мастацкая спадчына Аскара Марыкса : да 125-годдзя з дня нараджэння народнага мастака Беларусі / Л. Д. Налівайка, Я. Ф. Шунейка // Роднае слова. – 1992. – № 12. – С. 68 – 70.
7. Русский авангард 1910-х – 1920-х годов и театр : сб. ст. / ред. Г. Ф. Коваленко. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2000. – 405 с.
8. Флоренский, П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский. – М. : Прогресс, 1993. – 321 с.
9. Филлер, В. Современный польский театр / В. Филлер ; пер. Д. Гессена. – Варшава : Интерпресс, 1977. – 127 с.

10. Ярмалінская, В. М. Сцэнаграфія Беларусі ХХ – пачатку ХХІ ст. / В. М. Ярмалінская. – Мінск : Беларуская навука, 2010. – 224 с.

РЕЗЮМЕ

В статье обращено внимание на сценографию европейских стран и Беларуси 20 – 30-х годов ХХ в. Подчёркнуто, что именно в этот период началось формирование нового сценического пространства. Сценография Беларуси этого периода связана с именами К. Елисеева, О. Марикса, К. Тихонова, В. Рындина, Б. Малкина и других. В обозначенный период в БДТ-1 спектакли оформляли: Д. Крейн, И. Рабичев, Д. Уласюк, С. Товбин, Л. Кроль, В. Шкляев, М. Аксельрод, М. Варпех, С. Вишневецкая, Е. Фрадкина и другие.

SUMMARY

The article draws attention to the scenography of European countries and Belarus in the 20 – 30s of the XX century. It is emphasized that it was during this period that the formation of a new stage space began. Scenography of Belarus of this period is associated with the names of K. Eliseev, O. Mariks, K. Tikhonov, V. Ryndin, B. Malkin and others. During a specified period in BDT-1 performances made out: D. Crane, I. Rabichev, D. Ulasyuk, S. Tovbin, L. Crolles, V. Shklyayev, M. Axelrod, M. Varpekh, S. Vishnevetskaya, E. Fradkina and others.

Яроміна К. П.

ПРАЧЫТАННЕ ПРАЗАІЧНЫХ ТВОРАЎ У. КАРАТКЕВІЧА Ў БЕЛАРУСКІМ ТЭАТРЫ ЛЯЛЕК ХХІ СТ.: ПАСТАНОЎКІ А. ЛЯЛЯЎСКАГА І В. КЛІМЧУКА

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2017)*

Літаратурная спадчына У. Караткевіча пачала асвойвацца беларускім тэатрам з канца 1970-х гадоў. У гэты час былі пастаўлены п'есы «Званы Віцебска», «Кастусь Каліноўскі» (Тэатр імя Я. Коласа, 1974 і 1978 гг.) [1, с. 471, 473], напісана Д. Смольскім на лібрэта пісьменніка опера «Сівая легенда» (Вялікі тэатр оперы і балета Беларусі, 1978 г.). Пастаноўка драматургіі і прозы У. Караткевіча працягвалася на сцэнах драматычных тэатраў Беларусі і ў канцы ХХ – пачатку ХХІ ст.

У 1990-я гады да літаратурнай спадчыны У. Караткевіча пачынаюць звяртацца і ў тэатрах лялек. Так, на аснове апрацоўкі яго казак і вершаў з'яўляюцца п'есы С. Кавалёва «Зяец варыць піва», «Жабкі і Чарапашка» (Мінскі абласны тэатр лялек «Батлейка», 1993 г.). У 2000-я гады на аснове пражытых твораў У. Караткевіча ўзнікае шэраг пастановак для дарослых глядачоў і падлеткаў. У Магілёўскім абласным тэатры лялек ставяцца «Дзікае паляванне караля Стаха» (рэж. і аўт. інсцэніроўкі В. Корнеў, мастак Г. Ігнацьева, 2010 г.) і «Сіняя-сіняя» (рэж. І. Казакоў, мастак Т. Нэрсіян, 2017 г.) паводле аднайменных аповесці апавядання. Паслядоўным зваротам да літаратурнай спадчыны У. Караткевіча характарызуецца пастановачная дзейнасць рэжысёраў В. Клімчука і А. Ляляўскага. В. Клімчук увасобіў на сцэне Беларускага тэатра «Лялька» (Віцебск) наступныя спектаклі паводле твораў У. Караткевіча: «Ладдзя Роспачы» (інсцэніроўка Р. Асвяціча, мастакі А. і Г. Сідаравы, 2000 г.), «Забыты скарб» (2004) і «Скарб» (сцэнічная

рэдакцыя В. Клімчука, сцэнаграфія А. і Г. Сідаравых, 2016 г.), «Скрыпка дрыгвы і верасовых пустэчаў» (сцэнаграфія А. і Г. Сідаравых, 2013 г.). А. Ляляўскі ў Беларускаім дзяржаўным тэатры лялек паставіў легенду «Ладдзя Роспачы» (мастак В. Рачкоўскі, 2013 г.) і раман «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» (спектакль «Евангелле ад Іуды», мастак Л. Скітовіч, 2016 г.).

Асобныя пастаноўкі паводле твораў У. Караткевіча, ажышчэўленыя ў ХХІ ст., у прыватнасці, спектакль І. Казакова «Сіняя-сіняя» характарызаваў высокі мастацкі ўзровень, арыгінальнасць прачытання і сучаснасць сцэнічнай мовы, аднак у дадзеным артыкуле ўвага будзе засяроджана на работах А. Ляляўскага і В. Клімчука «Ладдзя Роспачы» і «Евангелле ад Іуды». Творчасць В. Клімчука і А. Ляляўскага прадстаўляе адрозныя напрамкі ў сучасным беларускаім тэатры лялек. Для большасці пастановак В. Клімчука ў віцебскай «Ляльцы», створаных сумесна з мастакамі А. і Г. Сідаравымі, характэрна вытанчанасць, святочнасць і прыгажосць вобразаў, захаванне раўназначнасці лялькі і акцёра на сцэне, імкненне да гарманічнасці, яснасці выказвання. Творчасць А. Ляляўскага апошніх год (маюцца на ўвазе спектаклі для дарослай аўдыторыі) характарызуецца выразнай інтэрпрэтацыйскай пазіцыяй адносна ўвасобленага матэрыялу, пэўнай правакатыўнасцю, дамінаваннем у спектаклях жывога плана, нярэдка дастакова пасіўнай роляй лялек, што кампенсуецца выразнай работай з прадметнымі радам спектакля, касцюмамі, маскамі, метафарычнай насычанасцю сцэнаграфічнай прасторы. Аналіз пастановак менавіта гэтых рэжысёраў, якія неаднаразова звярталіся да празаічнай спадчыны У. Караткевіча, дазваляе выявіць варыятыўнасць падыходаў да сцэнічнага прачытання пэўнага твора (пастаноўкі паводле «Ладдзі Роспачы»), адметнасці яго інтэрпрэтацыі ў работах розных рэжысёраў; прасачыць прыёмы, выкарыстаныя пастаноўшчыкамі пры ўвасабленні твораў У. Караткевіча. Разгляд спектаклей мэтазгодна ажыццяўляецца ў параўнанні па асобных аспектах: работа з тэкстам, інтэрпрэтацыя вобраза галоўнага героя, тэматыка і яе візуальнае ўвасабленне.

Ва ўсіх трох пастаноўках літаратурны тэкст зведвае непазбежныя скарачэнні, абумоўленыя прыродай мастацтва тэатра лялек і часовай абмежаванасцю спектаклей. У «Евангеллі ад Іуды» гэтыя скарачэнні больш заўважныя з-за аб'ёму першапачатковага літаратурнага тэксту, аднак і ў гэтым выпадку, і ў выпадку «Ладдзі Роспачы» ў пастаноўцы А. Ляляўскага гаворка ідзе, хутчэй, аб купюрах. Яны падпарадкаваны рэжысёрскай канцэпцыі, неабходнасці засяродзіць увагу на канкрэтных важных для пастаноўшчыка тэмах. У «Ладдзі Роспачы», чый жанр А. Ляляўскі абазначыў як «развітанне з Радзімай», падкрэслена патрыятычная тэматыка, дзе Радзіма – гэта перш за ўсё зямля, а не дзяржава. А. Ляляўскі скарачае значныя для У. Караткевіча фрагменты, у якіх Выліваха прадстаўлены носьбітам рэнесансных ідэй, чалавекам новага тыпу, супрацьпастаўленым сярэднявечнаму цемрашальству, і акцэнтуюе ўвагу на нацыянальным характары Гервасія, беларуса, для чаго робіць асобныя змены ў тэксце. Так, у

адной са сцэн Смерць замест фразы «больш за ўсё я не люблю прыходзіць за такімі, як ты, прагнымі да жыцця...» [3, с. 127] кажа: «Больш за ўсё я не люблю прыходзіць за беларусамі, бо яны такія прагныя да жыцця...»¹.

Спектакль В. Клімчука будуюцца на спецыяльна напісанай для калектыву «Лялькі» і разлічанай на асаблівасці і магчымасці трупы п'есе Р. Асвяціча [7, с. 162] і ў большай ступені захоўвае тэкст легенды У. Караткевіча, у прыватнасці, у адрозненне ад пастаноўкі А. Ляляўскага, пакінуты фрагменты, звязаныя з каралевай Бонай. У спектакль таксама ўводзіцца персанаж Лірнік [8, с. 441], які нібы апавядае аб падзеях спектакля, а па сутнасці, агучвае тэкст ад аўтара. Такі падыход да тэксту, абумоўлены першачарговай арыентацыяй рэжысёра на захаванне паэтыкі твора і раскрыццё аўтарскіх сэнсаў, садзейнічаў стварэнню сэнсавай шматмернасці і філасофскай глыбіні спектакля. «Ладдзя Роспачы» В. Клімчука апавядала праз гісторыю Вылівахі пра агульначалавечае існаванне, яго сэнс, жыццё, смерць і іх колазварот. У пэўнай ступені гэта адлюстроўвалася ў сцэнаграфічных вобразах і трактоўцы галоўнага героя, а таксама ва ўвядзенні ў спектакль персанажа Жыццё, выкананні гэтай ролі і роляў каралевы Боны і Смерці адной актрысай. Пераўвасабленне актрысы (Г. Сцепанец) з аднаго персанажа ў іншы адбывалася адкрыта праз змены касцюмаў і масак, чым рэжысёр падкрэсліваў трыадзінства персанажа, непадзельнасць Жыцця і Смерці.

Больш складаная ў параўнанні з пастаноўкамі «Ладдзі Роспачы» работа з тэкстам прадстаўлена ў «Евангеллі ад Іуды». Вербальная частка спектакля не валодае роўнасцю і характарызуецца калажнасцю, што ўвогуле ўласціва пастаноўкам паводле літаратурнай класікі, да якой можа быць аднесена і творчасць У. Караткевіча [6]. А. Ляляўскі пакідае фрагменты тэксту, неабходныя для развіцця дзеяння, а таксама дастаткова вялікія маналогі, значныя для раскрыцця тэматыкі пастаноўкі. Адной з такіх тэм, заяўленых у «Евангеллі ад Іуды», з'яўляецца тэма свабоды, таму ў пастаноўцы захаваны, напрыклад, маналогі ката пра клеткі і неабходныя ўмовы для стварэння «ўсеагульнага рая». У адрозненне ад «Ладдзі Роспачы» ў «Евангеллі ад Іуды» вербальны тэкст пастаноўкі акрамя ўласна тэксту рамана У. Караткевіча ўключае вясельную сіроцкую песню («А ў нас сёння суботачка. Нядзеля. Пачынаецца сіроцкае вяселле...»), песні Д. Морысана «Bird of prey» і «The Tiger Lillies» («Bleeding hands of Jesus»). Увядзенне апошніх у тэкст пастаноўкі выступае адным з прыёмаў, якімі рэжысёр перадае сувязь падзей, апісаных у рамане, 1960-х гадоў і сучаснасці.

Адметнай з'яўляецца трактоўка вобразаў галоўных герояў твораў У. Караткевіча – Гервасія Вылівахі і Юрася Братчыка. У «Ладдзі Роспачы» А. Ляляўскага ролю Вылівахі выконвае адзін акцёр (Д. Рачкоўскі, М. Крэчатаў), В. Клімчук звяртаецца да прыёму падваення персанажа: Гервасій прадстаўлены ў дзвюх іпастасях (А. Рыхтар і Ю. Сяменчанка). У «Евангеллі ад Іуды» літаратурны герой Юрась Братчык раскладзены на тры

¹ Цытуецца па спектаклі.

асобы, ролі якіх выконваюцца адпаведна трыма акцёрамі: Юрась, Братчык і «Хрыстос» (Д. Чуйкоў, Д. Рачкоўскі, І. Соцікаў). Звязана гэта з асаблівасцямі рэжысёрскай інтэрпрэтацыі. У «Ладдзі Роспачы» А. Ляляўскага дамінуе прадстаўленне асобы Гервасія як сына сваёй зямлі, увасаблення народных ідэалаў, які захоўвае пададзеныя ў тэксце У. Караткевіча характарыстыкі («хобаль, залётнік, піяка, задзіра, біток, бабздыр несамавіты» [3, с. 119]). Пры гэтым вобраз Вылівахі (асабліва ў выкананні Д. Рачкоўскага) у адпаведнасці з актуалізацыяй твора набывае рысы, што суадносяць яго з тыповым прадстаўніком сучаснай нацыянальнай інтэлігенцыі. У пастаноўцы В. Клімчука адной з цэнтральных тэм з’яўляецца перараджэнне Вылівахі, яго вяртанне да новага жыцця [4, с. 24]. Паслядоўнае выкананне ролі двума акцёрамі дазваляе візуальна ўвасобіць трансфармацыю Гервасія, які ператвараецца з легкадумнага і жыццелюбівага веселуна ў сталага чалавека, што спазнаў жыццё і смерць. У фінале першай дзеі спектакля Вылівахі (А. Рыхтар) перадаваў ляльку-Гервасія іншаму выканаўцу ролі (Ю. Сяменчанка) і сыходзіў [5, с. 103]. Акрамя таго, па меркаванні В. Ярмалінскай, такое падваенне персанажа сімвалізавала падзел чалавека на дзве істоты, яго існаванне ў свеце жывых і памерлых [7, с. 164]. У «Евангеллі ад Іуды» раслаенне персанажа звязана з яго існаваннем у складанай сістэме ўзаемаадносін з соцыумам [2] і імкненнем знайсці нават не сваё месца ў ім, а сваю ідэнтычнасць, таму ў пастаноўцы і існуюць паралельна некалькі адасоблены ад падзей пастаноўкі Юрась, скептычны ў адносінах нават да сябе Братчык і рамантычны «Хрыстос», у якога закахалася Анея. Можна сцвярджаць, што ў «Ладдзі Роспачы» А. Ляляўскага маналітнасць героя звязана з цэласнасцю яго натуры і ярка акрэсленай патрыятычнай лініяй пастаноўкі; падваенне персанажа ў спектаклі В. Клімчука – са складанай вобразнай сістэмай і філасофскай накіраванасцю пастаноўкі, дзе паралельна існуюць і прадстаўляюць розныя ўзроўні чалавечага існавання акцёры ў жывым плане, з апранутымі маскамі і планшэтныя лялькі, акцэнтаваннем увагі на перараджэнні героя, зменах, што з ім адбываюцца, тады як памнажэнне персанажа Братчыка ў «Евангеллі ад Іуды» абумоўлена неадназначнасцю героя і калажнасцю, у тым ліку і сэнсавай, спектакля.

У «Ладдзі Роспачы» А. Ляляўскага магістральнай з’яўляецца патрыятычная тэма, падкрэсленая ў жанравым вызначэнні – «развітанне з Радзімай», падтрыманым увядзеннем у музычнае афармленне спектакля апрацаванай тэмы паланэза ля-мінор (a-moll) М. К. Агінскага (кампазітар Я. Забелаў), вядомага менавіта пад назвай «Развітанне з Радзімай», які асацыіруецца з эміграцыяй, любоўю да айчыны і г. д. Лінія «эміграцыі» праведзена ў самым пачатку спектакля: сцэнічная пляцоўка нагадвае залу чакання ў аэрапорце, дзе сабраліся героі, каб пакінуць сваю зямлю (малюнак 1). У кантэксце твора У. Караткевіча гэта людзі, якія чакаюць сваёй смерці, але выкарыстанне ў дадзенай сцэне матыву паланэза выклікае асацыяцыі з вымушанымі эмігрантамі. Пры такім выразным патрыятычным характары «Ладдзі Роспачы» вобраз роднай зямлі ў візуальным шэрагу

пастаноўкі рэпрэзентаваны дастаткова сціпла, што надае падзеям спектакля пазачасавасць, падкрэслівае актуальнасць і сучаснасць яго тэмы. У сцэнаграфічным вырашэнні В. Рачкоўскага «родная зямля» прадстаўлена праекцыяй неба на экране, які часткова замяняе заднік, і раскіданымі па планшэце чырвонымі кветкамі (шыпшына).



Малюнак 1. Сцэна са спектакля «Ладдзя Роспачы» паводле У. Караткевіча. Беларускі дзяржаўны тэатр лялек, рэж. А. Ляляўскі, 2013 г. Фота А. Ждановіча з сайта budzma.by

У «Ладдзі Роспачы» В. Клімчука сцэнаграфічнае рашэнне А. Сідарава ў метафарычным ключы ўвасабляе ідэю перараджэння асобы Вылівахі, колазвароту і непарыўнасці жыцця і смерці, ператварае канкрэтную гісторыю Гервасія ў філасофскае апавяданне пра Чалавека ўвогуле. Адзін з элементаў сцэнаграфіі – планшэт, на якім адлюстраваны Рагачоў з яго жыхарамі-лялькамі, увасабляе адначасова і зямлю як свет жывых. Паварот планшэта абазначае перамяшчэнне ў свет памерлых, а калі Выліваха вяртаецца з Апраметнай на зямлю, планшэт пераварочваецца зноў, але ў ім адбываюцца некаторыя змены. На планшэце размешчана царква, і пасля вяртання Гервасія ў свет жывых яна пачынае ярка святціцца, што адлюстроўвае ўнутранае перараджэнне героя [4, с. 25]. Філасофскае напаўненне пастаноўкі раскрываецца і праз узаемаадносіны персанажаў, узаемадзеянне акцёраў, якія выконваюць ролі ў жывым плане, з лялькамі, выкарыстаннем масак. Так, рагачоўцы і памерлыя душы прадстаўлены лялькамі, а Смерць іграецца жывым планам, што дазваляе літаральна ўвасобіць мізэрнасць чалавека перад яе магутнасцю (малюнак 2). У той жа час у пастаноўцы А. Ляляўскага, наадварот, адзіная лялька ў класічным разуменні і адзіная лялька-персанаж – гэта Смерць (У. Грамовіч). Прырода лялькі ў дадзеным выпадку падкрэслівае супрацьстаянне жывога (Выліваха, які іграецца жывым планам) і нежывога (Смерць).



Малюнак 2. Сцэна са спектакля «Ладдзя Роспачы» паводле У. Караткевіча. Беларускі тэатр «Лялька», рэж. В. Клімчук, 2000 г. Фота з сайта тэатра

Хоць у пастаноўцы В. Клімчука, згодна з яе жанравым вызначэннем як «філасофскай прыпавесці», Гервасій увасабляе Чалавека ўвогуле, а Рагачоў – усю зямлю, візуальнае рашэнне спектакля мае выразную прывязку да прасторава-часавай характарыстыкі падзей у легендзе У. Караткевіча. Вырашаныя ў батлеечнай стылістыцы лялькі, касцюмы герояў (Г. Сідарава) дазваляюць лакалізаваць дзеянне на прасторах Вялікага Княства Літоўскага XVI ст., у той час як у «Ладзі Роспачы» А. Ляляўскага сцэнаграфічнае вырашэнне В. Рачкоўскага пазбаўлена выразных часавых і прасторавых прыкмет, а касцюмы звяртаюць да сучаснасці.

Абзначаная А. Ляляўскім тэма «Евангелля ад Іуды» – узаемаадносінны чалавека і соцыума – з'яўляецца толькі адной са шматлікіх праблем, што закранаюцца ў спектаклі, у тым ліку праблем свабоды асобы, грамадскіх пераломоў, трансфармацыі свядомасці чалавека. Гэтая шматмернасць і дастаткова выразная лакалізацыя дзеяння ў часе, што адрознівае «Евангелле ад Іуды» ад «Ладзі Роспачы» рэжысёра, у выніку прыводзіць да больш складанага візуальнага вырашэння. Калі ў «Ладзі Роспачы» А. Ляляўскі выводзіць дзеянне за канкрэтныя прасторава-часавыя рамкі, то ў «Евангеллі ад Іуды» ён сам іх стварае. Пастаноўка спалучае некалькі часавых пластоў: адсылкі да сучаснасці і актуальных сацыяльна-палітычных праблем, захаванне мінімальнага прыкмет, што дазваляюць суаднесці дзеянне з часам падзей, апісаных у рамане, і выразная атрыбутыка 1960-х гадоў, паралель з якімі і праводзіць рэжысёр. Найбольш ярка ў візуальным вырашэнні спектакля прадстаўлены элемент, суаднесены менавіта з 1960-мі гадамі: касцюмы, парыкі, увядзенне ў візуальны шэраг праекцый партрэтаў рок-ідалаў (Дэвід Боўі, Элвіс Прэслі), элементаў, уласцівых поп-арту. Адсылкі да сучаснасці нешматлікія, ажыццяўляюцца праз каларыстычнае вырашэнне асобных элементаў рэквізіту. Сувязь з падзеямі XVI ст. прасочваецца ў формах лялек-апосталаў, што ўзыходзяць да народнай драўлянай скульптуры, выкарыстанні сена/саломы ў якасці пакрыцця планшэта (малюнак 3), а таксама звароце да ўзораў сакральнага мастацтва («Тайнай вячэры» Л. да Вінчы і «Укрыжавання Хрыста» Д. дзі Бандонэ).



Малюнак 3. Сцэна са спектакля «Евангелле ад Іуды» паводле У. Караткевіча. Беларускі дзяржаўны тэатр лялек, рэж. А. Ляляўскі. 2016 г. Фота С. Ждановіча (часопіс «Мастацтва»).

У кантэксце тэматыкі важным з’яўляецца і вырашэнне фіналаў спектаклей. В. Клімчук завяршае пастаноўку на аптымістычнай ноце, што не змяншае яе філасофскай напоўненасці: Выліваха, які перарадзіўся, стаў сапраўднай Асобай, вяртаецца на зямлю – кола жыцця-смерці робіць абарот. Шчаслівае заканчэнне гісторыі ў сваёй «Ладзі Роспачы» захоўвае і А. Ляляўскі (Гервасій знаходзіць зямны Эдэм з Бярозкай). Аднак Братчыку рэжысёр адмаўляе ў выратаванні, змяняючы фінал У. Караткевіча. У сутыкненні соцыуму і асобы апошняя асуджана на пагібель. І ў гэтым бачыцца пэўная эвалюцыя падыходу рэжысёра да спадчыны У. Караткевіча. У абодвух спектаклях А. Ляляўскі ўздымае важныя для сучаснага грамадства праблемы, адмаўляецца ад гістарызму на карысць актуальнасці гучання пастаноўкі і тэксту, але «Евангелле ад Іуды» характарызуе рух у бок больш складанай праблематыкі, структуры, комплекснасці сродкаў выразнасці і скептыцызму.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларусы / навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Беларуская навука, 2012. – Т. 13. Тэатральнае мастацтва / Р. Б. Смольскі [і інш.]. – 758 с.
2. «Евангелле» от Лелявского // Культпросвет [Электронный ресурс]. – Режим доступа: – <http://kultprosvet.by/evangelle-ot-lelyavskogo/> – Дата доступа: 25.11.2016.
3. Караткевіч, У. Ладзія Роспачы / У. Караткевіч // Збор твораў : у 8 т. – Мінск, 1988. – Т. 2. – С. 119 – 155.
4. Котович, Т. В. Белорусский театр «Лялька» / Т. В. Котович. – Витебск : ВГУ им. П. М. Машерова, 2012. – 110 с.
5. Юркевіч, С. Ф. Мастацтва тэатра лялек Беларусі 90-х гадоў: пытанні рэжысуры, асаблівасці сцэнаграфіі, стан рэпертуару, тэндэнцыі развіцця : дыс. ... канд. мастацтв. : 17.00.01 / С. Ф. Юркевіч ; НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск, 2000. – 132 с.
6. Юрковский, Х. Идеи постмодернизма и куклы / Х. Юрковский // Экран и сцена. – 2001. – декабрь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://booth.ru/teor_teatr_kuk/postmodern_jurkowski.shtml – Дата доступа: 15.02.2016.
7. Ярмалінская, В. Віцебская «Лялька»: дзівосна, непаўторна / В. Ярмалінская // Беларуская думка. – 2000. – № 11/12. – С. 162 – 166.
8. Ярмалінская, В. Сцэнаграфія прафесійнага ляльнага тэатра: эвалюцыя прасторавых пабудоў / В. Ярмалінская // Сучасныя тэатральнае і экранныя мастацтвы:

традыцыі і наватарства / В. М. Ярмалінская [і інш.] ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2014. – С. 411 – 449.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена постановкам по произведениям В. Короткевича, осуществлённым в театрах кукол Беларуси в XXI в. Проанализированы спектакли В. Климчука «Ладья Отчаяния» (Белорусский театр «Лялька», 2000 г.), А. Лелявского «Ладья Отчаяния» и «Евангелие от Иуды» (Белорусский государственный театр кукол, 2013, 2016 гг.), выявлены отличия в режиссёрской интерпретации произведений В. Короткевича, работе с литературным текстом, тематике постановок, особенности визуального решения и основные приёмы, к которым обращались режиссёры в своих работах.

SUMMARY

In the article belarussian puppet theatres' performances based on the pieces of V. Karatkevich are considered. A. Leliavsky's «The Boat of Dispair», «Judas' Gospel» at Belarussian State puppet theatre (2013, 2016) and V. Klimchuk's «The Boat of Dispair» at Belarussian theatre «Lialka» (2000) were analyzed. Differences in the directors' interpretation of V. Karatkevich's writings, work with the literary texts, themes of the performances were uncovered. The article also reveals specifics of the productions' visual part and main artistic modes used by the directors.

РАЗДЕЛ III ПРОБЛЕМЫ ЭТНОЛОГИИ, АНТРОПОЛОГИИ, ФАЛЬКЛАРИСТИКИ И СЛАВИСТИКИ

Барыс С. В.

АГУЛЬНАЕ І АДМЕТНАЕ Ў ВЯСЕЛЬНЫМ АБРАДЗЕ ВЁСКІ ХАТЫНІЧЫ ГАНЦАВІЦКАГА РАЁНА БРЭСЦКАЙ ВОБЛАСЦІ

(Паступіў у рэдакцыю 11.04.2017)

Сватанне. Шмат старадаўніх звычаяў і абрадаў захоўваецца ў хатыніцкім вяселлі, якое атрымалася запісаць у 1981 г. Можна заўважыць, што параўнальна нядаўна нявесту сваталі, як і ў XIX – пачатку XX ст. Маці жаніха заходзіла ў хату да аблюбаванай дзяўчыны і садзілася на доўгай лаве пад ручнік, што вісеў на сцяне. Усім было зразумела, чаму прыйшла жанчына. Гутарка магла пачынацца здалёку, але асноўная мэта прыходу была – высветліць, ці пойдзе дзяўчына замуж за яе сына. Здаралася, што ў мясаед (зімой) або ўлетку адначасова пад адзін ручнік садзіліся нават тры сваці. Тады дзяўчына і яе бацькі выбіралі, гаварылі: «Падумаем». Пры няпэўнасці адказу сватанне паўтаралася. Калі ж давалі згоду на выдачу дачкі замуж, то ў наступную нядзелю спраўлялі заручыны.

Заручыны (запоіны). Іх рабілі ў хаце дзяўчыны, удзельнічалі родны і хросны бацькі жаніха, а таксама дзядзька. У ранейшыя часы прысутнасць жаніха была неабавязковай. Пазней на запоіны ішлі, акрамя названых, малады і маці. На запоінах з двух бакоў было каля 20 гасцей. Тых, хто прыйшоў заручаць, садзілі на бакавую лаву. Маці маладой перавязвала родзічаў маладога наметкамі і ручнікамі накрыв, а пасля давала ім па некалькі падарункаў. Госці выконвалі песні.

Заручоная прычэплівала да адной касы некалькі доўгіх каляровых «каснікоў» (стужак) – сімвалічная адзнака заручэння.

Праз некалькі дзён маладая «ў каснікох» запрашала сваіх родзічаў на вяселле. Спаткаўшы на вуліцы якую-небудзь жанчыну, яна кланялася ёй, а мужчынам падавала руку. З жанчынамі са сваёй радні яна абавязкова цалавалася. У апошнія гады гэты звычай знік, але бываюць запоіны, на якія прыходзіць малады са сваімі бацькамі.

Каравай. Перад вяселлем каравайніцы (жанчыны) рашчынялі каравай. Муку для каравая маладой малолі у жорнах яе дзуржкі, а маладога – сваці, яны ж таўклі крупы ў ступе. У маладога каравай пяклі напярэдадні вяселля, а ў маладой перад вячанням, а ў XX ст. – як ехалі распісвацца ў выканкам сельсавета. Печ вымятаў дружок і стараўся нашкодзіць каравайніцам: ён «жынаў» попел памялом на хату і ўцякаў. Каравайніцы мясілі каравай і садзілі яго ў печ, выконваючы каравайныя песні.

Скакалі кругавы танец «капусціца» (як адзначылі інфарманты, ён «падобны на казачка»).

Акрамя каравая, пяклі пірагі і булчкі. Каравай упрыгожвалі вырабленымі з цеста «шышкамі» і «месяцам». На галінку пладовага дрэва накручвалі цеста і пяклі яго – гэта «галлё». З паперы рабілі «краскі» (кветкі) і прымацоўвалі да «галля», якое потым устаўлялі ў каравай.

Караваю тут надавалася асаблівая ўвага. У часе вяселля жаніх вёз да нявесты свой каравай і 4 пірагі, закутаныя ў абрус. Маладая дадавала яшчэ адзін пірог. На каравай ставілі свечку, скручаную з трох тонкіх. Без каравая тут вяселле ніколі не бывае, але ў наш час муку купляюць у магазіне.

Суборнай суботы тут раней не было. Няма яе і цяпер.

Пачатак вяселля. Бацька садзіў сына за стол на голую лаву. Казалі, што сеў «на пасады». Лічылася, што вяселле пачалося. Жанчыны спявалі:

*Ды ляцелі гуселкі цераз сад,
Клікнулi (імя жаніха) на пасады.
– Што ж вам, гуселкі да таго,
Ё ў мяне бацюхна для ўсяго.
Ён мне параданьку парадзіць.
Ён мяне на пасады пасадыць.*

Пачынаючы вяселле ў маладой, выконвалі такую ж песню, толькі змянялі імя на дзявочае. Калі малады выходзіў з-за стала, то тройчы вакол стала па сонцу абыходзілі хросны бацька маладога, малады і яго брат, узяўшыся за насоўку, а раней браліся за ручнік. Пры выездзе маладога да дзяўчыны яму спявалі песню пра выбар нявесты.

Калі маладая была сірата, то перад пачаткам вяселля яна хадзіла на могільку клікаць бацьку або маці. Для яе выконвалі сіроцкую песню.

Выкупляюць маладую. Вянок для нявесты рыхтавалі раніцай у нядзелю, але ніякіх песень пра вянок тут не выконвалі.

Вясельны поезд складаўся традыцыйна з дружыны маладой і дружыны жаніха. У дружыне маладой – дзяўчына, яе хросныя бацькі, браты і дзужкі (шаферкі). У хаце маладой вяселлем кіраваў хросны бацька. Дружыну маладога складалі хлопец, хросныя бацькі, два дзужкі (маршалкі, адзін з іх старшы), браты і свацці («свахі»). З 2-й паловы ХХ ст. маладыя едуць на аўтамашыне, нават калі жывуць у гэтай вёсцы. Па сезоне аўтамашыну звычайна ўпрыгожвалі зелянінай і каснікамi. У ранейшы час па традыцыі жаніх з дружынай ехаў па нявесту на трох падводах. Перад выездам маці хлопца прывязвала да дуг коней па ручніку. Дугі і вупраж таксама аздабляліся жывымі або штучнымі кветкамі, а таксама стужкамі. У каня на шыі былі шалестуны. Ручнікі з тых дуг на падвор’і ў маладой здымалі свацці, а маці дзяўчыны вешала на дугі свае ручнікі, і яны заставаліся гаспадару коней. Казалі: «*Конь падарка зарабіў*». Першыя ручнікі вярталі маці жаніха.

На падвор’і нявесты дружыну маладога сустракалі яе суседзі або госці, якія ставілі стол, пакрыты абрусам, а на ім – хлеб-соль, пара кілішкаў і бутэлька гарэлкі.

Госці маладой частавалі маршалкаў, якіх сёння часта называюць «сваты». Яны перавязаны праз правае плячо. За частаванне маршалкі давалі

выкуп або ставілі сваю гарэлку. Перад маршалкамі і братам жаніха ўзнікала яшчэ адна перашкода: трэба было забраць нявесту ад сябровак. Яе дружкі хавалі маладую і патрабавалі за яе выкуп: кулёк або каробку цукерак, сыр, пірог, часам пару рублёў. Раней маршалкі адганялі дзяўчат пугай. Тыя адказвалі сатырычнай песняй:

*Дружко ды кішэнь верне –
Палажыў з ячменю зерне.
Палажыў на талерачку
Ды выкупляе дзевачку...*

На сучасным вяселлі, якое мы назіралі, два сваты выкуплялі маладую да «любення» ў першай дружкі і яе брата. Яны былі сведкамі ў часе рэгістрацыі шлюбу. У вяселлі іх адзначылі сімвалічнымі знакамі — перавязалі праз правае плячо ружовай стужкай. Раней гэтых стужак не чаплялі. Яны сталі ўваходзіць у моду ў 70-я гады ХХ ст.

Пасля выкупу маладую выносілі на руках браты або дружкі маладога. Яна была ў белым шлюбным убранні, вэлюме і вянку. Сучасная мода выцесніла традыцыйны строй: белая самаатканая вышываная кашуля, чырвоны суконны андарак у вертыкальныя палосы і складкі, чобаты. На андарак накладваўся льняны фартух у складку з набраным або вышытым чырвоным узорам. Справа было замацавана каля 20-30 паясоў на будучыя падарункі. На кашулю апраналі цёмна-чырвоную суконную шнуроўку. Праз правае плячо ішла ружовая, вішнёвая ці блакітная шырокая (да 5 см шырынёй) стужка з бантам на левым баку, а канцы спускаліся да краю андарака. Наверх апраналася чорная світка з «вусамі». На галаве ў маладой быў вянок з 7 або 9 папяровымі кветкамі (пасярэдзіне вішнёвая, а іншыя – блакітныя), а ззаду на спіне звісалі доўгія стужкі.

У канцы ХІХ ст. нявеста надзявала вянок з чырвоных суконных каснікоў. Дружка маладой апраналася ў святочнае адзенне, для адрознення ад іншых дзяўчат яна мела сімвалічную адзнаку: на грудзях злева – кветку з белай стужкай, на галаве – белую хустку з вышыўкай спераду, на ёй – вянок з пяццю кветкамі без стужак. Свацці (3-4 ад жаніха) мелі вянок з трыма кветкамі. Братоў бралі па адным ад кожнага роду. Наметку завівалі маладой паверх тканкі і чапца. У сучасным вяселлі хустка замяніла наметку.

Жаніх раней апранаўся ў традыцыйнае адзенне: вышытую кашулю, чырвоны шырокі пояс, чорны брыль (зімой барановую шапку), чорную світку. За поясам справа ён меў маленькі ручнік. На кашулі справа, а ў халастога дружкі (брата) злева прымацоўвалася штучная кветка.

Старшай сваццэй, як правіла, была хросная маці маладога. Яна адначасова накладала сабе на галаву тканку, чапец, наметку, а паверх наметкі – вяночак, які складаўся з тычкі з мноствам прышытых каснікоў. Такі вянок надзявалі яшчэ ў дарэвалюцыйны час. Свякроў рабіла тканку для маладой, скручваючы яе з палатна і кудзелі і сшываючы ў выглядзе круга.

Традыцыйны строй маладой і дружкі быў канчаткова выцеснены сучасным у 1950-я гады, калі маладая стала апранаць белую сукенку і вэлюм.

Любча. Браты або маршалкі прыносілі (прыводзілі) маладую з істопкі да стала, за якім на доўгай лаве на покуці сядзеў жаніх паміж хросных бацькоў (бацька на куце). Маладая садзілася насупраць яго на ўслоне паміж братам і дружкамі. Пачынаўся абрад «любча» (інакш кажуць «любяцца»). Маладая налівала кілішак гарэлкі, накрывала яго насоўкай і падавала маладому. Хросная маці або свацця хапала гэтую хустку, акулала ў гарэлку і выцірала жаніху твар, каб не сурочылі. Ён забіраў насоўку сабе, а гарэлку выліваў пад стол. Пасля наліваў кілішак гарэлкі, накрываў яго грашовай купюрай («тройкай», «пяцёркай» або «дзясяткай») і аддаваў нявесце. Яна забірала грошы, а гарэлку таксама вылівала пад стол. У гэты час жанчыны спявалі песню: *«Любчая, Колечка, любчая, / Каля Танечкі тупчая. / Не сам жа ён любіць, / А Бог яму судзіць».*

Старшы брат маладой даваў сястры канец ручніка, а за другі трымаўся сам і такім чынам вёў маладую на покуць, садзячы злева ад жаніха.

Расплетанне касы. Дзяўчына насіла дзве касы. Пасля запоін заручоная заплетала валасы ў адну касу. Пасля абраду «любення» брат расплетаву касу нявесце, і яна хадзіла з распушчанымі валасамі паверх стужак, якія звісалі з вянка. Дзявоцкая каса і ўплёты апяваюцца і ў песнях: *«Брат сястрыцу расплетаву / – Дзе ты ўплёты падзяваў? / Ці ты сапожкі падвязаў? / Ці ты ў мора папускаў?».*

У апошнія гады гэты звычай не выконваецца. Цяпер пасля «любення» едуць рэгістраваць шлюб у клубе. Абрад у 1981 г. праводзіў сакратар выканкама Хатыніцкага сельсавета разам з культработнікамі.

Перапой («пэрапой»). У панядзелак жаніх з бацькам і дружынай ехалі «співаць» і забіраць маладую. Маршалкі выкуплялі маладую ў яе дружак і брат, частавалі сваякоў і прысутных варанухай з ягад і квасам, у ХХ ст. – гарэлкай. Дружкі маладой у час перапою спявалі:

*Да, дзевачкі, мае сястрыцы,
Не ешце іх пэрапою.
Іх пэрапой з вадюю.
Да ехалі цераз рэчку,
Набралі вады бочку.
Ой, пэрапой падчынялі,
Дружачак выкуплялі.
Мы – дружачкі невялічкі –
Трэба ж нам чаравічкі.*

У наш час тут выконваюць некалькі цікавых старадаўніх абрадаў. Маладых застрыгаюць, як і некалі раней. Іх садзяць на доўгай лаве за сталом на падушку (гавораць «на пасады»), якую носіць за рогі брат жаніха. Хросная маці маладой бярэ дзве свечкі, што стаялі на караваях, прыціскае маладых галовамі і адным разам адразае, падпальвае іх валасы. У гэты час спяваюць:

*Выбегла мурашачка
Вынесла павіваначка:
Тонкія да бяленькія,*

*Ад слёзак макрэнькія.
– Асцерагайся, Танечка,
Застрыганачка едзе.
Застрыганачка едзе,
Залатыя ножна вязе
І срэбнаю грабёначку
На тваю галовачку.*

Раней перад застрыганнем гэтыя свечкі, прымацаваныя да сцяны, гарэлі за галоўмі маладых. Пасля застрыгання свечкі тушылі асаблівым спосабам, «складваючы» полымя адной і другой свечкі. Тады яны патухалі адначасова. Верагодна, такому дзеянню некалі надавалася магічнае значэнне, якое звязвалася з адначасовай смерцю маладых.

Хросная маці нявесты здымала з яе вянок, знаходзіла шапку маладога і надзявала шапку з вянком сабе на галаву. Падыходзячы да жаніха, казала: «Выкупляй шапку». Жаніх сімвалічна рублямі даваў ёй на барыш. Такім чынам, ён выкупляў не толькі шапку, але і вянок. Калісьці пасля гэтага хросная маці накручвала валасы маладой на тканку (абручык з кудзелі і палатна), накладвала чэпчык (каптур) і паверх завівала наметку.

Сэнс абраду «співаць» заключаўся ў прызнанні свёкрам нявесткі пры людзях. Хросная маці накідвала на плячо маладой яшчэ адну наметку. Бацька жаніха пугаў ём здымаў яе з пляча, а маладая падымала і перавязвала свёкра. Ён казаў: «*Знаць не знаў і нявесткай не зваў. Цяпер знаць буду і нявесткай зваць буду*». Дзяўчына адказвала: «*Знаць не знала і бацькам не звала. Цяпер знаць буду і бацькам зваць буду*».

Сват прыносіў з істопкі каравай. Наставаў час дарыць нявесту. Кіраваў цырымоніяй старшы сват, які трымаў ў руках алюмініевую міску і стукаў па ёй лыжкай. Другі сват «дзяліў каравай», частуючы тых, хто дорыць. Першымі абдорвалі маладых іх бацькі. Падчас абраду выконваліся песні:

*Дагадайся (імя нявесты або жаніха),
Чаго бацька па двару ходзіць.
Ды сасуя (радзіца), рахуе,
Чым дачку (сына) дараваці:
Ці валамі ці каравамі?
Ці чорнымі авечкамі?
Ці белымі гусачкамі?*

Пасля бацькоў госці па чарзе клалі падарункі. Некаторыя пры гэтым агучвалі рыфмаваныя пажаданні: «*Дару маладога дугой, каб не гуляў з другой*»; «*Дарую грошы, каб былі дзеці харошы*».

Апошнімі з-за стала выходзілі маладыя. Хросны бацька і браты тры разы абыходзілі вакол стала па руху сонца. Уперадзе ішоў хросны і трымаў канец ручніка (цяпер насоўкі), а за яго браліся маладыя, брат. Такія абыходы ў час вяселля адбываліся некалькі разоў: перад распісам у клубе, ад'ездам да маладога і ў хаце маладога, як толькі прыедуць.

Пераезд да маладога. Кранальна развітвалася маладая з бацькамі. Яны аддавалі дачцэ кубел з яе скарбам: адзеннем і вытканымі ёю рэчамі. Брат маладога выкупляў кубел у брата маладой. Кубел ставілі на воз незамкнёны, каб быў відаць канец ручніка: па павер'і, каб дзяўчаты замуж выходзілі. Спявалі пры гэтым песню: *«Кубле, кубле, ды куды ты надумаўса? / Ці ў клець ці ў камору? Ці ў вялікую дарогу?»*. Маладая развітвалася з сяброўкамі.

Малады забіраў свой каравай і 5 пірагоў, а яго брат (дружка) – падушку, каб везці ў хату да маладога. Гоман, песні, музыка, кветкі, па-святочнаму апранутыя людзі, упрыгожаны стужкамі і кветкамі поезд з фурманак або аўтамашын – гэта ад'езд вяселля да маладога.

Каля хаты жаніха збіраліся людзі. Сваяк маладога прыносіў куль саломы і каля варот раскладаў касцёр. Маладыя з пірагамі (нявеста па левай руцэ ад жаніха) прыгалі праз касцёр, а за імі – іншыя госці. Некалі яны пераязджалі праз агонь на конях, што адлюстравалася і ў песні:

– *Ой, коню, коню,
Да не бойціся агню,
Да тапчыце капыткамі,
Залатымі падкоўкамі.*

Для маці маладога спявалі тут такую песню:

– *Выйдзі маці, паглядзі,
Што мы табе прывязлі.
Ці авечку ці ягня?
Ці харошае паняння?..*

На падвор'і маладога стаяў накрыты абрусам стол. Тут сустракалі маладых бацькі і запрашалі ў хату. Маці становілася ў сенцах каля парога з вечкам ад дзяжы, на якое насыпана 10 «шышак» (спечаных з таго ж цеста, што і каравай) і цукеркі. Як маладыя пераступалі парог, нявеста нагіналася, а сваякроў заносіла вечка над галавой і сыпала «шышкі» і цукеркі, прымаўляючы: *«На 9 сыноў, а дзевятая – дачка-вышывалначка»*. Маладых абсявалі жытам, калі яны ішлі ў хату. Пасля маладая падыходзіла да хлява і калодзежа, клала там па кавалачку сыру. Гэта даніна традыцыі і павага да бацькоў і продкаў мужа.

Маладая абдорвала блізкую радню жаніха, а тыя «павязвалі» яе ручнікамі, наметкамі, матэрыялам (на сукенку). Маладых садзіў за стол старшы дружка, хросны ці родны бацька, які звяртаўся да грамады: *«Дазвольце маладых за стол пасадзіць»*. Усе адказвалі: *«Дазваляем»*.

Салодкая каша. Першую шлюбную ноч маладыя праводзілі раней у істопцы або каморы. Раніцай малады накладваў на свой брыль або шапку вянок маладой з істужкамі і ў такім строі ішоў па вуліцы клікаць радню і бацькоў нявесты на «салодкую кашу». Калі нявеста да шлюбную захавала цноту, то варылі пасалоджаную прасяную кашу, якую елі з агульнай міскі. Гэта была апошняя страва на вяселлі. Кажуць: *«Пасля кашы няма пашы»*.

Цешчы, якая прыехала да зяця і дачкі, спявалі: *«Прыехала маці / Да свайго дзіцяці / Да прывезла голку / І тры маткі шолку. / Каб шыла, вышывала, / Як у мяне бывала».*

Цяпер ад салодкай кашы засталася толькі страва і яе назва. Жаніх у вянку маладой не ходзіць.

Пярэзвы. Звычайна салодкай кашай і падзелам каравая заканчвалася гулянне ў хаце жаніха, а вяселле працягвалася далей. Маршалак (сват) запрашаў маладых і іх гасцей да сябе на пачастунак, а іншыя госці ў сваю чаргу частавалі. Такім чынам, вяселле гулялі калісьці *«ад нядзелі да нядзелі, каб людзі паглядзелі»*; *«ад суботы да суботы, каб не было работы».*

Дзеля забавы госці пераапрапаналіся ў «дахтароў», «цыганоў» і «майстравых» і, прыйшоўшы на вяселле, ігралі адпаведную ролю. Самадзейных «акцёраў» частавалі, а тыя, прыняўшы пачастунак і сказаўшы дасціпны жарт, выходзілі з хаты.

Пірагі. Арганізаваліся праз тыдзень пасля вяселля ў хаце бацькоў нявесты. Малады са сваёй сям'ёй ішоў да цешчы «на пірагі». Аднак пякла пірагі не цешча, а яе кумы і кумы маладой: прыносілі каля 12 маленькіх пірагоў і гарэлку бацькі тых дзяцей, якіх хрысціла маладая і яе маці. У апошні час часта заканчваюць вяселле без пірагоў, хоць маладыя паранейшаму наведваюць бацькоў нявесты.

Адыходзяць у нябыт шмат якія старадаўнія абрады і звычаі і ў Хатынічах, абнаўляюцца колішнія традыцыі. Вяселле стала больш кароткім, але спраўляецца яно багацей і больш завуць гасцей.



Маладая і дружка, в. Хатынічы Ганцавіцкага р-на Брэсцкай вобл.

РЕЗЮМЕ

В статье дано подробное описание всех этапов традиционного свадебного обряда, записанного автором в деревне Хотыничи в 1981 г.

SUMMARY

In the article the detailed description of all stages of the traditional wedding ceremony which is written down by the author in the village Hotynichi in 1981 is given.

**ТРАДЫЦЫЙНАЯ МАТЭРЫЯЛЬНАЯ КУЛЬТУРА БЕЛАРУСКАГА
ПАЛЕССЯ Ё ПРАЦАХ АЙЧЫННЫХ ЭТНОЛАГАЎ
2-Й ПАЛОВЫ ХХ – ПАЧАТКУ ХХІ СТ.**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2017)*

Даследаванне культуры ё яе рэгіянальных праяўленнях мае важнае значэнне. Рэгіянальная культура з’яўляецца неад’емнай часткай культуры этнасу ё цэлым. Палессе – унікальны рэгіён Беларусі са сваімі адметнасцямі. Мэта дадзенага артыкула – прасачыць гісторыю этналагічнага вывучэння традыцыйнай матэрыяльнай культуры Беларускага Палесся ё 2-й палове ХХ – пачатку ХХІ ст.

У першае пасляваеннае дзесяцігоддзе актыўна ішоў працэс аднаўлення навуковых устаноў і даследчай дзейнасці, рыхтаваліся новыя навуковыя кадры. Першапачаткова вывучэнне традыцыйнай культуры беларусаў ажыццяўлялася сектарам этнаграфіі і фальклору Інстытута гісторыі Акадэміі навук БССР. З 1957 г. вядучая роля ё даследаванні беларускага этнасу пераходзіць да Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР. Этнолагі Л. А. Малчанавы і М. Я. Грынблат першымі выехалі на тэрыторыю Беларускага Палесся з мэтай вывучэння змен у культуры калгаснікаў пасля Вялікай Айчыннай вайны. Аб’ектам даследавання быў абраны калгас «Большавік» Хойніцкага раёна Гомельскай вобласці. У ім навукоўцы правялі каля шасці месяцаў у розныя сельскагаспадарчыя сезоны. Выкарыстанне стацыянарнага метаду дазволіла вучоным ахарактарызаваць змены ё жыллі, касцюме, традыцыях харчавання і прадметах хатняга начыння. Збор матэрыялаў ажыццяўляўся праз непасрэднае асабістае назіранне, праводзіліся апытанні і фотафіксацыя, быў вывучаны калгасны архіў.

Шматгадовая архіўная і палявая праца дазволіла Л. А. Малчанавой падрыхтаваць манаграфію «Матэрыяльная культура беларусоў» (1968). На падставе аналізу распаўсюджанасці розных элементаў матэрыяльнай культуры і тэрміналогіі даследчыцай на тэрыторыі Беларусі былі вылучаны тры вобласці, адна з якіх (паўднёва-заходняя) амаль цалкам супадае з межамі Палесся [10, с. 228]. Л. А. Малчанавы паказала, што для дадзенага рэгіёна характэрна больш працяглае захаванне традыцыйных элементаў культуры ё параўнанні з іншымі абласцямі. У кнізе прадстаўлены багаты фактычны матэрыял аб асаблівасцях палескага жылля, касцюма, традыцый харчавання, сельскагаспадарчых прылад працы.

Л. А. Малчанавы сумесна з іншымі супрацоўнікамі сектара этнаграфіі Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР прыняла актыўны ўдзел у працы па стварэнні гісторыка-этнаграфічнага атласа. Даследаванні вяліся па ўсёй тэрыторыі Беларусі, у тым ліку на Палессі. Іх вынікам сталі калектыўныя манаграфіі «Беларускае народнае жыллё» (1973), «Народная сельскагаспадарчая тэхніка беларусаў» (1974), «Беларускае

народнае адзенне» (1975). У працах шырока прадстаўлены палескі матэрыял. Выкарыстанне метадаў картаграфавання дазволіла айчынным навукоўцам разгледзець некаторыя асаблівасці жыцця, прылад працы і касцюма беларусаў Палесся. Больш глыбокі і падрабязны аналіз характару і спецыфікі палескага касцюма ажыццявіў М. Ф. Раманюк. У 1967 – 1975 гг. ён праводзіў палявыя экспедыцыі па Беларускай Палессі. Вынікі гэтай працы пакладзены ў аснову дысертацыйнага даследавання «Народны касцюм Беларускага Палесся (канец XIX – пачатак XX стст.)» (1975), а таксама альбома «Беларускае народнае адзенне» (1981). Навукоўцам было сістэматызавана і класіфікавана каля пяці тысяч узораў традыцыйнага сялянскага касцюма Беларускага Палесся канца XIX – пачатку XX ст., выяўлены яго канструктыўныя, кампазіцыйныя і дэкаратыўныя асаблівасці, раскрыта функцыянальная ўзаемасувязь яго састаўных частак, іх месца ў абрадавай дзейнасці палешукоў, звернута ўвага на сувязь мясцовага касцюма з касцюмам рускіх, украінцаў, палякаў, літоўцаў [14, с. 97, 102]. У складзе ўсходнепалескага касцюмнага комплексу М. Ф. Раманюк вылучыў чатыры лакальныя тыпы (Калінкавіцкі, Брагінскі, Турава-Мазырскі, Давыд-Гарадоцка-Тураўскі) і пяць – у складзе заходнепалескага (Кобрынскі, Мотальскі, Дамачоўскі, Маларыцкі, Пінска-Івацэвіцкі).

Значныя матэрыялы па Палессі былі сабраны пры распрацоўцы калектывам айчынных навукоўцаў тэм, прысвечаных вывучэнню змен у культуры беларусаў у савецкі час. Гэтыя звесткі абагульнены ў манаграфічных даследаваннях «Изменения в быту и культуре сельского населения Белоруссии» (1976) і «Изменения в быту и культуре городского населения Белоруссии» (1976).

Пытанні матэрыяльнай культуры Беларускага Палесся закраналіся ў працах этнолагаў, якія вывучалі праблемы прамысловых і рамесных заняткаў беларусаў. Сярод іх – «Рыбалоўства на Беларусі (гісторыка-этнаграфічны нарыс)» (І. М. Браім, 1976 г.), «Народные деревообрабатывающие промыслы в Белоруссии (1917 – 1941 гг.). Этнографические очерки бондарного промысла и изготовления транспортных средств» (В. С. Цітоў, 1976 г.), «Бортничество в Белоруссии» (У. С. Гуркоў, С. Ф. Цярохін, 1980 г.), «Белорусское народное ткачество» (Г. М. Курыловіч, 1981 г.), «Белорусское народное гончарство» (С. А. Мілючэнкаў, 1984 г.), калектыўная манаграфія «Промыслы і рамёствы Беларусі» (1984).

У 2-й палове 1970-х – 1980-я гады Палессе, як і іншыя рэгіёны Беларусі, вывучалася ў сувязі з распрацоўкай метадычных асноў стварэння Беларускага дзяржаўнага музея народнай архітэктуры і побыту. За час сумесных экспедыцый акадэмічных вучоных і супрацоўнікаў Рабочай групы па стварэнні музея (1977 – 1987) было выяўлена каля 5 тыс. помнікаў народнай архітэктуры і сабрана каля 50 тыс. прадметаў этнаграфіі [6, с. 70]. Істотная ўвага надавалася гісторыка-этнаграфічнаму раяніраванню Беларусі і выяўленню асаблівасцей матэрыяльнай культуры ў рэгіёнах краіны, у тым ліку ў Заходнім і Усходнім Палессі. Так, В. С. Цітовым быў навукова

абгрунтаваны падзел Беларусі на шэсць гісторыка-этнаграфічных рэгіёнаў. У працы «Гісторыка-этнаграфічнае раяніраванне матэрыяльнай культуры беларусаў» (1983) даследчык акрэсліў межы Заходняга і Усходняга Палесся, паказаў уплыў мясцовых прыродна-кліматycznych умоў на характар матэрыяльнай культуры. Аўтар вылучыў тры прыродныя і культурныя ландшафты на тэрыторыі Заходняга Палесся. Была звернута ўвага на адметнасці палескага жылля, касцюма і прылад працы, праведзена іх арэальнае даследаванне і картаграфаванне.

У межах працы па стварэнні беларускага скансэна вывучэннем генезісу і рэгіянальных адметнасцей жылля беларусаў займаўся А. І. Лакотка. Даследчыкам была праведзена значная палявая праца: абследаваны сотні сельскіх паселішчаў, узятая на ўлік некалькі тысяч помнікаў дойлідства беларусаў, выконваліся чарцяжы і абмеры, збіраліся фотаматэрыялы. Значная частка матэрыялаў атрымана ў ходзе экспедыцый па Беларускам Палессі. Яны былі выкарыстаны навукоўцам пры падрыхтоўцы кандыдацкай дысертацыі «Общие и региональные особенности народного жилища Белоруссии (середина XIX – XX вв.)» (1985). Вучоны ўпершыню вызначыў і сістэматызаваў рэгіянальныя рысы вясковага жылля на Палессі, вылучыў яго тыпы. Гэтае пытанне разглядаецца А. І. Лакоткам у працах «Беларускае народнае дойлідства» (1991), «Беларусы. Т. 2. Дойлідства» (1997). Асаблівую каштоўнасць уяўляе сабраны навукоўцам фотаматэрыял, схемы і планы, якімі багата ілюстраваны манаграфіі.

Першай спецыяльнай працай, прысвечанай матэрыяльнай культуры Палесся, стала манаграфія «Полесье. Матэрыяльная культура» (1988) – вынік працяглай сумеснай працы беларускіх і ўкраінскіх этнолагаў. У кнізе ахарактарызаваны асаблівасці жылля, касцюма, традыцый харчавання і заняткаў беларусаў Палесся. Адпаведныя раздзелы ў сааўтарстве з украінскімі калегамі падрыхтавалі Л. А. Малчанова, У. С. Гуркоў, І. М. Браім, С. Ф. Цярохін, Л. І. Мінько, С. А. Мілючэнкаў, Г. М. Курыловіч, В. С. Цітоў, Н. І. Буракоўская, М. М. Яніцкая. У працы разгледжаны пагонны і вяночны тыпы забудовы на Палессі, іх лакальныя варыянты, асаблівасці эвалюцыі сядзібнай забудовы, канструктыўныя адметнасці і планіроўка жылля, паказаны змены ў яго інтэр’еры. Таксама ахарактарызаваны штодзённыя і шэраг абрадавых страў, звернута ўвага на тэхналогіі іх прыгатавання, лакальныя адметнасці, паказана блізкасць асобных палескіх страў са стравамі іншых славянскіх этнасаў. Асобна раскрыты асаблівасці мясцовага касцюма і яго лакальных варыянтаў, ахарактарызаваны сістэмы земляробства, спосабы і прылады апрацоўкі глебы, праведзена параўнанне іх выкарыстання на Беларускам і Украінскім Палессі, разгледжаны прылады для пасеву, уборкі, малацьбы, спосабы догляду хатніх жывёл, умовы іх утрымання. У працы прадстаўлены матэрыялы аб промыслах і рамёствах, спецыяльных рамесных прыстасаваннях і прыладах.

У 1990-я гады былі закладзены асновы сістэмнага даследавання традыцый харчавання беларусаў, іх рэгіянальнай і лакальнай спецыфікі.

Вядучая роля ў вывучэнні гэтай часткі матэрыяльнай культуры належыць Т. А. Наваградскаму. Больш за 25 гадоў навуковец ладзіць экспедыцыі па Беларусі. За гэты час ён неаднаразова наведваў Палессе. Сабраныя матэрыялы былі надрукаваны: «Смачна елі... Народная кулінарыя Гомельшчыны» (1994), «Традыцыйная культура харчавання беларусаў» (2000), «Традыцыі народнага харчавання беларусаў у Заходнім Палессі (на матэрыяле палявых этнаграфічных даследаванняў)» (2008), «Народная кухня маталян. Кулінарныя традыцыі Беларускага Палесся» (2009), «Традиции питания белорусов Восточного Полесья (по материалам полевых этнографических исследований)» (2010), «Народная кухня тышкаўцоў. Кулінарныя традыцыі Беларускага Палесся» (2010), «Эвалюцыя традыцый харчавання беларусаў у XIX – XX стст.» (2015). Т. А. Наваградскі раскрыў рэгіянальную спецыфіку палескіх страў і напояў, ахарактарызаваў тэхналогію іх прыгатавання, зафіксаваў мясцовыя назвы. Асобная ўвага нададзена ўплыву аварыі на Чарнобыльскай АЭС на склад беларускіх страў у забруджаных раёнах Палесся.

Істотны ўклад у даследаванні аб'ектаў матэрыяльнай культуры беларусаў у Чарнобыльскай зоне ўнёс В. Ф. Шматаў, адзін са стваральнікаў аддзела «Помнікі этнаграфіі і народнага мастацтва Чарнобыльскай зоны» у Музеі старажытнабеларускай культуры Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі. Ім былі выяўлены і сфатаграфаваны разнастайныя куфры, посуд. Значная іх колькасць прывезена з Палесся [4].

Матэрыялы па Палессі збіраліся, апрацоўваліся і сістэматызаваліся беларускімі навукоўцамі ў 1990 – 2000-я гады ў сувязі з далейшым і больш паглыбленым вывучэннем структуры і эвалюцыі традыцыйнага касцюма, яго месца ў сістэме матэрыяльнай культуры беларусаў. Рэгіянальныя адметнасці палескага касцюма і яго структурных частак разгледжаны на старонках публікацый В. М. Бялявінай [1], М. М. Віннікавай [2; 3], В. А. Лабачэўскай [7], Л. І. Маленкі [8], А. М. Раманюк [11 – 13]. У асобных тамах працы «Традыцыйная мастацкая культура беларусаў» (2001 – 2013), якая стала вынікам шматгадовых фальклорна-этнаграфічных даследаванняў калектыву вучоных, прадстаўлены звесткі аб традыцыйным усходне- і заходнепалескім касцюме. У кнігах «Брэсцкае Палессе» (2009) і «Гомельскае Палессе і Падняпроўе» (2013) паказана розніца паміж касцюмам сялян і жыхароў мястэчак, святочным і паўсядзённым жаночым касцюмам, разгледжаны змены ў структуры сялянскага касцюма ў канцы XIX – пачатку XX ст., ахарактарызавана тэхналогія пашыву і канструктыўныя асаблівасці яго асобных элементаў, вылучаны ў якасці самастойнага ельска-брагінскі ўсходнепалескі жаночы строй.

Багатыя матэрыялы аб традыцыйным касцюме Палесся прадстаўлены ў манаграфіях Л. В. Ракавай і В. М. Бялявінай «Жаночы касцюм на Беларусі» (2007) і «Мужчынскі касцюм на Беларусі» (2007) – першых у айчынай этналогіі комплексных даследаваннях касцюма розных сацыяльных слаёў ад

старажытнасці да сучаснасці. Значную частку выкарыстаных аўтарамі матэрыялаў складаюць даныя этнаграфічных экспедыцый 2-й паловы XX ст. аддзела этналогіі Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі, а таксама асабістых збораў Л. В. Ракавай і В. М. Бялявінай (1990 – 2006).

Некаторыя рэгіянальныя адметнасці земляробства на Палессі разглядаюцца ў манаграфіі В. М. Бялявінай «Хлеб надзённы беларускай вёскі» (2016). У ёй маюцца звесткі аб пашыраных у рэгіёне сістэмах земляробства, прадстаўлены аналіз эвалюцыі спосабаў апрацоўкі глебы, прааналізаваны ўплыў клімату на структуру вырошчвання ў дадзенай мясцовасці культур, раскрыты асаблівасці іх высева з улікам рэгіянальных умоў, сферы выкарыстання. Асобная ўвага звернута на працэсы ўборкі, апрацоўкі і захавання ўраджаю, прылады працы. Традыцыйным заняткам беларусаў на Палессі прысвечаны спецыяльны артыкул М. А. Міхайлеца [9].

Сярод задач, якія паўсталі перад беларускімі этнолагамі ў пачатку XXI ст., асаблівае месца належыць выяўленню этнакультурных адметнасцей рэгіёнаў Беларусі [5, с. 80]. Намаганнямі калектыву вучоных-этнолагаў Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі падрыхтавана некалькі кніг серыі «Этнакультурныя працэсы в прошлом и настоящем». Першыя тры кнігі з шасці запланаваных былі апублікаваны ў 2010 г., 2014 г. і 2016 г. Адна з іх прысвечана этнакультурным працэсам ва Усходнім Палессі [15]. Гэта першае выданне такога роду. Апублікаваныя ў кнізе матэрыялы палявых этнаграфічных даследаванняў і архіўныя крыніцы ўведзены ў навуковы ўжытак упершыню. У спецыяльных раздзелах калектывнай манаграфіі разгледжана эвалюцыя шэрагу элементаў матэрыяльнай культуры ўсходнепалескага рэгіёна (жыллё – В. М. Бялявінай, касцюм – Л. В. Ракавай, традыцыі харчавання – Т. А. Наваградскім). На чарзе выданне асобнай кнігі, якая будзе прысвечана Заходняму Палессю.

Такім чынам, айчынная этналогія 2-й паловы XX – пачатку XXI ст. унесла істотны ўклад у вывучэнне традыцыйнай матэрыяльнай культуры Беларускага Палесся. Рэгіён даволі ўважліва і паглыблена даследаваўся падчас падрыхтоўкі гісторыка-этнаграфічнага атласа, вывучэнні жылля, касцюма, традыцый харчавання, сельскагаспадарчых заняткаў, промыслаў і рамёстваў беларусаў. Навукоўцамі былі падрыхтаваны першыя спецыяльныя працы, прысвечаныя гэтаму рэгіёну Беларусі. Цікавасць да яго з боку айчынных этнолагаў захоўваецца і зараз.

ЛІТАРАТУРА

1. Бялявіна, В. М. Традыцыйны жаночы касцюм XIX – пачатку XX ст. Драгічынскага раёна Брэсцкай вобласці / В. М. Бялявіна // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі : у 2 ч. / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2006. – Ч. 1. Мастацтвазнаўства, фальклор і этналогія. – С. 417 – 421.

2. Віннікава, М. М. Беларускі народны касцюм. Рэгіянальныя і лакальныя асаблівасці / М. М. Віннікава // Нацыянальны касцюм у сучаснай сацыякультурнай прасторы : зб. арт. / уклад. Н. С. Стрыбульская. – Мінск, 2008. – С. 38 – 50.
3. Віннікава, М. М. Некаторыя асаблівасці традыцыйнага касцюма беларусаў Усходняга Палесся / М. М. Віннікава // Палявая фалькларыстыка і этналогія : даследаванне лакальных культур / БДУКМ ; навук. рэд. В. А. Лабачэўскай. – Мінск, 2008. – С. 150 – 158.
4. Выстава, прысвечаная 10-годдзю аварыі на Чарнобыльскай АЭС : В. Шматаў: жывапіс. Помнікі этнаграфіі і народнага мастацтва Чарнобыльскай зоны з калекцыі Музея старажытнабеларускай культуры : альбом-каталог / прадм. Г. Шарага. – Мінск : Выд.-палігр. кампанія «БОФФ», 1996. – 91 с.
5. Гурко, А. У. Беларуская этналогія ў XXI ст.: праблемы і перспектывы / А. У. Гурко // Весці Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Серыя гуманітарных навук. – 2009. – № 1. – С. 80 – 85.
6. Лакотка, А. І. Народна-традыцыйная культура і задачы захавання дзяржавы ў кантэксце сучасных этнакультурных працэсаў / А. І. Лакотка // Весці Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Серыя гуманітарных навук. – 2014. – № 3. – С. 69 – 76.
7. Лобачевская, О. А. Белорусский народный костюм: крой, вышивка и декоративные швы / О. А. Лобачевская, З. И. Зимина. – Минск : Белорусская наука, 2009. – 279 с.
8. Маленка, Л. І. Беларускі народны касцюм / Л. І. Маленка. – Мінск : Ураджай, 2001. – 160 с.
9. Міхайлец, М. А. Сельскагаспадарчая і прамысловая культура Палесся / М. А. Міхайлец // Роднае слова. – 2006. – № 9. – С. 80 – 81.
10. Молчанова, Л. А. Матэрыяльная культура беларусов / Л. А. Молчанова. – Мінск : Наука и техника, 1968. – 230 с.
11. Раманюк, А. М. Вясельныя жаночыя галаўныя ўборы і прычоскі Усходняга Палесся канца XIX – пачатку XX стст. (жаночыя галаўныя ўборы і прычоскі ў народных святах, абрадах і звычаях) / А. М. Раманюк // Вестник Полоцкого государственного университета. Гуманитарные науки. – 2010. – № 7. – С. 210 – 214.
12. Раманюк, А. М. Рэгіянальныя і лакальныя асаблівасці намітак Усходняга Палесся канца XIX – пачатку XX ст. / А. М. Раманюк // Беларускі гістарычны часопіс. – 2010. – № 3. – С. 12 – 16.
13. Раманюк, А. М. Хусткі ў складзе жаночых строяў Усходняга Палесся канца XIX – пачатку XX ст. / А. М. Раманюк // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2009. – Вып. 7. – С. 464 – 468.
14. Раманюк, М. Ф. Мастацтвазнаўча-этнаграфічнае раяніраванне Беларускага Палесся (па матэрыялах народнага касцюма, узорыстага ткацтва і вышыўкі беларусаў канца XIX – сярэдзіны XX ст.) / М. Ф. Раманюк // Помнікі старажытнабеларускай культуры: новыя адкрыцці : зб. арт. / АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; рэд. С. В. Марцэлеў. – Мінск, 1984. – С. 96 – 104.
15. Этнокультурные процессы Восточного Полесья в прошлом и настоящем / А. Вл. Гурко [и др.] ; редкол. : А. Вл. Гурко, И. В. Чаквин, Г. И. Касперович. – Минск : Белорусская наука, 2010. – 466 с.

РЕЗЮМЕ

В статье исследуется история изучения традиционной материальной культуры Белорусского Полесья в отечественной этнологии 2-й половины XX – начала XXI в. Автором проанализированы и систематизированы работы, в которых есть сведения по данной проблеме, определена степень её изученности.

SUMMARY

The article is devoted to the history of the study of the traditional material culture of the Belarusian Polesye by native ethnologists of 2nd half XX – beginning XXI. The author has analysed and systematized works concerning this problem. The degree of this investigation was characterized.

Бялявіна В. М.

ВОСЕНЬСКІ ЦЫКЛ ЗЕМЛЯРОБЧАЙ МАГІ БЕЛАРУСАЎ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 14.09.2017)

Земляробства было асновай жыццядзейнасці беларусаў, вызначаючы характар і асаблівасці іх матэрыяльнай культуры, лад жыцця, працоўныя навыкі. Ад земляробства неаддзельныя элементы народнай духоўнай культуры, якія ўзыходзілі сваімі вытокамі ў дахрысціянскую эпоху і суправаджалі хлебарабаў у святы і ў штодзённай працы.

Непасрэдная залежнасць вынікаў працы селяніна ад знешніх прыродных з’яў, патрыярхальны побыт і прыхільнасць да даўніны абумовілі апатрапейны характар земляробчай магіі беларусаў.

«Увесь гаспадарчы год, – пісаў у пачатку ХХ ст. беларускі этнограф Ф. Кудрынскі, – ва ўсведамленні беларуса да гэтага часу яшчэ асветлены моцным міфічным светам. Беларус не проста апрацоўвае зямлю, а амаль што свяшчэннадзейнічае ў кожным сваім земляробчым акце. Вяснова апрацоўка зямлі, ачышчэнне глебы ад наносных элементаў, пачатак сяўбы, пасадка агародніны, уборка збожжа з палёў, травы з лугоў ... усё суправаджаецца адпаведнымі абрадамі, песнямі, прымаўкамі, у якіх разам з хрысціянскім пачаткам дзіўным чынам яшчэ гучаць старажытнаязычніцкія паданні» [1, с. 106].

Пантэон хрысціянскіх святых у народнай вуснапаэтычнай творчасці беларусаў быў прымеркаваны да цыкла земляробчых работ, пры гэтым вобразы святых у традыцыйным светаўяўленні сялян набылі побытавае асэнсаванне і ўспрымаліся як памочнікі ў гаспадарчай дзейнасці, засцерагальнікі і даглядчыкі ніў і хатняй жывёлы, ахоўнікі ўраджаю.

Да жніва сяляне рыхтаваліся з урачыстасцю і стараннасцю, бо спакон веку жыццё беларусаў і іх дабрабыт былі звязаны з ураджайнасцю жытняга палетка. Перад яго пачаткам, як перад вялікім святам, гаспадыня прыбірала хату: вымывала падлогу, бажніцу, вокны, лавы. Стол засцілала белым абрусам і клала на яго хлеб, а гаспадар чысціў і наводзіў парадак на двары і ў гумне. Жанчыны спяшаліся вымыць і прыгатаваць да жніва сабе і мужу лёгкае адзенне, новыя лапці і белыя анучы, паколькі выходзіць на жніво, па старадаўняй традыцыі, трэба было ва ўсім чыстым і па-святочнаму апранутымі.

Перш чым прыступіць да жніва, селянін абыходзіў ніву і пільна ўглядаўся, ці няма на ёй «залому» («завіткі», «закруцеі») – жмені закручаных, звязаных і таму высахлых каласоў. Лічылася, што заломы рабілі на ніве

«ліхія» людзі, які падчас іх «завівання» вымаўлялі заклінанне або пракляцце. Па народным павер'і, калі не знайсці дасведчанага чараўніка, здольнага зняць праклён, то «залом» прынясе найвялікшае няшчасце [2, с. 33 – 34]. Знаходжанне ў жыцце залому прадказвала смерць гаспадара або гаспадыні нівы, падзеж жывёлы ці іншую якую-небудзь вялікую бяду, зробленую ведзьмаком.

Спробы прычынення шкоды суседзям пры дапамозе заломаў вядомы на Беларусі здаўна. Так, згодна з дакументамі, яшчэ ў 1687 г. прыгонныя людзі памешчыкаў Прысецкіх «во ржи местах в двадцати слишком поделали заломы» ў полі Хрызастома Няміравіча Шчыта, у сувязі з чым быў скліканы народны суд навакольных сялян – капа [3, с. 315].

Пры выяўленні на ніве залому звярталіся за дапамогай да святара або знахара. Святар па просьбе селяніна надзяваў эпітрахіль, браў крыж і ішоў у поле, дзе знаходзілася «завітка» і там чытаў належныя малітвы, акрапляў «завітку» святой вадой і вырываў яе, абгарнуўшы руку эпітрахіллю, пры дапамозе крыжа. Потым ён зноў чытаў малітвы і спальваў «завітку» [2, с. 37]. Некаторыя сяляне прасілі мясцовага знахара за пэўную плату «адрабіць» залом. Знахар на полі каля залому крычаў, свістаў, вымаўляў спецыяльныя замовы, а затым з дапамогай асінавага кала вырываў яго з зямлі са словамі: *«Няхай так таго чалавека, які зрабіў закруцень, раскідаецца гаспадарка, як я раскідаю закруцень!»* [4, с. 141 – 142].

Яшчэ адной небяспекай, «зробленай» чараўнікамі і ведзьмамі, жыхары Кобрынскага павета Гродзенскай губерні лічылі «абжатыя» загоны. Нібы ў пару «красавання» (цвіцення) жыта ноччу аголення ведзьмы і чараўнікі хадзілі па палях і на кожным зжыналі па некалькі сцяблін, якія хавалі ў сваіх гумнах. Дзякуючы гэтаму нячыстая сіла ў час перавозкі снапоў з поля пераносіла ў гумно чараўніка значную частку чужога ўраджаю. Калі ж нявопытны чараўнік ноччу замест жыта абжынаў куст, то восенню яго гумно напаўнялася лісцем і галінкамі [4, с. 143].

На Беларусі жніво ўключала тры паслядоўныя этапы (зажынкi, жніво і дажынкi), якія суправаджаліся комплексам поліфункцыянальных абрадаў і звычаяў. Пачатак жніва («зажынкi», «зажон») і яго заканчэнне («дажынкi», «дажон») сяляне ўрачыста адзначалі святочнымі абедамі і вячэрамі, суправаджалі разнастайнымі абрадамі і прыёмамі аграрнай магіі.

Зажынаць сялянкі ішлі, па традыцыі, у суботу ці аўторак у святочным адзенні, памаліўшыся дома перад іконай. На ніве яны прасілі боскага благаславення на пачатак работы [5, арк. 14] і абстаўлялі зажынкi рознымі абрадамі. Калі жняя, ідучы зажынаць жыта, сустракала па дарозе чалавека з балячкамі або касой, то трэба было «зачураваць» сябе ад бяды, інакш, лічылі палешукі, у час жніва часта будуць здарацца парэзы з гнілымі ранами [6, с. 39].

У Гомельскім павеце Магілёўскай губерні ў дзень зажынак нажынаўся толькі адзін сноп жыта, які прыносіўся дадому і ставіўся на покуці пад іконамі як ахвяра Богу. На світанні наступнага дня жняя ішла на ніву ў

святочным адзенні і малілася Богу: *«Госпадзі, благаславі пачаць жаць і памажы ў добрым здароўі кончыць»* [7, с. 239]. Першы «зажыначны» сноп стаяў у хаце да таго часу, пакуль не пачыналі звозіць жыта ў гумно [8, с. 235]. Зерне з яго потым прымешвалі да насеннага жыта [7, с. 240].

У Быхаўскім павеце Магілёўскай губерні перад пачаткам жніва гаспадыня, ідучы на ніву, брала з сабой «у ношку» лусту хлеба, соль, кавалак сала і свечку. Прышоўшы на поле і памаліўшыся Богу, віталася з нівай: *«Добры дзень ніўка, ядраное жыта! Я к табе прыйшла!»*. Нажаўшы першы сноп, казалі: *«Стаўлю сноп на сто коп, на тысячу мерак!»*. Затым клалі зажыначны сноп на зямлю і падкладвала пад яго сваю «ношку» з ежай. Пасля гэтага прыступала да жніва [7, с. 239].

На Палессі жняя набірала чыстую вярэньку хлеба-солі, кусок сыру і з сярпом на плячы накіроўвалася на поле. Там яна займала «па коласу постаць» (паласа жыта, што захоплівалася сярпом), нажынала першую жменю і рабіла з яе «перэвясла», якое клалі на мяжы каля вярэнькі. Перахрысціўшыся на ўсход, жняя прымалася за працу. Звязаўшы першы сноп, яна ставіла яго перад сабой, загадваючы: *«Стой, мой сноп, на дзесяць коп і на сорок мэрк!»*. Затым нажынала яшчэ 60 снапоў і складала іх у тры «бабкі». Па заканчэнні працы першы сноп загортвала ў чысты ручнік і несла да хаты, дзе ставіла яго на куце. За вячэрай хлеб-соль і сыр, якія жняя насіла на поле, дзяліліся паміж усімі членамі сям'і [6, с. 39].

На Віцебшчыне на «зажон» (зажынкi) жыта жняя ішла ў суботу пад вечар, апрануўшыся ў чыстае адзенне, у святочным абутку. З сабой брала што-небудзь з ежы і абавязкова сыр. Прышоўшы на ніву і зрэзаўшы сярпом першыя «каліў дзесяць Богу», яна клалі іх крыжападобна, садзілася, каб крыху падсілкавацца. Затым бесперапынна нажынала цэлую «бабку» (дзесяць снапоў), ставіла іх на зжатым участку і на месцы, дзе ляжалі «каліў дзесяць Богу», зноў падсілкоўвалася. Рэшткі ежы яна клалі на «матку» (верхні пакрышны сноп «бабкі») і, забраўшы «калівы», са жніўнай песняй вярталася дадому. Прынесеныя «калівы» памяшчаліся ў хаце на покуці [9, с. 448]. Першыя зжатыя ў час зажынак каласы жнеі клалі крыж-накрыж у зажыначным вуглу нівы, выказваючы ўдзячнасць Богу за ўраджай і веру ў засцерагальную моц крыжа супраць выкрадання злымі людзьмі «спора» [8, с. 237].

У Слоніўскім павеце Гродзенскай губерні, калі ў сям'і была нявестка, якая ўпершыню ішла з гэтай хаты жаць, то ў дзень зажынак, апрануўшыся па-святочнаму, яна брала ў поле ў падарунак свяжкрусе два-тры аршыны палатна, а таксама бутэльку гарэлкі і закуску. На ніве ўся сям'я чакала, пакуль нявестка нажне першы сноп і пакрые яго прынесеным падарункам. Затым яна падыходзіла да свекрыві, кланялася ёй, прасіла благаславіць яе і зняць са снапа падарунак. Пасля гэтых дзеянняў усе садзіліся вакол снапа, выпівалі і закусвалі, адзначаючы пачатак жніва [8, с. 234 – 235].

У Рагачоўскім павеце зажынаць жыта ішла пад вечар старэйшая ў сям'і жанчына, яна брала з сабой лусту хлеба, дабравешчанскую прасфору,

грамнічную свечку, кавалак артаса (царкоўнага хлеба) або пасвечанай «паскі» і свяцоную соль. Памаліўшыся з зямнымі паклонамі Богу, жанчына нажынала адзін сноп, які пакідала на полі. На наступную раніцу жаць ішла ўжо ўся сям'я [7, с. 240].

Першы зжаты сноп жыта або «калівы» ставілі ў покуці пад абразамі, а другі і наступныя снапы сушылі ў печы, расціралі каласкі або аббівалі аб ступу ці калоду і малолі зерне на жорнах, каб спячы хлеб з новага ўраджаю.

Цяжкасць работы жніа стараліся аблегчыць пры дапамозе малітваў і магічных прыёмаў. Пачынаючы жаць, у малітве прасілі: *«Дай жа Божжа, штоб лёгка жалась! Сярэдзінка ні балела, ручынькі ні млелі, ножынькі ні дзірвянелі, галава ні гарэла!»* [7, с. 240].

У Мазырскім павеце Мінскай губерні жніа, зжаўшы першыя каласы трыма захопамі рукі, зразала левай рукой адно сцябло і затыкала яго пад пояс, каб не балела спіна, агнулася лёгка, як жытні колас [8, с. 237]. З гэтай жа мэтай у Быхаўскім павеце жніа падпяразвалася першай зжатай жменай жыта [7, с. 239].

Дажынкi (дажон) спраўляліся сялянамі ў дзень заканчэння жніва, хоць у некаторых мясцовасцях Беларусі паўтаралі іх і пасля ўборкі яравых збожжавых культур [9, с. 450 – 451]. Адзначалі дажынкi больш урачыста, чым зажынкi, шчодра частуючы найманых на жніво работнікаў, суседзяў.

Для дажынак звычайна пакідалі невялікі ўчастак жытняй нівы. У гэты дзень жнеі апрадаліся ў святочнае адзенне і выконвалі шэраг абрадаў утылітарна-магічнага характару. Па заканчэнні жніва ў Мінскай губерні было прынята, каб тры дзяўчыны вілі вянок: адна выбірае самыя вялікія каласы, другая віла з іх вянок, а трэцяя падтрымлівала яго. Закончыўшы жаць, жнеі надзявалі гэты вянок на адну з дзяўчат і з песнямі ішлі да двара гаспадара нівы. Каля варот іх сустракала гаспадыня, брала з галавы дзяўчыны вянок і давала ёй сярэбраную манету. Затым жней частавалі святочным абедам, а яны пелі і танцавалі [7, с. 260].

У дахрысціянскі перыяд у свядомасці старажытных насельнікаў Беларусі склаліся вобразы жытняй бабы (маці жыта), жыцця (гаспадара жытняга поля), збожжавых палявых духаў, якія аберагалі пасевы і напаўнялі каласы зернем. Па старажытных уяўленнях, гэтыя духі заставаліся зімаваць у нязжатых каласах. Каб задобрыць духаў поля і забяспечыць іх спрыяльны ўплыў на ўраджай у наступным годзе, ва ўсходніх славян склаўся звычай «завівання барады», які з цягам часу стаў цесна звязвацца з хрысціянствам.

Па народным павер'і, што шырока бытавала сярод беларускіх сялян у пачатку ХХ ст., жменя каласоў на зжатай ніве пакідалася птушкам і звярам у падзяку за тое, што яны, паводле легенды, выпрасілі ў Бога для людзей і распаўсюдзілі збожжавыя расліны [10, с. 201 – 202].

У Быхаўскім і іншых паўднёвых паветах Магілёўскай губерні па заканчэнні жніва пакідалася некалькі каласоў жыта «на бараду Богу», іх звязвалі ўверсе стужкай або саломінкай. Рукой, загорнутаю ў рукаў сарочкі, «бараду» чыста палолі ад пустазелля, расціралі сярод каласоў кавалак

чыстага палатна, з малітвамі і зямнымі паклонамі клалі на яго лусту хлеба з соллю. Затым кожная жняя павінна была тры разы пакаціцца па полі і сказаць:

*Ніўка, ніўка, аддай маю сілку
На другую ніўку!
На коніка лой, на ніўку гной,
А мне здароўя!
Судзі, Божа, налета жаці
І ядранейшая і гусцейшая!*

Толькі пасля гэтага абраду ішлі дадому, дзе быў прыгатаваны святочны абед з абавязковымі блінамі і крутой кашай [7, с. 262].

На апошняй паласе ў Гомельскім павеце Магілёўскай губерні на «бараду» пакідалі самы лепшы куст жыта і чырвонымі ніткамі вязалі з каласоў крыж, а потым плялі гаспадару нівы вянок. Каб у наступным годзе жыта было чыстае, «бараду» палолі, а каб не было засухі, палівалі вадой. Разаслаўшы сярод нязжатых каласоў белую хустачку і паклаўшы на яе пасыпаны соллю акрайчык хлеба, збіралі палявыя кветкі і ўпрыгожвалі імі «бараду». Пасля гэтага жнеі клаліся на зямлю, каб на будучы год быў багаты ўраджай і каласы гнуліся да зямлі. Пасля мылі рукі (сімвалізавала чысціню жыта) і перавязвалі сярпы травой і саломай (каб на наступны год не парэзаць рук у час жніва). Выканаўшы ўсе гэтыя магічныя апатрапейныя дзеянні, з вянком і крыжом з каласоў ішлі дахаты. Вянок і крыж з каласоў разам з нованамалочаным жытам свяцілі ў царкве на Першую Прачыстую 15/28 жніўня [7, с. 263].

Апошні дажыначны сноп у Мінскай губерні называлі «бабай». На яго надзявалі жаночую сарочку, абвязвалі хусткай і ставілі ў канцы зжатага поля. Затым жнеі садзіліся вакол «бабы» і ладзілі сумеснае частаванне. Адзначыўшы такім чынам заканчэнне жніва, з песнямі ішлі да гаспадара поля і неслі наперадзе сноп-«бабу». Гэты сноп гаспадар ставіў на покуці пад абразамі [11, с. 253 – 254].

Закладка снапоў у гумно суправаджалася ў беларусаў шэрагам магічных апатрапейных дзеянняў. У Слоніўскім павеце Гродзенскай губерні ў дзень, калі пачыналі звозіць у гумно снапы, гаспадар браў бохан хлеба, загортаў яго ў чысты абрус, клаў на таку каля дзвярэй з мэтай, каб у хаце ніколі не пераводзіўся хлеб («Каб новы хлеб заўжды ўязджаў на старым») і каля яго правозіў у гумно першы воз жыта. Затым асвячаў месца для кладкі снапоў вадохрышчанскай вадой і клаў туды камень (каб мышы не елі збожжа) і медную манету (каб у сям'і заўсёды былі хлеб і грошы). Развязаў першы сноп і, раздзяліўшы надвае, крыжападобна клаў у застаронак, пасля складаў астатняе збожжа [8, с. 235]. «Добры гаспадар, – пісаў А. Я. Багдановіч, – насаджваючы ў асець снапы першы раз у гаду, каб прасушыць іх для малацьбы, звычайна кідае сноп жыта ў асетны агонь. Гэта несумненна адгалосак першабытных ахвяр агню» [12, с. 17].

Восеньская сяўба азімага жыта, якое з'яўлялася галоўным прадуктам харчавання і асноўнай збожжавай культурай сялянскай гаспадаркі на працягу многіх стагоддзяў, суправаджалася шматлікімі рытуаламі. Засеўкі жыта адбываліся ўрачыста. Ехалі на «засеўкі» як мага раней, калі вёска яшчэ спала, баючыся, каб хто-небудзь не перайшоў дарогі, не сустрэлася баба з пустым вядром, бо тады на ніве будзе многа прагалін, пустых, незасеяных мясцін.

Пасля заканчэння першага дня сяўбы («засевак») спяшаліся дадому, дзе гаспадыня ладзіла святочную вячэру, куды запрашалі радню і суседзяў. Гаспадары стараліся, каб на сталае ўсяго было ўдосталь, у такім выпадку ніва застанеца ўраджайнай.

Па сведчанні М. Я. Нікіфароўскага, збіраючыся восенню сеяць жыта, селянін гатаваў насенне (сёміны) з вечара і ўкладваў яго разам з «сывалкай» і 1-2 кулямі саломы на калёсы. Выязджаў на поле на досвітку, ваколільнай дарогай, каб пазбегнуць непажаданых сустрэч. Прыехаўшы на сваю паласу, ён азіраўся, ці няма сведкаў, і ставіў мяшкі з насеннем на мяжу ці на самай сярэдзіне нівы, насыпаў першую сывалку, разбавіўшы зерне жменямі-дзвюма пасвечанага на Спас жыта, якое прывозіў у вузельчыку за пазухай [9, с. 442].

Змяшаўшы ў сывалцы пасвечанае зерне жыта з насенным, сейбіт прыгладжваў яго рукою і перахрышчваў. Потым прывязваў да вушка сывалкі загорнуты ў палатно кавалачак артаса або дабравешчанскую прасфору. Калі паблізу нікога не было, надзяваў пачопку ад сывалкі праз галаву на шыю і ішоў да месца пачатку сяўбы. Першыя дзве жмені насення ён раскідваў крыжападобна ў вуглу поля, а потым пачынаў сеяць, ідучы раўнамерным крокам па загоне і кідаючы зерне жменямі правай рукі, стараючыся не зрабіць прабелу (абсеву) на якім-небудзь месцы поля [9, с. 442 – 443].

У Кобрынскім павеце Гродзенскай губерні існаваў звычай, калі першым у вёсцы сеяць жыта пачынаў гаспадар, у якога, па меркаванні аднавяскоўцаў, была «лёгкая рука». Гэты чалавек ехаў у поле з боханам хлеба, чыстым абрусом і бутэлькай гарэлкі. На полі ён расцілаў абрус, клаў на яго хлеб і, стаўшы на калені, маліўся Богу, потым асяняў крыжом раллю і са словамі «Божа, радзі» пачынаў сеяць [4, с. 93].

Калі на Віцебшчыне ніколі не сеялі жыта ў пятніцу, то на Гродзеншчыне, наадварот, сеялі па панядзелках, пятніцах і суботах. У сераду, чацвер і аўторак не сеялі, таму што ў назвах гэтых дзён ёсць літара «р»: лічылася, што рунь будзе есці чарвяк. Не сеялі і ў дні, калі вечарам і раніцай на небе паказваўся месяц, бо лічылі, што пасеянае пры месяцы насенне не ўзыдзе, або ўзыдзе вельмі рэдка [9, с. 445]. Такім чынам, традыцыйнае земляробства беларусаў вызначалася мноствам старажытных абрадаў, звычайў, магічных прыёмаў і дзеянняў, якія ўзбагацілі іх духоўную культуру і садзейнічалі фарміраванню яе нацыянальнай адметнасці.

ЛІТАРАТУРА

1. Кудринский, Ф. Белорусы (общий очерк) / Ф. Кудринский // Виленский календарь на 1905 простой год. – Вильно : Русский почин, 1904. С. 93 – 108.

2. Сержпутовский, А. К. О завитках в Белоруссии / А. К. Сержпутовский // Живая старина. – 1907. – Вып. 1. – С. 33 – 38.
3. Историко-юридические материалы, извлечённые из актов книг Витебской и Могилёвской губерний. – Витебск : Тип. Губернского правления, 1874. – Вып. 6. – 411 с.
4. Крачковский, Ю. Ф. Быт западнорусского селянина / Ю. Ф. Крачковский. – М. : Университетская тип., 1874. – 212 с.
5. Архіў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. – Ф. 6. Воп. 14. Спр. 13.
6. Сербай, І. А. Вічынскія паляне: этнаграфічны нарыс па матэрыяльнай культуры Беларускага Палесся / І. А. Сербай. – Мінск : Б. в., 1928. – 52 с.
7. Романов, Е. Р. Белорусский сборник / Е. Р. Романов. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1912. – Вып. 8. Быт белоруса. – 600 с.
8. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края : в 3 т. / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. Имп. Академии наук, 1902. – Т. 3. – 535 с.
9. Никифоровский, Н. Я. Очерки простонародного життя-быття в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности (этнографические данные) / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Губернская тип., 1895. – 552 с.
10. Карский, Е. Ф. Белорусы : в 3 т. / Е. Ф. Карский. – М. : Типолитграфия т-ва Кушнеров и Ко, 1916. – Т. 3, ч. 1. – XIV, 557 с.
11. Земляробчы каляндар: абрады і звычаі / уклад. А. І. Гурскі. – Мінск : Навука і тэхніка, 1990. – 405 с.
12. Богданович, А. Е. Пережитки древнего мирозерцания у белорусов: этнографический очерк / А. Е. Богданович. – Гродно : Губернская тип., 1895. – 185 с.

РЕЗЮМЕ

В статье на основе архивных материалов рассмотрены обряды и представления белорусов во время осенних сельскохозяйственных работ.

SUMMARY

In article on the basis of archival materials ceremonies and representations of Belarusians are considered during autumn agricultural works.

Воінава А. М., Палуян А. М.

НАМІНАЦЫІ ВЯСЕЛЬНАГА АБРАДУ Ў ГАВОРКАХ ЖЫТКАВІЦКАГА РАЁНА

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 14.09.2017)

У апошні час узрастае цікавасць даследчыкаў да традыцыйнай культуры, абраднасці, у тым ліку і праз вывучэнне гаворак беларускай мовы, лексічная сістэма якіх адлюстроўвае і сам абрад, і склад удзельнікаў таго ці іншага абрадавага дзеяння, а таксама захоўвае найменні сакральных прадметаў, што выкарыстоўваюцца ў традыцыйнай абраднасці.

Гістарычна абрад выступае як адна з самых спецыфічных этнічных характарыстык. У сямейна-абрадавай лексіцы найбольш колькасна з'яўляецца лексіка вясельнага абраду як аднаго з самых важных комплексаў сямейнай абраднасці. Этнографы параўноўваюць усходнеславянскае вяселле не толькі са спектаклем з вялікай колькасцю дзеючых асоб, але і з «вясельнай

містэрыяй», шэрагам містычных дзеянняў, аб'яднаных у адно цэлае [1]. У традыцыйнай культуры беларусаў захаваліся вясельныя цырымоніі, а ў слоўніках утрымліваецца вялікая колькасць адпаведных абрадавых лексем. Вясельная лексіка беларускіх народных гаворак уяўляе сабой непаўторную моўную спадчыну, якая ўзыходзіць да старажытнасці і перадае духоўныя імкненні і маральныя скарбы продкаў.

У складзе вясельнай лексікі вылучаюцца наступныя тэматычныя групы:

1. **Найменні вясельнага абраду** і яго складовых частак – «вяселле, веселье» («*Родня наша ўжэ гаворыла про веселье*» [2, с. 244]; «*Вяселле пачынаецца ў суботу*» – зап. у в. Дуброва); «свадзьба» («*У гэты дзень дагаварваліся пра дзень свадзьбы*» – зап. у в. Кольна).

Вясельны абрад пачынаецца са «сватаў, сватання, заручын»: «*Перш чым ажаніцца, хлопец знаходзіў сабе нявесту. І тут ужэ пачынаецца сватанне*» (зап. у в. Вароніна); «*У сваты звычайна хадзілі ў нядзелю ці ў святы*» (зап. у в. Рычоў). Калі бацькі і іх дачка згаджаліся на шлюб, то адбываліся «запоіны, заручыны». У некаторых вёсках гэта былі два асобныя абрады: «*Першым было сватанне (заручыны) – ішлі сватацца ў любы дзень тыдня*» (зап. у в. Запясочча); «*А ўжэ ў ту суботу ўвечар у яе запоіны. Запівалі дзеўку. Людзей не багата было*» (зап. у в. Крэмнае).

На Жыткаўшчыне вядомы перадвясельны абрад «прымярэнне сарочак», звязаны выключна з жаніхом і яго роднымі: «*После запоін ішлі к маладому мераць сарочки. Бралі хросну мацер і хроснага бацькі жонку і ехалі. Мералі маладога, абмяралі дзверы, окны, мералі, сколько рушнікоў трэба навесіць у хаце*» (зап. у в. Пагост).

Перад вяселлем дзяўчаты абавязкова праводзілі «дзявочы вечар», «зборную суботу»: «*У зборную суботу збіралі кветкі для вянка, плялі яго. Таксама ў гэты дзень плялі касу нявесце*» (зап. у в. Рычоў); «*Перад вяселлем у суботу вечарам у маладой сабіраліся яе падружкі на дзявочы вечар*» (зап. у в. Вароніна).

У суботу перад вяселлем адбываецца абрад выпечкі караваю – «саджаюць каравай», «каравай пякуць»: «*Да суседачкі мілья, / Да прыходзьце ка мне, / Да к маему дзіцяці, / Каравай саджаці*» (зап. у г. Жыткавічы). Пасля выпечкі каравай упрыгожваюць – «украшаюць, радзяць, сад робяць»: «*Да ўжэ радзяць каровая, сад роб'яць. Розкі нарадзяць лентамі, бумагою крашэнаю*» (зап. у в. Крэмнае).

Звычайна вяселле пачыналася ў нядзелю. Адным з важных момантаў вясельнага абраду быў «пасад»: «*Пасад – гэта благаслаўленне жэніха і нявесты на шлюб, пажэланні ім шчаслівага жыцця*» (зап. у в. Вароніна). Затым жаніх з раднёй едзе да нявесты – «поезд»: «*Пасля малады са сваёй раднёй едуць да маладой. Едуць коньмі ці машынай, а калі блізка ў сяле, то пешшу. Гэта ўжо называюць поезд едзе да маладой*» (зап. у в. Буразь).

Нявесту неабходна было «выкупіць» – адбываўся «выкуп, торг, таргі»: *«Ставілі стол і малады павінен даць выкуп за нявесту, а дзеўку тым часам хавалі. Пасля выкупа заходзіў малады ў хату»* (зап. у в. Рычоў).

Узаконьванне шлюбу называлася «рэгістрацыя»: *«Потом, коли ўжэ выкупілі молодых і госці едуць у сельсавет на рэгістрацыю і сразу ў цэркву на венчанне»* (зап. у в. Малешаў). Вячанне («венчанне», «вянец») праводзілася раней абавязкова, зараз – па жаданні: *«А ў нядзелю ідуць ці едуць к вяню. Кончылося венчанне, молада цягне рушнік до дзвярэй, каб дзеўкі ішлі замуж, не заседжваліся доўга»* (зап. у в. Запясочча).

Вядомы ў Жыткавіцкім раёне абрад «пярэзвы, пярэзаў», які праводзіцца на другі дзень вяселля, у панядзелак: *«Бацькі за дачкою да жаніха не ехалі, а іх прыходзілі запрашаць у панядзелак ісці да сватоў к сваёй дочцы. Вось гэтая бяседа у панядзелак і называлася пярэзвы»* (зап. у в. Вароніна). Але ў некаторых вёсках абрад адбываўся праз тыдзень, і меў назву як «пярэзвы», так і «пірагі»: *«Пасля таго, як пройдзе тыдзень пасля вяселля, госці маладога (яго родныя) ехалі да маладой, а яе госці – да маладога. Гэта называлася пярэзвы»* (зап. у в. Кольна); *«На пірагі звалі сугубо родзічаў»* (зап. у в. Пагост).

2. Найменні ўдзельнікаў вясельнага абраду. Зафіксаваныя лексемы з’яўляюцца як агульнаўжывальнымі, так і характэрнымі менавіта для дадзенага рэгіёна. Найбольш распаўсюджаныя лексемы ў вясельным абрадзе – «малады, маладая, малада, молоды, молодое, нявеста, жаніх»: *«У молодое ў косе лента»* [2, с. 244]; *«Молоды под руку молодую да ў цэркоў»* [2, с. 245]. Пры падрыхтоўцы да вяселля значная роля адводзілася жанчынам, якія выпякалі каравай – «каровайніцам, каровайным»: *«Ек не ўдова, то хросна маці за старшу каровайніцу... То ўжэ за столы саджаюць каровайных. Пасля песню каровайну заспеваюць каровайніцы»* (зап. у в. Крэмнае).

На вяселлі ганаровымі гасцямі станавіліся сваты, бацькі, хросная маці і бацька: *«Каравай пеклі некалькі замужніх жанчын. Самая глаўная – маці хросная»* (зап. у в. Пухавічы); *«“Благаславі, оцец, маці каравай падымаці!”... Першых вызываюць бацькоў маладых, потым хроснага бацьку і ўсю радню»* (зап. у г. Жыткавічы). Не менш значную ролю выконвалі «дружкі»: *«Каравай дзельць дружок (з радні маладога)»* (зап. у в. Пухавічы); *«Дружкі нявесты ідуць устрачаць дружкой маладога. Кожная дружка чапляе цвяткі»* (зап. у г. Жыткавічы).

На тэрыторыі Жыткавіцкага раёна часта сустракаюцца лексемы «маршалак, маршал»: *«З кладоўкі каравай выносіў старшы маршалак»* (зап. у в. Кольна); *«Калі маршалкі апраналі маладую, маршалы са стараны жаніха насміхаліся над імі»* (зап. у в. Рычоў).

На Жыткаўшчыне вядомы і такія ўдзельнікі вяселля, як «пастух» (*«Запрашаюць “пастуха”, надзяюць торбу, кладуць туды 2-3 пірагі. Ён вядзе свадзьбу»* – зап. у г. Жыткавічы); «зывальнікі» (*«У суботу ішлі зывальнікі. От молодого звалі родню маладога, а от молодой – родню молодой»* – зап. у в. Запясочча); «паляўнічы» (*«Паляўнічы са стрэльбай падводзіць два разы*

падстаўных нявест. Паляўнічы хваліць падстаўную маладую» – зап. у в. Малішаў); «пасцельніцы, кубельнік» («Звязваюць у кухар пасцель. Выбіраюць пяць пасцельніц. Дружкі купляюць у “кубельніка” пасцель» – зап. у г. Жыткавічы); «свяцёлка, мічалка» («У маладога свяцёлка (дзяўчына, якая дзержыць свечку)» – зап. у в. Буразь; «Мічалка – гэта дзеўка з рукі маладога, якая на вянцы дзержыць свечкі» – зап. у в. Запясочча); «прыданья» (радня маладой) («Прыданья павінны сарваць гэтага дзеда і адвезці на печ гаспадыні вяселля» – зап. у в. Дзякавічы); «вясельныя» («Расходзяцца ў нядзелю вясельныя» – зап. у в. Запясочча); «завіца» («Уваходзяць у хату гаспадыня з гаспадаром і раяцца паміж сабой, што патрэбна ўжо ісці зваць на прырэзвы і будзіць маладых патрэбна, а няма ні хроснай, ні завіцы (завіца – сястра гаспадара)» – зап. у в. Вароніна).

Абавязковымі асобамі на вяселлі ў Жыткавіцкім раёне былі «падстаўныя жаніх і нявеста»: «На першы дзень вяселля робяць двух падстаўных. Жанчыну малага росту апранаюць у адзенне жаніха, а мужчыну высокага ў адзенне нявесты» (зап. у в. Дзякавічы).

3. Найменні прадметаў, якія выкарыстоўваюцца ў вясельным абрадзе. Гэтыя прадметы выступаюць як своеасаблівы код, які мае самыя разнастайныя функцыі. Самы значны прадмет у вясельным абрадзе – каравай, у якім пераплятаюцца мужчынскі і жаночы пачатак і які з’яўляецца сімвалам шчаслівага лёсу: «Калі каравай удаваўся, то лічылі, што гэта на шчасце» (зап. у в. Вароніна).

Абавязковымі прадметамі вясельнага абрада, з дапамогай якіх зычылі маладым шчасця, багацця, добрай долі, былі зерне, жыта, хлеб-соль, канфеты, мёд, сыр: «Маці абходзіла вясельны картэж тры разы, абсыпаючы ўсіх зернем. Пасля вячання бацькі сустракаюць маладых хлебам-соллю» (зап. у в. Пухавічы); «Маладая сыпле ў бакі канфеты. Маці выносіць хлеб з мёдам і сырам» (зап. у в. Дуброва).

Функцыю згоды, яднання выконваюць такія прадметы, як ручнік, «рушнік» («Маладая выносіць маладому рушнік з хлебам і солью» – зап. у в. Дуброва); жыта, палатно, пояс («Калі сваты ўжо збіраюцца ісці дамоў, дзяўчына дае свайму хлопцу ў падарак бутылку, поўную жыта» – зап. у в. Вароніна).

Сімвалам ачышчэння, абярэгу выступаў агонь: «Перад тым як ехаць перад первым возам запальвалі вязку саломы. Коні далжны былі пераскочыць чэраз агонь. Эту рабілася для таго, штоб сваркі і калатня асталіся пазадзі» (зап. у в. Вароніна).

Асаблівае значэнне на вяселлі меў стол, які з’яўляўся ўвасабленнем згоды, злучэння (сесці за стол – ‘пагадзіцца’). Паказальна тое, што абрад застолля завяршае кожны этап вясельнага абрада (сватанне, заручыны, вячэнне, вяселле): «Сват даставаў з-за пазухі хлеб і бутылку гарэлкі і ставіў іх на стале. После гэтага маці дзяўчыны ставіла на стол закуску і сваю бутылку гарэлкі»; «Стаяць сталы накрытыя абрусамі, відаць, што

тут было вяселле» (зап. у в. Вароніна); «Пасля таргоў заходзяць у хату і сваты запрашаюць садзіцца за сталы» (зап. у в. Буразь).

Аднак адначасова стол выступае і сімвалам мяжы – ім перагароджваюць дарогу да нявесты: «Прыйшлі к дзеўцы. Выносяць і становяць стол у варотах. Сустракаюць маладога з яго раднёю. Выпілі, патаргаваліса, пусцілі ў двор» (зап. у г. Жыткавічы).

4. **Найменні элементаў касцюма маладой:** «белэе плацце» («Дзеўкі адзеваюць невесту ў белэе плацце» – зап. у в. Малешаў); «фата» («А фату на голову доўжна адзець толькі дружка маладой» – зап. у в. Малешаў); «вянок, венка» («Венка маладой робілі» – зап. у в. Крэмнае; «Дзяўчаты вілі вянкi, а галоўнае – вянок для маладой. Вянкi сімвалізавалі дзявочую чыстату, маладосць» – зап. у в. Вароніна); «лента» – сімвалізуе шлях, калі дзяўчына пераходзіць у іншы статус, «цвяты» («Венка на ёе галаве з цветамі да лентамі, богата лентоў» – зап. у г. Тураў); «пояс» («Тут маладой завязваюць красны пояс, каб не нагаворылі і даюць свечану соль» – зап. у в. Малешаў); «хустка, голушка» («Даўно колісь венка не было. Хустку заўязвалі – два рогі на шыі і два – на лоб, гузом», «Хустка веліка назад заўязана, цёрноўка колеру ўсякого, толькі не чорнаго, поверх вянок» – зап. у г. Тураў); «фартух, хвартух» («Маці жэніха падходзіць да маладох, знімала з невесты фату і завязвае ёй хустку і фартух» – зап. у в. Малешаў).

Народныя святы і абрады з'яўляюцца праяўленнем традыцыйнай культуры беларусаў, таму ў генетычных адносінах амаль уся лексіка належыць да агульнаславянскага лексічнага фонду. Гэта такія лексемы, як «вяселле, сватанне, каравай, вянок, заручыны, маладыя» і іншыя [3]. Большасць найменняў, звязаных з даследаванай тэматыкай, з'яўляецца матываванай.

Самым пашыраным тыпам матывацыі найменняў, звязаных з вяселлем, выступае намінацыя паводле працэсуальнай прыкметы. Лексічным матыватарам такіх найменняў з'яўляюцца назвы разнастайнага дзеяння. Вялікая колькасць зафіксаваных назоўнікаў з'яўляецца суфіксальнымі ўтварэннямі ад дзеясловаў (сватанне, перапой, заручыны, выкуп, торг, пасад, запоіны, пярэзвы), назоўнікаў. У апошнім выпадку намінацыі адзінкі ўтвараліся пераважна суфіксальным спосабам ад асновы назоўніка: пасцельніца, голушка, каравайніца, кубельнік, маршалак.

Амаль не сустракаюцца сярод вясельнай лексікі назвы, утвораныя шляхам асноваскладання і складанасуфіксальным спосабам: «маладажоны». Некаторыя найменні з'яўляюцца субстантываванымі назвамі: хросны, малады, маладая, паляўнічы, вяселеныя, прыданыя.

Зафіксаваны на тэрыторыі Гомельскага рэгіёна і складаныя назвы: прыметнік + назоўнік («дзявочы вечар», «белэе плацце», «гороховы вянок», «зборная субота»); назоўнік + назоўнік («злучэнне маладых», «зразанне свечак»; «прымярэнне сарочак»); дзеяслоў + назоўнік («дзяліць каравай», «расплесці касу», «саджаць каравай», «выкупіць нявесту», «сад рабіць, украшаць»).

Сярод абрадавай вясельнай лексікі сустракаюцца адзінкавыя запазычанні з розных моў: нямецкай (маршал, фартух); лацінскай (рэгістрацыя); стараславянскай (жаніх, нявеста) [3].

Такім чынам, абрадавая лексіка сямейных абрадавых тэкстаў, якая да сённяшняга часу шырока функцыянуе на тэрыторыі Жыткавіцкага раёна, з'яўляецца крыніцай інфармацыі аб народнай культуры і вызначаецца багатай і складанай лексічнай сістэмай, варыянтнасцю і разнастайнасцю сродкаў з іх семантычнымі і граматычнымі асаблівасцямі, выступае неад'емнай часткай духоўнай культуры беларусаў, дзе захаваны старажытныя моўныя з'явы.

ЛІТАРАТУРА

1. Зеленин, Д. К. Восточнославянская этнография / Д. К. Зеленин. – М. : Наука, 1991. – 511 с.
2. Вяселле на Гомельшчыне : фальклорна-этнографічны зб. / уклад., сістэм., тэкст. праца, рэд. І. Ф. Штэйнер, В. С. Новак. – Мінск : Нёман, 2003. – 472 с.
3. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / М. Фасмер ; пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачёва ; ред., предисл. Б. А. Ларина. – М. : Прогресс, 1986 – 1987. – Т. 1 – 4.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается лексика свадебного обряда, зафиксированная в Житковичском районе. Проведена подробная семантическая классификация лексики, даётся генетическая характеристика обрядовых номинаций, рассматриваются типы структурно-семантической мотивации. В работе используется иллюстративный материал свадебного обряда, собранный во время фольклорных экспедиций по Гомельскому региону.

SUMMARY

The article deals with the vocabulary of the wedding rite, financed in the Zhitkovichi district. A detailed semantic classification of vocabulary is carried out, a genetic characteristic of ritual nominations is given, types of structural and semantic motivation are considered. The work uses illustrative material of the wedding rite, collected during folklore expeditions in the Gomel region.

Вяргеевка С. А.

ПАЎТОР І ПЕРАЛІЧЭННЕ – ВАЖНЕЙШЫЯ СТРУКТУРНА-СТЫЛІСТЫЧНЫЯ КАМПАНЕНТЫ ЗАМОЎНАГА ТЭКСТУ

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 14.09.2017)*

Замовы, з'яўляючыся адным з самых архаічных жанраў народнай творчасці, пры сваім узнікненні не маглі абапірацца на нейкія трывалыя і апрабаваныя жанрава-стылявыя арыенціры і вымушаны былі ствараць сваю сістэму вобразаў, архітэктоніку, стыль і г. д. Нараджэнне замоў было абумоўлена ўтылітарна-практычнымі патрэбамі, калі старажытны чалавек тлумачыў узнікненне мовы (слова) дарам багоў, надзяліўшы гэты цуд звышнатуральнай сілай. Таму, збіраючыся, напрыклад, на паляванне,

ажыццяўляючы магічны рытуал «забойства» звера і выконваючы танец, «паляўнічы» прамаўляў адпаведныя сітуацыі словы, каб спрагназаваць поспех. Як кожны жывы арганізм, замовы развіваюцца, з часам выпрацоўваюць адметныя правілы стылістыкі: «Стыль – разнавіднасць мовы, якая характарызуецца пэўнымі асаблівасцямі адбору, спалучэння і арганізацыі моўных сродкаў у залежнасці ад задач камунікацыі» [1, с. 96]. Задача замоўнай камунікацыі заключаецца ў тым, каб дасягнуць пажаданага выніку, аднавіць парушаную гармонію, пазбавіцца ад ліхих сіл-духаў.

У замовах не так часта сустракаюцца складаныя сінтаксічныя канструкцыі (сказы), затое пераважаюць простыя, аднастаўныя, эліптычныя канструкцыі, паўторы, пералічэнні, звароткі і іншыя сродкі. Гэта можна растлумачыць і адметнасцю спосабу мыслення старажытнага творцы, і немудрагелістай логікай замоўнага жанру, і стылістычнай устаноўкай на лапідарнасць, што непасрэдна звязана з функцыянальнай сферай яго бытавання, і жаданнем як мага хутчэй дасягнуць пажаданага выніку. Таму з цягам часу выпрацоўваюцца адметныя правілы арганізацыі тэксту, якія садзейнічаюць дакладнай і зразумелай перадачы інфармацыі. Адным з такіх правілаў, якое замацавалася спрадвечу, з'яўляецца паўтор аднолькавых слоў, што найчасцей сустракаецца пры зваротах: «*Маладзік, маладзік малады, твой рог залаты*» [4, с. 179, № 655]; «*Вывіх, вывіх, не будзь ліх (тры разы)*» [4, с. 154, № 538]; «*Звіх, звіху, не быць большаму горшаму ліху*» [4, с. 149, № 513]; «*Лішай, лішай, лішаіна, твая маць...*» [4, с. 20, № 9]; «*Удар, удар, табе тут не стаяць...*» [4, с. 158, № 552]. Незвычайная паэзія адчуваецца ў паўторы слоў, пры дапамозе якога малюецца партрэт трох сясцёр у замове «Ад вывіху», запісанай у вёсцы Лань Нясвіжскага раёна: «*На сінім моры ляжыць камень, на том камне сядзяць тры дзявіцы адной матушкі. Волас, волас, голас, голас, крык, крык, слух, слух...*» [4, с. 154, № 537].

Здзяйсненню галоўнай камунікацыйнай задачы падпарадкоўваецца і дапамагае такая стылістычная фігура, як полісіндэтон, заснаваны на паўторы злучнікаў (шматзлучніканасць). Даволі часта ў замовах сустракаецца паўтор прыназоўнікаў, якія ўжываюцца перад кожным словам, асабліва пры падрабязным пералічэнні частак цела, адкуль хвароба выганяецца: «*Выдзі із рабы Божай із буйнай галавы, із жоўтага мозгу, із румянага ліца, із касцяных зубоў, із белага цела, із гарачай крыві, із серца, із рук і ног, з касцей, падкостак, із жыл, пажыл, із жывата і печеней, і са всех нутрэней*» [3, с. 43, № 99]. Такая канструкцыя нагадвае полісіндэтон, што стварае меладычнасць, плаўнасць маўлення. У замове «От рожы» полісіндэтон спалучаецца з асіндэтонам: «*Маць Прачыстая гуляе і к сабе рожу падзвае, рожу красную, рожу чорную, сінюю і белую, і жоўтую, і сухую, і вялую, і врошную, і прыговорную, завідную, пасмешную, пацешную і мужчынскую, і хляпячую, і дзявочую, і бабскую, і к сабе прызвае, на агні іспаляе*» [4, с. 50, № 129]; «*...выходзь з яе і з касцей, і з машчэй, і з ясных вачэй, і з гарачай крыві, і з чыстага цела... Там яны гуляюць і сталы засцілаюць, і ўсіх лішаеў дажыдаюць: і красных, і белых, і луплёных, і калёных, і падзіўных, і*

прастудных, і пасмешных, і ветраных, і вадзяных, і знаюшчых, і незнаюшчых, і цур цябе, хрышчонага, нараджонага» [3, с. 34, № 59]. Спалучэнне такіх стылістычных фігур у адным тэксе робіць яго больш разнастайным, узмацняе выразнасць, падкрэслівае асобныя словы, што акцэнтую адметнасць характэрных для замоў маўленчых інтанацый, выпрацаваных на аснове іх гістарычнага развіцця.

Даволі пашыраным стылістычным прыёмам замоўнага тэксту з'яўляецца і пералічэнне. Перш за ўсё ў лекавых замовах гэта пералік частак цела, куды можа «ўсяліцца» хвароба і адкуль яе неабходна «выгаварыць», «вымавіць», «адаслаць», «выгнаць»: «...так згрызі і зкусай з раба *Божага* (імя) з галавы, з мозгу, з горла, з ліца, з рук, з ног, з нутра, з белага лягка, з печані чорнай, з сэрца рацівага, са ўсяго цела белага» [3, с. 91, № 317]; «*Выйдзі, нячысты дух, з раба Божага* (імя) з галавы, з рук, з ног, з жывата, з клетак, з сэрца, з селязёнкі, з жалудка, з печані, з маткі, з ячнікаў, з пазваночніка, з усяго арганізма» [4, с. 91, № 293]. Даволі арыгінальна распрацаваны матыў выгнання хваробы ў замове «Шэпт “Рожа”», запісанай у вёсцы Малажын Брагінскага раёна. З аднаго боку, розныя адценні рожы замаўляльнік адпраўляе на кветку (традыцыйна – ружу, па сугучнасці). З другога – пазначаецца наступная акалічнасць: «*Рожу шаптала. Калі красна – то на красны цвет, калі сіня – то на сіні цвет, калі чорна – то на чорны цвет, калі зялёна – то на зялёны цвет, калі салодка – то на салодкі цвет, калі жоўта – то на жоўты цвет, калі бела – то на белы цвет. Балячка красна, балячка сіня, балячка зялёна, балячка чорна, балячка бела, балячка жоўта, згінь»* [4, с. 46, № 115]. Дадзены варыянт – сапраўдны шэдэўр паэтычнага майстэрства, дзе надзвычай эфектны па сваёй эмацыянальнай выразнасці эліптычны тэкст узмоцнены анафарай і эпіфарай. Замоўная канструкцыя заканчваецца катэгарычным ключавым «згінь», адрасаваным усім раней згаданым хворасцям. Заключны фрагмент для ўзмацнення выразнасці фразы аформлены асіндэтонам. Як вынікае з разгледжанага твора, у прасторы замоўнага тэксту выяўляецца пераклічка і спалучэнне моцных знакавых пазіцый. Асноўнае структурна-стылістычнае правіла – паўтор. Галоўнае значэнне ключавых знакаў заключаецца ў іх функцыянальнай нагрузцы, размяшчэнні, руху па тэксту. Ключавое слова (у дадзеным выпадку) успрымаецца рэтраспектыўна, бо «вяртае» чытача да раней атрыманай інфармацыі.

Даволі разнастайныя тыпы пералічэнняў сустракаюцца ў матыве «Вытокі хваробы». Так, пералікі найменняў-характарыстык хваробы часта пабудаваны на сінанімічнай аснове: «*Загаварваю рожавую, схадную, маладзіковую, рожную, заговорную, падумную, падзіўную, пацешную, пасмешную, скрыпучую, балючую, таінючую, біючую, спужную, патужную, вадзяную, ветраную, мужчынскую, бабскую, дзявоцкую, хлапоцкую, парабоцкую, сінюю сінюху, красную краснуху, чырвоную чырвануху і скулу рожавую, і сваю»* [4, с. 50, № 128]. Пералік усіх магчымых характарыстычных адзнак ляжыць у аснове паўтора: «*Скула прыдуманая,*

скула прыгаданая, скула вадзяная, скула прыстрэчная» [4, с. 31, № 58]. Такі прыём звязаны з вызначальнай уласцівасцю мыслення старажынага чалавека – канкрэтнасцю яго веры ў тое, што поспех лячэння наступіць толькі ў выпадку, калі ўсе магчымыя (а часам і немагчымыя) абставіны ўзнікнення (наслання) хваробы, яе разнавіднасці будуць названы, напрыклад, у замовах «Ад скулы», запісаных у вёсках Кротаў Калінкавіцкага раёна («Скула-скулушка, скула-чарушка, скула бела, скула чорна, скула-жыла, скула-маліна, скула-рабіна, скула-чарніца, скула-камяніца» [4, с. 36, № 74]), Асінаўка Кармянскага раёна («Выгавараю этага чалавека скулу ўрошную, прыгаворную, уцешную, смешную, вадзяную, ветраную, калючую, гаручую, ламучую, свярбучую, балючую. Выгавараю скулу ў раба Божага (імя), скулу-бялуху, скулу-краснуху, скулу-чарнуху, скулу-буруху, скулу-паніжніцу, скулу-лазавіцу, скулу-куставіцу, скулу рассыпную» [4, с. 37, № 78]) і іншых. Як бачым, у беларускіх лекавых замовах шырока выкарыстоўваецца прыём падрабязных пералічэнняў, што, на думку Г. Барташэвіч, «характарызуе пэўны этап у светапогляднай сістэме, і гэта традыцыя дала штуршок развіццю мастацкага прыёму дэталізацыі аб'екта дзеяння і самога дзеяння» [10, с. 54].

Калі пералічэнні ў прыведзеных прыкладах складаюць даволі значныя ў колькасных адносінах структуры, то лакатыўныя (месцы, куды адсылаюцца хваробы) характарыстыкі даволі лаканічныя. Традыцыйна найбольш частотнае адсыланне «на мхі і на балоты, і на дзікія лозы» [4, с. 18, № 1]. Сярод антылокусаў на аснове аналізу тэкстаў беларускіх лекавых замоў па колькасных паказчыках лідзіруюць, з улікам ландшафтна-прыродных умоў Гомельшчыны, балоты – 52 адзінкі; мора – 49; ніцыя, сухія, нізкія, густыя лозы – 46 адзінак; балотныя, густыя мхі. І лозы, і мхі – традыцыйныя спадарожнікі балот [6, с. 160 – 162].

Пры пералічэнні тэмпаральных намінантаў выкарыстоўваецца часта магія круга, часавай завершанасці. Так, каб пазбавіцца «ад пудзіву», замаўляльнік выгаворвае «штоб не шчодрыўся ні ў маладом, ні ў старом, ні ў перакроі, ні ў сходзе месяца» [4, с. 89, № 288]. У замове «Ад нарадкі» з просьбай звяртаюцца да Хрыста: «Хрыстос храницель, храни і ў ноч і ў дзень, ад рання да змяркання» [4, с. 97, № 318]. Тая ж часавая і прасторавая замкнёнасць назіраецца ў варыянтах замовы «Ад іспуга»: «Не ачынайцесь, не ўспамінайцесь ні з захада, ні з поўдня, ні з маладзіка, ні з свет-светаў, ні з век-векаў» [4, с. 122, № 400]; «Пабегайце, спуды, перапалохі, хіткі, прыткі, хваробы, у гразі тапучай, у балоце зыбучым застаньцесь. Атныне на вякі, атныне да века. Амінь» [4, с. 135, № 449]; «...не ламіла бы касці ўдзень пры сонцы, ноччу пры месяцы, на ранішняй зары, на вячэрняй зары, на ўсяк дзень, на ўсякую гадзіну, на ўсяк час» [4, с. 187, № 686]. Практычна ўвесь тэкст ўяўляецца як некалькі замкнёных колаў у замове «Начніцы» [4, с. 238, № 930].

Даволі пашыраным са структураўтваральных прыёмаў, што выкарыстоўваецца не толькі на розных узроўнях арганізацыі замоўнага

тэксту, але і ў розных фальклорных жанрах (песня, казка, легенда, паданне і інш.), а таму можа лічыцца ўніверсальным, з'яўляецца нанізванне, на аснове якога фарміруецца ланцужковая кампазіцыя. Па прынцыпу ланцужковага нанізвання пералічэнняў унутры тэкставага фрагмента дэталізуюцца элементы міфалагічнага цэнтра. Распаўсюджаным з'яўляецца нанізванне на славесна-тэкставым узроўні замоўных зачынаў: «*На сінім моры, на акіяне, на востраве Буяне там стаяў дварэц, а ва дварэц – хатка, а ў хатке – залаты прэстол. За сталом сядзіць Божая Маць Прачыстая*» (зап. ад Г. П. Бабковай, 1902 г. н., у в. Хальч Жлобінскага р-на); «*На сінім моры – камень, на тым камні – дуб, на тым дубе – трыдзеваць какатоў, на тых какатах – трыдзеваць гняздоў, на тых гняздах – трыдзеваць сарок, трыдзеваць урок*» [5, с. 179]; «*На восточным моры, на востраве там стаіць дуб на трыдзеваць какатоў, на тых какатах – на трыдзеваць гнёзд, а ў тых гнёздах – на трыдзеваць птах, а ў тых птах – на трыдзеваць яйц, а ў тых яйцах – на трыдзеваць птах, а ў тых птах – на трыдзеваць крыл*» (зап. ад М. Я. Васілеўскай, 1935 г. н., у в. Бабічы Гомельскага р-на). «Такое размяшчэнне другасных локусаў (у розных варыянтах) даволі распаўсюджана, што звязана з псіхалогіяй чалавека, які хацеў усюды бачыць парадак: гармонію ў прыродзе, у самім чалавеку (здараўе, а не хвароба – сапраўдны парадак), парадак у прасторы і часе» [6, с. 85].

Значна радзей пералічэнне-нанізванне сустракаецца ў асноўнай частцы замоўнага тэксту. Так, у замове «Ад рознага», запісанай у вёсцы Хоўхла Буда-Кашалёўскага раёна ад В. А. Піскуновай, 1925 г. н., сустракаецца менавіта такі выпадак: «*А ў нядзелю раненька ўзышло сонца ясненька. Матка сына за ручку водзіць, к сінему мору прыводзіць. На сінім моры сіні камень ляжыць, на тым камні прыстол стаіць, на тым прыстоле тры кнігі ляжыць і тры свячы гарыць*» [7, с. 284]. У прыведзеных прыкладах (а іх колькасць значна большая) даецца апісанне сакральнага локусу, міфалагічнага цэнтра (МЦ), дзе адбываецца галоўнае дзеянне: «Усе структурныя кампаненты матыву МЦ ... выяўляюць тэндэнцыю да канкрэтызацыі» [6, с. 101], што, у сваю чаргу, дазваляе выявіць локусы першасныя і другасныя. Расійскі даследчык У. Кляус да першасных локусаў адносіць зямлю, мора, востраў і неба, да другасных – дрэвы, камень, царкву-сабор, прастол і іншыя [8, с. 88]. У замовах з матывам МЦ найбольш частотным з'яўляецца «кампазіцыйны прынцып прыступчатага (ступянёвага) звужэння (мора-акіян, востраў Буян, камень, дуб і г. д.)» [6, с. 102]: «*На сінім моры – востраў, і на тым востраве ляжаў камень Алатыр, на тым камні стаяла царква-сабор*» [4, с. 100, № 326].

Зрэдку ў замоўных тэкстах асноўным прынцыпам структурнай арганізацыі з'яўляецца сюжэтна-кампазіцыйнае нанізванне, а даволі значны рад пералічэнняў трымаецца пры дапамозе рэпрызы-рэфрэна і сінтаксічнага паралелізму. Так, відавочная аб'ектная разнастайнасць у замове, запісанай у вёсцы Печышчы ад Н. П. Кемень, 1925 г. н.: «*Стану я, благаславіся, і пайду, перакрысцяся, на акіян-мора. На нём плавае гогаль марскі. Ён не мае ні сіняй,*

ні краснай опухалі, ні хамута. Там паўзе **рак** марскі, ён не мае ні сіняй, ні краснай опухалі, ні хамута. Там ляжыць **мярцвец**, ён не мае ні сіняй, ні краснай опухалі, ні хамута. Там сядзіць **певень**. Ён не мае ні сіняй, ні краснай опухалі, ні хамута» [3, с. 186, № 779]. Як і ў вышэйпрыведзеных прыкладах, замоўныя фрагменты аб'яднаны адной тэмай, а ў апошнім варыянце ўсе звёны ланцужка ўяўляюць сабой сэнсава закончаныя фрагменты. Некалькі іншы нюанс назіраецца пры арганізацыі тэксту на сюжэтна-кампазіцыйным узроўні ў любоўнай замове «Ад смутку»: «Замаўляю рабу (імя), каб яна смуткавала ўсякую гадзіну, усякую мінуту, ела бы – не заела бы, піла бы – не запіла бы, спала бы – не заспала бы, а ўсё смуткавала, каб я ёй быў лепш чужога малайца, лепш роднага бацькі, лепш роднай маці, лепш роду-племені» [9, с. 368]. Працытаваны фрагмент замовы звярнуў нашу ўвагу тым, што нібы ўтвораны, на першы погляд, дзвюма ланцужковымі структурамі: «ела бы – не заела бы...» і «быў лепш за...». Аднак, што датычыцца першай з прыведзеных частак, то паслядоўнасці ці завершанасці гіпертэмы тут не назіраецца, тэкставы фрагмент можна адвольна працягваць, напрыклад, «гуляла бы – не за-на-пагуляла бы, працавала бы – не..., сядзела бы – не..., гаварыла бы – не...» і г. д. Як бачым, кожнае звяно ланцужка, паслядоўна злучанае з наступным, пашырае гіпертэму, але яе развіцця не назіраецца, яна нібы прысутнічае ў адной плоскасці, статычная, пабудаваная на пералічэнні аб'ектаў або дзеянняў. Такая пабудова не адпавядае агульнай канцэпцыі ланцужковага нанізвання, дзе ўсе звёны выцякаюць, дапаўняюць, пашыраюць і лагічна завяршаюць гіпертэму. Гэтым патрабаванням адпавядае другая частка прыведзенага варыянта, пабудаваная на градацыі (павелічэнні) маладзец – бацька – маці – род-племя. У традыцыйнай свядомасці род-племя – вышэйшая структурная сацыяльная арганізацыя грамадства.

Такім чынам, стыль фальклорных, як і літаратурных, жанраў не даецца гатовым, аформленым, апрабаваным. Ён выпрацоўваецца, складваецца, афармляецца, выкрышталізоўваецца са шматлікіх фактараў, якія і ўтвараюць стыль мовы, кампазіцыі, жанру, што ў працэсе свайго станаўлення таксама развіваюцца, відазмняюцца, узаемадзейнічаюць паміж сабой і ў рэшце рэшт падпарадкоўваюцца стылявым канонам, складзеным гістарычна. Што тычыцца сакральных жанраў, то тут назіраецца кананізацыя правілаў і мастацкіх сродкаў, устанаўленне трывалых стылявых нормаў. У замоўным жанры ёсць свая складаная і ўнутрана заканамерная структура. Славесна-мастацкая тканіна замовы надзвычай празрыстая, нібы непасрэдна алюстроўвае адпаведную жыццёвую рэальнасць.

Вызначаліся, адбіраліся, назапашваліся абавязковыя сувязі паміж усімі складнікамі твораў пэўнага жанру, што абумовіла жорсткія патрабаванні суадносін паміж элементамі стылю, прынятага, напрыклад, у жанры замовы. Афармленне гэтага стылю непасрэдна звязана са станам культуры пэўнага перыяду, духоўным жыццём, побытавым укладам, развіццём мовы, сацыяльных, этычных, эстэтычных набыткаў грамадства.

Праблема стылю ўвогуле і замоўнага жанру ў прыватнасці патрабуе фундаментальнага даследавання, што немагчыма ажыццявіць у межах аднаго артыкула, таму ў прапанаваным матэрыяле мы закранулі толькі невялікую яе частку – найбольш частотныя (верагодна, найбольш архаічныя) элементы стылістычнай арганізацыі тэксту: паўтор і пералічэнне, полісіндэтон.

ЛІТАРАТУРА

1. Юрэвіч, А. К. Стылістыка беларускай мовы / А. К. Юрэвіч. – Мінск : Вышэйшая школа, 1992. – 288 с.
2. Чистов, К. В. Фольклор. Текст. Традиция / К. В. Чистов. – М. : ОГИ, 2005. – 272 с.
3. Вяргеенка, С. А. «На моры-акіяне, на востраве Буяне...» (лекавыя замовы Гомельшчыны) : фальклорна-этнаграфічны зб. / С. А. Вяргеенка ; пад рэд. В. С. Новак. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2009. – 220 с.
4. «Гаючае слова роднай зямлі» (беларускія лекавыя замовы) : фальклорна-этнаграфічны зб. / аўт. уст. арт., аўт.-уклад. С. А. Вяргеенка. – Гомель : Барк, 2013. – 340 с.
5. Хойнікшчыны спеўная душа: народная духоўная культура Хойніцкага краю : фальклорна-этнаграфічны зб. / пад агул. рэд. В. С. Новак. – Мінск : Выд. цэнтр БДУ, 2010. – 303 с.
6. Вяргеенка, С. Матывы беларускіх лекавых замоў: структура-функцыянальны аспект (на матэрыялах фальклору Гомельшчыны) / С. Вяргеенка. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2012. – 176 с.
7. Жаўруковая песня Радзімы: народныя духоўныя скарбы Буда-Кашалёўскага краю / пад агул. рэд. В. С. Новак. – Гомель : Сож, 2008. – 424 с.
8. Кляус, В. Л. Сюжетыка заговорных текстов славян в сравнительном изучении. К постановке проблемы / В. Л. Кляус. – М. : ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. – 192 с.
9. Замовы / уклад., сістэм. тэкстаў, уст. арт. і камент. Г. А. Барташэвіч ; рэдкал. : А. С. Фядосік (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – 597 с.
10. Барташэвіч, Г. А. Магічнае слова: вопыт даследавання светапогляднай і мастацкай асновы замоў / Г. А. Барташэвіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1990. – 128 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу наиболее распространённых структурно-стилистических компонентов заговорного текста – повтора и перечисления. Обращается внимание на основные принципы организации структуры заговорного текста.

SUMMARY

The article is devoted to the analysis of the most common structural and stylistic components of the text of conspiracies – repetition and enumeration. Attention is drawn to the basic principles of organizing the structure of the conspiracy text.

**ДА ПЫТАННЯ АБ МЕСЦЫ І РОЛІ ЭТНАКУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ
БЕЛАРУСАЎ ПОЛЬШЧЫ Ў РАЗВІЦЦІ СУЧАСНЫХ СВЯТОЧНЫХ
ТРАДЫЦЫЙ БЕЛАРУСАЎ ЗАМЕЖЖА**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 08.09.2017)*

Пачатак ХХІ ст. паставіў перад беларускімі этналагамі шэраг праблем, якія маюць не толькі тэарэтычнае, але і прыкладное значэнне. Сярод найважнейшых – даследаванне патэнцыялу ўсяго беларускага этнасу, у тым ліку той яго часткі, якая ў выніку розных абставін апынулася за межамі рэспублікі. Арганізацыя супрацоўніцтва краіны з суайчыннікамі за мяжой з’яўляецца істотнай падтрымкай у павышэнні міжнароднага статусу Рэспублікі Беларусь, эканамічнай і палітычнай прысутнасці беларусаў у свеце, важным фактарам развіцця беларускай культуры. Магчымасць выкарыстання эканамічнага і палітычнага патэнцыялу беларускай дыяспары непасрэдна звязана з комплексам дзеянняў па вывучэнні і развіцці яе культуры, захаванні і замацаванні беларускай ідэнтычнасці. Таму 16 чэрвеня 2014 г. быў прыняты Закон Рэспублікі Беларусь № 162-З «Аб беларусах замежжа». Пастановай Савета Міністраў Рэспублікі Беларусь № 180 ад 4 сакавіка 2016 г. у складзе Дзяржаўнай праграмы «Культура Беларусі» на 2016 – 2020 гг. была зацверджана падпраграма «Беларусы ў свеце», накіраваная на падтрымку беларусаў замежжа. Нацыянальная акадэмія навук Беларусі прымае ўдзел у рэалізацыі гэтай праграмы ў частцы арганізацыі і правядзення навуковых даследаванняў.

Так, у мінулыя пяць год навукоўцы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі пачалі этналагічныя даследаванні культуры беларусаў замежжа ў Расіі, Літве, Польшчы, Украіне, Японіі, Кітаі.

У ходзе выканання асобнага праекта фундаментальных і прыкладных навуковых даследаванняў «Беларуская дыяспара: беларусы Калінінградскай вобласці» (2013 – 2015 гг., навуковы кіраўнік А. У. Гурко) было ўпершыню праведзена комплекснае даследаванне сучаснага стану і перспектывы развіцця духоўнай і матэрыяльнай культуры, эканамічнага патэнцыялу беларускай дыяспары Калінінградскай вобласці [1]. Даследаваны фактары, якія вызначаюць асноўныя механізмы, тэндэнцыі і заканамернасці развіцця беларускай культуры, фарміравання ідэнтычнасці на тэрыторыі анклава ў Балтыйскім рэгіёне. А. М. Ізергіной праведзена вывучэнне гісторыі фарміравання беларускай дыяспары ў Літве, яе этнакультурных асаблівасцяў; даследавана дзейнасць беларускіх арганізацый [6]. У рамках навуковай стажыроўкі старшага навуковага супрацоўніка аддзела народазнаўства С. Л. Сакума ва ўніверсітэце Кіёта (01.04.2015 – 31.03.2017) ажыццёўлены збор матэрыялаў аб беларускай дыяспары ў Японіі. Праведзены інтэрв’ю з прадстаўнікамі дыяспары, даследавана прастора інтэрнэт-камунікацыі беларусаў Японіі [9]. Этналагі Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі А. В. Гурко, А. У. Гурко, В. В. Шэйбак,

Н. С. Бункевіч прынялі актыўны ўдзел у рабочых мерапрыемствах кіраўнікоў нацыянальна-культурных аб'яднанняў Беларусі і прадстаўнікоў беларускай дыяспары ў Малдове, Украіне, Польшчы, Італіі ў маі-кастрычніку 2016 г., арганізаваных Апаратам па справах рэлігій і нацыянальнасцяў пры Савеце Міністраў Рэспублікі Беларусь. Правялі апытанні 24 найбольш актыўных прадстаўнікоў беларускай дыяспары пра асаблівасці беларускай культуры ва ўмовах замежжа [4; 5; 7].

Аналіз матэрыялаў гэтых даследаванняў паказвае, што ступень дасведчанасці ў пытаннях развіцця роднай культуры і самасвядомасці ў прадстаўнікоў беларускіх абшчын розных краін значна адрозніваецца. Гэтыя адрозненні звязаны з геаграфічнымі, эканамічнымі, палітычнымі ўмовамі складвання той ці іншай дыяспары. Беларуская дыяспара – гэта этнічная супольнасць беларусаў, якія пражываюць па-за межамі Рэспублікі Беларусь і захоўваюць ідэнтычнасць у культурнай сферы. Міграцыі беларусаў, вымушаныя або добраахвотныя, фіксуюцца гістарычнымі дакументамі ўжо ў XVII ст. Пасля руска-польскай вайны (1654 – 1667) сотні беларускіх рамеснікаў, прадстаўнікоў самых розных прафесій перасяляліся ў гарады Расіі. Некаторыя даследчыкі вылучаюць сем хваляў міграцыі, пачынаючы з сярэдзіны XIX ст., звязаных з паўстаннем Кастуся Каліноўскага, эканамічнымі прычынамі ў пачатку XX ст., рэвалюцыяй 1917 г., рэпрэсіямі, дзвюма сусветнымі войнамі, абменам насельніцтва з Польшчай у 1940 – 1950-я гады [8]. У мінулыя 25-30 год таксама назіралася значная міграцыйная актыўнасць, звязаная з геапалітычнымі зменамі на постсавецкай прасторы.

З тых фактараў, якія спрыяюць падтрыманню этнічнай самасвядомасці беларусаў замежжа, аднымі з найважнейшых з'яўляюцца святочныя традыцыі, што аб'ядноўваюць беларусаў у краінах пражывання, спрыяюць стварэнню беларускіх зямляцтваў і дапамагаюць захаванню сувязяў з Радзімай. Святы займаюць важнае месца ў культуры грамадства, бо не толькі звязаны з перыядамі працоўнай дзейнасці і зменамі гадавых цыклаў, але і адзначаюць прыродныя і культурныя падзеі грамадства ў розныя перыяды. Прымаць удзел у святкаванні – гэта значыць не толькі сцвярджаць пэўны ўклад жыцця, выражаць і вызначаць сваю прыналежнасць да той ці іншай супольнасці людзей (сям'і, абшчыны, саслоўя, этнасу, дзяржавы), але і прыводзіць жыццё грамадства ў суаднясенне з сусветным рухам, прыроднымі і касмічнымі цыкламі [2, с. 8 – 9]. Мэта артыкула – вызначыць асноўныя заканамернасці ў развіцці сучасных святочных традыцый беларусаў замежжа і іх ролі ў захаванні этнічнай ідэнтычнасці розных сучасных дыяспар ў параўнанні з дыяспарай Польшчы.

Даследаванні даюць магчымасць меркаваць, што ў дыяспарах, якія знаходзяцца на стадыі фарміравання, традыцыі святкавання складваюцца на аснове звестак, атрыманых яшчэ на Радзіме, а таксама на падставе інфармацыі, што трапляе праз СМІ, Інтэрнэт, грамадскія арганізацыі, беларускія афіцыйныя прадстаўніцтвы. Святочныя традыцыі ў дысперсна размеркаваных дыяспарах, якія фарміраваліся на працягу апошніх

дзесяцігоддзяў, фактычна развіваюцца пад уплывам культурных традыцый краіны пражывання, беларускіх грамадскіх арганізацый, беларускіх прадстаўніцтваў, СМІ. Высокі ўзровень развіцця святочных традыцый назіраецца ў месцах даўняга кампактнага пражывання беларускага насельніцтва пры ўмове трансляцыі традыцый праз сям'ю, адукацыйныя, грамадскія і рэлігійныя арганізацыі.

Фарміраванне адной са старэйшых з ліку новых дыяспар – беларускай дыяспары Калінінградскай вобласці – праходзіла ў 1940 – 1950-я гады. Ва ўмовах нацыянальна змешанага рассялення непазбежным было перапляценне і ўзаемаўплыў розных традыцый. Па прычыне складаных эканамічных умоў першымі перасяленцамі не надавалася вялікай увагі святам (акрамя дзяржаўных) і абрадам. У сучасны перыяд беларуская ідэнтычнасць нярэдка канструюецца ў другога і нават трэцяга пакалення перасяленцаў, народжаных у Калінінградскай вобласці, у якіх з'явілася вялікая цікавасць да сваіх каранёў, паходжання. У сувязі з развіццём нацыянальнага жыцця ў рэгіёне назіраецца пераасэнсаванне сваёй этнічнасці сярод беларусаў. На працягу апошніх 30 год былі створаны беларускія зямляцтвы, якія прывіваюць святочныя традыцыі. Перш за ўсё адзначаецца Дзень славянскага пісьменства і культуры, святы беларускай культуры, арганізуюцца мерапрыемствы, прысвечаныя гістарычным падзеям. Большасць беларусаў, таксама як рускіх і ўкраінцаў, лічыць сябе праваслаўнымі, і частка з іх адзначае праваслаўныя святы і выконвае абрады ў цяперашні час. Аднак некаторыя беларусы, нават хрышчоныя ў праваслаўі, у апошнія гады сталі пераходзіць у каталіцтва. Р. А. Грыгор'ева лічыць, што «каталіцтва становіцца для некаторай часткі маладых людзей апорай іх ідэнтычнасці, важным фактарам, які вылучае беларусаў сярод рускамоўнага насельніцтва» [3].

У беларускіх сем'ях Калінінградскай вобласці шмат дзе ў нашы часы адраділіся традыцыі святкавання Вялікадня, шчадравання на Каляды; на Радуніцу наведваюць могілкі. На Вялікдзень беларусы асвятваюць кулічы, яйкі, каўбасы. Гатуюць ежу, якая разглядаецца як этнічны сімвал: дранікі, бабку, мачанку, наліснікі, сальцісон. Элементы святочнага адзення аднаўляюцца дзякуючы самадзейным фальклорным групам [1].

У Японіі і Кітаі беларусаў знаходзіцца зусім мала – каля 300 чалавек у Японіі і каля 600 у Кітаі. Большасць з іх прыехала на працу ці вучобу. Ва ўмовах этнакультурнага асяроддзя, якое значна адрозніваецца ад роднага, кожны элемент сваёй ці блізкай да яе культуры набывае асаблівае значэнне. Таму беларусы Японіі, Кітая нярэдка адзначаюць рэлігійныя ці грамадзянскія святы разам з рускімі, украінцамі. Гэта адносіцца да тых свят, якія раней адзначалі разам на адзінай культурнай савецкай прасторы: Новы год, 23 лютага, 8 Сакавіка, Дзень Перамогі. Таксама святкуюць Вялікдзень, Каляды, Масленіцу. Беларускія пасольствы арганізуюць святкаванні Дня Незалежнасці і Дня роднай мовы.

З элементаў матэрыяльнай культуры, якія выкарыстоўваюць падчас свят, вылучаюцца кашулі-вышыванкі, паясы. Існуюць пэўныя складанасці ў

прыгатаванні святочнай трапезы, звязаныя з іншымі традыцыямі харчавання ў рэгіёне. Напрыклад, бульба ў Пекіне салодкая, таму дранікі не вельмі смачныя. У Пекіне, як і ў Токіа, немагчыма знайсці тварог, смятану. На Новы год робяць салат аліўе з прывазным маянэзам, але смак яго трохі адрозніваецца ад таго, да якога прызвычаліся. А вось смак шашлыкоў амаль ідэнтычны таму, што запомніўся дома. Таксама добра атрымліваюцца бліны, таму беларусы ў Пекіне палюбілі святкаваць Масленіцу. На адкрыццё Беларускага культурнага цэнтра у 2017 г. запрасілі повара з Беларусі, які частаваў гасцей нацыянальнымі прысмакамі.

У Токіа ў 2001 г. беларусы адкрылі рэстаран беларускай кухні «Мінск», дзе да святочнага стала падаюць грыбы з грэчкай у гаршчочках, смажаць дранікі. Падбіраюць замену беларускім прадуктам, каб зрабіць нешта падобнае да традыцыйных страў [9].

У цэлым, беларусы як у Японіі, так і ў Кітаі жывуць дысперсна, па ўсёй тэрыторыі краіны. Таму суполкі існуюць, галоўным чынам, у віртуальнай Інтэрнэт-прасторы. Гэта паўплывала на фарміраванне новых традыцый святкавання і віншавання. На інтэрнэт-чатах беларускай дыяспары можна ўбачыць святочную сімволіку: фотаздымкі і паштоўкі з выявамі фарбаваных яек, вярбы, бліноў, вышыванак і г. д. Ідуць абмеркаванні і парады, дзе і як можна набыць еўрапейскія прадукты для святочнай трапезы, як святкаваць тое ці іншае традыцыйнае свята. Па сутнасці, Інтэрнэт-прастора стала тым месцам, дзе складваюцца нейкія асераднёныя падыходы да святкавання каляндарных дат, традыцыйных і грамадзянскіх свят.

Беларусы прадстаўлены ва Украіне і Малдове ужо адносна доўгі час, іх кампактнае пражыванне адзначана на беларуска-ўкраінскім памежжы. Актывісты беларускіх суполак з Украіны і Малдовы, якія далі інтэрв'ю ў якасці экспертаў, назвалі наступныя святы, якія адзначаюцца суайчыннікамі: Дзень Незалежнасці, Новы год, Дзень Перамогі, Вялікдзень, Ражство, 8 Сакавіка; таксама Купалле, 1 Мая, 23 лютага, Дажынкi, дні нараджэння. Частку гэтых святаў, галоўным чынам грамадзянскія, адзначаюць грамадой, частку (рэлігійныя, сямейныя, асабістыя) – у сям'і. Са святочных элементаў матэрыяльнай культуры рэспандэнты адзначылі беларускія кашулі-вышыванкі, пояс, фартух, камізэльку. Таксама да этнічнага сімвала, які выкарыстоўваецца на святы адносяць агульнаславянскую спадніцу-панёву, адзенне з ільну. З элементаў святочна-рытуальнага харчавання, што акрэслівае этнічную прыналежнасць, адзначаюць дранікі, бабку, калдуны.

Актывісты беларускіх суполак з Італіі у сваёй большасці адзначылі важнымі Вялікдзень, Ражство, Каляды, Купалле, Сёмуху, Новы год, св. Міхаіла, Дзяды; таксама святкуюць Дзень маці (Пакровы), Вербніцу, 23 лютага, 8 сакавіка. У сем'ях, нярэдка змешаных (беларуска-італьянскіх), адзначаюць Вялікдзень, Ражство, Сёмуху, Дзень маці, Дзень Перамогі, калядуюць. На святы звычайна надзяваюць кашулі-вышыванкі, фартух, вяночкі, паясы, саламяныя капелюшы-брылі, таксама карыстаюцца беларускімі ручнікамі, сучасным адзеннем з ільну беларускай вытворчасці,

прывезеным з Беларусі. З элементаў святочна-рытуальнага харчавання, якое акрэслівае этнічную прыналежнасць, адзначаюць беларускі хлеб, асабліва папулярны хлеб «Нарачанскі». На прэзентацыях і святах беларускай суполкі ў якасці пачастунку прысутнічаюць дранікі, бабка, клёцкі, галубцы, мачанка, наліснікі, смажанка. Таксама у якасці этнічнага сімвала выкарыстоўваюць тыя стравы, што ўвайшлі ў беларускую кухню ў савецкія часы: вінегрэт, салат аліўе.

Вялікае значэнне ў адраджэнні святочнай традыцыі ў Італіі належыць Царкве. Так, Беларуская Праваслаўная царква каля 10 год таму па запрашэнні беларускай суполкі «Bellarus» накіравала у Неапаль святара. Таксама святочныя традыцыі падтрымлівае Пасольства і дзяржаўныя арганізацыі Беларусі. Прадстаўнікі беларускай суполкі Неапаля прыязджалі ў Італію з Беларусі і Расіі на працягу мінулых трох дзесяцігоддзяў. Сюды ж уваходзяць і дзеці беларусаў, народжаныя ў Італіі.

Падчас правядзення даследаванняў у Польшчы інтэрв'ю далі не толькі тыя, хто ўваходзіць у беларускія арганізацыі, але і звычайныя жыхары Беласточчыны. Пераважна яны адзначаюць Вялікдзень, Нараджэнне Хрыстова, Каляды, Хрышчэнне, Пераўтварэнне, Пяцідзсятніцу (Св. Троіцу), Купалле, Пятра і Паўла, Іаана Галавасека, Іллю, Нараджэнне Багародзіцы, Уздзвіжанне; таксама святкуюцца асабістыя дні нараджэння, Дзень Перамогі, 1 Мая, Юр'е. Паказальна тое, што большасць з азначаных свят беларусы Польшчы раўназначна адзначаюць і ў сям'і, і ў грамадзе. У сем'ях таксама захоўваюцца святочныя традыцыі, напрыклад, «розгляды», вячанне, адведкі, хрэсьбіны. Непасрэдна ў самой Беларусі такія традыцыі сямейных свят у савецкія часы амаль зніклі і толькі ў апошнія дзесяцігоддзі пачалі адраджацца.

На святах беларусаў Польшчы можна ўбачыць звычайнае паўсядзённае адзенне сучаснага крою, на ўрачыстых мерапрыемствах можна ўбачыць элементы традыцыйнага адзення: кашулі-вышыванкі, світкі, спадніцы, андаракі, фартушкі, паясы, саламяныя капелюшы і г. д. Прадметы традыцыйнага касцюма беларусы Польшчы добра ведаюць.

З элементаў традыцыйнай беларускай рытуальна-святочнай кулінарыі прыгадваюць каравай, пірог з капустай, куццю, бліны, «бусліныя лапы» (рытуальнае печыва на Гуканне вясны), фарбаваныя яйкі, паску. У якасці этнічных страў таксама звычайна называюць дранікі, бабку, бульбяную каўбасу, верашчаку, варэнікі, кумпяк, студзень («галарэта»).

У Беластоцкім ваяводстве, дзе мы праводзілі інтэрв'юіраванне, святочныя беларускія традыцыі, як правіла, захоўваюцца і на вёсцы, і ў горадзе. Пры гэтым важным фактарам з'яўляецца тое, што ёсць транслятары гэтых традыцый, тыя, хто нарадзіўся у 1930-х гадах і перадае свае веды нашчадкам. Акрамя таго, Праваслаўная царква, да якой адносіцца большасць беларусаў Польшчы, мае выразную этнічную накіраванасць.

Даследаванні паказваюць, што ў беларусаў Літвы, што, як і беларусы Польшчы, з'яўляюцца аўтахтонамі на тэрыторыі свайго этнічнага

паходжання, святочная культура захоўваецца і трансліруецца праз пакаленні. Але асаблівасцю падтрымання і рэпрэзентацыі беларускай культуры ў Літве выступае яе адраджэнне галоўным чынам ў гарадскім асяроддзі [6, с. 69].

У беларусаў Літвы і Польшчы святочная культура захоўваецца як на ўзроўні сямейных традыцый, так і ў беларускіх нацыянальных суполках. Найбольш важныя святы – Вялікдзень і Каляды, іншыя рэлігійныя святы. Таксама адзначаюць шэраг дат, звязаных з гістарычнымі падзеямі. На святах беларусаў Літвы можна ўбачыць звычайнае паўсядзённае адзенне сучаснага крою, на ўрачыстых мерапрыемствах – элементы традыцыйнага адзення: кашулі-вышыванкі, фартушкі, паясы, і падобнае. У якасці этнічных страў называюць дранікі, калдуны, кісель, бліны і іншае. Таксама захоўваюцца традыцыі рытуальнага харчавання падчас рэлігійных свят: фарбаваныя яйкі, паска, куцця і г. д.

Адна з галоўных праблем беларусаў у Літве, як і ў Польшчы, – старэнне беларускіх грамадскіх арганізацый, ад’езд моладзі за мяжу (на працу ці вучобу) і паступовае аслабленне традыцый, у тым ліку святочных.

Такім чынам, даследаванні, праведзеныя намі ў шэрагу краін рассялення беларусаў, дазваляюць вылучыць са святочных традыцый беларусаў тыя, што атрымалі шырокае распаўсюджванне. Гэта элементы святочных комплексаў такіх каляндарных і рэлігійных свят, як Каляды, Вялікдзень, Сёмуха, Купалле, Пакровы і іншыя. Таксама гэта грамадзянскія святы, што адзначаюцца ў Рэспубліцы Беларусь: Новы год, 8 сакавіка, Дзень Перамогі, Дзень Незалежнасці, Дзень роднай мовы, Дзень маці і іншыя. З элементаў матэрыяльнай культуры, якія выкарыстоўваюцца падчас свят, вылучаюцца кашулі-вышыванкі, фартушкі, паясы. На святочных трапезах найбольш вядомымі стравамі з’яўляюцца дранікі, бабка, бліны, мачанка.

У працэсе даследавання культуры беларусаў замежжа мы заўважылі тры заканамернасці. Па-першае, адна з тэндэнцый сучаснасці – пачатковае знаёмства з роднай традыцыяй у беларусаў замежжа нярэдка адбываецца праз матэрыялы Інтэрнэт-супольнасцяў. Гэтая тэндэнцыя суадносіцца з той часткай беларусаў замежжа, якая мігравала з Беларусі у апошнія дзесяцігоддзі ў маладым узросце, не паспеўшы атрымаць сталыя звесткі аб роднай культуры. Па-другое, сучасныя Інтэрнэт-тэхналогіі спрыяюць уніфікацыі святочных традыцый беларусаў замежжа. Пры гэтым назіраецца як запазычванне святочных элементаў з культуры краіны знаходжання, так і традыцый іншых народаў. Па-трэцяе, святочныя традыцыі беларусаў у месцах іх доўгачасовага кампактнага пражывання па-за межамі Беларусі беражліва захоўваліся і трансліраваліся нашчадкам, што мае важнае значэнне для аднаўлення забытых элементаў беларускіх святочных традыцый.

Найбольш поўныя комплексы матэрыяльнай і духоўнай культуры беларусаў, звязаныя са святочнымі традыцыямі, у параўнанні з іншымі краінамі мы заўважылі на тэрыторыі Польшчы.

Беларусы Польшчы з’яўляюцца аўтахтонным насельніцтвам на тэрыторыях этнічнага паходжання. Пры гэтым умовы захавання і развіцця

традыцый беларусаў Польшчы пад уплывам гістарычных падзей значна адрозніваліся ад тых умоў, якія былі ў Беларусі. Гэта спрыяла пэўнай кансервацыі тут асобных элементаў культуры. З другога боку, увесь час на гэтых тэрыторыях назіраецца больш інтэнсіўнае ўзаемадзеянне з культурнымі традыцыямі Захаду, што дае магчымасць убачыць механізмы адаптацыі культуры да гэтага ўзаемадзеяння і шляхі захавання этнічнай самабытнасці ў сучасным свеце. У беларусаў Польшчы, хоць яны адчуваюць ціск глабалізацыйных працэсаў, святочныя традыцыі падтрымліваюцца на ўзроўні сям'і і грамадскіх арганізацый, і гэтым можна тлумачыць іх сталае захаванне. Таму сучасная святочная культура беларусаў Польшчы ўяўляе вялікую цікавасць для развіцця беларускай нацыянальнай культуры ў цэлым.

ЛІТАРАТУРА

1. Бункевич, Н. Белорусы Калининградской области / Н. Бункевич, И. Романенко // Наука и инновации. – 2015. – № 4. – С. 71 – 72.
2. Верашчагіна, А. У. Хрысціянскія святы на Беларусі / А. У. Верашчагіна. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2001. – 126 с.
3. Григорьева, Р. А. Белорусское присутствие в Калининградской области / Р. А. Григорьева // 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. – С. 425 – 442.
4. Гурко, А. Ул. Сувязі беларускага этнасу / А. Ул. Гурко // Навука. – 2016. – 15 жніўня. – С. 6.
5. Гурко, А. Ул. Бусел над Везувіем / А. Ул. Гурко // Навука. – 2016. – 8 лістапада. – С. 6.
6. Изергина, А. Белорусы Литвы: история формирования этнической группы и современность / А. Изергина // Наука и инновации. – 2017. – № 12. – С. 67 – 70.
7. Крокі народнай дыпламатыі : інтэрв'ю А. В. Гурко, А. Ул. Гурко з карэспандэнтам А. Ермаловіч // Навука. – 2016. – 29 жніўня. – С. 5.
8. Матюнин, С. В. Белорусская диаспора / С. В. Матюнин // Белорусы. – М., 1998. – С. 35 – 39.
9. Сакума, С. Белорусы в Японии / С. Сакума // Наука и инновации. – 2017. – № 4. – С. 65 – 67.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются основные тенденции в формировании праздничной культуры белорусской диаспоры и подчёркивается роль праздничных традиций белорусов Польши в этнокультурном развитии белорусов зарубежья.

SUMMARY

The article considers the main trends in the formation of the festive culture of the Belarusian diaspora and emphasizes the role of the festive traditions of the Belarusians of Poland in the ethnocultural development of Belarusians abroad.

К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ РАЗВИТИЯ ЭТНОКОНФЕССИОНАЛЬНОЙ СТРУКТУРЫ ВИТЕБЩИНЫ В 1920 – 1930-Х ГОДАХ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 20.07.2017)*

Как и для всей Беларуси, для Витебской области исторически характерна поликонфессиональность. Здесь получили распространение разные христианские конфессии: православная, римско-католическая, греко-католическая, протестантизм, а также этноконфессиональные группы иудеев, старообрядцев, лютеран и другие. На протяжении столетий в регионе на фоне поликонфессионального разнообразия доминируют православные традиции. В настоящее время в Витебской области зарегистрирована 281 православная община (51,7% от общего количества религиозных организаций). Особенность этноконфессиональной структуры региона заключается и в том, что римско-католическая церковь занимает в ней значительное место – 94 общины (17,3%).

Современное положение и статус отдельных конфессий в регионе, межконфессиональные отношения и религиозная жизнь населения – всё это имеет непосредственное отношение к истории и культуре страны и обусловлено событиями прошлого. Исторические события 1-й половины XX в. оказали значительное воздействие на развитие этноконфессиональной структуры Витебщины и продолжали оказывать влияние на ее формирование во 2-й половине XX – начале XXI в. Цель данной статьи – выявить особенности развития этноконфессиональной структуры Витебщины в 1920 – 1930-х годах, дать краткую характеристику основным конфессиям и их статусу в обществе.

Сравним данные по этноконфессиональной структуре региона перед Октябрьской революцией. В начале 1914 г. на территории Витебщины наибольшим влиянием обладала православная церковь: насчитывалось 310 церковных приходов, 546 церквей и 235 часовен. В них служили 359 священников [10, с. 74]. В этноконфессиональной структуре значительное место занимал католицизм: по состоянию на 1914 г. в Витебской губернии насчитывалось 229 католических храмов и часовен [9, с. 246]. В Витебске и Полоцке существовали немногочисленные общины евангельских христиан и баптистов, возникшие ещё в конце XIX в. В этноконфессиональной структуре региона в начале XX в. значительное место занимал иудаизм. В 1909 г. в Витебске имелись две синагоги, возраст одной из которых превышал 100 лет, и 60 молелен, почти все хасидские [3].

Активная религиозная жизнь в регионе была прервана вначале событиями Первой мировой войны, затем гражданской и войной с поляками, когда белорусские земли стали ареной многочисленных военных действий. После Первой мировой войны был осуществлён передел государственных

границ, в результате чего западная часть Витебщины оказалась до 1939 г. в составе Польши (современный Поставский, Браславский, Глубокский, Шарковщинский, Докшицкий р-ны). Восточная часть бывшей Витебской губернии оказалась в составе Советского Союза. В 1920 – 1930-е годы конфессиональная история Восточной и Западной Беларуси приобрела различия, связанные с их разными историческими судьбами.

После установления советской власти СНК РСФСР издал декрет «Об отделении церкви от государства и школы от церкви», в котором были объявлены религиозные демократические свободы и права всех религиозных объединений перед законом. Витебским губисполкомом в 1919 г. было принято следующее постановление: «При проведении в жизнь декрета об отделении церкви от государства всем лицам, проводящим передачу храмов и имущества, в них находящегося, группам прихожан вменяется в обязанность вполне корректное обращение с лицами, участвующими в передаче, чтобы не затрагивать религиозного чувства граждан и вообще вести себя, как-то приличествует крестьянско-рабочей власти» [7, с. 32 – 33]. Однако в реальности условия для религиозной деятельности на территории БССР начали ухудшаться с первых шагов советской власти. Как отмечают церковные историки, в течение июня и июля 1918 г. окончательно оформилась политика «красного террора», когда по всей территории бывшей Российской империи были арестованы в качестве заложников, а впоследствии и казнены сотни ни в чём не повинных людей. В Витебске в июле 1918 г. с формулировкой «подозрение в контрреволюционных действиях» были арестованы, а затем расстреляны члены Поместного Собора Русской Православной церкви, пользовавшиеся авторитетом среди верующих: Борис Бялыницкий-Бируля и Георгий Полонский, реабилитованные уже в наше время [8].

Как следует из постановления отдела управления Витебского губисполкома от 15 января 1919 г., было принято решение о передаче учреждениями и организациями в местные Советы предметов религиозного культа. Под предлогом помощи голодающим Поволжья была проведена кампания по изъятию церковного имущества, представляющего особую ценность. В «Общей сводке ценностей, изъятых из церквей, костёлов и синагог Витебской губернии и переданных на государственное хранение» (1922), приведён следующий перечень: «Из г. Витебска, из костёла св. Антония – 5 фунтов серебра, из Николаевской железнодорожной церкви – 18 фунтов серебра, Петропавловской – 4, Единоверческой Успенской – 13, Николаевского кафедрального собора – 14, Маркова монастыря – 5 серебра и 19 злотников золота. Из Еврейской синагоги – 17 фунтов серебра, Евангелической лютеранской (церкви) – 86 злотников серебра. Всего по Витебской губернии изъято 17 п., 24 ф., 27 з., 72 д. серебра. 24 з., 9 д. золота; 3 з., 48 д. жемчуга... Изъято драгоценностей по губернии 85 пудов, т. е. почти выполнено всё» [7, с. 30, 60].

В документе отмечается, что «к проведённой операции изъятия ценностей крестьяне относились молчаливо-пассивно, за исключением отдельных случаев небольших сборищ верующих и выкриков в адрес комиссии» [7, с. 60]. Здесь же есть упоминание о вскрытии мощей Евфросиньи Полоцкой и Андрея Боболи, которое, по мнению авторов документа, «имело большое агитационное значение». Мощи Евфросиньи Полоцкой были отправлены на атеистическую выставку в Москву, затем до 1943 г. находились в Витебском краеведческом музее.

Эти события шли в русле жестокой борьбы с религией, которая проводилась в данный период в Советской Белоруссии: закрывались церкви и монастыри (позднее их перестроили в склады, клубы, школы и другие учреждения); были подвергнуты гонениям духовенство, монахи и верующие (независимо от вероисповедания). Конфессии утратили значительную часть своих молитвенных зданий, церквей, костёлов; храмы были разграблены, исчезло много культовых предметов, среди которых были и священные реликвии. В 1921 г. у верующих отобрали серебряную раку и крест преподобной Евфросиньи Полоцкой – объекты поклонения и паломничества.

В 1923 г. началась государственная кампания по перерегистрации религиозных общин. В результате этого мероприятия в 1923 г. в Витебской губернии было зарегистрировано только около 200 православных храмов и в Витебске 17 церквей (до революции в Витебске и в Витебской епархии (без учёта Полоцкого округа) было соответственно 31 и 124 храма). По данным на 15 марта 1929 г., число церквей составило соответственно 20 и 116, а уже к 24 февраля 1930 г. оставалось только 10 и 16 храмов соответственно в городе и епархии [10, с. 75, 79].

На этноконфессиональные процессы в регионе оказали влияние события из истории отдельных конфессий, в частности, православия. Это появление обновленческой церкви, к которой примкнули в 1927 г. 40 храмов в сельской местности в пределах Витебского округа (его границы совпадали с территорией Витебской обновленческой епархии). Тем не менее попытки создания обновленческой церкви в регионе потерпели неудачу. 17 июля 1933 г. на епархиальном съезде в Витебске было принято решение об упразднении Полоцкой обновленческой епархии [10, с. 89].

Антирелигиозные процессы особенно усилились с началом коллективизации. Архиепископ Николай (Покровский) так свидетельствовал о крайне бедственном положении вверенной ему Полоцко-Витебской епархии: «Часть закрытых сельских церквей разгромлена, колокола сняты и увезены, алтари осквернены, священные сосуды и церковная утварь расхищены, иконостасы разломаны и разбросаны, священники закрытых приходских церквей или томятся в тюрьмах, или находятся в ссылках, иные состоят на тяжёлых принудительных работах. Из отбывших наказание ни один не возвратился в приход» [7, с. 8]. Закрытые храмы использовались под производственные помещения, склады, квартиры, клубы. Из

120 недействующих церквей округа 71 здание не использовалось вообще, в остальных разместились клубы и склады зерна [7, с. 10, 17].

Священники подверглись жестоким репрессиям. По обвинению в подрывной деятельности в Витебской области в 1937 г. было арестовано 84 священнослужителя, включая архиепископа, 32 из них были расстреляны [7, с. 11]. Среди православных священнослужителей Витебщины, пострадавших от репрессий, числятся П. Я. Оглоблев (1878 – 1937), псаломщик Крестовоздвиженской церкви в Витебске, расстрелянный НКВД по обвинению в «контрреволюционной деятельности»; И. Ф. Околович (1866 – 1937) – дьякон церкви в Полоцке (расстрелян НКВД в одну ночь с рядом священников и прихожан «за антисоветскую агитацию»); Д. С. Александров (1878 – 1937) – настоятель Георгиевской церкви деревни Банонь Полоцкого района (расстрелян НКВД за «контрреволюционную организацию») и многие другие [6].

Государственные органы начали борьбу с религиозными праздниками, пытаясь их запретить и заменить новыми, революционными, о чём свидетельствуют архивные документы 1920 – 1930-х годов. Особым нападкам подверглись великие религиозные праздники – Пасха (Воскресение Христово) и Рождество Христово. Так, в документах этого периода отмечается, что в регионе особенно обострялась обстановка в дни празднования православной Пасхи. На предприятиях и в колхозах организовывались различные работы, а в клубах, зачастую находившихся в бывших церквях, в эти дни проводились антирелигиозные мероприятия, вечера, танцы, что вызывало недовольство верующих. С другой стороны, резко возрастала религиозная активность, особенно женщин, что выражалось в посещении церквей, исполнении обрядов и таинств [7, с. 10, 17].

К 1937 г. историки констатируют процесс «замирания церковной жизни в Витебской епархии, который был вызван насильственным закрытием храмов, многие из которых вскоре были разрушены». 11 октября 1937 г. на заседании Витебского горкома было принято постановление о закрытии оставшихся церквей города Витебска, являвшихся, по мнению властей, «рассадником контрреволюционной работы в городе». После этого до 1941 г. церковная жизнь в Полоцко-Витебской епархии замерла и богослужения не совершались больше нигде [10, с. 81 – 82].

Католическая церковь в регионе также пострадала от репрессий. Существует много примеров католических священнослужителей, репрессированных в 1920 – 1930-х годах. Об этом свидетельствует биография ксендза Камено-Губинского костёла Язеп Бородюли (1893 – 1983). Он был арестован чекистами 29 декабря 1926 г. Из Лепеля его привезли в Минск, где начались допросы. Коллегия ОГПУ приговорила ксендза к пяти годам концлагерей. Летом 1933 г. Я. Бородюля приехал в Витебск и получил назначение священником в костёлы св. Антония и св. Барбары. Но его служба продолжалась всего две недели, после чего опять последовал арест и высылка в лагерь до 1946 г. [5, с. 185 – 186].

Как констатируют протестантские историки, в 1920-е годы в церкви баптистов в Витебске, которую возглавлял Г. К. Шенгердт, наблюдался духовный подъём: «Общины активно функционировали, с привлечением множества новообращённых баптистов и евангельских христиан до 1937 года, когда вынуждены были прекратить свою деятельность. В 1941 году оставшиеся верующие объединились в одну общину – евангельских христиан-баптистов, которую возглавил пресвитер С. И. Филимонов» [4, с. 386 – 387, 395]. Общины в Полоцке, Орше и Лепеле были закрыты в 1930-е годы. К 1937 г. закрыли все церкви ЕХБ, а большинство пресвитеров и проповедников было репрессировано и сослано в Сибирь [4, с. 387].

Как констатирует историк иудаизма Беларуси Э. Иоффе, в 1920-х годах евреи сыграли видную роль в экономическом, политическом и культурном развитии Витебска. Однако, по мнению исследователя, с установлением советской власти начался упадок еврейской общины Витебска. В 1926 г. в городе жило 98 808 человек, в том числе 37 013 евреев (около 37,5% населения). В 1921 г. в городе открылся еврейский педагогический техникум. До 1923 г. в Витебске издавалась газета «Дер ройтер шторм» (на идише), орган еврейской секции ЦК Компартии Белоруссии. В 1921 г. были закрыты хедеры, а несколько синагог передано в собственность государства [3].

В целом, перед началом Второй мировой войны в регионе практически не оставалось ни одного действующего храма, молитвенного дома, синагоги. Религиозная жизнь приобретает полуполюгальное положение и перемещается из храмов или молитвенных домов в дома верующих. Вероисповедание сохраняется в семье как в домашней общине на уровне празднования наиболее великих религиозных праздников и выполнения самых необходимых ритуальных действий: молитв, песнопений, постов, приготовления ритуальных блюд, участия в главных христианских таинствах – крещения, венчания, отпевания.

На развитие этноконфессиональных процессов Западной Витебщины в составе Польши до 1939 г. оказывала влияние активная политика окатоличивания и полонизации населения, проводимая польскими властями. Государственные власти Польши активно противодействовали национально-возрожденческому движению среди белорусских ксендзов, распространению белорусскоязычной религиозной литературы и использованию белорусского языка в богослужении.

Об этом свидетельствуют воспоминания прихожан Задорожского костёла на Витебщине (Глубокский р-н). По воспоминаниям журналистки Ирины Жерносек, её мать «в молодости ходила в Задорожский костёл из деревни Черенки за восемь километров. Ходила босиком, неся в руках туфли, чтобы обуть их на подходе к костёлу. Ни она, ни её сестра, ни подружки не считали это расстояние далёким, тяжёлым. Тем больше, что в детстве, когда посещали уроки религии, которые проводил для них ксёндз Франтишек Ромейко, они преодолевали те восемь километров почти бегом. Мама вспоминала, что та катехизация была для них настоящим праздником,

потому что после занятий ксёндз выносил или мандолину, или балалайку, садился под костельными липами и начинал играть и весело петь: “Бульбу смажаць, бульбу параць, бульбу печанай ядуць...”. Весело было его слушать и радостно подпевать. Да только нашлись “внимательные” люди и донесли польским властям на “неправильного” ксендза, который не только песни с детьми по-белорусски пел, но и даже проповеди говорил на белорусском языке. Непорядок! Ксендза Франтишка забрали, и в скором времени он трагически погиб в Вильне...» [2].

Во время этнографических экспедиций белорусским этнологом Т. Новогродским записаны воспоминания жителей Браславщины по поводу изменений в церковной жизни в 1930-е годы, в том числе связанных с приходом советской власти в 1939 г.: *«До прихода советской власти ходили на базар в Браслав – среда, пятница. При советской власти позакрывали костёлы, ксендзов – в тюрьмы. Молиться ездили в Даугавпилс и Нейбол»* [1, л. 1].

В 1930-е годы продолжалось развитие протестантских общин на территории Западной Витебщины. В истории белорусского баптизма известно имя проповедника и пресвитера И. Т. Михайлова (1908 – 1981), который принял баптизм в 16 лет, стал книгоношей и проповедником. В 1929 г. он обучался на регентских курсах в Бресте, затем на библейских курсах, после окончания которых возглавил общину в посёлке Глубокое [4, с. 387].

Этноконфессиональная история региона значительно изменилась после воссоединения Западной Беларуси с БССР и вхождения территории Западной Витебщины с большим количеством верующих и религиозных общин, что оказало влияние на сохранение и дальнейшее развитие конфессиональной структуры во 2-й половине XX в. В последующий период (1950 – 1990-е гг.) сохранялась особая активность религиозных организаций, фиксировался высокий уровень религиозности населения западных районов Витебской области, что оказало влияние на возрождение и формирование современной конфессиональной структуры региона.

Таким образом, традиционная конфессиональная структура в Витебской области в 1-й половине XX в. была заметно трансформирована под воздействием атеистической идеологии. Религиозные организации оказались на полулегальном положении. В то же время с присоединением Западной Беларуси к БССР религиозные процессы Западной Витебщины оказали определённое влияние на развитие конфессиональной структуры всего региона.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архив Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы Национальной академии наук Беларуси. – Ф. 6. Оп. 13. Д. 12.
2. Жарнасек, І. Задарожскі касцёл Маці Божай Ласкавай на Глыбоччыне святкуе сёлета сваё стагоддзе / І. Жарнасек // Аве Марыя. – 2010. – № 10 [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <http://media.catholic.by/ave/>

3. Иоффе, Э. Евреи Витебска в 1880-х – 1920-х годах / Э. Иоффе // Шагалоуский сборник : материалы VI-IX Шагалоуских чтений в Витебске (1996 – 1999). – Витебск, 2004. – Вып. 2. – С. 27 – 33.
4. История евангелистских христиан-баптистов в СССР. – М.: Изд. Всесоюзного Совета ЕХБ, 1989. – 623 с.
5. Канфесіі на Беларусі (канец XVIII – XX ст.) / В. В. Грыгор’ева [і інш.]; навук. рэд. У. І. Навіцкі. – Мінск : Экаперспектыва, 1998. – 340 с.
6. Маракоў, Л. Рэпрэсаваныя праваслаўныя свяшчэнна- і царкоўнаслужыцелі Беларусі 1917 – 1967 : энцыклапедычны даведнік : у 2 т. – Мінск : Беларускі Экзархат, 2007. – Т. 1. Абаленскі – Кушнер. – 464 с.
7. Праваслауная Церковь на Витебщине (1918 – 1991): документы и материалы / гл. ред. М. В. Пищуленок [и др.]; сост. В. П. Коханко и [др.]. – Минск : НАРБ, 2006. – 365 с.
8. Священник Владимир Горидовец. Витебские страсотерпцы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.witebsk.orthodoxy.ru/martirolog.html19>.
9. Третьяк, Я. Белоруссия: религия и общество в прошлом и настоящем / Я. Третьяк // Религия и права человека. На пути к свободе совести. / сост. Л. М. Воронцова, А. В. Пчелинцев, С. Б. Филатов. – М., 1996. – Вып. 3. – С. 232 – 255.
10. Шиленок, Д. Из истории Православной Церкви в Белоруссии (1922 – 1939) (обновленческий раскол в Белоруссии) / Д. Шиленок // Материалы по истории Церкви. – М., 2006. – Кн. 38. – 218 с.

РЕЗЮМЕ

Исторические события 1-й половины XX в. оказали значительное воздействие на развитие этноконфессиональной структуры Витебщины и продолжали оказывать влияние на её формирование во 2-й половине XX – начале XXI в. Цель данной статьи – выявить особенности развития этноконфессиональной структуры региона в 1920 – 1930-х годах, дать краткую характеристику основным конфессиям и их статусу в обществе.

SUMMARY

The historical events of the first half of the XX century had a significant impact on the development of the ethno-confessional structure of the Vitebsk region, and continued to influence its formation in the second half of the XX and beginning of the XXI centuries. The purpose of this article is to reveal the peculiarities of the development of the ethnoconfessional structure of Vitebsk region in the 1920s – 1930s, to give a brief description of the main denominations and their status in the society.

Зубко Д. Г.

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИИ ИССЛЕДОВАНИЯ БЕЛОРУССКОЙ ДИАСПОРЫ В КИТАЕ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 28.08.2017)*

Вследствие развития в последние 25 лет отношений между Беларусью и Китаем и миграции (трудовой и учебной) наших соотечественников в Китай, на данной территории образовалась белорусская диаспора, которая является весомым фактором в продвижении национальных интересов. Её можно рассматривать как важный демографический, интеллектуальный и социокультурный ресурс, способный повысить эффективность внешней политики и экономических связей Беларуси и Китая.

Историография формирования белорусской диаспоры в Китае в данной статье рассматривается впервые.

Целью статьи является установление основных тенденций в истории исследования белорусской диаспоры в Китае. Задачи: выявить основные подходы к определению понятия «диаспора»; классифицировать научную литературу по теме исследования, установить важнейшие направления исследования диаспор в современной белорусской науке.

В греческом переводе Библии этот термин обозначает «рассеяние евреев среди язычников» [20]. С конца 70-х годов XX в. в зарубежной научной литературе публикуются первые исследования, посвящённые диаспоре [34], а с 1990-х годов данная тематика становится наиболее популярной. Появляется специализированная литература по проблеме исследования: в 1991 г. выходит англоязычный журнал «Diaspora, Journal of Transnational Studies» в Канаде, в Москве в 1999 г. – независимый научный журнал «Диаспоры». Уже с первого номера издания В. Дятлов [8] и А. Милитарёв [18] пытаются определиться в термине и понятии «диаспора».

Весомый вклад в теоретическое осмысление «диаспоры» внесли зарубежные исследователи Д. Армстронг (D. Armstrong) [34], Р. Брубейкер (R. Brubaker) [35], У. Сафран (W. Safran) [36], Г. Шеффер (G. Sheffer) [32] и другие. У. Сафран [36], как и многие другие исследователи, считает «классической» еврейскую диаспору, что является основой для принятия её в качестве критерия. Отсюда возникла и первая трактовка определения понятия «диаспора» (от греч. – «рассеяние») «для обозначения и осмысления формы и способа многовекового существования еврейского народа в отрыве от страны своего исторического происхождения, среди множества различных народов, культур и религий» [8]. Однако в дальнейшем поле исследования расширяется и к «классическому» типу относят армянскую, греческую, цыганскую, палестинскую диаспоры. Также в некоторых работах под «диаспорой» подразумевается другого рода расселение, к которому относятся торговые диаспоры, беженцы и т. д. На сегодняшний день данный термин общеупотребительный, его используют для широкого круга разнородных явлений, где нет чёткого разграничения с понятием «национальное меньшинство», «эмиграция», «этническая группа» и т. д. [20].

Таким образом, существуют разногласия относительно того, что брать за определение понятия «диаспора». В нашей работе мы будем придерживаться следующего понятия: «диаспора – это устойчивая совокупность людей единого этнического происхождения, живущая в иноэтническом окружении за пределами своей исторической родины (или вне ареала расселения своего народа) и имеющая социальные институты для развития и функционирования данной общности» [26, с. 37]. К основному признаку диаспоры Ж. Т. Тощенко и Т. И. Чаптыкова относят «внутреннюю способность к самоорганизации» [26, с. 37].

Одна из первых развёрнутых характеристик диаспоры дана У. Сафраном, взявшим за основу «классическую» диаспору [36]. В

современных условиях и понимании понятия «диаспора» данная характеристика не распространяется, поэтому мы будем придерживаться признаков диаспоры, предложенных Ж. Т. Тощенко и Т. И. Чаптыковой и важных для нашей работы:

1. Пребывание этнической общности людей за пределами страны (территории) их происхождения в иноэтническом окружении.

2. Этническая общность, которая имеет основные или важные характеристики национальной самобытности своего народа, сохраняет их, поддерживает и содействует их развитию (язык, культура, сознание).

3. Имеет некоторые организационные формы своего функционирования, начиная от землячества и кончая наличием общественных, национально-культурных и политических движений [26].

Достаточно проблематично точно проследить, какое количество граждан эмигрировало из Беларуси, так как история нашего государства тесно связана с историей СССР. Поэтому считаем уместным рассмотреть историю белорусской эмиграции в Китай в рамках двух периодов: советского (20 – 80-е гг. XX в.) и собственно белорусского (начало 90-х гг. XX в. по настоящее время).

Историей советской эмиграции в Китай занимались многие авторы. Однако с 20-х и до конца 50-х гг. XX в. практически отсутствовали глубокие исследования по эмиграции в Китай, адаптации к новым условиям жизни.

С 1922 г. в Харбине начинают издаваться труды, посвящённые Китайско-Восточной железной дороге (КВЖД) и Маньчжурии. Интересной для исследования представляется работа Б. А. Романова [22], опубликованная в СССР в 1928 г. Автор по архивным документам рассматривает вопрос о вывозе русского капитала на территорию Маньчжурии перед русско-японской войной.

В 1930-е годы советскими учёными велись исследования главным образом в области лингвистики.

Во 2-й половине 1950-х годов выходят труды о партийной и культурно-просветительской деятельности российской эмиграции, которые в большинстве своём созданы на базе воспоминаний «белых» эмигрантов, на основе архивных документов показываются советско-китайские отношения (1917 – 1957) [24].

В 1970 – 1980-е годы появляется ряд серьёзных научных работ, посвящённых рассмотрению антисоветской деятельности белогвардейцев в Китае. К ним относится работа Л. Шкаренкова [33], мемуары белогвардейцев «Крах Белой мечты в Синьцзяне...» [13], где даётся описание их жизни и быта.

Таким образом, в историографии советского периода затронуты лишь некоторые аспекты дальневосточной эмиграции.

Со 2-й половины 1980-х годов исследователи, получившие доступ к документальным архивным материалам, занялись новой концепцией исследования эмигрантского движения на основе цивилизационного подхода.

В конце 1980-х годов в журнале «Проблемы Дальнего Востока» появляется раздел «Русские в Китае», а в 1991 г. в Новосибирске вышел сборник литературных произведений русского Харбина [28], где освещён мир эмигрантов, особенности русского быта, политические события Китая 1920 – 1950-х годов. В Харбине начал издаваться журнал «Рубеж», представляющий литературные источники дальневосточного зарубежья.

В 1994 г. в сборнике материалов международной научной конференции «Миграционные процессы в Восточной Азии» [17] рассмотрены вопросы объединений эмигрантов в Маньчжурии, благотворительные организации для эмигрантов на территории Китая, историография дальневосточной эмиграции, вопросы науки, образования, культуры.

Столетний юбилей КВЖД и Харбина, отмечающийся в 1998 г., повлиял на анализ проблем эмиграции на научных конференциях.

На современном этапе вопросами русской диаспоры в Китае занимаются многие исследователи. Нами было проанализировано 54 работы, в результате чего мы пришли к выводу, что за последнее десятилетие интерес к этой проблеме заметно возрос. Выделим следующие группы научных трудов по проблемам диаспор в Китае.

Группа 1 – исследования И. В. Чапыгина [30], Е. Е. Аурилене [1] и других, изучающие социально-политико-бытовой аспект русской диаспоры в регионах Китая. В работах рассмотрены процессы формирования диаспоры в Китае, основные проблемы существования, место диаспоры в социально-экономической и политической жизни Китая, религиозная и культурная жизнь диаспоры, степень адаптации и т. д.

Группа 2 – исследования лингвистов, изучающих коммуникативный аспект. Это работы Е. А. Оглезневой [19], М. Б. Солодкой [25], раскрывающие взаимодействие между народами не только через коммуникацию, язык, но и через средства массовой информации.

Группа 3 – исследования культурологической направленности таких авторов, как А. И. Букреев [2], Лу Лэй [14], О. И. Еропкина [9], Ван Пин [3]. В данных работах рассматривается художественная литература эмигрантов, искусство, образование и т. д.

Группа 4 – исследования, посвящённые военной эмиграции (например, монография В. В. Марковчина [16]). Данная группа небольшая по своему объёму и посвящена рассмотрению истории центров русской военной эмиграции в Китае, её антисоветской деятельности и т. д.

Несмотря на многоаспектность исследований, опубликованных в XXI в., терминология по проблемам диаспоры, закономерности её развития изучены недостаточно. Перечисленные исследования внесли определённый вклад в раскрытие особенностей пребывания русскоязычной диаспоры на территории Китайской Народной Республики, однако проблема белорусской диаспоры в данном регионе не исследована.

Белорусское зарубежье насчитывает около 3,5 млн. человек и представляет значительный интерес для исследователя [27].

Интерес к белорусской эмиграции проявился с 1990-х годов, однако этой проблеме до сих пор посвящены единичные работы: книги «Беларусы ў ЗША» В. Кипеля [12]; «Белорусы в Канаде» (на английском языке) Я. Садовского; «Белорусы в Австралии» Н. Гордиенко; «Беларуская эміграцыя. 90-я гады XIX ст. – 1917 г.» А. В. Тихомирова [29]; коллективная монография «Белорусы в Пермском крае: очерки истории и этнографии»; статьи «Адаптация белорусских иммигрантов в Аргентине в 1900 – 1950-х гг.» С. В. Шабельцева [31]; «Працоўная міграцыя і эміграцыя беларускага насельніцтва ў другой палове XIX ст. – 1914 г.: гістарыяграфія праблемы» А. С. Луцевича [15]; «Белорусы Калининградской области» И. Романенко, Н. Бункевич [21]; «Белорусы в Японии» С. Л. Сакума [23]; «Этнакультурныя асаблівасці беларускай этнічнай супольнасці ў Літве» Е. Н. Изергиной [11] и других. Теоретические подходы к исследованию проблем этнокультурной адаптации к условиям принимающего общества представлены в работах А. Викт. Гурко, В. В. Шейбака [4; 5].

Новый этап в исследовании обозначенной проблемы начался в 2014 г. с принятием Закона Республики Беларусь «О белорусах зарубежья», в котором определяются «основные принципы, цели и направления государственной политики в области отношений с белорусами зарубежья» [10].

Этнологами Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси в ходе выполнения отдельного проекта фундаментальных и прикладных научных исследований «Белорусская диаспора: белорусы Калининградской области» (научный руководитель А. Вл. Гурко) было впервые осуществлено комплексное изучение современного состояния и перспектив развития духовной и материальной культуры, экономического потенциала белорусской диаспоры Калининградской области. А. Викт. Гурко, В. В. Шейбак, А. Вл. Гурко, Н. С. Бункевич провели пилотное исследование белорусской диаспоры в Украине, Молдове, Польше, Италии в мае-октябре 2016 г. [4 – 7].

Таким образом, историю белорусской эмиграции в Китай можно рассматривать в рамках двух периодов: советского и собственно белорусского.

На основании материалов, представленных в статье, источники и литература по изучению диаспоры в Китае подразделяются на мемуарную литературу и исследования, рассматривающие: 1) социально-политико-бытовой аспект; 2) коммуникативный аспект; 3) культурологический аспект; 4) военную эмиграцию.

В ходе работы было установлено, что ранее проблема белорусской диаспоры в Китае не разрабатывалась, рассмотрение этнокультурной адаптации белорусов в этой стране нами проводится впервые. Исследования осуществлялись в рамках различных отраслей знаний и направлений науки. В то же время методики и подходы белорусских этнологов, разработанные для изучения других белорусских диаспор, а также для исследования проблем этнокультурной адаптации мигрантов, могут стать ценной методологической базой для осуществления нашей научной работы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аурилене, Е. Е. Российская эмиграция в Китае : 1920 – 1950-е гг. : дис. ... д-ра ист. наук : 07.00.02 / Е. Е. Аурилене. – Хабаровск, 2004. – 376 с.
2. Букреев, А. И. Книжные собрания русских эмигрантов и репатриантов из Китая в коллекциях стран Азиатско-Тихоокеанского региона : дис. ... канд. ист. наук : 05.25.04 / А. И. Букреев. – Новосибирск, 2000. – 250 с.
3. Ван, Пин. Русская художественная эмиграция в Китае в первой половине XX века : дис. ... канд. искусств. : 17.00.04 / Пин Ван. – М., 2007. – 326 с.
4. Гурко, А. Викт. О современных подходах к исследованию процессов этнокультурной адаптации мигрантов / А. Викт. Гурко // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі* / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2009. – Вып.7. – С. 458 – 462.
5. Гурко, А. Викт. К вопросу об историографии проблемы этнокультурной адаптации мигрантов / А. Викт. Гурко, В. В. Шейбак // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі* / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2009. – Вып. 6. – С. 344 – 355.
6. Гурко, А. Ул. Бусел над Везувіем / А. Ул. Гурко // *Навука*. – 2016. – 8 лістапада. – С. 6.
7. Гурко, А. Ул. Сувязі беларускага этнасу / А. Ул. Гурко // *Навука*. – 2016. – 15 жніўня. – С. 6.
8. Дятлов, В. И. Диаспора: попытка определиться в термине и понятии / В. И. Дятлов // *Диаспоры*. – 1999. – № 1. – С. 8 – 24.
9. Еропкина, О. И. Русская школа в Маньчжурии первой трети XX века: тенденции развития и проблемы : дис. ... канд. педагог. наук : 13.00.01 / О. И. Еропкина. – М., 2002. – 170 с.
10. Закон Республики Беларусь от 16 июня 2014 г. №162-З О белорусах зарубежья [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://base.spinform.ru/show_doc.fwx?rgn=69864. – Дата доступа: 23.08.2017.
11. Ізергіна, А. М. Этнакультурныя асаблівасці беларускай этнічнай супольнасці ў Літве / А. М. Ізергіна // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі* / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2016. – Вып. 21. – С. 170 – 175.
12. Кіпель, В. Беларусы ў ЗША / В. Кіпель. – Мінск : Беларусь, 1993. – 350 с.
13. Крах белой мечты в Синьцзяне : сб. ст. – СПб. : Алетейя, 2016. – 139 с.
14. Лу, Лэй. Взаимодействие национальных культур России и Китая в XX веке : дис. ... канд. философ. наук : 24.00.01 / Лэй Лу. – М., 2004. – 148 с.
15. Луцэвіч, А. С. Працоўная міграцыя і эміграцыя беларускага насельніцтва ў другой палове XIX ст. – 1914 г.: гістарыяграфія праблемы / А. С. Луцэвіч // *Сб. работ 69-й науч. конф. студентов и аспирантов БГУ, Минск, 14-17 мая 2012 г. : в 3 ч.* – Минск, 2013. – Ч. 2. – С. 185 – 188.
16. Марковчин, В. В. Деятельность русской военной эмиграции в Северо-Западном Китае: 1920 – 1926 гг. : дис. ... канд. ист. наук : 07.00.02 / В. В. Марковчин. – Курск, 2010. – 213 с.
17. Миграционные процессы в Восточной Азии : Междунар. науч. конф. : тезисы, доклады и сообщения, 20-24 сентября 1994 г. – Владивосток, 1994. – 214 с.
18. Милитарёв, А. О содержании термина «диаспора» (к разработке дефиниции) / А. Милитарёв // *Диаспора*. – 1999. – № 1. – С. 24 – 33.

19. Оглезнева, Е. А. Русский язык в восточном зарубежье (на материале русской речи в Харбине) : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.01 / Е. А. Оглезнева. – Томск, 2009. – 505 с.
20. Осепян, А. К. Концепты и характеристики диаспоры в классическом и современном виде / А. К. Осепян // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2013. – № 7. – С. 68 – 76.
21. Романенко, И. Белорусы Калининградской области / И. Романенко, Н. Бункевич // Наука и инновации. – 2015. – № 4. – С. 69 – 72.
22. Романов, Б. А. Россия в Маньчжурии (1896 – 1906): очерки по истории внешней политики самодержавия в эпоху империализма / Б. А. Романов. – Л., 1928. – 608 с.
23. Сакума, С. Л. Белорусы в Японии / С. Л. Сакума // Наука и инновации. – 2017. – № 4. – С. 65 – 68.
24. Советско-китайские отношения, 1917 – 1957 : сб. документов / АН СССР, Ин-т китаеведения ; отв. ред. И. Ф. Курдюков, В. Н. Никифоров, А. С. Перевертайло. – М. : Изд-во восточной литературы, 1959. – 465 с.
25. Солодкая, М. Б. Издательская деятельность русской эмиграции в Китае: Харбин, Шанхай: 1917 – 1947 гг. : дис. ... канд. ист. наук : 05.25.03 / М. Б. Солодкая. – Краснодар, 2006. – 212 с.
26. Тощенко, Ж. Т. Диаспора как объект социологического исследования / Ж. Т. Тощенко, Т. И. Чаптыкова // Социс. – 1996. – № 12. – С. 33 – 42.
27. Участие белорусской диаспоры в социально-политических процессах в Республике Беларусь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://library.by/portalus/modules/politics/readme.php?subaction=showfull&id=1245480300&archive=&start_from=&ucat=&. – Дата доступа: 18.08.2017.
28. Харбин. Ветка русского дерева. Проза. Стихи. Воспоминания. – Новосибирск : Новосибирское книжное изд-во, 1991. – 400 с.
29. Ціхаміраў, А. В. Беларуская эміграцыя: 90-я гады XIX ст. – 1917 г. : аўтарэф. дыс. ... канд. гіст. навук : 07.00.02 / А. В. Ціхаміраў ; АН Беларусі, Ін-т гісторыі. – Мінск, 1994. – 26 с.
30. Чапыгин, И. В. Казачья эмиграция в русской диаспоре Северо-Восточного Китая: 1920 – 1945 гг. : дис.... канд. ист. наук : 07.00. 03 / И. В. Чапыгин. – Иркутск, 2006. – 186 с.
31. Шабельцев, С. В. Адаптация белорусских иммигрантов в Аргентине в 1900 – 1950 гг. / С. В. Шабельцев // Веснік БДУ. Серыя 3. Гісторыя. Філасофія. Псіхалогія. Паліталогія. Сацыялогія. Эканоміка. Права. – 2008. – № 3. – С. 15 – 19.
32. Шеффер, Г. Диаспоры в мировой политике / Г. Шеффер // Диаспоры. – 2003. – № 1. – С. 162 – 184.
33. Шкаренков, Л. К. Агония белой эмиграции / Л. К. Шкаренков. – М. : Мысль, 1981. – 229 с.
34. Armstrong, J. A. Mobilized and proletarian diasporas / J. A. Armstrong // American political science review. – 1976. – № 2, Vol. 70. – P. 393 – 408.
35. Brubaker, R. Accidental diasporas and external «homelands» in Central and Eastern Europe: Past and present / R. Brubaker. – Vienna, 2000. – 19 p.
36. Safran, W. Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return / W. Safran // Diaspora. – 1991. – № 1. – Vol. 1. – P. 148 – 235.

РЕЗЮМЕ

В рамках статьи автором классифицирована научная литература по вопросам диаспоры, анализ которой позволил определить важнейшие направления в исследованиях диаспор в современной белорусской науке.

SUMMARY

In this article the author classified scientific literature on the subject of diaspora and gave an analysis which determine the most important directions in diaspora studies in the modern and contemporary belarusian science.

Каспяровіч Г. І.

СВЯТА-КІРМАШ МЁДУ ЯК ЭТНАГРАФІЧНАЯ КРЫНІЦА

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 11.09.2017)*

У сучаснай культурнай прасторы Рэспублікі Беларусь прыкметнымі падзеямі з'яўляюцца кірмашы («ярмаркі») мёду, звычайна прымеркаваныя да галоўных праваслаўных свят і іншых урачыстых мерапрыемстваў. Найбольш мнагалюдныя яны восенню, калі падводзяцца вынікі пчалярскай работы. Асабліва пашыраны такія кірмашы ў горадзе Мінску, праходзяць таксама ў абласных і раённых цэнтрах. На падобныя мерапрыемствы ў Мінск збіраюцца пчаляры з усіх куткоў краіны. Тут гандлююць разнастайнай прадукцыяй: мёдам розных гатункаў, пропалісам, пяргой, пыльцою, забруссю, воскам, матачным малачком і нават пчаліным падморам. Тут сустракаецца мёд майскі, ліпавы, лясны, грэцкі, верасовы, са шматтраўя. Акрамя беларускага салодкага прадукту можна набыць башкірскі, алтайскі, украінскі мёд. Пчаляры, зацікаўленыя ў продажы сваёй прадукцыі, гасцінна запрашаюць пакаштаваць, даюць добрыя парады наконт лячэбных якасцей асобных гатункаў мёду. Кірмашы, выстаўкі мядовай прадукцыі ствараюць пчалярам добрую рэкламу, дапамагаюць у рэалізацыі вынікаў працы, разам з тым пашыраюць зносіны паміж вытворцамі, абмен вопытам, ведамі, інфармацыяй. Для даследчыка мядовае свята дае цікавыя матэрыялы аб стане і развіцці пчалярства, пераемнасці рамяства, наяўнасці дынастыі пчаляроў, традыцыях і навацыях у пчалярскай справе [1].

На кірмашах шмат патомных пчаляроў, якія з дзяцінства засвойвалі рамяство. У Аляксандра Андрэевіча Шнейдэра (1985 г. н.) з Дзятлаўскага раёна Гродзенскай вобласці дзед і бацька займаліся пчалярствам. Ён пераняў іх веды, вопыт, набыў спецыяльнасць пчаляра ў Смілавіцкім дзяржаўным каледжы, творча падыходзіць да сваёй прафесіі. Амаль 20 гадоў Аляксандр Андрэевіч займаецца пчалярствам і цвёрда перакананы, што пчалу і рамяство нельга пазнаць усёабдымна, трэба пастаянна вучыцца. Догляд пчол вельмі працаёмкі. З вясны і да позняй восені возяць пчол у павільёнах, на спецыяльных платформах па ўсім раёне да меданосаў: на пасевы грэцкі, рапса. Супрацоўнічаюць з аграномам, які папярэджвае, калі будзе хімапрацоўка раслін.

З народных метадаў лячэння А. А. Шнейдэр выкарыстоўвае палын. Нарыхтоўвае яго штогод і абкладвае палынам рамкі, каб іх не псавала моль. Багун засцерагае ад мышэй. У кожным вуллі зверху ляжыць мята. Яна дзейнічае на пчол дабратворна, супакойвае іх. Кожны раз, калі пчаляр ідзе да вулля, то бярэ лісточкі мяты і размінае іх пальцамі, каб рукі прыемна пахлі,

пчолы ў гэтым выпадку менш джаляць. Парода пчол у Аляксандра Андрэевіча – мясцовая сярэдняя руская, «вельмі злобная і куслівая», затое характарызуецца працавітасцю, павышаным зборам мёду. Пчалары самі выводзяць матак, замяняюць іх, робяць адводкі. А. А. Шнэйдэр раскажаў цікавы выпадак з жыцця пасекі: *«У нас пчолы дзядулі стаялі на хутары і вылецеў рой, сеў аж на самай вярхушцы высачэзнага дуба. Дзве лесвіцы звязалі, каб дабрацца да яго і то 3 метры не ханіла. Прышлося адной рукой трымацца за дрэва, а другой здымаць рой. Тады пчолы мяне вельмі пакусалі. Гэта ж патрэбна было браць спецыяльную раёўню (скрынку з чарпачком драўляным) і ссыпаць пчол у яе, а ўсіх астатніх пчол пёркам пажадана гусіным зграбаць у раёўню, каб не пашкодзіць і не раздражніць пчол. Пчолы, калі раецца, то вялятаюць з вулля з маткай. І пакуль матку ў раёўню не збярэш разам з пчоламі, то без маткі яны вялятаюць са скрынкі».*

Зімой бацька і сын рыхтуюць рамкі. Ператапляваюць воск і аддаюць яго на завод, дзе з яго вырабляюць вашчыну, і зноў ставяць для медазбору. Пчалары самі будуюць корпусныя вуллі.

У прадаўца мёду Вольгі Аляксандраўны Бабіч маці – пчалаяр з вялікім стажам. Яшчэ яе прадзед, а затым і дзядуля займаліся пчоламі. Дзеду ў 2008 г. споўнілася 95 гадоў, ён не мог ужо займацца пчальніком. Гэтую справу працягнула маці. На думку Вольгі Аляксандраўны, пчалаярства спрыяе захаванню здароўя. На пчальніку само паветра насычана нектарам і пропалісам. Дзядуля і ў 95 гадоў быў рухавы, гаваркі, меў добрую памяць, пражыў на пчальніку ўсё жыццё (а да пенсіі працаваў дырэктарам школы). В. А. Бабіч сама ў вольныя гадзіны дапамагае маці пры адкачванні мёду, іншы раз і пчол дагледзец: *«Адзяваю адпаведную вопратку, бяру спецыяльны “курэнь” (дымакур), каб пчол адганяць. Падыходзіш, адкрываеш вулей, аглядаеш яго ўнутры: рамкі, маткі, каб усё было ў парадку, не было кляшчоў. Ад кляшчоў пчалары выкарыстоўваюць спецыяльныя лекі. Па традыцыі збіраюць палын, заварваюць і даюць пчолам ці проста кладуць на рамкі, клешч з гэтага месца знікае».*

Аляксандр Іванавіч Ракіцкі трымае пчальнік у вёсцы Замхі Полацкага раёна Віцебскай вобласці. Месца вельмі меданоснае, мёд атрымліваецца смачны. Яго маці таксама даглядала пчол. Была жанчынай энергічнай, дома не сядзела, жыла ў лесе, збірала ягады, грыбы, арэхі. За рухавасць і ў сувязі з прозвішчам яна атрымала мянушку «Ракета». Маці даглядала 9 пчоласямей. Аляксандр Іванавіч з дзяцінства зацікавіўся рамяством: *«Любовь к пчёлам появилась у меня с 13 лет, а сейчас мне шестой десяток. Я уже без них не могу».* Аляксандр Іванавіч 22 гады адпрацаваў шафёрам далёкіх грузаперавозак. У непагадзь – мароз зімой, ноччу ці апоўначы – неабходна было даставіць груз у цэласці і захаванасці. Пры ўсім гэтым займаўся пчалаярствам. У нейкі момант вырашыў для сябе займацца толькі пчоламі. Яму дапамагаюць жонка, два сыны, нявесткі. Меншы сын быў яшчэ маленькім, здымаў рой. Яго пакусалі пчолы. Нават знаходзіўся ў рэанімацыі. Урачы катэгарычна забаранілі яму займацца пчоламі. Аднак Максім пасталеў

і разам з бацькам даглядае пчол. Укусы пчол пераносіць лёгка. Пчаляр марыць пра пашырэнне справы, пра тое, каб яго дзеці пастаянна працавалі на пчальніку. Адзін жыве ў Наваполацку, другі – у Віцебску. Штогод гаспадар і гаспадыня, сыны з нявесткамі выязджаюць на адкачванне, бяруць з сабой медагонку, сыны і нявесткі стараюцца, як кажуць у народзе, «не з-пад пугі». Аляксандр Іванавіч лічыць, што пчалярства – гэта высакародная справа, і людзі, якія займаюцца пчоламі, сур’ёзныя, паважаныя і вельмі гасцінныя.

У Дзмітрыя Ігаравіча Барысевіча, 1972 г. н., які пражывае ў Дубровенскім раёне Віцебскай вобласці, прадзед гадаваў пчол. Дзядуля таксама трымаў пчол у драўляных калодах. На зямлі стаялі калоды, як вертыкальныя, так і гарызантальныя, былі вялізнымі, у вышыню дасягалі 1,30 м, у дыяметры складалі 60-70 см. Мёд адтуль даставалі разам з сотамі. Дзмітрый Ігаравіч пасля заканчэння школы пайшоў вучыцца ў Смілавіцкі саўгас-тэхнікум, закончыў яго ў 2004 г. Два гады адпрацаваў у Брэсцкай вобласці, потым стаў трымаць свой пчальнік. Пчаляр працуе з раніцы да вечара. Улетку раніцай глядзіць раі, днём здымае рамкі з мёдам, вечарам адкатвае. Дзядуля дапамагаў лавіць раі і адкатваць мёд. Вуліі зараз рамачныя, корпусныя. На пчалярства ўплываюць прыродныя ўмовы. 2002 год быў неспрыяльны. Пчолы рана закончылі ношку, матка рана перапыніла яйкакладку, да восені пчолы былі ў слабым стане: рабочая пчала загінула, маладая не нарадзілася і шмат пчол разляцелася. На варатоз (клешч) народныя сродкі мала ўплываюць. Раней выкарыстоўвалі мурашыную кіслату, хрэн, пасыпалі цукровай пудрай, крухмалам, а зараз ёсць шмат лекаў. Некаторыя пчаляры спецыяльна падстаўляюць рамку з трутневай ячэйкай, каб матка села туды. А клешч любіць трутневую ячэйку (там тэмпература гнязда вышэйшая) і ідзе туды, а потым вылазіць і яго прыбіраюць. Пчол-трутней звычайна выкідваюць з вулля восенню ці калі спыняецца ношка. Труцень неабходны для апладнення маткі.

Юрый Алегавіч Шынкевіч, 1961 г. н., пчалярствам заняўся невыпадкова. Пчальнік у вёсцы Дубоўка Бабруйскага раёна трымаў яго бацька з пачатку 1960-х гадоў. Бабруйшчына – гэта сярэдняя паласа Беларусі. У ландшафце пераважаюць сасновыя бары, добра асветленыя сонцам. У падлеску шмат меданосных раслін, такіх як маліна і крушына ў пачатку лета, чабор і верас – у другой палове лета. Юрый Алегавіч лічыць, што пчала дадзена чалавеку Богам, а мёд – святы прадукт. Па адукацыі Ю. А. Шынкевіч радыёфізік, з адзнакай закончыў Беларускае дзяржаўнае ўніверсітэт, 12 гадоў працаваў у вытворчым аб’яднанні «Інтэграл», праектаваў звышвялікія інтэгральныя схемы. У 1991 г. з разбурэннем Савецкага Саюза фінансаванне аб’яднання прыпынілася, Ю. А. Шынкевіч вырашыў працягнуць справу бацькі, заняцца пчальніком прафесійна і не шкадуе аб гэтым. Можна сказаць, ад інтэгральнай схемы прыйшоў да пчаліных сотаў. Пчолы таксама будуць вельмі дакладную геаметрычную форму сваіх сотаў. Яны вялікія працаўнікі, іх рабочы дзень пачынаецца з першымі промнямі сонца, і калі ёсць медазбор, то працуюць без стомы. Адпаведна і пчаляр выходзіць рана аглядзець пчол:

як яны працуюць, куды ляцяць, як змянілася ношка сёння ў параўнанні з учарашняй. Працоўны дзень пчаляра летам працягваецца 15-16 гадзін, з невялікімі перапынкамі на ежу. Юрый Алегавіч дакладна прыкмячае спецыфіку прафесіі: *«Этот труд достаточно кропотливый, это труд для души и должны быть обязательно любовь и предрасположенность к пчелам. Мой отец говорил: “Из 100 желающих заняться пчеловодством пчеловодами становятся максимум 10 человек”»*. Як адзначае Ю. А. Шынкевіч, прычыны самыя розныя: алергія, чалавек не можа перанесці пчаліны яд, іншым гэтае рамяство проста не даецца. Пчаляр пераважна трымае карпацкую пароду пчол; вядзе самадастатковую гаспадарку, купляе вуллі і рамкі, імкнецца пашырыць пчальнік з выкарыстаннем перадавых тэхналогій. На змену дрэву ў XXI ст. прыходзіць полістырол. Пчаляр на ўласным вопыце хоча пераканацца ў мэтазгоднасці пчалярства ў такіх вуллях. Што тычыцца традыцый у пчалярстве, то застаюцца мёд і іншыя пчолапрадукты. Пчаляр таксама выкарыстоўвае часнок, выціскае з яго сок і дадае ў цукровы сіроп у восеньскую падкормку. Юрый Алегавіч прытрымліваецца думкі, што ў сучасных умовах пчала сама не выжыве. Дзеля таго, каб занятак пчалярствам даваў прыбытак, неабходна трымаць пчальнік з захаваннем усіх патрабаванняў ветэрынарыі і санітарыі. І калі пчала дагледжана, то на пчальніку пануе парадак, няма захворванняў. Разам з тым пчаляр выяўляе змены ў рамястве: *«У отца это было любительское занятие, у меня же стремление, чтобы занятие было максимально профессиональным»*. Ён адзначае, што ў 1970-я гады на пчальнік бацькі прыходзілі пакупнікі з каструлямі, вёдрамі, набывалі мёд для сваіх сямей, цяпер жа прыносяць маленькія слоікі. Спажыванне мёду не адпавядае неабходным нормам і па ўсёй відавочнасці насельніцтву трэба прывіваць адносіны да мёду як да здаровага прадукту.

Аляксандр Антонавіч і Алена Фёдараўна Рэбавы жывуць у вёсцы Каменка Горацкага раёна Магілёўскай вобласці, а пчальнік трымаюць у Аршанскім раёне Віцебскай вобласці. У вёсцы, размешчанай на ўскрайку лесу, яны набылі домік з садам і пакідаюць там вуллі. Мясцовыя жыхары наглядаюць за імі і атрымліваюць за дапамогу мёд. Пчаляры вывозяць вуллі на грэцкае поле, у лес, на лугавое разнатраўе, на пэўны час – у маленькія вёсачкі. Аляксандр Антонавіч прыйшоў да пчалярскай справы выпадкова. Працаваў у мясцовай школе настаўнікам. З нагоды набыў матацыкл з вялікімі заводскімі дэфектамі. Мясцовы механік дапамагаў Аляксандру Антонавічу ўводзіць яго ў эксплуатацыю, а сам ён займаўся пчоламі і некалькі раз запрашаў аднавяскоўца перанесці вуллі, узяць рой і шэраг іншых прац. Кожны раз пчолы джалілі памочніка, а праз некаторы час пухліна ад укусаў праявілася вельмі слаба. Механік-аднавясковец параіў завесці пчол, прывёз вулей і рой, да восені яго паглядзеў, закрыў вечка і сказаў: *«А далее сам. Чалавек письменны, навучылся»*. Давялося Аляксандру Антонавічу асвойваць новае рамяство. Паехаў у бібліятэку Горацкай сельскагаспадарчай акадэміі, пачытаў літаратуру, выпісаў спецыяльныя часопісы і вось ужо каля 40 гадоў

займаецца пчалярствам: *«Теперь это моя стихия. Мне очень нравится. Я без пчёл свою жизнь вообще не представляю. Пчела – создание очень трудолюбивое. У неё нужно очень многому нам поучиться. Недаром есть пословица “Трудись, работай, как пчела, и будешь счастлив”»*. У пчаляра кожная хвіліна задзейнічана ці падрыхтоўчымі аперацыямі, звязанымі з рамяством, ці нават асэнсаваннем будучыні. Ён плануе сваё жыццё так, што ўсюды неабходна паспець. І на ўсё хапае часу і сіл. У выніку ёсць прыбытак і маральнае задавальненне. Здароўе ўмацоўваецца, паколькі пчаляр увесь дзень на свежым паветры. Летні дзень пачынаецца ў 7 гадзін раніцы. Снеданне, потым агляд пчальніка, праца на ім. У некаторыя дні не хапае часу нават на абед. Працуе пчаляр да 19-20 гадзін вечара. Для лячэння пчол выкарыстоўвае медпрэпараты, дазволеныя дзяржавай, дапушчаныя ветнаглядам. На зіму ў невялікай колькасці падкормлівае пчол чыстым цукровым сіропам дзеля таго, каб захаваць рой. Асобныя гатункі мёду цяжка пераносяцца пчоламі ў час зімоўкі. Таму рэкамендуецца 2 кг цукру на пчоласям’ю акрамя 18 кг мёду. Аляксандр Антонавіч і Алена Фёдараўна пачыналі з 1-2 сямей, а да 2016 г. пашырылі пчалынік да 300 сямей. Дасканала асвоілі прафесію пчаляра, перанялі традыцыі і творча іх узбагацілі. Гаспадар змайстраваў прыстасаванні для выбівання пярці, стол для распячаткі мёду (з нержавейкі, пад ухілам і з сітам, каб пчолы і воск не траплялі). У гаспадароў ёсць як ручная, так і дзве электрычныя медагонкі. Па традыцыі пчаляры на Спас у абавязковым парадку частуюць мёдам дзяцей, суседзяў, аднавяскоўцаў, сваякоў.

У Пятра Кавалеўскага, 1974 г. н., пчалынік знаходзіцца на Глыбоччыне, на мяжы Полацкага, Міёрскага і Глыбоцкага раёнаў. Мясцовасць малазаселеная, багатая на меданосныя травы, што добра для пчол. Сам жа Пётр – гараджанін, жыве з сям’ёй у Полацку. Пчалярству навучаўся ў сям’і: пчол даглядала маці. Трымалі чатыры сям’і пчол толькі для сябе. А жонка – пчаляр у чацвёртым пакаленні. Разам пачалі масавае пчалярства, плануюць выйсці на вялікія аб’ёмы і стварыць фермерскую пчалярскую гаспадарку. Вулі ў асноўным закупілі, але маюць намер рабіць свае, простыя, мнагакорпусныя з ДВП, гэта будзе танней, каб быць больш канкурэнтаздольнымі і каб кожны пакупнік змог купіць мёду. Самы напружаны час для пчаляра – май, жнівень, верасень. У маі звычайна наглядаюць за пчоламі, іх раявым станам, каб не зляцелі. У жніўні, верасні неабходна выкачаць мёд, збіраць пчол на зіму. Якасць мёду пчаляры асабліва кантралююць, выкачаюць толькі цалкам запячатаны мёд. Ён захоўваецца даўжэй і гадамі не страчвае сваіх карысных якасцей. На зіму для пчол іншы раз робяць спецыяльную падкормку. У цукровы сіроп дадаюць настоі яловай ігліцы, чыстацелу і мяты, паколькі ў цукровым сіропе не хапае мінеральных рэчываў і вітамінаў. Зімой можна заняцца рэалізацыяй мёду. У асноўным раней яго прадавалі ў Полацку, але ўжо некалькі гадоў адвозяць на кірмаш у Мінск. Па традыцыі Пётр запраўляе дымар яловымі гнілушкамі; па народных уяўленнях, яловы дым адпужвае кляшча, у той жа час ён лічыць,

што народныя метады разлічаны толькі на дробную вытворчасць, дзе мала пчоласямей. А для прамысловага пчалярства, буйных пчальнікоў яны не падыходзяць. Ноччу ў доглядзе «дапамагаюць» вожыкі: збіраюць трутняў і падмор, палююць на мышэй. Парода пчол тут у асноўным мясцовая, на аснове Карпаткі. У 2007 г. закупілі некалькі матак Карнікі (Краінкі).

З мэтай развіцця пчалярства ў Рэспубліцы Беларусь у 2005 г. створана і зарэгістравана Рэспубліканскае грамадскае аб'яднанне «Беларускія пчаляры». Яно паставіла перад сабой важныя задачы: аказанне ўсебаковай дапамогі пчалярам; папулярызацыя і распаўсюджванне сучасных метадаў пчалярства; фарміраванне ў пчаляра ашчадных адносін да прыроды. Намеснік старшыні гэтага аб'яднання Сяргей Міхайлавіч Алейнікаў – патомны пчаляр. Яго бацька трымае пчальнік у вёсцы Любонічы Кіраўскага раёна (недалёка ад Бабруйска), мае больш за 20 вулляў. 30 год працаваў дырэктарам школы. Дваюрадны дзед і дзядзькі займаліся пчоламі. Сяргей Міхайлавіч вывучаў сацыялогію, працаваў у Інстытуце праблем культуры, старшым навуковым супрацоўнікам у лабараторыі сацыялагічных даследаванняў, вывучаў традыцыйную культуру беларусаў, праводзіў апытанні. Зараз ён з'яўляецца рэктарам народнага ўніверсітэта пчалярства, добра ведае праблемы ў развіцці галіны. С. М. Алейнікаў адзначае, што пчалярствам у Рэспубліцы Беларусь займаюцца асобныя гаспадары (больш за 82,5% пчоласямей належыць гаспадаркам насельніцтва) [2]. Раней рамяство перадавалася ад бацькі да сына, унука. Зараз іншыя ўмовы для вядзення пчалярства. Чалавек іншы раз хоча заняцца гэтай справай, але не ведае, дзе ёй навучыцца. Многія гарадскія жыхары цікавяцца названым рамяством. З мэтай навучання пчаляроў створаны народны ўніверсітэт, які запрашае лепшых пчаляроў нашай краіны перадаць веды маладым і дарослым слухачам. Пры гэтым чалавек можа навучацца ва ўніверсітэце з адрывам або без адрыву ад вытворчасці, можна нават прыязджаць у зімовы час кожную суботу. Выкладчыкаў запрашаюць з Віцебскай акадэміі ветэрынарнай медыцыны, Беларускай сельскагаспадарчай акадэміі, Гродзенскага дзяржаўнага аграрнага ўніверсітэта. Народны ўніверсітэт арганізоўвае майстар-класы, на якія запрашаюцца вопытныя пчаляры. Сярод іх Ю. П. Цітоў – былы начальнік Мінскай абласной канторы пчалярства; Л. М. Янушкевіч, які дакладна ведае спецыфічную тэхналогію ў шматкорпусных вуллях. Важнай формай навучання з'яўляюцца семінары пчаляроў. Іх вывозяць на пасеку Смілавіцкага аграрнага каледжа. Гэтая ўстанова рыхтуе пчаляроў з сярэдняй спецыяльнай адукацыяй (вочна і завочна). Але не кожны мае магчымасць вучыцца ў каледжы 3-4 гады. Повароў-пчаляроў выпускае Бераставіцкі дзяржаўны сельскагаспадарчы ліцэй. У Гродзенскім дзяржаўным аграрным ўніверсітэце, а таксама Акадэміі пчалярства (г. Рыбны, Расія), Інстытуце Пракаповіча (г. Кіеў, Украіна) рыхтуюць пчаляроў з вышэйшай адукацыяй. З савецкіх часоў існуюць Брэсцкі, Баранавіцкі, Гродзенскі пчолагадавальнікі, яны фінансуюцца дзяржавай, забяспечваюць пародзістымі пчалінымі маткамі грамадскія і

ўласныя пасекі. Звычайна купляюць пародзістых пчол у Мукачава (Украіна) і потым рэпрадуцыруюць і распаўсюджваюць іх за пэўную плату на грамадскіх пасеках і сярод насельніцтва.

Раней за іншыя ў Беларусі была раяніравана карпацкая парода пчол. У большасці пчаляроў засталіся ў асноўным помесі парод. Як адзначае С. М. Алейнікаў, у Беларусі яшчэ недастаткова вядзецца праца па селекцыі і адборы лепшых матак. Няма палепшанага матачнага пагалоўя. Грамадскія аб'яднанні не могуць наладзіць селекцыйную работу. Яны падтрымліваюць сувязі з Навукова-даследчым інстытутам пладаводства НАН Беларусі, дзе працуе лабараторыя пчалярства. Яе супрацоўнікі вядуць важную і актуальную работу па селекцыі пчол і распаўсюджванні новых ведаў. Як правіла, пчаліных матак прывозяць з Расіі, з Краснапалянскага пчолагадавальніка, які захаваўся з савецкіх часоў. Акрамя таго, закупляюць пчаліных матак ва Украіне, Польшчы. У савецкі час было ўказана, у якой прыроднай паласе мэтазгодна разводзіць тыя ці іншыя пароды.

Гаспадары-ўласнікі маюць ад 100 да 300 пчоласямей, некалькі пчальнікоў. Лепшыя пчаляры атрымліваюць ад пчоласям'і 30-40 кг мёду, а асобныя – 50-60 кг. Ёсць тэхналогія пчалярства. У грамадскія пасеках атрымліваюць менш мёду, чым ва ўласных. Кіраўнікі гаспадарак клапацяцца перш за ўсё, каб вырабляць больш малака і мяса. Невялікая колькасць мёду нарыхтоўваецца для супрацоўнікаў і на продаж.

Рэктар народнага ўніверсітэта перакананы, што для многіх пчаляроў рамяство не проста хобі, а частка іх жыцця. У чалавека з меркантильнымі намерамі рана ці позна пчолы сыдуць. Пospех прыходзіць толькі да чалавека добрасумленнага, да таго, хто любіць пчол.

ЛІТАРАТУРА

1. Архіў Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Ф. 6. Воп. 14. Спр. 235. Арк. 1 – 12.
2. Сельское хозяйство Республики Беларусь : стат. сб. / Национальный статистический комитет Республики Беларусь ; редкол. : И. В. Медведева [и др.]. – Минск : Б. и., 2016. – 229 с.

РЕЗЮМЕ

В статье на материалах этнографических исследований (опрос, беседа с пчеловодами, занимающимися товарным пчеловодством) выявлены тенденции эволюции пчеловодства в Республике Беларусь.

SUMMARY

Ethnographic research (poll data, interviews with commercial beekeepers) enabled the author to give the evolution outline of beekeeping in the Republic of Belarus.

СВЕТ ПРЫКМЕТ І ПАВЕР'ЯЎ ЖЫХАРОЎ ЖЫТКАВІЦКАГА РАЁНА

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 14.09.2017)

Значэнне традыцыйнай духоўнай культуры ў гісторыі развіцця чалавецтва ўвогуле і кожнага народа ў прыватнасці надзвычай вялікае. Як трапна адзначыў У. Васілевіч, «фальклор з'яўляецца своеасаблівай (хоць, вядома, і вельмі супярэчлівай) мастацкай энцыклапедыяй народнага жыцця – ведаў, вопыту, этыкі і эстэтыкі селяніна» [1, с. 6]. Важнае значэнне ў гэтай «мастацкай энцыклапедыі» належыць прыкметам і павер'ям, якія з'яўляюцца архаічнай з'явай фальклору.

Звернемся да тэкстаў каляндарных прыкмет і павер'яў, зафіксаваных падчас індывідуальных і калектыўных палявых фальклорных экспедыцый на тэрыторыі Жыткавіцкага раёна. Паводле прымеркаванасці да свят народнага календара вылучаюцца наступныя тэматычныя групы: піліпаўскія («*Ніхто з людзей не назначаў у ётае врэмя свадзёб, бо шчытаецца, што на Піліпаўскі пост ваўкі гуляюць свадзьбы. Еслі сыдуцца маладыя, то і будуць жыць як ваўкі – сварыцца будуць*»¹ – зап. ад Яўгеніі Мітрафанаўны Купрацэвіч, 1956 г. н., у в. Пухавічы); калядныя («*На Каляды абвязвалі “сад” (плодовыя дрэвы), каб зародзілі на другі год. Калі на Раство пойдзе снег і завісне на галле дрэў, будзе год ураджайны і грыбны*» – зап. ад Ганны Іванаўны Русай, 1928 г. н., у в. Запясочча); стрэчанскія («*Еслі на Стрэчанне петух вады нап'ецца, то на Благовешчанне пчолы вуляцяць, значыць, будзе ранняя весна і цёплая*» – зап. ад Ганны Пархомаўны Купрацэвіч, 1939 г. н., у в. Пухавічы); масленічныя («*...дзяўкі, пака хлопцы не устануць, стараліся забегчы на тую коўзалку і пусціць первага бліна на той коўзалцы, маслам памазанага, шоб ёто скарэй замуж выйсці*» – зап. ад Марыі Дзянісаўны Юнчыц, 1944 г. н., у в. Чэрнічы); велікодныя («*У Чысты чацвер наводзілі во дворэ парадак, шоб была чысціня вездзе цэлы год. На полі, у агародзі стараліся прыбраць, шоб у агародзі пустозелля не было, шоб мало трэба было полоць, прыбіраць яго*» – зап. ад Ганны Пятроўны Лой у в. Сямурадцы; «*Казалі, хто бітак не пробівае, то не будзе яец і не будзе здароўя ў хаце*» – зап. ад Кацярыны Аляксееўны Паньчэні, 1929 г. н., у в. Пагост); юраўскія («*Калі пазваляла надвор'е, то на Юр'я выганялі першы раз жывёлу на поле. Каля падваротніцы клалі замок. Трэба было каб карова цераз яго пераступіла. Рабілі гэта для таго, каб ведзьмы малако не забіралі*» – зап. ад Вольгі Давыдаўны Няшэвіч, 1937 г. н., у в. Боркі); траецкія («*У окны затыквалі клён, як оберэг, шоб оберэгчы селішчэ. Ідом у цэркву свецім клён. То трэба, як прынясеш з цэркву, пакласці яго за ікону. Эты клён раны лечыць*» – зап. ад Г. П. Купрацэвіч у в. Пухавічы); купальскія («*На Купало ішлі по зелья, рвалі от усякіх хвороб. Ходзілі по чарніцы, думалі, шо это лякарство, бо яны святыя ў гэты дзень. У*

¹ У артыкуле выкарыстаны матэрыялы фальклорнага архіва кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.

цэркві свяцілі зелье. На досвітку купаліса ў рацэ, каб здаровым буць, шчэ козалі, шо на Івана Купальнаго трэба ўмыцца росаю, бо чалавек набірае моцы і маладзее» – зап. ад Марыі Іванаўны Андрыйкавец, 1941 г. н., у в. Рычоў) і іншыя.

У адпаведнасці з семантычна-функцыянальнай скіраванасцю, у межах прыкмет, павер'яў, прымеркаваных да свят народнага календара, вылучаюцца наступныя групы:

– апатрапеічныя і лекава-прафілактычныя: «Сена, што было на покуці і на стале [на Каляды], аддавалі жывёле, каб здаровай была і вялася» (зап. ад Сцепаніды Цімафееўны Гаўрыловіч, 1919 г. н., у в. Кольна); «Пасля прыходу з царквы [на Грамніцы] гаспадар дома на крыж падпальваў таю свечкай валасы на галаве ва ўсіх членаў сваёй сям'і, таму што грамнічныя свечкі грамяць сілу д'ябальскую ў асобе ведзьмаў і чарадзеяў і ахоўваюць ад хвароб галовы» (зап. ад Аляксандры Васільеўны Ханені ў в. Людзяневічы);

– прадудцыравальныя: «Скарынку з куці зверху кашы збіралі і аддавалі курам, каб вяліся добра. Перад тым як на стол ставіць куцію з вячэраю, пад палатняную скацёрць лажылі сена, а пад тое сена лажылі грошы, каб у хаце цэлы год грошы вяліся» (зап. ад Валянціны Іванаўны Сінкевіч, 1924 г. н., у в. Кольна); «Калі пеклі печыва ў форме птушак [на Грамніцы], то абавязкова ад некалькіх печаных птушак крышылі курам, каб тыя лепей несліся» (зап. ад Кацярыны Сцяпанаўны Блоцкай, 1927 г. н., у в. Старажоўка);

– прадказальныя (інфармацыйныя): «Калі на Саракі быў мароз, то казалі, што яшчэ будзе 40 марозаў» (зап. ад Марыі Сцяпанаўны Пракаповіч, 1934 г. н., у в. Рудня). Інфармацыя, якой цікавіўся чалавек, закранала розныя сферы яго жыцця і дзейнасці: надвор'е («Яшчэ, якое надвор'е на Благавешчанне, то такое ж павінна паўтарыцца і на Вялікдзень» – зап. ад М. С. Пракаповіч у в. Рудня); ураджай і дабрабыт («Хазяін [на Каляды] выходзіў на вуліцу і глядзеў на неба, калі многа зорак, значыць, будзе многа грыбоў і прыплод у хазяйстве. Калі була мяцеліца, будуць раіцца пчолы» – зап. у в. Дуброва; «На Пятра вялікая раса і ясны дзень – быць добраму ўраджаю агуркоў» – зап. ад П. М. Жукоўскай, 1928 г. н., у в. Града); лёс, падзеі асабістага жыцця («Дзяўчаты [на Тройцу] астаўлялі ў лесе вяночкі. А далей ужэ чэраз нядзелю прыходзілі ў лес, да ўжэ глязелі: як чый вяночак засохне, то ёто ўжэ нелоўкая прыкмета, ёто ўжэ знай, шо ў роду хто-небудзь помрэ. А як вяночак не засохне – роду жыць доўга і ў роду ніхто не помрэ» – зап. ад Г. П. Лой у в. Сямурадцы; «Колі на помінках вілка под столь упадзе, то ты чалавек скоро помрэ» – зап. ад Вольгі Паўлаўны Точкі, 1952 г. н., у в. Малешаў) і да т. п.

У экспедыцыях па Жыткаўшчыне зафіксавана шмат тэкстаў прыкмет і павер'яў, якія даволі арганічна існуюць у межах сямейных абрадаў, адлюстроўваюць спецыфіку сямейнага ўкладу мясцовых жыхароў, іх маральна-этычныя каштоўнасці і побытавую філасофію: вясельныя («Ковай мясіць не дозволялі ўдаве ці разводной жанчыне. Галоўнай

коровайніцай могла быць толькі жанчына, якая жыве ў пары» – зап. ад Ганны Іванаўны Сакавай, 1927 г. н., у в. Запясочча; «Калі вячаліса, то рушніка цяглі к прыстолу, шоб дзеўкі замуж ішлі» – зап. ад М. І. Андрыйкавец у в. Рычоў); радзінна-хрэсьбінныя («Бярэменнай жонцы не можна было ісці за куму, бо дзіця не жыцьме ці яе, ці того, чые дзержыць. Як яна будзе на похоронах, то дзіця яе родзіцца мёртвым. Калі ў хату, дзе ё бярэменна, на Куцію зойдзе первым мужчына, то ў той жонкі народзіцца сын, калі маладзіца, то дочка» – зап. ад Ганны Мікалаеўны Жураўлевіч, 1918 г. н., у в. Хвойка; «Калі ў царкве хрысьціць дзіця, то трэба ўзяць з сабою дзіцячую споднюю сарочачку, якую бацюшка нясе да алтару, чытае над ёю малітву. Лічылі, што гэтая сарочачка засцерагае ад няшчаснага выпадку, хвароб» – зап. у в. Кругавец); пахавальныя («Трэба завешваць зеркало, шоб душа не заблудзілася, і шоб у зеркалі не застаўся образ покойніка, і шоб ён потым не пугаў остольных» – зап. ад Г. П. Купрацэвіч у в. Пухавічы).

На тэрыторыі Жыткавіцкага раёна бытуюць таксама прыкметы і павер'і (у іх межах вылучаецца шэраг тэматычных груп), якія існуюць па-за межамі каляндарных і сямейных абрадаў:

– прыкметы аб надвор'і, заснаваныя на назіраннях за раслінамі («Шмат жалудоў на дубах – на цёплую зіму» – зап. ад Ганны Цімафееўны Струк, 1938 г. н., у г. Тураў), жывёламі («Колі собака лежыць скручаны, то мороз будзе» – зап. ад В. П. Точкі ў в. Малешаў), разнастайнымі праявамі навакольнага свету («Калі ранняя вясной бліскае маланка, а грымоты не чутно – лета будзе сухім» – зап. ад Г. Ц. Струк у г. Тураў);

– прыкметы і павер'і аб ураджаі, якія ўмоўна можна падзяліць на тэксты-назіранні («Колы на Якава цёплы вечар і зорыстая ноч, то будэ цёплае лето і добры ўраджай» – зап. ад П. М. Жукоўскай у в. Града) і тэксты-рэкамендацыі («У першыя дні маладзіка пры паўднёвым ветры патрэбна сеяць горох, тому шо вецер і моладзік спрыяюць доброму росту» – зап. ад П. М. Жукоўскай; «Калі садзяць картоплі, трэба каб мужчына першы тры картопліны пасадзіў, будуць чыстыя картоплі. Калі садзіць цыбулю, трэба аблізвацца – цыбуля салодкая будзе» – зап. ад М. М. Пятровіч у в. Кольна);

– прыкметы і павер'і аб гаспадарчым дабрабыце («Калі ў гаспадарцы прыплод, нікому нічога не можна даваць з хаты тры дні» – зап. ад М. М. Пятровіч);

– правілы-рэгламентацыі і забароны для розных жыццёвых сітуацый, што адлюстроўваюць правілы мясцовага звычайнага права, так званыя мясцовыя этыкетныя нормы («Колі хлопец есць у шапцы, то ў яго цешча будзе глухая» – зап. ад М. І. Андрыйкавец у в. Рычоў; «У яку ты дарогу едзеш, ідзеш, старайся, каб жанчына не перайшла дарогу, а перайшоў мужчына» – ад М. М. Пятровіч у в. Кольна; «Неможна абручальнэ кольцо даваць другім мераць, бо можна поцераць свойго мужа» – зап. ад В. П. Точкі ў в. Малешаў).

Разгледжаны фактычны матэрыял дае падставы сцвярджаць, што ў духоўнай спадчыне Жыткавіцкага раёна тэкстаў прыкмет і павер'яў, якія найбольш выразна адлюстроўваюць карціны асабістага, грамадскага, гаспадарчага жыцця чалавека, разуменне ім з'яў навакольнага свету, цікавыя назіранні і трапныя парады, даволі многа. Тэксты гэтыя існуюць доўгі час і перадаюць нашчадкам вопыт мудрых продкаў і ідэю філасофскага стаўлення да жыцця.

ЛІТАРАТУРА

1. Зямля стаіць пасярод свету... Беларуская народныя прыкметы і павер'і. Кн. 1 / уклад., прадм., пераклад, бібліягр. У. Васілевіча. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1996. – 591 с.

РЕЗЮМЕ

В статье на богатом фактическом материале рассматриваются приметы и поверья, записанные на территории Житковичского района. Автор классифицирует тексты по функционально-семантическим группам, определяет значение примет и поверий в традиционной духовной культуре жителей Житковщины.

SUMMARY

In article on a rich actual material discusses the signs and beliefs recorded on the territory of Zhitkovichi district. Author klassificeret texts on the functional-semantic groups, determines the value of signs and beliefs in the traditional spiritual culture of the inhabitants of Zhitkovichi district.

Ковалёва Р. М.

К ВОПРОСУ О ГЕНЕЗИСЕ И ГЕНЕАЛОГИИ «СТРЕЛЫ»

*Белорусский государственный университет
(Поступила в редакцию 04.09.2017)*

Вопрос этот разрешим в той же мере, в какой разрешим вопрос о происхождении Вселенной и человека, что, однако, не служит препятствием к тому, чтобы, основываясь на нынешнем состоянии изучения объекта и уровне современной науки, выдвигать гипотезы и предположения. Астрофизики изучают спектральный рисунок звёзд, свет от которых идёт до земли миллионы лет, и тем самым заглядывают в их прошлое. В выигрышном положении находятся антропологи: к их услугам материальные останки наших возможных предков и радиоуглеродный анализ. Исследователь фольклорно-этнографических комплексов имеет дело с материалами прошлых фиксаций, с предшествующими научными работами по данной тематике, в лучшем случае – с собственными наблюдениями, часто довольно ограниченными. К тому же генезис и генеалогия – разные вещи, требующие разных научных подходов. Что касается генезиса «Стрелы», то ответ на этот вопрос находится в области общих соображений, поскольку речь идёт о глубокой архаике, где находятся истоки некоего примитивного протообрядя, который, возможно, был просто охранительным жестом. Тогда человек весь находился в области «лирики», изъяснялся с

помощью чувственных сигналов, похожих на междометия, они-то и могли сопровождать действие. Генеалогия «Стрелы» – на редкость спорный предмет, почти «чёрный ящик». Вряд ли возможно восстановить все историко-этнографические и мифологические связи обрядности. По отношению к генеалогическому «дереву» «Стрелы» исследователь находится в будущем. Со своей позиции он не в состоянии обозреть всю историческую картину развития обряда и должен довольствоваться очень небольшим по временным меркам сегментом. Мысленно переносясь в прошлое и зная сегодняшнее состояние обрядности, он может попытаться набросать общий контур «дерева», высветить «ствол» и отдельные «ветви». Тем самым открывается некоторая возможность судить о стадиях запутанного процесса, в котором закономерности, надо признать, переплетаются с задержавшимися случайностями.

При том пёстром множестве объяснений касательно обрядовых функций «Стрелы», которые собиратели получают из уст современных хранителей традиции, сам обряд на удивление предикативно целостен. Он выглядит следующим образом: собрались – повели хороводы – прошли к полю – закопали символы стрелы – вернулись в деревню. И какие бы разночтения ни наблюдались на местном уровне в определении значения действий или в составе хороводных песен, одна из них присутствует всегда – это песня о стреле. И что бы ни предавали земле, все это осмысливается как «пахаванне стралы». Наличие настоящей стрелы вовсе не обязательно, зафиксированы редкие, можно сказать, единичные случаи, когда в землю закапывались её изображения. Отсюда следует, что ось обрядности оставалась неизменной и незыблемой на протяжении длительного времени. Не эта ли устойчивость обряда послужила фактором интегрирования в него разных мифологем, которые не конкурировали друг с другом, не расшатывали обрядность, не трансформировали её, а взаимно приспособивались, придавая комплексу культурный вес и значимость. Мифы и тексты настолько прорастают друг в друга, что их невозможно отделить без риска разрушить смысл частей. Текст отдельно от мифа может производить впечатление бытовой психологической зарисовки, как, например, в следующей песне о девушке, ткающей «пад вішанню, пад чарэшанню ... ручнічкі»: *«На сярэдзіну белы лебедзі, / Ой, лёлі, белы лебедзі. / Ой, па краечку залато кружэжа, / Ой, лёлі, залато кружэжа. / Адкуль чорт нанёс майго свёкарку, / Ой, лёлі, майго свёкарку. / Белы лебедзі разляцеліся, / Ой, лёлі, разляцеліся. / Залато кружэжа разаткалася, / Ой, лёлі, разаткалася»* [2, с. 66].

В других версиях песни ещё нет бытовых мотивов, а ткачеством и вышивкой занимаются пава или некая «Ганна Паўлаўна» [2, с. 69]. Рассмотренные в мифологическом ключе, эти произведения предстают как поэтически оформленный миф творения, когда мир создаётся в процессе ткачества птицей, молодой девушкой, женщиной (вспомним мифологических и сказочных прях-ткачей), но уничтожается старшим по возрасту с намёком

на его связь с нечистой силой. Отдельно от текста данный миф существует как голый знак, вместе же они знаменуют принципиально новый этап в развитии «Стрелы». Он связан со свободным использованием жизненных коллизий для передачи мифоритуального содержания, наиболее полно сфокусированного в песне о поражении стрелой доброго молодца и его оплакивании родными, приводящем к изменению картины мира, обогащению земли водными ресурсами: *«Дзе matka плача – там рака цячэ, / Ох і ой, лёлі, там рака цячэ. / Дзе сястра плача – там калодзезі, / Ох і ой, лёлі, там калодзезі. / Дзе дзеткі плачуць – ручайкі бягуць, / Ох і ой, лёлі, ручайкі бягуць»* [2, с. 63].

Фольклористы только тогда, хотя бы частично, выполняют свою задачу, когда покажут связь песен обряда вождения и захоронения «стрелы» с мифоритуалом. Такое исследование стало бы расшифровкой тайных знаков, отсылающих к генеалогии «Стрелы», генеалогии, полной побочных соединений, влияний, разрывов, потерь, возрождений утраченного и т. д. На протяжении последних столетий обряд фиксировался в смежных районах Гомельщины, Брянщины, Черниговщины и завершался закапыванием на ржаном поле разных предметов, символизирующих стрелу. Наиболее яркой и отвечающей логике обряда кажется охранительная: громовую стрелу-молнию тем самым якобы «отводят» от деревни, чтобы во время грозы уберечь селение от пожара, однако мотивировки действия могут самые разные, в том числе продуцирующая.

Поэтическое наполнение обряда составляют многочисленные хороводные песни, среди которых выделяется основная – о стреле. Параллелью к ней служат другие, где говорится об иных жертвах стрелы, поражающей, кроме молодца, коня-воронца, утку-селезня, змею лютую, под которой, правда, может пониматься уже свекровь. Этот относительно небольшой пласт песен о стреле существует в окружении хороводов бытовой тематики и драматичного содержания. Целостность последних подвергалась сомнению со стороны русского исследователя В. Е. Гусева – столь они, на его взгляд, разнообразны и внешне не обнаруживают связи ни с базовым текстом о стреле-убийце, ни между собой. Действительно, в отличие от основной песни о стреле, которую мы относим к **первичному** фонду, остальные хороводные оперируют жизнеподобными бытовыми ситуациями. Содержание этих произведений, которые мы называем **вторичными**, кажется настолько погруженным в быт, что вслед за В. Е. Гусевым многие фольклористы склонны относить их к внеобрядовым песням, по какой-то причине приуроченным к традиционному вождению «стрелы». Действительно, подобно классическим внеобрядовым песням, они широко используют разнообразные бытовые детали, ситуации, образы, вполне правдоподобные, если рассматривать их по отдельности. Например, в одной песне, которую исполнители относят к «стрельным», дочь просит у матери разрешения пойти в сад погулять, чтобы собрать там вишен и винограда, отнести отцу и спросить у того совета, «катора да между трох любіць» [2,

с. 74]. Нетрудно заметить соотнесённость мотива трёх с финалом первичной песни, где говорится о том, что вдова молодца недолго горевала: «*После абедайка ў танок пайшла, / Ох і ой, лёлі, у танок пайшла, / У танок пайшла, трох палюбіла*» [2, с. 63], но отдала предпочтение третьему. Можно было бы посчитать совпадение случайным, если бы не красноречивый мифоритуальный смысл действий женщины: три хороводных жениха молодой вдовы не разные личности, а одна, только хронотопно маркированная: в прошлом – старый муж, в настоящем – убитый стрелой, в хороводе – реинкарнация прежнего, всегда единого мужа и возобновление брака.

В соответствии с данной структурой разворачиваются коллизии целого ряда вторичных хороводных песен. Во-первых, песни с мотивом избавления от старого мужа или от «старога чорта», который преследует девушку. Ключевые фразы – «Не пайду я, маці, за старога» [6, с. 120], «Стары ляжыць памірае» [6, с. 125]. Во-вторых, песни об избавлении не так от старого, как вообще от мужа, что полностью проецируется на сюжет основной песни, где образ молодчика допустимо рассматривать как ритуальную жертву. Кроме того, мотив «Да закуй стралу ў сырую зямлю» [6, с. 140], являющийся наследием мифа о священном браке и аграрных представлений, вполне мог сыграть роль порождающего элемента в отношении представленных во вторичных песнях убийств, закапывания убитых в землю, введения в заблуждение родственников мужа относительно своей причастности к его убийству, когда жена уверяет, что их брат «*Ён паехаў, ён паехаў на хочочку ... Ёх! Земляную, земляную работачку ... Ёх!*» [2, с. 82], а в саду вовсе не его могила. В-третьих, песни с позитивными мотивами взаимной любви, милого, единственного и милой, любимой, единственной: «*Ніхай маю дзевачку ніхто не займае*» [6, с. 153], – почти заклинает парень. Таким образом, прежде чем делать вывод об органичной принадлежности/непринадлежности той или иной песни к обрядовым «стрельным» или всё же к внеобрядовым, возникшим вне пределов обрядности, но втянутым в неё, следует проверить её мотивы, детали, образы на соответствие «внутренним», семантическим, свидетельствам данной традиции. Углублённое исследование семантики песенных ситуаций и образов обнаруживает их зависимость от первичного фонда песен, развитием идей которого, но уже на ином уровне, они являются.

Как уже отмечалось, высказывались сомнения не только в отношении структурно-семантической целостности песенного комплекса «Стрелы», но в отношении, так бы сказать, самостоятельности обрядности в целом. К примеру, Л. Н. Виноградова пришла к следующему выводу: «Взятое из зачина слово *стрела*, будучи втянутым в орбиту календарного обряда “проводного” типа, в конечном счёте стало **ключевым термином**, обозначающим самые разные реалии и понятия», в том числе «конкретный день или праздник, когда исполнялся обряд проводов стрелы» [3, с. 222 – 224]. Небольшая вроде бы неточность: в приведённых исследовательницей примерах информанты не говорят о «проводах» стрелы. Стрелу *водят*, но не

провожают: в контексте календарных обрядов вождение и проводы – явно не равнозначные понятия. Если следовать логике Л. Н. Виноградовой, то выходит, что обряд вождения и захоронения «стрелы» появился исключительно благодаря одной из песен, относящихся к исконному – проводам весны. Или он был до песни, только безымянный? Существовал в сознании в виде образа действия, когда что-то куда-то несли, закапывали, от чего-то избавлялись? Итак, сначала песня о стреле, затем обрядовая терминология, которая далее, согласно Л. Н. Виноградовой, находит «отражение в **фольклорных текстах**: в зачинах песен стрела не только “летит” (или некто её “пускает”), но она “идёт по селу”, “ходит”, “встречает добра молодца”, её “носят”, “водят вдоль села”, “закапывают” и т. п.» [3, с. 229].

Нам генеалогия «Стрелы» видится в ином ракурсе: от словомифа «стрела» к обряду и далее к формированию фонда первичных текстов [5, с. 22 – 54]. Факты других календарных обрядов свидетельствуют о такой закономерности: название праздника или обряда всегда метонимически связывалось с его реалиями, и весь комплекс или его отдельная часть становились песенными темами, мотивами, деталями произведений. Например, от названия Коляды – обряд колядования, соответственно его исполнители – колядники («калядоўшчыкі»), песни – колядки, обозначение действия – колядовать, награда колядникам за труды – коляда (традиционные для данного контекста подарки, деньги, угощение и т. д.). И вся эта терминология поддерживается соответствующими песнями. Та же самая картина наблюдается в масленичных, юрьевских, волочёбных, кустовых, русальных, купальских и других календарно-обрядовых песнях: сначала мифологизируется дата или отрезок циклического времени, получающие имя праздника или обряда, а затем всё остальное, но не наоборот.

Ю. М. Лотман подчёркивал, что «основными вопросами описания всякой семиотической системы являются, во-первых, её отношение к вне-системе, к миру, лежащему за её пределами, и, во-вторых, отношение статики к динамике» [6, с. 12]. Последний вопрос имеет прямое отношение к проблеме генезиса и генеалогии «Стрелы». Её генезис теряется в «культуре без памяти», глубокой архаике, времени нечленораздельной речи, мышлении эмоциями, когда главными сигналами были сигналы опасности и эротические. Эти две линии чётко представлены в обрядности вождения и захоронения «стрелы». Первая отсылает к мифологии небесной грозы с громом, молниями, ливнями, пожарами; вторая – к мифологии земли доземледельческого периода, земли-кормилицы в понимании индоевропейца, но ещё не земли-матери. Она оживала под лучами весеннего солнца и дождя, страдала от засухи без ливней и гроз. И так ли уж не правы были мифологи XIX в., предполагавшие, что эти стрелы – «перлы дождевые», тёплые солнечные лучи и пламенные молнии стали восприниматься как семя отца-неба в разных его состояниях – от спокойного, солнечного, светлого до бурного, напряжённого, потемневшего, сверкающего молниями. Не в этих ли

представлениях корни мифологемы священного брака, где вечной сакральной невестой-женой мыслилась земля? И все последующие женские персонажи обрядов плодородия будут апеллировать к ней, и во всех сюжетах обнаружится или земля-мать, как в веснянках, или земля-невеста, ожидающая божественного супруга, как, например, в белорусских юрьевских песнях с мотивом отмыкания земли. Символика календарных обрядовых действий, разнообразные предписания, запреты, мотивировки, окружающие обрядность, песенная образность – все они содержат следы мифологемы земли и должны рассматриваться в своей совокупности.

Предшественницей белорусской календарной обрядности была праславянская, «диалектность» которой нашла выразительное продолжение в восточнославянской. Вопрос, что связывало безъязыковую докультуру и языковую, то есть что служило мостиком между ними, остаётся в области гипотез. Опираясь на материал «Стрелы», мы предположили, что им могли быть словомифы синкретического характера. На определённые размышления наводит тот факт, что в славянских и германских языках слово «стрела» и ему подобные имеют три значения: 1) бросательное оружие; 2) молния; 3) луч [8, с. 208].

Первичные словомифы были столь информативно насыщенными, содержали столь плотный комплекс скрытых признаков, что, расшифровывая, например, барельеф из пещеры Лоссель, состоящий из двух фигур – мужчины, явно мечущего стрелу в женщину, и женщины, держащей в руках рог, В. Н. Топоров трактовал его как совокупность существовавших в палеолите древних мифологем «стрелы любви» и «рог изобилия», но не рискнул высказаться о семантике персонажей [7, с. 85]. В дальнейшем словомифы получали возможность семантического и предикативного развёртывания, что подтверждает пример стрелы.

Каково было звуковое оформление инициального словомифа, известного нам как «стрела», невозможно даже предположить. На то, что подобные словомифы могли существовать, косвенно указывают характерные для календарно-обрядовых песен конструкции – малопонятные, невразумительные припевы и опорные словоформы. Возьмём, к примеру, опорные припевы колядных и купальских песен. Возможно, современные припевы «Коляда!», «Каляда!», «Коліда!» и подобные в эпоху единства индоевропейских народов звучали как «Кала!», что всего-навсего означало годовой природный круг. Данное предположение находит подтверждение в индийской мифологии, где «кала» – круг, обод времени и имя бога времени Кала. Не исключено, что столь близкий нам припев «Купала!» в индоевропейском варианте звучал как «*Капала!*» и соотносился с названием середины годового круга, поскольку индо-арийское «капала» буквально означало «середина». Замена «а» на «у» могла произойти по ряду причин: обрядового купания и многозначного слова «купеть», в котором лингвисты стабильно отмечают такие значения, как гореть, тлеть, вскипать, страстно желать, а фольклористы и мифологи столь же традиционно соотносят его с

купальским огнём, пламенем, костром, называемым «купала», и, со своей стороны, добавим, с пламенем купальской эротической страсти, охватывающей в это время персонажей священного брака – солнце и землю.

В науке не раз высказывалась мысль о важности расшифровки значения подобных припевов. Для стрельных песен опорными стали обращения к стреле в зачинах и компактная группа припевов. В отношении припевов «стрельных» песен, называемых также «лёлюшками», вопрос остаётся открытым. К примеру, Г. А. Барташевич предположила связь припева «Ой, лялей вада каля горада» с «основным» славянским мифом о Громовнике-Перуне как подателе небесной влаги [1], что не лишено оснований. Слова «лэли-люли» соотносятся с компонентами такого жанра материнского фольклора, как колыбельные песни, что наводит на определенные размышления об их связи с матерью-землей.

Славянский код стрелы весьма обширен. Он охватывает большое количество произведений, относящихся к разным жанрам и видам. Особенно выразительны белорусские колядные и купальские песни, где стрела связана с мотивом сватовства, служит девушке знаком готовиться к приходу сватов, референтом любовных чувств парня, способом испытать судьбу в поисках невесты, что лишней раз свидетельствует в пользу органичности брачной символики стрелы в акте её итогового захоронения в землю.

Рано или поздно каждый исследователь «Стрелы» сталкивается с проблемой генеалогии обрядности, необходимостью представить те процессы, которые ей пришлось пережить на протяжении веков, формируя своё «родоводное древо», чтобы иметь возможность давать убедительные ответы на поставленные вопросы. Постепенные, медленные, почти незаметные на протяжении жизни одного поколения изменения, которые, согласно концепции Ю. М. Лотмана, «обладают мощной силой прогресса» [5, с. 17], сменялись динамичными, где присутствовали силы притяжения, отталкивания, перекрещивания с другими мифоритуальными системами, обрывы внутренних и внешних связей сочетались с активизацией других линий, исчезали неактуальные на тот или иной момент детали, сокращался ареал бытования. Нельзя сбрасывать со счетов предположение, что «Стрела» переживала и взрывоподобные по меркам исторического времени процессы, но какие точно, можно судить только по косвенным данным. Обозначенные проблемы генеалогии конкретной календарной обрядности заставляют нас возвращаться к ним снова и снова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барташэвіч, Г. А. Беларуская народная паэзія веснавога цыкла і славянская фальклорная традыцыя / Г. А. Барташэвіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1985. – 184 с.
2. Беларускі фальклор у сучасных запісах: традыцыйныя жанры, Гомельская вобласць / уклад. : В. А. Захарава [і інш.]. – Мінск : Універсітэцкае, 1989. – 384 с.
3. Виноградова, Л. Н. Вербальные компоненты обрядового комплекса (влияние фольклорного текста на структуру, семантику и терминологию обряда) / Л. Н. Виноградова // Язык культуры: семантика и грамматика. – М., 2004. – С. 217 – 235.

4. Лакальна-рэгіянальныя парадыгмы беларускага фальклору: у 3 ч. / Р. М. Кавалёва [і інш.] ; пад агул. рэд. Р. М. Кавалёвай. – Мінск : БДУ, 2015. – Ч. 3. Песні «Стралы». Русальныя песні. – 155 с.
5. Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство – СПб, 2001. – 704 с.
6. Новак, В. С. Абраднасць і паэзія «пахавання стралы» / В. С. Новак. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2002. – 269 с.
7. Топоров, В. Н. К происхождению некоторых поэтических символов. Палеолитическая эпоха / В. Н. Топоров // Ранние формы искусства : сб. ст. – М., 1972. – 479 с.
8. Черных, П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка : в 2 т. / П. Я. Черных. – 6-е изд., стереотип. – М. : Русский язык ; Медиа, 2004. – Т. 2. – 560 с.

РЕЗЮМЕ

Весенний локально-региональный обряд «Стрела» имеет собственную историю и генеалогию. Его начальный этап – архаичный охранительный протообряд-жест, который в земледельческую эпоху разворачивается в предикативную структуру и дополняется продуцирующей функцией. Динамическая генеалогия обрядности представляет собой двухэтапное поэтическое оформление множественного смысла словомифа «стрела» в образцовый первичный текст, который в дальнейшем породит разветвлённый корпус вторичных песен.

SUMMARY

Spring local-regional rite «Strela» («Arrow») has its own history and genealogy. Its initial stage is an archaic protective protorite-gesture, which in the agricultural age unfolds into a predicative structure and is supplemented by a producing function. Dynamic genealogy of the ritual is a two-stage poetic shaping of the plural meaning of the word-myth «arrow» in the model primary text, which will later generate a ramified body of secondary songs.

Крумлевская А. А.

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ ВИТЕБСКОЙ ОБЛАСТИ (ПО МАТЕРИАЛАМ ПОЛЕВЫХ ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ ЭКСПЕДИЦИЙ)

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 06.04.2017)*

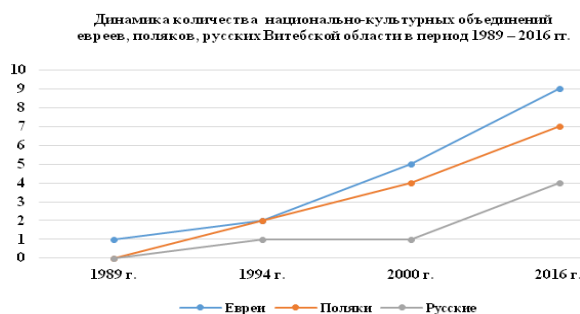
В последнее время в белорусском обществе возрастает роль и значение национально-культурных объединений, что вызвано изменениями в социальной, политической, общественной и культурной жизни страны в целом и отдельных регионов в частности. В условиях полиэтничного государства, где рядом с численно доминирующим титульным этносом белорусов проживают и другие этнические группы (русские, поляки, украинцы, евреи, литовцы и др.), вопрос исследования межэтнических и этнокультурных процессов на уровне изучения отдельно взятых регионов приобретает особую значимость.

Цель статьи – на основе полевого этнографического материала определить особенности развития национально-культурных объединений Витебской области на современном этапе.

Основными источниками для написания статьи стали полевые этнографические материалы, собранные на территории Витебской области, материалы текущего архива Витебского областного исполнительного комитета, законодательные акты, интернет-ресурсы, отражающие деятельность национально-культурных объединений. Во время проведения исследования было опрошено около 40 респондентов (белорусы, поляки, русские, украинцы, евреи), проживающих на территории Браславского, Докшицкого, Полоцкого, Витебского районов Витебской области, городов Браслав, Докшицы, Полоцк, Витебск.

Получена важная информация о количестве и основных направлениях деятельности официально зарегистрированных общественных организаций этнических общностей Витебской области. По данным, предоставленным отделом по делам религий и национальностей Витебского областного исполнительного комитета, в 2016 г. в Витебской области осуществляли деятельность 26 национально-культурных объединений: 9 еврейских, 7 польских, 4 русских, 2 азербайджанских, 1 украинское, 1 литовское, 1 латышское, 1 цыганское. Диаграмма 1 иллюстрирует изменение количества национально-культурных объединений Витебской области в 1989 – 2016 гг. [1].

Диаграмма 1.



На территории Витебской области на сегодняшний момент созданы все необходимые условия для сохранения и развития культуры различных этнических групп, деятельности их организаций, обеспечено правовое равенство всех этнических общностей [2]. Право этнических общностей на пользование родным языком, сохранение традиций, развитие профессионального и любительского искусства закреплено в законах «О культуре в Республике Беларусь», «О языках в Республике Беларусь», «Об образовании в Республике Беларусь», «О национальных меньшинствах в Республике Беларусь» и в Конституции Республики Беларусь. В 1998 – 2004 гг. были приняты новые редакции вышеназванных законов, в которых представлена сложившаяся модель этнокультурного развития [3, с. 11].

Важным фактором развития этнокультурных процессов на Витебщине является деятельность учреждений культуры, образования, способствующих сохранению, поддержке и популяризации традиционной культуры белорусского народа: устного народного творчества, промыслов и ремёсел, праздников и обрядов. Среди культурных мероприятий Витебской области, содействующих развитию межэтнических отношений и толерантности,

выделяются: Международный фестиваль искусств «Славянский базар» (Витебск); областной праздник национальных культур «Нас з’яднала зямля Беларусі» (Миоры) и другие [2].

В регионе в сфере культуры деятельность осуществляют 515 библиотек, 444 учреждения культуры клубного типа, 27 музеев, 2 театра и филармония. По отрасли культуры реализовались государственные программы «Культура Беларуси», «Замки Беларуси», Комплексная программа развития города Полоцка на 2008-2015 годы, региональная программа сохранения историко-культурного наследия Витебской области на 2013 – 2015 гг. Проведено порядка 80 000 культурных мероприятий, в том числе 5 международных фестивалей, 32 областных праздника, смотр-конкурсы, 15 областных выставок. В 2015 г. в XXIV Международном фестивале искусств «Славянский базар в Витебске» приняли участие представители 42 стран мира. Традиционно проводится выставка-ярмарка народных ремёсел и искусств «Город мастеров», ярмарки «Задзвінскі кірмаш», «Витебский вернисаж», которые собрали порядка 500 народных мастеров и художников из Беларуси, России, Украины, Литвы, Латвии. Организован областной праздник национальных культур. Впервые проведены: интерактивный проект «Фэст уличного искусства “На семи ветрах”»; праздник рушника, конкурс традиционной куклы и игрушки (с участием народных мастеров из России, Украины, Латвии и всех областей Беларуси). Впервые в Республике Беларусь в Дубровно прошёл открытый областной праздник – конкурс белорусской традиционной свистульки «Салавейка – 2015» [4]. Традиционно участниками и организаторами подобного рода мероприятий являются не только белорусы, но и представители других этнических групп, в большинстве своём из национально-культурных объединений. Такое этнокультурное сотрудничество способствует укреплению и поддержанию доброжелательных межэтнических отношений в регионе.

Предпосылки к образованию национально-культурных объединений на территории Витебской области наблюдались с конца 80-х годов XX в. Более подробному рассмотрению процесса создания, развития и деятельности национально-культурных объединений Витебской области в конце XX – начале XXI в. посвящена статья «К вопросу о развитии национально-культурных объединений в Витебской области в конце 1980-х годов – начале XXI в» [5].

Наиболее активным национально-культурным объединением русской этнической группы (из четырёх зарегистрированных) является Витебское общественное объединение «Русский дом», созданное в 2009 г. Деятельность направлена на сохранение, изучение русской культуры и языка, укрепление дружбы русского и белорусского народов [6]. В одном из интервью председатель объединения А. Е. Геращенко среди основных направлений деятельности назвал следующие: *«В первую очередь это, конечно же, культурологическая деятельность ... Самое важное – чтобы в поле*

внимания оказывались наиболее ключевые и важные даты. Основные культурологические направления реализуются в виде различного рода детских конкурсов, научных конференций, подготовки каких-либо альманахов, брошюр, изданий. Но помимо этого есть традиционные мероприятия, которые проводятся не только “Русским домом”, но и другими организациями соотечественников: различного рода фестивали, спортивные соревнования. Мы в Витебске некоторое время проводили спартакиаду “Мы наследники Победы”. Также проводили конкурс русской музыки и песни “Город княгини Ольги”» [7].

В 2001 г. была официально оформлена Витебская городская общественная организация украинцев «Родислав» Белорусского общественного объединения украинцев «Ватра». Во время экспедиции состоялась беседа с руководителем данной организации Н. Е. Петрушко. Информантом были предоставлены интересные сведения об истории её переезда из Украины в Беларусь и восприятии белорусской культуры: «В 1972 году переехала в Беларусь вместе с мужем. Я украинка, он тоже украинец. Окончил Черновицкий индустриально-технологический техникум союзного значения. Имел выбор при распределении. Мог выбрать Азию, Прибалтику, Беларусь. Но выбор пал на Беларусь, в Витебск... Как-то раз я увидела афишу фильма “Батька”. Решили сходить. Там я услышала белорусскую речь. Когда пришли домой, играло радио: пели “Песняры” и “Верасы”. Вопрос был исчерпан, куда ехать работать» [8, л. 25]. Сейчас названное объединение насчитывает 300 человек [1]. Организация активно сотрудничает с различными культурными учреждениями города Витебска и Витебской области, проводит совместные мероприятия с Витебской православной епархией.

Польская этническая группа осуществляет свою деятельность в 7 национально-культурных объединениях. Их представители принимают активное участие в культурных мероприятиях, проводимых на территории Витебской области. Так, организованный районными властями фестиваль традиционной культуры «Brasławskie Zarnice» проходит в Браславе каждый год уже сорок лет. В течение последних шести лет на фестиваль регулярно приезжают польские участники и гости, благодаря чему мероприятие получило статус международного. Постоянными участниками являются представители «Krajowego Stowarzyszenia Brasławian» (объединение поляков Браславщины, выехавших во время репатриации в Польшу) во главе с председателем объединения Владиславом Кравчуком. На малую родину из Польши в 2016 г. приехали не только ансамбль песни и танца «Szachraj», но и представители районной администрации города Легионова (Польша). Была проведена встреча с руководителями Браславского района и обсуждена возможность развития дальнейшего культурного и экономического сотрудничества. Важным событием для польских гостей и местных жителей стало совместное участие в воскресной службе в костёле Рождества Пресвятой Богородицы, а также в фестивале средневековой культуры «Меч

Брячислава», проходившего в рамках мероприятия «Браславские зарницы» [9]. Таким образом, описанный выше пример межэтнического сотрудничества с одной стороны способствует развитию и популяризации польской культуры, языка, а с другой – обогащает белорусскую традиционную культуру.

Во время этнографической экспедиции проводилась работа с представителями национально-культурных объединений евреев Витебской области, находящихся в городе Витебске. Было опрошено 5 экспертов, членов национально-культурных объединений «Еврейский культурный центр “Мишпоха”», «Городская еврейская община», Витебского благотворительного общественного объединения «Хасдэй Давид». Во время бесед с респондентами получена ценная информация о различных направлениях деятельности организаций. Так, «Еврейский культурный центр «Мишпоха» знакомит с достижениями еврейской культуры и литературы представителей других народов, занимается изданием журнала «Мишпоха», постоянно проводит работу на интернет-сайтах журнала «Мишпоха» и «Голоса местечек Витебской области». Деятельность объединения «Городская еврейская община» направлена в основном на детскую и молодёжную аудиторию. Данная организация проводит праздничные концерты и спектакли, посвящённые национальным праздникам и знаменательным датам, фестивали еврейской книги, активно участвует в международных фестивалях «Пуримшпиль». При объединении действуют театры «Менора» (взрослый) и «Симха» (детский) [8, л. 7].

Витебское благотворительное общественное объединение «Хасдэй Давид» работает с другой категорией населения, преимущественно с людьми пожилого возраста. Организация в основном работает по благотворительным программам: «Питание», «Уход на дому», «Медицинская помощь», «Экстренная помощь», «Центр поддержки еврейской семьи», «Клуб» и другим, которые финансируются местным благотворительным фондом «Джойнт», Международным общественным объединением «Взаимопонимание», немецким фондом «Память, ответственность и будущее». При объединении работают вокально-хореографический ансамбль «Наша песня», театральная студия, клуб хозяек «Тёплый дом», кружок декоративного творчества «Вдохновение». Каждую пятницу в данном объединении проходит Шаббат, куда могут приходиться не только представители еврейской национальности, но и все желающие. Одним из важных направлений деятельности всех еврейских национально-культурных объединений является организация национальных праздников (Рош-ха-Шана, Суккот, Ханука, Песах), которые знакомят с еврейской культурой. Особое внимание при разговоре с информантами было отведено определению роли и значения объединений для евреев, проживающих на территории Витебской области, а также выяснению условий, в которых проходило становление данных организаций [8, л. 8]. Так, по свидетельствам информанта, до того момента, когда можно было официально зарегистрировать объединение

«...всё было полулегально, а потом, когда разрешили, люди и праздники отмечали, и за кладбищем смотрели, и памятники послевоенные на местах Холокоста ставили, это была такая полулегальная жизнь евреев. Еврейская жизнь всегда была, несмотря на все законы» [8, л. 9].

С 1990-х годов значительно возросло количество еврейских официально оформленных объединений [5, с. 204]. На вопрос о первоначальном количестве участников, которые вошли в состав объединения, информант ответил следующее: *«Никогда фиксированного членства не было. На праздники большие снимали кафе. Помню, первая лекция, которую Зельцев читал в филармонии. Зал был битком набит. На лекциях в позднейшее время 20 человек собиралось – и это хорошо, а там человек 600. Тогда для людей всё ново было, в 1989 году. Потом стали воскресные школы появляться, детский садик и разные культурные объединения, благотворительное общество появилось. Потом стали газеты выходить, журнал “Мишпоха”. Первый номер вышел в январе 1995 года» [8, л. 10].*

В настоящее время в Витебской области функционирует 9 еврейских общественных объединений, благодаря деятельности которых происходит возрождение этнического самосознания, развитие еврейской культуры посредством проведения праздничных концертов и спектаклей, посвящённых национальным еврейским праздникам [1]. Так, согласно сведениям информанта, *«приходят к нам на праздники люди разных национальностей. Но, конечно, евреев больше. Сейчас, может, наполовину, а может, на четверть тут евреев. Мы работаем со всеми категориями населения: детьми, молодёжью, взрослыми, пожилыми людьми... Наша опора – еврейские праздники, чтобы люди еврейской национальности имели возможность какое-то время провести вместе, чтобы дети и подростки у нас смогли вместе “потусоваться”, при этом попутно даём им информацию о еврейских традициях... У наших деток родители либо евреи, либо кто-то один из них... » [8, л. 13 – 14].*

Некоторые национально-культурные объединения Витебской области представлены одной или несколькими организациями: «Союз латышей Витебской области “Даугава”», общественное объединение литовцев «Ритас» [1]. Кроме вышеперечисленных объединений русских, украинцев, поляков, евреев, в Витебской области появляются и новые национально-культурные объединения, например, азербайджанцев [1]. Их возникновение связано с миграционными процессами.

Кроме национально-культурных объединений в Витебской области широко представлены многочисленные землячества, созданные при Витебском государственном медицинском университете им. Дружбы народов (ВГМУ), – 8 землячеств. В данные организации входят представители Индии, Шри-Ланки, Ливана, Сирии, Ганы, Иордании, Туркменистана, Китая (всего более 500 человек). Деятельность землячеств

координирует Клуб интернациональной дружбы, созданный как структурная единица факультета подготовки иностранных граждан ВГМУ [10].

Таким образом, на современном этапе развития белорусского общества деятельность всех национально-культурных объединений, включая и белорусские, направлена на сохранение и развитие национальной культуры этнических общностей, проживающих на территории Витебской области; формирование национального самосознания, популяризацию родного языка и другое. Одним из путей достижения данной цели является проведение различных культурных мероприятий, например, Международного фестиваля искусств «Славянский базар» (Витебск); областного праздника национальных культур «Нас з’яднала зямля Беларусі» (Миоры) и множества других, что создаёт возможность для установления и поддержания диалога между представителями различных этнических групп.

ЛИТЕРАТУРА

1. Текущий архив Витебского областного исполнительного комитета. – Карточки-паспорта общественных организаций национальных общностей Витебской области.
2. 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/ – Дата доступа: 02.08.2016.
3. Макрушыч, А. М. Культурна-асветніцкая дзейнасць этнічных супольнасцяў у Рэспубліцы Беларусь (1991 – 2004 гг.): аўтарэф. дыс. ... канд. гіст. навук : 07.00.02 / А. М. Макрушыч ; Ін-т гісторыі НАН Беларусі. – Мінск, 2014. – 24 с.
4. Культура // Официальный сайт Витебского областного исполнительного комитета [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vitebsk-region.gov.by/ru/culture-ru/> – Дата доступа: 02.02.2017.
5. Крумплевская, А. А. К вопросу о развитии национально-культурных объединений Витебской области в конце 1980-х годов – начале XXI в. // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2016. – Вып. 21. – С. 201 – 207.
6. Витебское общественное объединение «Русский дом» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vitrusdom.narod.ru/> – Дата доступа: 01.02.2017.
7. Андрей Геращенко: Традиционно мы поддерживаем Лукашенко, но у нас к нему есть вопросы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dyjalog.info/ru/vitebsk/> – Дата доступа: 05.02.2017.
8. Архив Института искусствоведения, этнографии и фольклора НАН Беларуси. – Ф. 6. Оп. 14. Д. 224.
9. Brasławianie z Polski i władze Legionowa na Festynie «Brasławskie Zarnice 2016» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://znadniemna.pl/16614/braslawianie-polski-wladze-legionowa-festynie-braslawskie-zarnice-2016/> – Дата доступа: 10.02.2017.
10. 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.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются современные особенности развития национально-культурных объединений Витебской области по материалам полевых этнографических

экспедиций. Изучены основные направления деятельности, выявлены особенности их организации и степени влияния на этнокультурную ситуацию региона.

SUMMARY

The article deals with the process of development of national-cultural associations of Vitebsk region 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.

Кулиш О. А.

СУЕВЕРИЕ КАК СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН

Черкасский национальный университет им. Б. Хмельницкого

(Поступила в редакцию 30.06.2017)

Для этой статьи ключевым тезисом является остроумное изречение Ф. Ницше: «Добро и зло суть предрассудки Божьи, – сказала змея. Но и сама змея была предрассудком Божьим» [4, с. 164]. Примечательно, что, по замыслу философа, змея это сказала из Рая (нем. «Aus dem Paradiese»).

В свете антропологической проблематики на суеверие (предрассудок) как общественный и культурный феномен обращали внимание в своих исследованиях ведущие европейские учёные прошлого и современности: Ф. Ницше [4, с. 164]; М. Фуко [3]; митрополит Иларион (Огиенко) [1, с. 218 – 220]; Б. Малиновский [2, с. 69].

М. Фуко, изучая нравственный опыт человека как исторического субъекта в процессе развития гуманного общества, привёл пример королевского указа во Франции 1682 г.: «Любые действия, основанные на суеверии, подлежат образцовому наказанию»; «Любое лицо, замешанное в колдовстве, должно немедленно покинуть пределы Королевства» [3].

Приведённый пример документальным методом подтверждает: суеверие и колдовство здесь семантически прикреплены к магии, а европейское государство христианского типа вместе с церковью в исторические времена Средневековья, Ренессанса и последующих эпох боролось с магией.

Эмпирическое исследование приводит нас к пониманию слова «поверье». Как отмечал митрополит Иларион (Огиенко), «с течением времени на различные древние поверья стали говорить: предрассудки, суеверья» [1, с. 225]. Постепенно с христианизацией Руси церковные праздники были поставлены на место праздников дохристианских, а христианские храмы возводили на местах, где были изначально капища – это стало причиной двоеверия [1, с. 325]. После чего то, что издревле было верой, переходило в суеверие, которое продолжало существовать в обновлённой форме [1, с. 326].

Цель статьи – в культурной реальности европейского и, в частности, современного украинского общества проанализировать феномен суеверия на метафизическом и рациональном уровне познания.

На сегодняшнем этапе становления глобализационного типа культуры в обществе цифровых технологий магии отведено место рядом с

невежеством. Этому способствовала и ортодоксальная христианская вера, принятая на государственном уровне. Именно поэтому вполне уместен для восприятия афоризм Ф. Ницше: «Мистические объяснения считаются глубокими; правда в том, что они даже не поверхностные»[4, с. 131].

Однако в гротескном характере этого афоризма прослеживается диалектика, которая помогает в изучении объективной действительности относительно феномена безумия в культуре как навязчивого стремления поиска сверхъестественного, потустороннего в обычных условиях и событиях жизни, обвинение человеком потустороннего во всех своих неудачах и лени вместо приложения рациональных усилий, чтобы в труде построить собственную личную и профессиональную жизнь.

Экспериментальным и теоретическим изучением безумия как социального явления занимался М. Фуко, что очевидно из его книги «История безумия в эпоху классицизма» (1961). Он писал, что начиная с XVII в. и далее, в процессе приобретения социального и нравственного опыта, в обществе стало признанным то, что магия, алхимия, профанация святынь выступают проявлениями безумия [3]. Примечательно, что в украинском языке прилагательное «сумасшедший» («божевільний») означает не просто человека, потерявшего здравый рассудок, но буквально того, кто свободен от Бога, а значит, открыт для других сил.

Эксперимент, проведённый в апреле 2017 г. автором статьи в Черкассах (крупном промышленном городе Центрального экономического района Украины), показал, что человек, занимающийся «белой магией», в своих заговорах-молитвах преимущественно обращается к Богу и Богородице, то есть апеллирует к общепризнанным сакральным архетипам, таким образом оправдывая свой род занятий (заработка) как помощь другим людям. Этот психологический приём направлен на то, чтобы клиент (который платит) не боялся и доверился чуду в решении своей проблемы. В ходе встречи с клиентом человек-маг, обязательно прибегает к рекламному трюку, то есть рассказывает собственный миф о помощи другим людям той сверхъестественной силой, которой он (как будто бы) наделён от Высшего или перед встречей просит, чтобы кто-то из доверенных клиентов рассказал о нём что-то из области чудесного, в которое стоит поверить, вроде: вещание, которое исполнилось, снятие порчи, «венца безбрачия» (проклятия, от которого человек не может найти себе пару и создать семью), исцеление от болезни, алкоголизма или наркомании, что тоже является порчей, возвращение мужа в семью (на случай, если он влюбился в другую женщину и разрывает свои семейные связи) и другое.

Понятие порчи, то есть «злого глаза», по современным иррациональным представлениям, – это состояние отдельного человека после насланного на него проклятия, в котором он продолжает своё некачественное существование (болезнь, крайняя бедность, неудачи в трудоустройстве, отсутствие семейного уюта, одиночество) и не способен иметь полноценную жизнь с заранее уготованной (обязательно!) хорошей судьбой.

Вышеприведённый эксперимент показал, что человек-маг пытается внушить клиенту мысль: то, чем он (она) занимается, – это не магия, а вера. И вера эта настолько сильная и всеобъемлющая, что даже церковные люди (члены семей священников и те, кто ухаживает за церковным хозяйством) тоже приходят к этому человеку-магу «снять порчу».

Далее человек-маг короткой многозначительной фразой даёт клиенту понять, что несмотря на свой неординарный род занятий, имеет личную дружбу с теми или иными священниками, уже заслужившими уважение и добрую славу в конфессиональной общине того региона, где они вместе проживают.

Таким образом, замыкается порочный круг, после чего у клиента формируется пагубное предубеждение, что в кризисных ситуациях жизни (время от времени) за помощью надо обращаться именно к этому человеку-магу.

Но замкнутый порочный круг разорвать можно. Как отмечал Б. Малиновский, «магия не просто является принадлежностью человека, она буквально и фактически заключена в самом человеке и может быть передана только от человека к человеку» [2, с. 76]. Соответственно, магию можно не передавать, не практиковать и не принимать такого дара.

В XXI в., как и в прошлые века, интересен феномен группы людей (экстрасенсы, гадалки, шаманы и др.), имеющих некоторые сверхъестественные способности (по их же заверениям). Такие люди тоже учатся своему эзотерическому ремеслу, развивая знания и способности. Они, как и в древности, проходят обряды инициации (испытания), посвящения; получают сертификаты или нет, платят налоги со своей деятельности или нет. Но все они зарабатывают себе на жизнь этим «редким» талантом.

Такие люди привыкли, что клиенты сами несут им деньги или оказывают услуги, связанные с собственными профессиональными знаниями и умениями. Такие клиенты ставятся на конвейер постоянных платных посещений (снять порчу, венец безбрачия и т. д.), поэтому поток заработка является перманентным и несложным в плане организации, хотя между собой у таких специалистов очень сильная конкуренция за клиента: друг друга они называют шарлатанами, исключения делают только для своих учителей.

Как видим, со времён первобытной культуры и до нынешнего времени – становления глобальной цивилизации – человечество особо не изменилось. И дальше нам продолжают «помогать» специалисты занятости в сверхъестественной сфере. В своём ремесле они больше прибегают к хитрости и лукавству, чем к настоящей помощи людям.

М. Фуко, изучая онтологию современного ему французского общества 1960 – 1980-х годов, выделял из массы людей девиантного поведения тех, кто занимается магией. М. Фуко не принимал того, что люди идут к гадалкам, экстрасенсам, знахаркам в ожидании помощи в форме сверхъестественного вмешательства в их сложные жизненные обстоятельства; философ не

оправдывал человеческую слабость нестабильностью условий жизни в материальной и социальной среде, а однозначно оценивал: «Магия принадлежит к сфере зла ... Утратив сакральную власть, она заключает в себе лишь пагубные устремления: это заблуждение ума, поставленное на службу царящему в душе беспорядку» [3].

И действительно, человек обращается к магии, когда его физические возможности влияния на экзистенциальную ситуацию ограничены, а важные решения принимать нужно. Состояние растерянности и сомнений особенно способствует возникновению чувства страха – основы веры в сверхъестественное. Вопрос только в том, какой путь выберет человек для решения своего кризиса: магию или религию?

Путь к магии прост, он требует только оплату за обряд человеку-магу (иногда нужно провести несколько обрядов), в то время как клиент будет за всем лишь наблюдать. Как правило, клиента в течение магического обряда сопровождает чувство тревоги или страха за пережитое, которое остаётся и в дальнейшем в скрытой форме проявляется ночью, когда тело повергается в сон, но подсознание работает: с сильной эмоциональной окраской из памяти всплывают образы людей или отдельного человека из прошлого, ассоциации с определённым видом существа из животного мира, характерные предметы, звуки и т. д.

Относительно религии – противоположная ситуация. Человек сознательно обращается к Богу в кризисной ситуации своего бытия, он активно задействован в решении собственной духовной проблемы: идёт в церковь, общается со священнослужителями, готовится к осуществлению церковных обрядов, что требует от верующего поста и молитвы, совершает паломничество. Всё это отнимает много времени, особенно физических и духовных сил, ведь определённое время человек живет по моральным принципам аскетизма. Отсюда мы понимаем – путь к религии тяжёлый.

Но в отличие от пути к магии, вследствие индивидуального выбора пути к религии человек получает прежде всего благодатную веру в то, что его личный кризис преодолён, обретает душевное спокойствие, осознаёт отсутствие страха, предшествующего духовной работе над пережитым.

Итак, существует сила вне человеческого сознания, которая выше магии. Ещё Б. Малиновский описывал её (под названием «мана», «вакан» и т. п.) как ту, что есть в верованиях первобытных австралийских и индийских племён основой жизни, свойством всех вещей, стихий, животных и человека, истинной причиной всех явлений; он находил такие слова для вакан, как о силе, которая охватывает всё таинственное и божественное [2, с. 77]. И, собственно, этой силой наделён человек и природа [2, с. 78].

В итоге мы получили культурно-антропологическое понимание понятия «предрассудок» в системе верований, друг друга исключаящих. На метафизическом уровне познания суеверие в рамках индуктивной модальности является принятием или отклонением одного из двух («магия или религия») в процессе перехода от полученного имманентного знания о

єдиничном предмете к осознанню аксиологіческой отмеченности сакральнаго характера общего трансцендентнаго. На рациональном уровне познания суевєрие являється аксиологічески амбивалентным социально-психологіческим феноменом с проблемой: верить или не верить, соблюдать или нет – это личный выбор каждого человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Іларіон, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу / митрополит Іларіон. – Київ : Обереги, 1991. – 424 с.
2. Малиновский, Б. Магия, наука и религия / Б. Малиновский ; пер. с англ. А. П. Хомик ; под ред. О. Ю. Артёмовой. – М. : Рефл-бук, 1998. – 304 с.
3. Фуко, М. История безумия в классическую эпоху / М. Фуко. – СПб. : Университетская книга : Рудомино, 1997. – 576 с.
4. Nietzsche, F. Die fröhliche Wissenschaft («la gaya scienza») / F. Nietzsche ; hrsg. v. K. Schlechta. – Leipzig : Reclam-Verlag, 1990. – 412 S.

РЕЗЮМЕ

В русле социальной этнологии анализируется суевєрие как культурный феномен, относящийся к диалектике индивидуального выбора, укоренившийся в европейском обществе и, в частности, в его сегменте – украинском социуме второго десятилетия XXI в.

SUMMARY

In the article the superstition as a cultural phenomenon is analyzed in the social ethnology aspect. It refers to the dialectic of individual choice in European society. In particular, in his Ukrainian segment of the second decade of the XXI centuries.

Кухаронак Т. І.

СВЯТА «ЧУДА»: ФАЛЬКЛОРНА-НАРАТЫЎНАЯ ТРАДЫЦЫЯ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 12.09.2017)*

Артыкул падрыхтаваны ў рамках праекта БРФФД № Г17Р-004

У сучасных айчынных народазнаўчых дысцыплінах рэгіянальныя даследаванні з'яўляюцца адным з прыярытэтных накірункаў. Зробленая намі спроба вылучэння лакальных традыцый Усходняга і Заходняга Палесся Беларусі па матэрыялах традыцыйнай каляндарнай абраднасці засведчыла, у прыватнасці, шырокае распаўсюджванне ў вылучаных арэалах свята ў гонар успаміну цуда архістраціга Міхаіла, якое па праваслаўным календары адзначаецца 19 верасня, а ў традыцыйным народным календары беларусаў мае назву «Чуда(-о)». Згаданае свята сустракаецца таксама ў палескім рэгіёне Украіны, дзе вядома пад назвамі «Чудо» і «Михайлове Чудо» [1, с. 38, 149, 238, 350].

Свята практычна не мае рытуальнага нападўнення, не суправаджаецца спецыяльна прымеркаванымі песнямі ці абрадамі. У апавяданнях інфармантаў пра гэтае свята на першае месца выступаюць вераванні, прыкметы і павер'і. Шырока распаўсюджаным ва ўсім арэальным масіве сярод вясковых жыхароў і актуалізаваным сёння ў сваім традыцыйным выглядзе з'яўляецца павер'е аб строгай забароне на працу ў гэты святочны

дзень: «*На Чуда работу не рабілі, бояліся, што Чуда*» (зап. М. Антропаў, Т. Кухаронак ад Галіны Навуменкі, 1936 г. н., у в. Гажын, Нараўлянскі р-н, Гомельская вобл.). Існаваў разам з тым і шэраг канкрэтных забарон: «*Не хадзіця ў лес, бо Чуда счудзіць. Не хадзілі ў лес ні за ягадамі, ні за грыбамі, бо, казалі, дзевяць год нічога радзіць не будзя. За чым пойдзеш – тое дзевяць год радзіць не будзе. У гародзі дажа оторвеш на том месці – то дзевяць год радзіць не будзе на том месці. Дажа гарбузы не зрывалі, нічога-нічога ня дзелалі*» (зап. Т. Валодзіна, Т. Кухаронак ад Евы Баран, 1946 г. н., Надзеі Швед, 1927 г. н., у в. Перароўскі Млынок, Жыткавіцкі р-н, Гомельская вобл.).

У зафіксаваных аўтарам і калегамі-фалькларыстамі (М. Антропавым, А. Боганевай, Т. Валодзінай) падчас экспедыцый у Брэсцкую і Гомельскую вобласці вусных бытавых расказах адлюстроўваюцца выпадкі непазбежнага пакарання за парушэнне забароны. Паводле традыцыйных уяўленняў, пакаранне заўсёды ажыццяўляла само свята, якое «начудзіць/пачудзіць/счудзіць» і ў выніку атрымаецца «чуда» з адмоўным значэннем: «*Кажуць, вот станеш што рабіць <на Чуда>, вот еслі ня знаеш, што празнік, абязацельна ілі палец парэжаеш, ілі што. Вот табе і чуда палучылася. Няльзя работаць, шыць, рубаць, рэзаць, забіваць гвоздзі*» (зап. Т. Кухаронак ад Алены Савянок, 1924 г. н., у в. Дудзічы, Калінкавіцкі р-н, Гомельская вобл.); «*Чуда – да, большы празнік, нічога няльзя дзелаць. Гаварылі, еслі картошку апусціш у пограб на Чуда – то будзе чуда: картошка сагне. І дзейсцвіцельна, у нас была адна такая сільна работніца, яна ўжо – раз-раз, пакапала <бульбу>, у пограб апусціла. Прыходзіць чараз дзве нядзелі, і ў неё картошка сгніла. І гаварылі, што нікагда нічога не дзелей на Чуда*» (зап. ад Лідзіі Семіткі, 1932 г. н., у в. Вербавічы, Нараўлянскі р-н, Гомельская вобл.) [2, с. 374].

Паводле вераванняў мясцовых жыхароў, асабліва строгім бывала пакаранне, калі чалавек свядома ігнараваў свята, не звяртаючы ўвагі на папярэджанне пра недазволенасць працы ў гэты дзень, насміхаючыся, працягваў справу: «*Сабіраецца сусід ехаты, сіяты. А другый кажа: “Куды ты едзіш?” – “Сеяты еду”. – “Сёння Чудо”. – “А я буду на полі чудаваты”. І поіхав той сусід сеяты. Заіхав на полэ. Борону наложыв <на галаву> і нэ можэ скінуты: ні туды, ні сюды. Вот і чуда. Так повторяють старыя людзі. Шчэ бацько быв, дзід так повторялі, што было такое чуда*» (зап. Т. Кухаронак ад Пелагеі Кацёл, 1925 г. н., у в. Яблычнае, Маларыцкі р-н, Брэсцкая вобл.); «*Кольсь, дзід кажа, каб закопать картошку ў яму. А баба кажа: “Ні йдэмо, сённі Чудо”. А дзід: “Йдэмо”. Ну, і закопалы тую картошку. І прышлося іі на вісні откопываты – згніла вся. Одна ямка. І на Чудо вжэ більш нэ робылы ніяк*» (зап. Т. Кухаронак ад Марыі Сергіевіч, 1939 г. н., у в. Оса, Кобрынскі р-н, Брэсцкая вобл.); «*Бойцеся Чуда, сільна плахой празнік. Каліся быў мужык і палез на крышу. – “Чаго ты палез, сёння ж Чуда!” – “А я гэтае Чуда нагой прытапчу”. Злез з тае хаты і нага забалела, забалела*» (зап. Т. Валодзіна, Т. Кухаронак ад Яўгеніі Іодчанкі, 1928 г. н., у в. Зарэчча, Брагінскі р-н, Гомельская вобл.).

Значна радзей сустракаюцца апавяданні інфармантаў пра тое, што няведанне ў дадзеным выпадку вызваляе ад адказнасці; калі чалавек забываецца пра свята і працуе, пакарання можа і не быць: *«Чуда –эта празнік такі, работаць няльзя. Гаварылі, еслі ня знаеш і робіш – то ўсё будзе добра, а еслі знаеш і робіш – то плоха»* (зап. М. Антропаў, Т. Кухаронак ад Вольгі Барысенкі, 1942 г. н., у в. Сялец, Брагінскі р-н, Гомельская вобл.).

Адным с самых цяжкіх наступстваў парушэння забароны на працу на Чуда, паводле ўяўленняў мясцовых жыхароў, з’яўлялася калецтва будучых дзяцей і прыплоду хатняй жывёлы: *«Чуда, ужо ж людзі празнуюць і не работаюць. Было шчо ці яно праўда ці не, дзевачка радзілася і на руцэ пальчыкі як пасечаныя, што бацька на эта Чуда рубаў дрова»* (зап. Т. Валодзіна ад Ніны Богуш, 1939 г. н., у в. Асарэвічы, Брагінскі р-н, Гомельская вобл.).

Для мясцовых жыхароў гэта быў важны перыяд сельскагаспадарчага года, бо яшчэ працягвалася ўборка ўраджаю, найперш бульбы, і пачыналася сяўба азімых, таму з практычнага боку шкада было марна згубіць цэлы рабочы дзень, асабліва калі ён быў пагодны, цёплы: *«На Чуда, дзвятнаціцатага сенцябра, кажуць, грэх рабіць. Нічога не трэба рабіць на Чуда, бо Чуда начудзіць. А как раз жа картошку капаюць»* (зап. М. Антропаў, Т. Кухаронак ад Ніны Паўлоўскай, 1937 г. н., у в. Будкі, Нараўлянскі р-н, Гомельская вобл.).

Як сведчаць апавяданні інфармантаў, з тымі, хто парушаў забароны адносна працы ў гэты дзень, па волі свята маглі здарыцца самыя неверагодныя выпадкі: *«Не то шо я чула, а са мною чуда было. Тут сусідка мая, нэдалэко жывэ і кажа: “Насця, там далэко за сілом колхозна картопля. Трактор іі выкопав вжэ, мы там назбіраем картоплі”. Вона взяла в брата тачку, пошлы мы. Пошлы, назбыралы тэй картоплі. Мы – на дорогу, а тут машына едэ бортовая. Мы сховалысь і картоплю сховалы: там на полю такій агрэгат, шо сіно качае, мы пад тэй агрэгат, картоплю прыкрылы. І я пішла за тачкай. Прыехалы, а на полю такікучы крапывы, бодзяк. Як улелі мы в тэй бодзяк, а, Божя ж мій. А корчы такія, а не было ж карчэв. Эта на Чуда. Хочамо знайти тое поле і нэ можамо. А дэ мы ходымо? – Корчі й корчі. А там шось страляе і мотоцькол вурчыць. Это брыгадзір ездыв. Тоды сусідкі нэма. Я: “Дуня, Дуня”. – Нэма. А дзе тая Дуня? Я забрала мэшок картоплі і пішла. Під раніцу прышла. До сусідкі: “Дуня, ты дома?” О такое чуда было. Нільзя работаць на Чуда»* (зап. Т. Кухаронак ад Анастасіі Гаральчук, 1928 г. н., у в. Макраны, Маларыцкі р-н, Брэсцкая вобл.).

На гэтай тэрыторыі Чуда ўспрымалася як пераходны каляндарны час з уласцівымі яму характарыстыкамі прыроднага піка, пералому, парушэння межаў паміж гэтым светам і іншасветам, калі актывізаваліся нячысцікі, набываючы разнастайныя воблікі: *«Эта было на Чуда. Мой муж пашоў на ахоту с другам. Ка мне прыходзіць яго жана, кажа: “Пашлі павячэраем, оні прыдуць с охоты”. А я са сваім как раз паругаласа, так посварыласа, што мне не хочацца ні вячэраць, нічога. Я гавару: “Ай, не пайду”. Ну, туды-сюды,*

сабраліса мы й пайшлі. І вот такі прыцемак ужо. І мы выходзім сюда за вароты. Глядзім, там стог стаяў і там пажар. Полнасю стог гарыць. І мы так ахнулі і кінуліса бегці, удвох з ёю. Мы бяжым і не саабражаем. Мы бяжым і этат стог ат нас атступае, проста так. Мы к яму прыбліжаемся, а ён атступае. І кагда мы выбяжалі на пагорак, мы саабразілі, што нічога не гарэла. Ні машына не ішла, нічога – і верхушкі дзерэўцаў ужо настолька былі асвечаны, оны высокія – высокія. І такія мурашкі па кожны, аж воласы дыбам. На Чуда этат празнік. Што эта было, я не знаю. На другі год, на Чуда, эта дзевятнаццага сенцябра, пра грыбы было. Прышла ка мне прадсядацель сельсавета і кажа: “Паішлі ў грыбы”. – Ну, паішлі. Ну, сабраліса мы вдваем і паішлі. Ідом, грыбоў няма, паішлі на турбазу, можа, нам што перападзе. Сабраліса, ідзем дамоў. А яна зашла за астаноўку, да на мяне: “Ева, ідзі сюда”. Я зашла, а там вот такая куча, не брашу, вот счас пакажу, вот такая куча грыбоў ляжыць. Эта как раз было на Чуда. Мы забралі іх і да Лескавіч смяяліса, укатаваліса, як нам павязло на Чуда. Эта было паўпервага ночы. Я іду, дахажу да Хрысціны, эта года тры, чатыры назад было. А тагда беллага сабакі ні ў каго, ні ў каго не было. І так міма мяне паціхоньку-паціхоньку, аткуда той сабака ўзяўса і так міма міне прабег і так, як вы гаварылі, растаяў, няма той сабакі. На ўтра ўстаем – убілі заўклуба ў Баклане. А бабы кажучь, эта ж смерць бегла» (зап. А. Боганева ад Евы Карнедзюк, 1953 г. н., у в. Ляскавічы, Петрыкаўскі р-н, Гомельская вобл.); «Перад Прачыстаю, дзевятнаццагатага сенцябра, Чуда. Одна баба пошла ў нас грэчку стаўліць на Чуда. Прышла на поле, стала ставіць тую грэчку ў стаўкі. Патом казала: “Як я стала ставіць тую грэчку ў стаўкі, чую <голос> – Чудо, Чудо”. Дак баба покінула і додому пошла. А ці праўда, ці не, так колісь казалі» (зап. М. Антропаў, Т. Кухаронак ад Аляксандры Чугай, 1935 г. н., у в. Завайць, Нараўлянскі р-н, Гомельская вобл.).

У агульным рэчышчы традыцыйных уяўленняў пра «Чуда, якое чудзіць» мясцовымі жыхарамі тлумачыліся або прыдумваліся жартоўныя выпадкі, што здараліся ў гэты дзень: «Чалавек на Чуда пахаў і валы стаялі. Ішоў злодзей і вала ўкраў, а хваста адрэзаў. Вала адвялі ў лес, а таму другому валу хваста ў рот далі. Вот і казалі: “Чуда – вол вала з’еў”» (зап. Т. Валодзіна, Т. Кухаронак ад Кацярыны Ганюк, 1925 г. н., у в. Радзін, Хойніцкі р-н, Гомельская вобл.); «Чуда вала з’ела» (зап. Т. Кухаронак ад Ганны Малашчанкі, 1911 г. н., у в. Шалыпы, Калінкавіцкі р-н, Гомельская вобл.); «І вот я знаю, што адна бабка пашла на рэчку, на Прыпяць там, пасцірала і забыла сваю куртку там, на Чуда на эта. І пашла, а ўжо яе курткі там няма. Вот, гаворыць: “Во Чуда, маю куртку ісчудзіла» (зап. ад Лідзіі Семіткі, 1932 г. н., у в. Вербавічы, Нараўлянскі р-н, Гомельская вобл.) [2, с. 375].

Невыпадковай з’яўляецца і прымеркаванасць да Чуда, як аднаго з самых «небяспечных» дзён каляндарнага года ў дадзенай лакальнай традыцыі, рытуальных свавольстваў моладзі, актывізацыя старадаўняй

каранавальнай стыхіі: *«Это действительно чудо. Колісь у нас гарбузы зносілі до хаты. Ну куды ж, трэбо ж штоб она выспела. Прыбівалі таку доску і туды злажваюць гэты гарбузы. Да пойдут хлопцы да тую доску як подымут, а тые гарбузы як дадут об землю, усё розмолотыя на светі. На Чудо. Возьмут воза і на хату затагнуць. Устаў чоловек запрэгті воны, а воза нету, затеглі на крышу. Ворота, от я ўдова, нема хозьяіна, пойдут знімут ворота да мне прынесут да постаўлять. Закотят вулі под хату, хай пчолы седають»* (зап. Т. Валодзіна, Т. Кухаронак ад Вольгі Фіцнер, 1929 г. н., у в. Грабяні, Лельчыцкі р-н, Гомельская вобл.); *«На Чуда маладзёж рабілі шкоду, варота снімалі, а цяперака таке ня робяць, бо ўжо і маладзёжы німа»* (зап. М. Антропаў, Т. Кухаронак ад Ніны Паўлоўскай, 1937 г. н., у в. Будкі, Нараўлянскі р-н, Гомельская вобл.); *«У нас шкоду рабілі на Чуда, эта дзвятнацацага сенцябра. Ой, чудзілі, эта цяпер, еслі пачудзяць, то начынаюць званіць у школу, у міліцыю: “Такія неваспітанья дзеці”. А раней жа маладзёж што тварылі: і лавачкі пазнімаюць, варота знімуць, пазаносяць дзе-та – чудзілі, чудзілі, смяліся, шуцілі. Я помню, мая цётка, раньша ж у пяць часоў кароў выганялі і ішли даіць рана. А яна жыла адна. Дак узялі дзеўкі, ішли з гулянкі, узрослыя ўжо, гадоў па сямнацацаць, узялі да: “Давайце бабе Мані закрыем аканіцы”. Былі ж раньша аканіцы. Узялі пазакрывалі тыя аканіцы, хай спіць. Яна прачнулася – цёмна ў хаце, зноў спіць, прачнулася – цёмна ў хаце. Тады прышли саседзі: “Мар’я, карова раве ў хляве, чаго ты спіш?”. Яна ўстала: “Вот етыя паразіткі, пазакрывалі окна”. Парагаталі. Вышла, падаіла тую карову і прагнала. А цяпер, каб так сдзелалі – ужо міліцыя, ужо хуліганства»* (зап. М. Антропаў, Т. Кухаронак ад Вольгі Барысенкі, 1942 г. н., у в. Сялец, Брагінскі р-н, Гомельская вобл.).

Рытуальныя свавольныя антыпаводзіны моладзі дапаўняліся выкарыстаннем адпаведных прадметаў: *«Мы сдзелалі на Чуда: з гарбуза, там вочы праразалі, свечку ўставім, запалім – і каму-нібудзь на столбк, на фортачкі, штоб не скучалі. Баба Жэня выглянула, а там чорт на варотах. Эта мы такую шкоду рабілі, да»* (зап. М. Антропаў, Т. Кухаронак ад Любові Міцкевіч, 1966 г. н., у в. Канатоп, Нараўлянскі р-н, Гомельская вобл.); *«На Чудо возьмут гарбузу, вырэжут, очы поўрэзвають, рота, запалят, лучыну смолянупа запалят. Унутры ў гарбузу вырэжут дірку да запалят і прынесут под окно, де девок багато на вэчорках»* (зап. Т. Валодзіна, Т. Кухаронак ад Вольгі Фіцнер, 1929 г. н., у в. Грабяні, Лельчыцкі р-н, Гомельская вобл.).

У мясцовых прыказках жыхароў Усходняга Палесся Чуда ўстойліва сустракаецца ў пары з Прачыстай, якая адзначаецца 21 верасня: *«Прачыстая кажа: “Ня празнуіця мяне, а Чуда маё, бо Чуда як учудзіць, то Прачыстая не рассудзіць”»* (зап. Т. Валодзіна, Т. Кухаронак ад Ульяны Прыходзькі, 1936 г. н., у в. Смалегаў, Нараўлянскі р-н, Гомельская вобл.); *«Як Чуда начудзіць і Прачыстая не рассудзіць»* (зап. Т. Валодзіна, Т. Кухаронак ад Кацярыны Ганюк, 1925 г. н., у в. Радзін, Хойніцкі р-н, Гомельская вобл.); *«Дак так казалі: “Ня нада на Чуда работаць, бо як Чуда пачудзіць, то і*

Прачыстая не рассудзіць»» (зап. М. Антропаў, Т. Кухаронак ад Аляксандры Чугай, 1935 г. н., у в. Завайць, Нараўлянскі р-н, Гомельская вобл.).

Такім чынам, свята Чуда з'яўляецца адметным праяўленнем лакальнай фальклорна-наратыўнай традыцыі ў вылучаных памежных з Украінай раёнах Брэсцкай і Гомельскай абласцей. У сучасны перыяд сярод мясцовых жыхароў трывала захоўваюцца традыцыйныя павер'і пра свята Чуда як небяспечны час, калі патрэбна прытрымлівацца пэўных правіл паводзін, абмежаванняў і забаронаў. Жыццёстойкасць вераванняў пра Чуда і перакананне, што гэта «сільна плахі празнік», падтрымліваюцца традыцыйнымі светапогляднымі ўяўленнямі беларусаў аб свяце наогул як незвычайным «сакральным» часе, які проціпастаўляецца будням, а таксама нагляднасцю прыкладаў, уласным вопытам.

ЛІТАРАТУРА

1. Етнографічны образ сучаснай Украіны. Корпус экспедыцыйных фольклорно-этнографічных матэрыялаў. / гол. ред. Г. Скрипник. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2016. – Т. 6. Календарна абрадовіць. – 400 с.
2. 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 / Т. В. Валодзіна [і інш.]. – 910 с.

РЕЗЮМЕ

В статье на современных полевых материалах характеризуются фольклорные нарративы, связанные с праздником «Чуда», ареал распространения которого охватывает пограничные с Украиной районы Брестской и Гомельской областей. Поскольку данный праздник на исследуемой территории практически не имеет ритуального наполнения, не сопровождается специальными обрядами или песнями, в рассказах информаторов представлены приметы, верования о строгом запрете на труд в этот день, невероятные приключения с участием потусторонних сил, различные истории, случившиеся с нарушителями запрета. Локальную специфику составляет и приуроченность к «Чуду» ритуальных бесчинств молодёжи.

SUMMARY

The paper based on recent field materials characterizes the folklore narratives associated with the «Chudo» holiday, which distribution area covers the border regions of the Brest and Gomel regions with Ukraine. Since this holiday in the study area has almost no ritual content, it is not accompanied by special rituals or songs, stories of informers present signs, beliefs about a strict ban on work on that day, incredible adventures involving otherworldly forces, various stories that happened to the violators of the ban. Some local specificity is also confined to the «Chudo» ritual excesses of youth.

ТРАДИЦИОННЫЕ ПОСТРОЙКИ ДЛЯ ПЕРВИЧНОГО ХРАНЕНИЯ ЗЕРНОВЫХ КУЛЬТУР, СКЛАДЫВАНИЯ СЕНА И СОЛОМЫ НА ТЕРРИТОРИИ БЕЛАРУСИ В XVI – 1-Й ПОЛОВИНЕ XX В.

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 14.09.2017)

Традиционные постройки для первичного хранения урожая зерновых культур, складывания сена и соломы имели массовое распространение на территории Беларуси до тех пор, пока существовала индивидуальная форма сельского хозяйства. Они обыкновенно размещались в специальной производственной зоне, которая в письменных источниках XVI – XVIII вв. чаще всего обозначается терминами «гумно (gumno)», «gumnisko», «gumniszczе» [2, с. 186, 195, 201, 202, 228; 7, с. 55, 349, 390, 399; 8, с. 118, 161, 194].

Подробные сведения, дающие представление о семантике разных форм названий этого места и особенностях его организации, содержатся в инвентарях государственных и помещичьих имений. Так, в инвентаре 1580 г. имения Здытло Берестейского воеводства в Розвазском фольварке комплекс сельскохозяйственных построек описывается следующим образом: «*При томъ фольварку гумно. Бодованье въ немъ: клуни две, іовья одна, одринъ две, плоть около гумна и около двора окостороженный и ворота одни покрытые*» [2, с. 202]. По своему смыслу ничем не отличаются описания, сделанные в более позднее время. Например, в инвентаре имения Летца Витебского повета 1775 г. говорится: «*Na srodki qumniska tokownia duża ... do niey wrota duże na biequnie ... tok qliną dobrze wybity, przy końcu jownia ... wedle tey jowni po bokach zasieki przygrodzone na zsypanie plew*» [7, с. 270].

Номенклатурный и особенно количественный состав гуменных построек напрямую зависел от масштабов земледельческого производства. В целом он был стандартным. Вместе с тем семантический анализ текстов показывает, что термин «гумно» изначально был связан только с обозначением определённой, зачастую огороженной территории, куда свозился для обработки и хранения урожай зерновых. Отсутствие построек в этой зоне на её наименование не влияло. Об этом свидетельствует описание 1580 г. одного из бедных имений в Берестейском воеводстве: «*у гумнѣ было пять стожковъ жита*» [2, с. 195].

В такой же семантике номинации «гумно», «гумніска», «гумніско», «гумнішча» и «гумнічча» известны в белорусских народных говорах. Зафиксирован ряд народных дефиниций, в которых точно отражен традиционный понятийный смысл названия *гумно* в рассматриваемом значении: «*Гумно – гэта плошча, дзе размешчаны ток, пуня; гэта і свабодная пляцоўка, на якой могуць сушыць снапы*»; «*Месца, адведзенае для складання снапоў у сцірты пад адкрытым небам*»; «*Плошча, дзе знаходзяцца ток, азярод, пуня*»; «*Пляцоўка перад клуняй*»; «*Пляцоўка каля пуні, дзе сушаць сена*» [10, с. 791, 792; 15, с. 503]. Белорусские диалектные материалы

свидетельствуют, о том, что обязательным в семантике названия «гумно» является только территориально-функциональный признак.

Производные от термина «гумно» уменьшительные и увеличительные наименования так же, как и основная форма, относятся к месту, где стояли хозяйственные постройки, и прилегающей к ним территории. В понятии белорусов: «Гумніска – дзерванок каля гумна; як сырое збожа, я вынясу яго на гумніска і патсушу; На гумнішчы стаіць гумно, гумнішча там, дзе пад'яжджаюць; Гумнічча – дзе гумны стаялі для малацьбы» [15, с. 503].

Для обозначения места, куда свозится урожай зерновых и где стоит постройка для хранения и молотбы снопов, в Беларуси употребляются также термины «ток», «точышча», «токавішча», «клунішча», «клуніска» [13, к. № 22].

Постройки на территории гумна служили для закрытого и частично закрытого от воздействия внешней среды хранения урожая зерновых культур, складывания сена и соломы. Наиболее ранние по своему происхождению строения для закрытого хранения имели каркасную конструкцию с плетневыми стенами и соломенной крышей. На исследуемой территории они использовались на протяжении многих столетий и в начале XX в. ещё встречались в крестьянских усадьбах.

В деловой письменности XVI – XVIII вв. такие строения часто упоминаются под названиями «одрина (одрына)» и «пуня». Тождественность или синонимичность данных наименований в старобелорусском языке отмечена выражением «пуни або одрины» в описании 1563 г. имения Поневежье в Жемайтской земле, принадлежавшего М. Огинскому [1, с. 77]. В зависимости от строительного материала, из которого были возведены стены этих построек, номинации сопровождаются определением «форостеные» (хворостяные) и дополнением «с бервенья рубленые». На территории Беларуси они являлись локальными обозначениями строений одного типа.

В крупных феодальных поместьях одинаковые по своей конструкции и названиям постройки нередко использовались в разных целях, что свидетельствует об их универсальности и высоком функциональном потенциале. По этой причине в инвентарях они дифференцируются по утилитарному признаку путём добавления к наименованиям «пуня» и «одрина» семантических определений и дополнений «молотенная, для молоченья, гдѣ молотять, для збожа, на солону, соломой напханная, сѣнная, на сѣно, *punia wielka dla zdawania zboza, punia dla skladania zboza z tokom*» [2, с. 77, 357, 362, 411, 416, 438, 494, 508; 8, с. 161, 194, 395, 438]. Иногда значение названия поясняется второй именной формой – «siennik». Так, в инвентаре имения Головачи Гродненского уезда в 1798 г. была сделана запись «*odryna czyli siennik na sklad siana*» (одрына или сенник для складывания сена) [8, с. 395]. Семантическая модель данного выражения типична для объяснения содержания новых в определённом культурном пространстве номинаций, дающих конкретное представление о функциональной специфике построек.

В традиционном крестьянском хозяйстве Беларуси конца XIX – 1-й половины XX в. были распространены названия «пуня», «адрына (андрына)», «сяннік (сянніца)» и «сяльнік (сяльніца)». Они относятся к строениям, которые служили преимущественно для складывания сена и соломы, реже использовались для обработки продукции растительного происхождения. Их номинации указывают, как правило, на срубное и каркасное строение с плетнёвыми стенами. Эти сооружения имели массовое распространение за исключением южной полосы Беларуси. Здесь они встречались значительно реже, так как сено крестьяне хранили преимущественно под открытым небом в стогах [14, с. 143]. В характере распространения разных наименований строений земледельческой отрасли прослеживается отчетливая географическая локализация.

Северо-восточный белорусский регион является одним из крупнейших этнотерриториальных сегментов в ареале постройки с названием «пуня», который охватывает значительное пространство, главным образом, лесной полосы Восточной Европы. Географическая зона номинации «адрына» в значении постройки аграрной отрасли по своим параметрам является более узкой. Она пересекает среднюю полосу Беларуси в диагональном направлении с запада Гродненского Понеманья на юго-восток Припятского Полесья. При этом на противоположных полюсах (север Гродненской и юго-восток Гомельской области) располагаются районы миксации названий «адрына» и «пуня». В виде небольшого этнотерриториального сегмента в ареал «адрына» входит юго-восточное пограничье Литвы.

Анализ номинаций рассматриваемых сельскохозяйственных строений показывает, что содержащаяся в них культурная информация имеет конкретное значение и адекватный смысл в определённом локальном пространстве. Так, в отдельных сельских социально-территориальных образованиях термины «пуня» и «адрына» относятся к постройке, куда крестьяне складывали снопы, сено и солому после молотбы зерна: *«Пуня – дзе складаюць снопы і сена, грэчку і канюшыну; У пуню снопы складаюць, а таксама сена, салому»*; *«Адрына – дзе складаюць усё: снопы, сена, салому»* [10, с. 793 – 796]. В таком значении эти названия известны в Беларуси, главным образом в Витебской и Минской областях, некоторых районах Гродненской и Могилёвской областей. В ряде сельских поселений исследуемой территории «пуня» или «адрына», с одной стороны, и «гумно», «ток» или «клуня» – с другой, считаются не более чем разными названиями одной и той же постройки: *«Снопы складаюць у пуні або ў гумне – гэта адно і тое ж»*; *«Ток называюць яшчэ гумном»*; *«часцей ток»*; *«Клуня, адрына – розніцы ў значэнні няма»* [10, с. 793 – 796]. В культурной идентификации построек этого функционального типа в белорусских народных говорах иногда фиксируется не только сходство по утилитарным, но и различия по архитектурным признакам: *«Гумно, адрына – дзе складаюць збожжжа, сена, але ёсць розніца: у гумне можа быць двое дзвярэй або адны і абавязкова з канца, а ў адрыні – збоку»*.

В конце XV – 1-й половине XVI в. в условиях роста спроса на зерно у западных соседей на территории Великого Княжества Литовского происходил подъём сельского хозяйства. Он вызвал потребность в создании в государственных и частных землевладениях сети фольварков для производства товарной продукции. Это стимулировало более массовое распространение рубленых крупногабаритных и каркасных сооружений, предназначенных для обработки урожая с больших посевных площадей. Обыкновенно в этих постройках имелось двое-четверо ворот для въезда с разных сторон возов со снопами. В центре располагался ток для молотбы, а часть пространства около стен делилась низкими бревенчатыми перегородками на отсеки для складывания снопов – «присторонки, стороны, загороды, торпы».

Постройки этого типа назывались «гумно», «ток», «клуня (клуня, клоня, клоим)», «стодола». В некоторых крупных фольварках они иногда размещались группой в количестве двух-трёх строений, которые использовались в разных производственных процессах. На это указывают добавлявшиеся к их названиям семантические пояснения: для сушки («гумно осетное»), хранения, молотбы, веяния зерна.

Наименования построек для хранения и молотбы снопов имели территориально ограниченное распространение. В инвентарях имений и судебных материалах Гродненского, иногда соседних уездов Брестского и Минского воеводства, а также в Виленском уезде в значении специальной постройки для обработки и хранения снопов злаковых культур обычно используется номинация «стодола» [1, с. 417; 2, с. 201, 409, 505, 564, 568, 576; 7, с. 349, 369, 390, 399, 406 – 408; 8, с. 395, 438]. В материалах деловой письменности на территории Брестского воеводства преобладает наименование «клуня» [2, с. 77, 186, 202, 203, 228, 230, 512 – 515; 3, с. 418; 5, с. 3; 6, с. 458, 462].

Изредка оно упоминается и за пределами этих административных территорий. В описаниях помещичьих имений Гродненского, Минского, Слонимского, Игуменского, Мстиславского, Речицкого, Виленского, Ковенского и других уездов к аналогичной постройке относится термин «гумно» [2, с. 259, 344, 371, 416, 456, 508, 608; 4, с. 30; 6, с. 165; 7, с. 116, 249, 334; 8, с. 5, 22, 83, 93, 118, 176, 194, 217, 218]. В реестрах феодальных владений Минского, Ошмянского, Витебского уездов синхронно с ним употребляется номинация «ток, токовня (tokownia)» [2, с. 259, 438, 629; 7, с. 24, 55, 270, 300; 9, с. 301, 303].

В народных говорах Беларуси у специальной постройки, где молотили хлебные культуры, хранили снопы, солому, сено, а иногда и зерно, существует несколько номинаций – «гумно», «ток», «клуня» и «стадола» [11, к. № 235; 12, к. № 13]. Территориальные особенности распределения этих названий в народных говорах и деловой письменности XVI – XVIII вв. примерно совпадают.

В пространственной динамике исследуемых названий прослеживаются определённые региональные закономерности. В Беларуси наиболее широкую географию имеет номинация «гумно», заимствованная от обозначения хозяйственной зоны, в которой складывали и молотили снопы.

В белорусских народных говорах «гумно» – это большое строение с током в центре для молотбы и отсеками вдоль стен для снопов: *«Гумно – адна будыніна велькая, кажды аспадар меў сваё гумно»*; *«У гумне пасярэдзіне ток, а па бакох – старана жыта, старана ячменю, старана аўса, старана сена»* [15, с. 504].

Обширную зону в Восточной Европе занимает ареал постройки с наименованием «клуня (клюдня)», которое так же, как и «гумно», заимствовано от обозначения места под открытым небом для хранения и молотбы снопов. Он состоит из четырёх территориальных сегментов: белорусского, русского, украинского и литовского. В Беларуси в этих границах находятся западные и центральные районы Полесья.

Более узкими в восточнославянском ареале являются зоны других названий постройки для хранения и обработки снопов. В частности, наименование «ток (тык)», заимствованное от обозначения площадки для молотбы зерна, смешанно встречается с номинацией «гумно», главным образом, в северных от Минска и центральных районах Беларуси: *«У ток вазілі жыта, ячмень, авёс. У ток клалі жыта і там малацілі; у токе малатарня, сячкарня, арпа»* [6, с. 103]. Этот термин употребляется также в народных говорах на юго-востоке в небольшой пограничной полосе с Украиной: *«Клуня ў Турові, а ў нас ток, дзе молацяць»* [17, с. 139].

Кроме того, в Западном Полесье смешанное дисперсное распространение с именной формой «клуня» имеет название «стадола (стодола)». В местном понятии оно является польским наименованием и обыкновенно относится к постройке для складывания и молотбы снопов, хранения соломы и сена. Анализ названий построек для хранения и молотбы снопов на территории Беларуси показывает, что все они являются вторичными формами. Их заимствовали из более ранних по происхождению обозначений, которые изначально служили для номинации культурных реалий по территориально-функциональным признакам (гумно, клуня, ток).

Постройки с частично закрытым от воздействия внешней среды внутренним пространством для первичного хранения урожая зерновых культур и складывания сена возводились из лёгких конструкций. В традиционной материальной культуре Беларуси они представлены архитектурными объектами с подъёмной (передвижной) крышей. Эти строения чаще всего были квадратными в плане с размерами сторон обыкновенно в пределах 2,5×2,5 м – 3,5×3,5 м. Основу конструкции составляли четыре высоких угловых столба. Они выполняли функцию несущих опор и служили направляющими для перемещения кровли, имевшей обыкновенно шатровую, реже двускатную форму. Верхнее перекрытие передвигали по вертикали вверх-вниз в зависимости от заполнения

внутреннего пространства под ним снопами или сеном, которые складывали на помост, приподнятый над поверхностью земли. Для фиксации крыши на определённой высоте использовались прочные деревянные и металлические стопоры наподобие штырей, вставлявшиеся в специальные отверстия в столбах. Чаще всего эта постройка не имела стен, хотя иногда встречались её разновидности с двумя и тремя невысокими стенами. В таких объектах крыша перемещалась по вертикали только над ограждённым между столбами пространством.

Строения с подъёмной крышей упоминаются в инвентарях помещичьих имений 2-й половины XVI в. Брестского, Гродненского, Оршанского и Дрогичинского уездов под названиями «оборог», «брокг», «brog» в составе комплекса построек, расположенных на территории гумна. О связи семантики этих наименований с архитектурным объектом свидетельствуют описания технического состояния сооружений: «*Gumno ... item brogow trzydziesci trzy, ieden nienakrythy bez brozyn*» [2, с. 402]; «*W tem gumnie ... brogow pięc, obrozyn trzech nie masz*» [18, р. 147]. Из содержания этих контекстов видно, что «brog» представлен в них как объёмная постройка с кровлей без стен. Одним из её основных конструктивных элементов являются «brozynу», «obrozynу» – направляющие столбы для передвижения крыши по вертикали.

Репрезентация «оборога» в письменных источниках XVI – XVIII вв. осуществляется также по месту расположения и функциональному признаку в контексте указания и количественного измерения сложенного на хранение вида сельскохозяйственной продукции: «*Гумно ... обороговъ деветнадцать, которыхъ въ чотырехъ оборогахъ жита копъ сто двадцать*» [2, с. 186]; «*У гумнѣ збожъя: ярицы у брокгу сорокъ копъ*» [9, с. 293]; «*Jęczmienia brogow trzy u poddenek, summa iego stho sziedmdziesiąth we trzech ... przeniczi brogow pulthora, summa sziełmdziesiąth kop ... owcza nieczaty brog, może bycz ze cztherydziesczi kop ... gryki pulthora broga, kop sziełmdziesiąth iedna ... sziana asz brogow oszm, ale włożył by w pięcz ... konopi kop pięcz ... grochu w Wozniakach brog, kop trzynasczi*» [2, с. 403]. Из содержания данных описаний видно, что в помещичьих имениях обороги использовались для складывания сена и первичного хранения урожая многих сельскохозяйственных культур: ржи, пшеницы, ячменя, овса, гречки, конопли, гороха.

В 1-й половине XX в. строения с подъёмной крышей на столбах не имели массового распространения на исследуемой территории. Они локально встречались в крестьянском хозяйстве разных регионов Беларуси и служили для хранения сена. Здесь в разных ареалах своего распространения сооружения рассматриваемого вида известны в основном под названиями «абарог», «аборіг», «брок», «навес (паднавес)», «стажарня (стажарка, стажар'е)», «шопа (шофа, шыха)», «шур (шура)» [12, 192, 244 – 246; 13, к. № 27].

Исследование показывает, что традиционные постройки для первичного хранения урожая зерновых культур, складывания сена и соломы представлены на территории Беларуси двумя группами объектов народной

архитектуры. К первой группе относятся те из них, которые имели объёмную конструкцию, огороженные со всех сторон стенами и накрытые стационарной крышей, а ко второй – строения полностью и частично без стен с подъёмной крышей. Характерной особенностью является использование для их обозначения на территории Беларуси большого количества наименований, имевших локальное распространение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акты, издаваемые Виленской комиссией для разбора древних актов. – Вильно : Тип. Губернского правления, 1875. – Т. VIII. – XXV, 652, 83 с.
2. Акты, издаваемые Виленской комиссией для разбора древних актов. – Вильно : Тип. Губернского правления 1887. – Т. XIV. – XXIV, 702 с.
3. Акты, издаваемые Виленской археографической комиссией. – Вильно : Тип. Губернского правления, 1890. – Т. XVII. – LXXIII, 559 с.
4. Акты, издаваемые Виленской комиссией для разбора древних актов. – Вильно : Тип. Губернского правления, 1891. – Т. XVIII. – LXI, 577 с.
5. Акты, издаваемые Виленской комиссией для разбора древних актов. – Вильно : Тип. Губернского правления, 1895. – Т. XXII. – LXIV, 471 с.
6. Акты, издаваемые Виленской комиссией для разбора древних актов. – Вильно : Тип. Губернского правления, 1899. – Т. XXVI. – L, 595 с.
7. Акты, издаваемые Виленской комиссией для разбора древних актов. – Вильно : Тип. Губернского правления, 1910. – Т. XXXV. – XXXII, 624 с.
8. Акты, издаваемые Виленской комиссией для разбора древних актов. – Вильно : Тип. Губернского правления, 1914. – Т. XXXVIII. – IX, 504 с.
9. Археографический сборник документов, относящихся к истории северо-западной Руси, издаваемый при управлении Виленского учебного округа. – Вильно : Тип. Губернского правления, 1867. – Т. IV – XIII, 364 с.
10. Дыялекталагічны атлас беларускай мовы : уступныя артыкулы, даведачныя матэрыялы і каментарыі да карт / пад рэд. Р. І. Аванесава, К. К. Крапівы, Ю. Ф. Мацкевіч. – Мінск : Выд-ва АН БССР, 1963. – 971 с.
11. Дыялекталагічны атлас беларускай мовы / пад рэд. Р. І. Аванесава, К. К. Крапівы, Ю. Ф. Мацкевіч. – Мінск : Выд-ва АН БССР, 1963. – 338 с.
12. Лексіка гаворак Беларускага Прыпяцкага Палесся. Атлас. Слоўнік / Г. Ф. Вештарт [і інш.]. – Мінск : Права і эканоміка, 2008. – 353 с.
13. Лексічны атлас беларускіх народных гаворак : у 5 т. / пад рэд. Ю. Ф. Мацкевіч. – Мінск : Мінск. друк. фабрыка, 1993 – 1998. – Т. 4. – 1997. – 150 с., 439 к.
14. Полесье. Матэрыяльная культура / В. К. Бондарчык, Р. Ф. Кірчыв (отв. ред.). – Киев : Наукова думка, 1988. – 447 с.
15. Слоўнік беларускіх гаворак паўночна-заходняй Беларусі і яе пагранічча : у 5 т. / Ю. Ф. Мацкевіч (рэд.) – Мінск : Навука і тэхніка, 1979–1986. – Т.1. – 1979. – 512 с.
16. Слоўнік беларускіх гаворак паўночна-заходняй Беларусі і яе пагранічча : у 5 т. / Ю. Ф. Мацкевіч (рэд.) – Мінск : Навука і тэхніка, 1979–1986. – Т. 5. – 1986. – 563 с.
17. Тураўскі слоўнік : у 5 т. / А. А. Крывіцкі (рэд.). – Мінск : Навука і тэхніка, 1982 – 1987. – Т. 5. – 1987. – 424 с.
18. Lietuvos inventoriai XVII a. – Vilnius : Valstybinė politinės ir mokstinės literatos leidykla, 1962. – 462 p.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются конструкции традиционных построек для первичного хранения урожая зерновых культур, складывания сена и соломы на территории Беларуси. Выявляются локальные названия этих объектов народной архитектуры.

SUMMARY

The article deals with the construction of traditional buildings for the primary storage of grain crops, the folding of hay and straw on the territory of Belarus. Local names of these objects of folk architecture are revealed.

Новак В. С.

РЭГІЯНАЛЬНА-ЛАКАЛЬНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ КАЛЯНДАРНА-АБРАДАВАГА ФАЛЬКЛОРУ КАЛІНКАВІЦКАГА РАЁНА

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 14.09.2017)

У сістэме каляндарна-абрадавага фальклору Калінкавіцкага раёна Гомельскай вобласці найбольш шырока прадстаўлены зімовы і веснавы цыклы земляробчага календара. Засяродзім увагу на калядна-навагоднім абрадавым комплексе, які ўключае наступныя структурныя кампаненты: тры абрадавыя вячэры (тры куцці), абходныя шэсці калядоўшчыкаў, абрады ваджэння казы і хаджэння са «звездой», рытуальны дыялог заклікання марозу, варажба аграрна-магічнай і шлюбнай скіраванасці, прыкметы і павер'і, абрадавыя гульні, выкананне зімовых песень.

Пачаткам калядных святкаванняў з'яўлялася першая Куцця, якую звычайна рыхтавалі з пярловых круп, а на другую багатую Куццю варылі «пшонную кашу на малацэ, дабаўлялі масла, яйкі» (зап. ад Галіны Міхайлаўны Бабрэнкі, 1938 г. н., у в. Крукавічы)¹. Зыходзячы са сведчанняў інфармантаў, у вёсках Калінкавіцкага раёна святкавалі тры куцці: першая – 6 студзеня («У дзень накануні Ражаства варылі куццю. Першая була бедная куцця. Варылі з пярлоўкі, ячменю, запраўлялі маслам посным і дабаўлялі ці сахару, ці мёду»); другая, багатая – 13 студзеня («Другая куцця була багатай куццёй. Варылі трынаццатага январа»); трэцяя, галодная – 18 студзеня («Васемнацатага январа була трэццяя куцця – галодная» – зап. ад Галіны Міхайлаўны Бабрэнкі). Паводле мясцовых павер'яў, калі «дзеўцы ўдавалася ўкрасці куццю, то яна ў гэтым годзе ішла замуж» (зап. ад Вольгі Рыгораўны Міхайленкі, 1928 г. н., у в. Крукавічы). У святкаванні першай куцці знайшлі адлюстраванне рэшткі міфалагічных уяўленняў, звязаных з духамі продкаў: «Куццю ставяць пад іконамі. Міскі, з якіх елі, не мыюць. Іх пакідаюць на стале, каб дзядам было ў чым есці» (зап. ад Галіны Міхайлаўны Бабрэнкі ў в. Каплічы). Абрад заклікання марозу ў вёсках Калінкавіцкага раёна адбываўся або на першую куццю («Калісь, казалі, на першую куццю, калі выходзілі на двор, і крычалі: “Мароз, мароз, хадзі куццю есці!”» – зап. ад Праскоўі Іванаўны Шаляк, 1934 г. н., у в. Малыя Аўцюкі), або на другую («На багатую куццю завуць мароза ў госці: “Мароз, мароз, хадзі куццю есці! А летам не ідзі, бо будам цябе жалезную пугаю біць”» – зап. ад Васіліны Іванаўны Скідан, 1912 г. н., у в. Баец), або на трэцюю куццю («Прыходзіць

¹ У артыкуле выкарыстаны матэрыялы навукова-вучэбнай фальклорнай лабараторыі кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.

Храшчэнне. Тожэ куццю вараць, куцця галодная. І ў гэтую галодную куццю гукалі дзеда Мароза: “Дзед Мароза, хадзі куцці есці, а ў Пятроўку ня ідзі, бо будзем пугамі біць, каб у Пятроўку не памерзлі ні гарбузы, ні гуркі, каб была цёплая пара» – зап. ад Васіліны Сцяпанаўны Богдан, 1922 г. н., у в. Бярозаўка). Паводле слухнай заўвагі Г. А. Барташэвіч, «звычай клікаць мароз яшчэ і зараз захоўваецца ў памяці насельніцтва беларускага Палесся» і звязаны з культам памерлых, якія «нібыта ўздзейнічаюць на надвор’е, ураджай, засуху, поспех і няшчасці» [1, с. 153].

Абходныя шэсці калядоўшчыкаў на Ражаство і шчадроўнікаў пад Новы год былі надзвычай распаўсюджаны на тэрыторыі Калінкавіцкага раёна. Як правіла, калядоўшчыкі не заходзілі ў тую хату аднавяскоўцаў, дзе «*хто-небудзь памёр і не прайшоў яшчэ год*» (зап. ад Васіліны Іванаўны Скідан у в. Баец). Як адзначылі інфарманты, іх з нецярплівасцю чакалі: «*Кожны гаспадар чакаў да сябе шчодрыкаў. Калі да каго шчодрыкі не заходзілі, гэта было плоха для таго гаспадара – цэлы год ён чакаў непрыемнасцей*» (зап. ад Вольгі Рыгораўны Міхайленкі ў в. Крукавічы). Адметнай з’явай абраду калядавання ў вёсцы Вялікія Аўцюкі было хаджэнне мужчын с зоркай і хаджэнне дзяўчат з ёлкай пад Новы год: «*Яшчэ на Каляды мужчыны са звяздою ходзяць. Звязда была пяціраговая, а ў сярэдзіне свечкі гараць. Звязду ўкрашалі цветнымі бумагамі. А дзеўкі хадзілі з елкаю, 13 январа хадзілі. Елка ўкрашалась цвятамі з бумагі*» (зап. ад Вольгі Данілаўны Маскаленкі, 1932 г. н.). У вёсцы Лозкі, акрамя абраду ваджэння казы, хаджэння са звяздой, таксама быў вядомы абрад хаджэння з ёлкай: «*А вечарам хадзілі калядаваць. Вадзілі казу, насілі звязду, а шчэ прыбіралі хвойку і неслі пад кожную вакно. Паднясуць калядоўшчыкі хвойку пад акно, гаспадар выходзіў з хаты і прыглашаў да сябе*» (зап. ад Кацярыны Васільеўны Малашчанкі, 1923 г. н.). Вылучаліся розныя полаўзроставыя групы калядоўшчыкаў: «*Хадзілі ўсе. Ад малых да старых*» (зап. ад Галіны Міхайлаўны Бабрэнка ў в. Каплічы). У абрадзе калядавання на тэрыторыі Калінкавіцкага раёна мела месца пераапрапанне ў розныя маскі. Вадзілі не толькі казу, але і мядзведзя (в. Каплічы), бусла (в. Туравічы), пераапрапаналіся цыганамі (в. Каплічы, Аляксандраўка, Вялікія Аўцюкі і інш.). Пра рытуал заклінання неўрадлівага дрэва мясцовыя жыхары амаль не прыгадвалі звестак, але ў многіх вёсках абвязвалі пладовыя дрэвы саламяным перавяслам з мэтай павышэння іх ураджайнасці: «*На Каляды абвязваюць сад саломай, асобенна яблыні, каб ураджай быў*» (зап. ад Лідзіі Фёдараўны Дулуб, 1940 г. н., у в. Малыя Аўцюкі).

Абрад засявання – адзін з найважнейшых кампанентаў у структуры мясцовага калядна-навагодняга комплексу – выконваўся з мэтай забеспячэння добрага ўраджаю зерневых культур у будучым годзе: «*Засявальнікі на Новы год сыплюць жытам і пшаніцай*» (зап. ад Васіліны Іванаўны Скідан у в. Баец).

Што датычыць гульні ў нябожчыка, то звесткі пра яе былі зафіксаваны ў вёсцы Вялікія Аўцюкі. Адзін з галоўных персанажаў гэтай гульні –

«царыца». Сутнасць дадзенай тэатралізаванай сцэнкі заключалася ў наступным: *«Царыцу адзявалі і наклеівалі бумагі, раскрашывалі іх. Хадзілі па хатам. Хлопец спрашваў, ці можна зайці. Песні спявалі. А ў канцы царыца памірала па старасці. Казалі: “Памерла наша царыца”. Яе клалі на саблі і выносілі. За ёй ім давалі пірагі, калбасу, еду»* (запісана ад Івана Аляксеевіча Гарыста, 1919 г. н.). Як адзначыла Г. А. Барташэвіч, «да аналізу гэтай гульні звярталіся многія даследчыкі. У. І. Чычараў бачыў у ёй абрад пахавання зімы і як другі бок – культ продкаў. В. Я. Гусеў культ продкаў лічыў асноўным у ёй. Н. І. Савушкіна, падтрымліваючы думку Гусева, вылучае ў гульні чатыры дзеянні, чатыры матывы: “адпяванне нябожчыка, галашэнні па ім, развітанне з ім і, нарэшце “ажыўленне” (дакладней, “ажыванне”)» [1, с. 175 – 176]. Паводле сведчанняў жыхароў вёскі Вялікія Аўцюкі, у абрадавай гульні пахавальнай скіраванасці ўдзельнічалі не толькі «царыца», але і «цар», «наследнік», «цыган» і «двое прыдворных». Нягледзячы на тое, што гэта была «гульня ў нябожчыка», мясцовыя жыхары называлі дадзенае прадстаўленне камедыяй: *«Камедзію эту ставілі толькі мужчыны»* (зап. ад Варвары Антонаўны Гарош, 1929 г. н.). «Фарсавы характар гульні ў нябожчыка, які некалі бянтэжыў некаторых даследчыкаў і дазволіў ім аспрэчваць сувязь іх з культам продкаў (У. Я. Проп), В. Я. Гусеў зусім справядліва тлумачыць рытуальнай роляю смеху» [1, с. 176].

Шматлікія варожбы шлюбнага характару, запісаныя на тэрыторыі Калінкавіцкага раёна, не толькі засведчылі іх тэматычную разнастайнасць, але і ўвасобілі ў сабе шырокі семантычны спектр прадметнай атрыбутыкі, што выкарыстоўвалася ў рытуалах варажбы. Як правіла, дзяўчаты імкнуліся атрымаць адказ на многія хвалюючыя іх пытанні: хто першай выйдзе замуж (*«Некалькі дзяўчат кідалі сабаку аладкі, чыю аладку першу з’есць, тая першая замуж пойдзе»* – зап. ад Васіліны Іванаўны Скідан у в. Баец); ці выйдзе ўвогуле дзяўчына ў гэтым годзе замуж (*«Выбягалі з хаты і абхватвалі забор: калі цотны лік, тады дзеўка будзе ў пары, калі не, то не»* – зап. ад Вольгі Рыгораўны Міхайленкі ў в. Крукавічы); з якой мясцовасці будзе суджаны (*«Чаравік кідалі: у якую сторону носік паглядае, у такую сторону замуж пойдзеш»* – зап. ад Вольгі Ларывонаўны Паштарэнкі, 1937 г. н., у в. Туравічы); якімі будуць сацыяльны статус суджанага і яго дастатак (*«Пад Новы год шукаюць камні ў рэчцы ці выцягваюць іх з калодзежа. Калі каменьчык гладзенькі, то жаніх будзе бедненькі, калі шурпаты, то будзе багаты»* – зап. ад Яўгеніі Рыгораўны Папелы, 1937 г. н., у в. Хобнае).

Запісаныя ў палявых экспедыцыях тэксты зімовых уласна калядных песень пацвярджаюць іх дыферэнцыраваны характар: гэта песні, адрасаваныя гаспадару, гаспадыні, дачцэ, сыну: *«Калі ў хаце буў малады хлопец, дык яму спявалі так:*

*Малады Віталька
Пару коней вядзе,
Нявесту вязе.*

*Добры вечор!
На табе, татко,
Пару коней ва двор.
На табе, мамко,
Нявесту за стол.*

Святы вечор!» (зап. ад Галіны Міхайлаўны Бабрэнькі ў в. Каплічы).

У каляднай песні, адрасаванай гаспадару, гучыць матыў звароту да яго з мэтай уславіць надыход вясны і забяспечыць у будучым добры ўраджай жыта і пшаніцы. Рэалізацыя матыву дасягаецца праз міфалагізацыю вобразаў сонца, месяца, добрага ўраджаю:

*Ой, добры вечар, пану-гаспадар,
Ці спіш, ці ляжыш, ці нас не чуеш?
Калі спіш, Гаспод з табою,
А калі не спіш, гавары са мною.
Уставай з пасцелі, адчыняй дзверы,
Засцілай сталы ўсе цісовыя,
Налівай кубкі ўсе поўна залачоныя,
Бо прыйдуць тры госцейкі:
Перша госця – яснае сонца,
Друга – ясны месяц,*

Трэця – дробен дождж (зап. ад Наталлі Пракопаўны Уласенкі, 1922 г. н., у в. Сухавічы).

На Хрышчэнне, як адзначалі вяскоўцы, Каляды заканчваюцца, таму «гулялі, весяліліся, Каляды разганялі» (зап. ад Марыі Ананьеўны Рабенкі, 1931 г. н., у в. Садкі). Сярод абавязковых былі рытуалы наведвання царквы, пасвячэння вады, «вырубання» з лёду крыжа на рацэ: «*Вурубвалі хрэст на рацэ, бураковым расолам аблівалі, і стаяў хрэст вясёлы*» (зап. ад Ганны Маркаўны Ком, 1923 г. н., у в. Вялікія Аўцюкі).

Масленіца лічыцца пераходным святам: «Са сваёй спецыфічнай абраднасцю Масленіца стаяла на мяжы двух цыклаў. Пераканаўчым уяўляецца меркаванне, паводле якога масленічныя ўрачыстасці ў дахрысціянскія часы адносіліся да веснавых святкаванняў, але пазней Вялікім постамам былі адсунуты да зімовага цыкла» [2, с. 40 – 41].

У структуры масленічнага абрадавага комплексу вылучаюцца такія кампаненты, як запальванне вогнішча, падрыхтоўка саламянага пудзіла, якое сімвалізавала зіму, спальванне яго, ваджэнне карагодаў, прывязванне калодкі да нагі хлопца, які «*калі сільно ўжо перабірае дзювок, дык таму прывязваюць да нагі калодку і ён доўжан яе цягнуць, а калі цягнуць не хочаш, дык грошы давай*», звычай наведвання зяцем цёшчы («*Зяць к цёшчы ходзіць у госці, яна гарэлку яму ставіць і блінцы з маслам*» – зап. ад Марыі Уласаўны Пятрэнькі, 1925 г. н., у в. Варатын), выкананне масленічных песень:

*Мы на горушцы пабывалі, пабывалі,
Ай, люлі, пабывалі!*

Масленку сустракалі, сустракалі!

Сырам гару набівалі, набівалі,

Маслам гару палівалі, палівалі,

Наша горушка катліва, ой, катліва,

Свякровушка варкатліва, варкатліва (зап. ад Марыі Уласаўны Пятрэнькі).

У абрадзе гукання вясны, які выконвалі ў вёсцы Варатын на Дабравешчанне («Благавешчанне»), мелі месца абрадавыя дзеянні з такім прадметным атрыбутам, як вершаліна ёлкі (сімвалізавала цнатлівасць дзяўчыны): *«А мы з дзеўкамі збіраемся, у лес ідзём да вырубам ёлку ... Ёлку нараджаем, цветы вешаем туды, з бумагі цвятоў наробім, нарадзім ... Усе ету ёлку бяром і ідзём, дзе які пняк высокі. А як няма пняка, дык мы на хлеў лезам і ету ёлку ўстаўляем і песні спяваем»* (зап. ад Марыі Уласаўны Пятрэнькі). Адметная асаблівасць абраду гукання вясны ў вёсцы Бярозаўка – ваджэнне карагода «Укроп», семантыку абрадавых дзеянняў якога звязвалі з апатрапеічнай магіяй, засцярогай вёскі ад зла: *«Дзеўкі бяруцца сцяной, усю занімаюць вуліцу, штоб ніхто не прайшоў. Сцяна гэта як аграждзенне сяла. Яны нясуць “гук”, зашчышчаюць сяло ад зла»* (зап. ад Паліны Паўлаўны Лапацько). Ваджэнне карагода, якому надавалася і аграрна-магічнае значэнне, суправаджалася песняй «Ой, пасею я ўкроп»:

Ой, пасею я ўкроп,

Ой, пасею я ўкроп

Да й у новым агародзе,

Да й у новым агародзе.

Расці, расці, укропе,

Расці, расці, укропе,

Да й вышэй майго плоту,

Да й вышэй майго плоту (зап. ад Паліны Паўлаўны Лапацько).

У народным календары Калінкавіцкага раёна важнае значэнне адводзілася велікоднай абраднасці, сярод асноўных структурных кампанентаў якой можна вылучыць наступныя: падрыхтоўка абрадавага хлеба (*«На Вялікадне пеклі булкі»* – зап. ад Соф’і Іванаўны Лаўчак, 1922 г. н., у в. Агароднікі), фарбаванне яек (*«Яйкі ў розны цвет красілі, у красны, асобенна шкарлупкай з лука, у сіні»* – зап. ад Марыі Ананьеўны Рабенкі, 1931 г. н., у в. Садкі), наведванне царквы і асвячэнне ежы (*«З суботы на нядзелю ходзяць у царкву на ўсю ноч на службу. Там свецяць яйца, булкі, цукеркі, соль, воду»* – зап. ад Васіліны Іванаўны Скідан у в. Баец), гульня ў біткі (*«Ходзяць па сяле мужыкі. Гуртом сабіраюцца і ў біткі гуляюць»* – зап. ад Марыі Ананьеўны Рабенкі ў в. Садкі), звычай «хадзіць па валачобнае» (*«Хадзілі валачобнікі адзін да аднаго. Абавязкова, калі хто прыходзіў у хату, давалі валачобнае (яйкі, кулічы)»* – зап. ад Вольгі Рыгораўны Міхайленкі ў в. Крукавічы). У ролі валачобнікаў выступалі дзеці: *«У валачобнікі хадзілі.*

Ета дзеці былі» (зап. ад Марыі Кандрацьеўны Пічал, 1928 г. н., у в. Аляксандраўка).

Юраўскія абрады, запісаныя на тэрыторыі Калінкавіцкага раёна, маюць і жывёлагадоўчую, і земляробчую скіраванасць. Напрыклад, абраду першага выгану жывёлы ў поле папярэднічалі рытуальныя магічныя дзеянні, звязаныя з яе засцярогай ад дзікіх звяроў, напрыклад, *«заковалі серп і замок пад парог хлява»* (зап. ад Ганны Мацвееўны Петрушэнкі, 1922 г. н., у в. Якімавічы); *«І трэ было абязацельна пакласці каля каліткі сякеру. Хлеб, соль і яічко, якое пасвіцаў бацюшка. І кароўка даўжна была перайці цераз ета ўсё»* (зап. ад Евы Пятроўны Раманавай, 1931 г. н., у в. Юравічы). Як адначылі жыхары, калі выганялі карову ў поле, то «пасцёбвалі» яе галінкамі пасвечанай вярбы: *«Вярбою пасвянцонаю, дубчыкам паганялі кароў»* (зап. ад Т. А. Даманчук, 1925 г. н., у в. Туравічы). Абрад абходу нівы выконвалі з мэтай паспрыяць яе ўраджайнасці: *«У нас у Каплічах на Юр'я абыходзяць свае палі. Гэта робіцца дзеля таго, каб буў харошы ўраджай»* (зап. ад Ганны Фёдараўны Бабрэнькі, 1920 г. н., у в. Каплічы).

Прыведзеныя матэрыялы па каляндарна-абрадавай паэзіі аднаго з раёнаў Гомельшчыны – выдатная крыніца спасціжэння багатай мясцовай спецыфікі розных абрадавых з'яў, светапогляду нашых продкаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Узроўні агульнасці фальклору ўсходніх славян / Л. П. Барабанова [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – 477 с.
2. Земляробчы каляндар. Абрады і звычаі / уклад., класіф., сістэм. матэрыялаў і камент. А. І. Гурскага ; уст. арт. А. І. Гурскага, А. С. Ліса ; рэдкал. : А. С. Фядосік (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1990. – 405 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются регионально-локальные особенности календарно-обрядовой поэзии Калининковского района Гомельской области. Автор, опираясь на богатый фактический материал, собранный в полевых экспедициях, анализирует местную специфику зимних и весенних обрядов, выявляет структурные компоненты зимнего и весеннего календарных обрядовых комплексов, а также семантику связанных с ними ритуалов.

SUMMARY

Regional and local peculiarities of calendar and ritual poetry of Kalinkovichi region (Gomel oblast) are studied in the article. Relying on rich practical material, gathered and written down in research expeditions, the author analyses local peculiarities winter and spring rites, reveals structural components and semantic of winter and spring calendar rites.

НАРОДНАЯ ДЭМАНАЛОГІЯ ПАЛЕШУКОЎ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 14.09.2017)

Яскравым доказам самабытнасці беларускай міфалогіі з'яўляецца народная дэманалогія, прадстаўленая вобразамі духаў хаты і сядзібы, лесу і поля, воднай прасторы і іншых локусаў. Як слушна адзначыў У. А. Васілевіч, «багамі і дэманічнымі істотамі ў беларусаў некалі была напоўнена ўся навакольная прырода – ад зямных нетраў да недасягальнага Космасу. Фантастычныя істоты насялялі лясы, палі, рэкі, ім знаходзілася месца ў хатах, на гарышчах, у коміне, падпеччы, у лазні, хляве і іншых гаспадарчых пабудовах. На іх ускладалася апекаванне свойскай жывёлаю і палеткамі, яны павінны былі назіраць за ўсімі гаспадарчымі працэсамі і клопатамі селяніна. Іх шанавалі, стараліся задобрыць і разам з тым баяліся, асцерагаючыся пакарання. Адных любілі, другіх ненавідзелі, з трэціх пасмейваліся. Сваіх міфічных антыгерояў народ ствараў паводле сваіх жа чалавечых заганаў і хібаў, не ашчаджаючы самых брудных фарбаў на іх пачварныя партрэты. Ну, а калі чаго ў гэтым жыцці не хапала для каларытнасці сюжэта, абмалёўкі знешнасці ці характару, у ход ішла нястрымная фантазія» [1, с. 17]. Каб пазнаёміцца з асаблівасцямі светапогляду беларусаў-палешукоў, трэба зазірнуць у гэты дзівосны і таямнічы свет народных вераванняў, звязаных з вобразамі народнай дэманалогіі. Як сведчаць палявыя экспедыцыйныя матэрыялы, на тэрыторыі раёна шырока распаўсюджаны міфалагічныя ўяўленні пра персанажаў ніжэйшай міфалогіі, аснову характарыстыкі якіх складаюць такія аспекты, як знешні выгляд, месца жыхарства, функцыянальнасць, спосабы засцярогі ад іх шкоднага ўздзеяння. Напрыклад, з таямнічым вобразам вадзяніка жыхары звязвалі гаспадара воднай прасторы, якога ўяўлялі «старым чалавекам. Он з барадою, цела пакрыта цінай» (зап. ад Ганны Парфёнаўны Цімашчэні, 1927 г. н., у п. Чырвонае)¹. Паводле сведчанняў жыхароў вёскі Хвойка, «вадзяны – стары, з доўгімі зялёнымі косамі і бородаю» (зап. ад Ганны Мікалаеўны Жураўлевіч, 1918 г. н.). У тэкстах міфалагічных апавяданняў, запісаных у розных вёсках, вадзянік выступае як шкодная істота, «топіць людзей». З мэтай засцярогі ад гэтага міфалагічнага персанажа выкарыстоўвалі крыжык, бо «вадзянік топіць тых, што ідуць у воду без крыжа» (зап. ад Цімашчэні Ганны Парфёнаўны, 1927 г. н. ў п. Чырвонае); «Як ідзееш у воду, трэба перахрысціцца» (зап. ад Ганны Мікалаеўны Жураўлевіч у в. Хвойка).

Найбольшая колькасць звестак зафіксавана пра такія міфалагічны персанаж, як ведзьма. Ведзьма – гэта жанчына, якая «мае вялікія здольнасці перакідвацца ў іншыя істоты – жабу-рапуху, птушку, кабылу, сароку, чорную котку, ласку, а таксама перакідаць, зачароўваць іншых» [2, с. 73].

¹ У артыкуле выкарыстаны матэрыялы навукова-вучэбнай фальклорнай лабараторыі кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.

Цэнтральны матыў у тэкстах міфалагічных апавяданняў, звязаных з гэтым персанажам і запісаных на тэрыторыі Жыткавіцкага раёна, – ператварэнне ведзьмы ў жабу, радзей у варону: *«Ведзьма магла скідвацца кім хоць: жабаю, варонай»* (зап. ад Марыі Іванаўны Андрэйкавец, 1935 г. н., у в. Рычоў). Паводле сведчанняў жыхароў вёскі Лагвошчы, іншы раз *«ведзьма можа прэвращацца ў любога звера ілі пціцу»* (зап. ад Ганны Яўгенаўны Сінілы, 1927 г. н.). Як вынікае з міфалагічных звестак пра ведзьму, зафіксаваных ў пасёлку Чырвонае, *«ана можа ... ператварацца ў маладзіцу»* (зап. ад Ганны Пархомаўны Цімашчэні, 1939 г. н.). Цікавыя звесткі пра паходжанне ведзьмы былі запісаны ў вёсцы Бялёў: з аднаго боку, *«ведзьмай становіцца дзяўчынка, народжаная ў трэцім пакаленні па-за шлюбам»*, а з другога – ёю магла стаць і тая жанчына, якой *«паміраючая ведзьма паспела перадаць свае веды»* (зап. ад Арыны Міхаўны Жогаль, 1910 г. н.). Ведзьма ў асноўным магла толькі шкодзіць, што знайшло адлюстраванне ў розных лакальных варыянтах міфалагічных апавяданняў. Па-першае, ведзьма магла адбіраць у кароў малако, і гэтаму садзейнічала яе здольнасць да ператварэнняў: *«Ведзьма магла ператварацца ў жабу. Вось ператвараюцца і карову ссуць»* (зап. ад Васіліны Рыгораўны Юнчыц, 1948 г. н., у в. Боркі). Па-другое, шкодная дзейнасць ведзьмы была звязана з жытам, дзе *«ведзьмы робяць заломы ноччу голымі»* (зап. ад Арыны Міхаўны Жогаль у в. Бялёў). З мэтай засцярогі, напрыклад, свойскай жывёлы ад шкоднага ўздзеяння выкарыстоўвалі асінавае палена або шыпшыну: *«У адрыве затыкалі шыпшыну і лажылі асінаву палку папярок»* (зап. ад Марыі Іванаўны Андрэйкавец у в. Рычоў). У вёсцы Малешаў, каб пазбавіцца ад шкодных дзеянняў ведзьмы, *«ставілі вілкі ў дзвярах»* (зап. ад Вольгі Паўлаўны Точкі, 1952 г. н.), а ў вёсцы Лагвошчы з гэтай мэтай выкарыстоўвалі крапіву, якой трэба было *«вакруг дома аблажыцца»* (зап. ад Ганны Яўгенаўны Сінілы). У вёсцы Вараніно шукалі траву «баркун», якой *«затыкваем у хлеў, каб ведзьма не шла»* (зап. ад Марыі Уладзіміраўны Лузай, 1938 г. н.), а ў вёсцы Буразь *«кідалі мак асвечаны вакруг адрывы»* (зап. ад Кацярыны Сцяпанаўны Блоцкай).

Лясун, паводле народных вераванняў жыхароў, не толькі жыве ў лесе, але і з’яўляецца яго апекуном. Уяўлялі гэтую істоту па-рознаму: у выглядзе або *«змрочнага вялізнага велікана з вялізнай барадой»*, або *«любога звера»* (зап. ад Вольгі Сцяпанаўны Хаменкі, 1926 г. н., у в. Вятчын), або дрэва (*«сам вялікі, як дзерава, ну, каб добра было хадзіць, глядзець усюды»* – зап. ад Ганны Міхайлаўны Купрацэвіч, 1922 г. н., у в. Дуброва). Паводле сведчанняў жыхароў вёскі Малешаў, лясун можа пераўтварацца *«часцей у мядзведзя або здаравеннага мужыка»* (зап. ад Вольгі Аляксандраўны Давыдавай, 1957 г. н.). Лічылася, што лясун мог і дапамагаць, і шкодзіць. Напрыклад, ён засцерагае лес ад *«паганых духаў»* (зап. ад Васіліны Рыгораўны Юнчыц у в. Боркі), паказвае людзям тыя мясціны, дзе *«многа грыбоў, ягад, пціц і звярэй наганяў ахотнікам насустрач»* (зап. ад Ганны Міхайлаўны Купрацэвіч у в. Дуброва). Сутнасць шкодных дзеянняў лесуна, паводле

народных уяўленняў, зводзілася да таго, што ён «*блудзіць людзей па лесе*» (зап. ад Вольгі Сцяпанаўны Хаменкі ў в. Вятчын). Функцыянальнасць лесуна была абумоўлена паводзінамі людзей у лесе: «*Але ён (лясун) карае толькі за нерадзівыя паводзіны к чаму-небудзь або за непаважанне да яго лёсу*» (зап. ад Вольгі Аляксандраўны Давыдавай у в. Малешаў). Каб пазбегнуць сустрэчы з лесуном, як адзначалі мясцовыя жыхары, нельга яго злаваць, напрыклад, асцерагаліся, калі «*бувае, прыдуць людзі ў лес, крычаць, а не трэба этэ рабіць*» (зап. ад Ганны Міхайлаўны Купрацэвіч у в. Дуброва).

Авеяны паэзіяй народнага слова і таямнічы вобраз русалкі: «Русалкі ўзнікаюць у выніку ператварэнняў маладых тапельні ці самазабойцаў, дзяцей, праклятых яшчэ ў мацярынскім улонні, немаўлят, што нарадзіліся мёртвымі, ці загубленых (задушаных, утопленых) адразу пасля нараджэння» [2, с. 434]. Паходжанне русалкі ў мясцовай міфалагічнай традыцыі звязвалі з ператварэннем дзяўчат-тапельніц («*Русалкамі маглі стаць незамужнія дзяўчыны ці, можа, тыя дзевачкі, якія ўтапіліся і іх не знайшлі*» – зап. ад П. П. Чорнагалоў, 1927 г. н., у в. Сяменча); дзяўчынак, што «памерлі нехрышчонымі» (зап. ад Валянціны Іванаўны Шлягі, 1935 г. н., у в. Кольна), дзяўчат, якіх «*праклялі іхнія маці*» (зап. ад Арыны Міхаўны Жогаль у в. Бялёў). Месцам знаходжання русалак з’яўляліся і поле, і лес, і вада. Зыходзячы з успамінаў інфармантаў, можна меркаваць, што русалкі маглі і шкодзіць (асабліва пасля Тройцы; рабілі ўсё магчымае, каб чалавек заблукаў, або спрыялі таму, каб утапіўся): «*Ана збівае путнікаў з дарогі. Калі к ёй хтось падыйдзе, то ана можа забраць к сабе. Ані пакасаць людзям, бо хаваюць адзежу*» (зап. ад Ганны Парфёнаўны Цімашчэні ў п. Чырвонае); «*Колісь пужалі, што ў жыце сядзіць з каменнымі цыцкамі русалка і зацягне ў воду, таму і баяліся*» (зап. ад Кацярыны Сцяпанаўны Блоцкай у в. Буразь).

У пераважнай большасці запісаў знешні выгляд дамавіка звязаны са старым чалавекам: «*Ён стары і маленькі ростам*» (зап. ад П. П. Чорнагалоў у в. Сяменча); «*Дамавік – гэта старэнькі дзядочак з сядой барадою і сядымі валасамі*» (зап. ад Валянціны Іванаўны Шлягі ў в. Кольна); «*Такі сівы дзядок, канечна, з доўгай сівой барадой і касамі*» (зап. ад Ганны Міхайлаўны Купрацэвіч у в. Дуброва). У адзінкавых тэкстах міфалагічных апавяданняў можна сустрэць зааморфны выгляд гэтай істоты: «*У дамавога верылі ... Сам лахматы, с хвастом*» (зап. ад Матроны Мартынаўны Халязнікавай, 1923 г. н., у г. Жыткавічы). Лічылася, што дамавік нагадвае гаспадара хаты, таму і «*ахраняе дом*» (зап. ад Васіліны Рыгораўны Юнчыц у в. Боркі). Верылі, што калі ўлагоджваць дамавіка, не крыўдзіць яго, то і ён будзе «*добрыя дзела рабіць у хаце. Але, калі дамавога абідзець, ён не будзе даваць спаць і будзе тупаць па сценам*» (зап. ад Ганны Яўгенаўны Сінілы ў в. Лагвошчы).

Паводле народных вераванняў, апекуном хлява з’яўляўся хлёўнік, што «*глядзіць, каб хазяіва добра ўхажывалі за жывёлай*» (зап. ад Ганны Яўгенаўны Сінілы).

Мясцовыя жыхары пра чорта ўзгадвалі як пра «злога духа», у якога *«можжа абярнуцца малады хлопец, дзед, падарожнік, старац, пан»* (зап. ад Арыны Міхаўны Жогаль у в. Бялёў). Каб засцерагчыся ад шкодных дзеянняў гэтай істоты, выкарыстоўвалі траву («зелье баркун»), пасвечаны мак, крыжык, а таксама *«трэба прынесці з цэрквы со свечкой ладана і абкуруць ім хату»* (зап. ад Емяльяны Міхайлаўны Купрацэвіч, 1935 г. н., у в. Бялёў).

Прыведзеныя матэрыялы па народнай дэманалогіі сведчаць пра паэтычнасць светапогляду беларусаў-палешукоў, багацце іх міфалагічных уяўленняў.

ЛІТАРАТУРА

1. Зямная дарога ў вырай: беларускія народныя прыкметы і павер'і / уклад., прадм., перакл. і паказ. У. Васілевіча. – Мінск : Беларусь, 2012. – Кн. 3. – 717 с.
2. Беларуская міфалогія : энцыклапедычны слоўнік / С. Санько [і інш.] ; склад. І. Клімковіч. – 2-е выд., дап. – Мінск : Беларусь, 2006. – 599 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются особенности мировоззрения жителей Житковичского района Гомельской области. Автор на богатом фактическом материале характеризует персонажей низшей мифологии и связанные с ними народные верования.

SUMMARY

The peculiarities of citizen's outlook in Zhitkovichi region Gomel oblast are studied in the article. The author characterizes the images of demonology and people's beliefs based on rich practical material.

Панкова Н. М.

ВОБРАЗНА-ВЫЯЎЛЕНЧЫЯ СРОДКІ Ў ПАРЭМІЯХ ЖЫТКАВІЦКАГА РАЁНА

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 14.09.2017)*

Прыказкі і прымаўкі з'яўляюцца невычэрпнай крыніцай народнай мудрасці. Зафіксаваны ў іх багаты жыццёвы вопыт беларусаў пададзены ў сціслай даступнай форме. Як слухна заўважыў К. П. Кабашнікаў, «прыказка мае шырокае поле ўжывання, яна адносіцца не толькі да той канкрэтнай сітуацыі, пра якую ідзе гаворка, а да любой падобнай, калі абставіны прымушаюць чалавека актыўна шукаць выйсце, рабіць, здавалася б, немагчымае, для выпраўлення крытычнага становішча, выратавання жыцця, маёмасці, справы і г. д. Каб такога не здаралася, народная мудрасць заклікае да абачлівасці, асцярожнасці, да ўзважаных учынкаў» [1, с. 69].

З фальклорнай экспедыцыі па Жыткавіцкім раёне студэнты і выкладчыкі кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі прывезлі даволі разнастайныя запісы, сярод якіх сустракаюцца прыказкі і прымаўкі – аб'ект нашага аналізу ў артыкуле.

У парэміях Жыткавіцкага раёна выкарыстоўваюцца многія мастацка-выяўленчыя сродкі і прыёмы. Асноўным вобразным сродкам ў гэтым жанры з'яўляецца іншасказанне: «Адна галавешка і ў печы не гарыць, а дзве і ў полі не тухнуць»¹, «Пусты колас высока стаіць», «Сама каля печы, а язык за парогам», «Са свайго языка спусціш – на чужым не зловіш», «Смелыя і разумныя два вякі жывуць» (усе зап. у г. Тураў) і іншыя.

Сустрадаецца таксама прамое выказванне: «Менш гаворы, а больш роби», «Сено ек цело, трэба прыбраці» (зап. у в. Хільчыцы); «Хто перад Калядамі жывёлу добра даглядае, той перад Вялікаднём за хвост не падымае» (зап. у в. Пагост); «Чалавек галодны ні на што не годны» (зап. у г. Тураў); «Малыя дзеці – малы клопат, большыя дзеці – большы клопат» (зап. у в. Відошын) і іншыя. Кожны з гэтых выказаў «мае канкрэтны сэнс, (яго) кампаненты ужыты у прамым значэнні, але ўсё выказванне успрымаецца як афарызм дзякуючы ягонай замацаванасці за пэўнай маўленчай сітуацыяй» [2, с. 173].

Даволі распаўсюджанымі ў парэміях з'яўляюцца метафары: «Чужая старонка без ветру сушыць» (зап. у г. Тураў); «У сваёй хаце і вуглы дапамагаюць», «Чужыня – не родная матка, хлеба не дасць» (зап. у в. Відошын); «Сорам не воран, вачэй не выдзерэ», «Праўда ў вочы коле» (зап. у в. Хільчыцы), «Раждзественскі мароз добра ўшчыпле за нос» (зап. у в. Пагост). Такім чынам, часта ў прыказкавых выказах назіраецца адухаўленне прадметаў, ім прыпісваюцца характарыстыкі жывой прыроды. Нярэдка ў парэміях для пазначэння людзей выкарыстоўваюцца вобразы жывёл і птушак: «Каждая жаба свае балото хваліць» (зап. у в. Пухавічы), «Кошка мышцы не таварыш» (зап. у г. Тураў), «Па кодлу куры губатыя» (зап. у в. Вароніна), «Старого вераб'я на мекіні не проведзеш» (зап. у в. Хільчыцы).

Акрамя метафар, у прыказках і прымаўках Жыткавіцкага раёна ўжываюцца метаніміі і сінекдахі. Так, у варыянце «Не ўсё золотое, што свеціцца» (зап. у в. Пухавічы) назва матэрыялу пазначае выраб з яго. Выраз «Сухая ложка рот дзерэ» (зап. у в. Хільчыцы) паказвае, як прыметнік, дапасаваны да назвы посуду, выступае эквівалентам адсутнасці ежы. У прыказках «Чужымі рукамі добрэ толькі жар загрэбаць», «Вочы бояцца, а рукі робяць» (зап. у в. Хільчыцы); «Шчыраму сэрцу і чужая болька баліць» (зап. у г. Тураў) назвы органаў і частак цела ўвасабляюць чалавека, а ў варыянце «Ані лыжкі, ані міскі, а навесіў тры калыскі» (зап. у г. Тураў) словазлучэнне «тры калыскі» пазначае колькасці дзяцей у сям'і. Адзіночны лік замест множнага ўжываецца ў парэміях «Набытая мазалімі капейка перацягне лёгкі рубель» (зап. у г. Тураў), «Ленцяй за дзело – мазоль за цело» (зап. у в. Пухавічы).

Яскравым сродкам выразнасці ў прыказках і прымаўках з'яўляецца антытэза – рэзкае рытарычнае супрацьпастаўленне вобразаў, паняццяў,

¹ У артыкуле выкарыстаны матэрыялы фальклорнага архіва кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.

дзеянняў, звязаных паміж сабой унутраным сэнсам ці агульным уладкаваннем. У якасці супрацьпастаўлення часта ўжываюцца антонімы: «Дзе стары бурчыць, малады памаўчыць», «Анёлам ляцеў, чортам сеў», «Са свайго языка спуціш – на чужым не зловіш», «У будны дзень згуляць грэх, а ў святы дзень зрабіць не грэх» (зап. у г. Тураў); «Як свае галавы не маеш, дык чужая не дапаможа», «Сыты по голодному не спогодае» (зап. у в. Хільчыцы).

Але такое лагічна дакладнае супрацьпастаўленне не заўсёды характэрна для парэмій. Часта сустракаюцца прыказкавыя выразы, у якіх супрацьпастаўленне з'яўляецца сітуацыйным: «Адзін працуе цэлы дзень, другі глядзіць, дзе лепшы цень», «Хто высока нос задзірае, той на лбе гуз набівае», «Не той багаты, хто мае, а той, хто дбае», «Давалі – з кішэні не вымалі», «Хто горбам, а хто горлам» (зап. у г. Тураў); «Смачны боршчык, да малы горшчык», «Не плаціць багаты, а вінаваты» (зап. у в. Хільчыцы); «Ек красоту дзелілі, то я спала, а ек сталі ішчасце дзеліць, то я ўстала» (зап. у в. Вароніна).

Узмацненне антытэзы можа адбывацца пры дапамозе ідэнтычнай структуры дзвюх частак сказа: «Дзе гультай ходзіць, там земля не родзіць», «У кроўца нема остатка, а ў попа здачы», «Вочы бояцца, а рукі робяць» (зап. у в. Хільчыцы). Некаторыя прыказкавыя выразы ілюструюць адмоўны паралелізм, пры якім адмаўляецца тоеснасць, аднолькавасць з'яў пры наяўнасці іх падабенства. Звычайна такія парэміі пачынаюцца з *не* (*ні*): «Не по коту хвост, не по ямцы лучына, не по казаку дзеўчына» (зап. у в. Вароніна), «Ні смерць, ні радзіны не глядзяць ліхое гадзіны» (зап. у в. Хільчыцы).

Радзей у парэміях сустракаюцца эпітэты – вобразнае азначэнне прадмета ці дзеяння. Іх функцыю часцей за ўсё выконваюць словы, што ўжываюцца ў пераносным сэнсе: «Шчыраму сэрцу і чужая болька баліць», «У прыказцы – праўда светлая» (зап. у г. Тураў); «Ціхая вада берагі мае», «Волос доўгі, вум короткі» (зап. у в. Хільчыцы). Аднак выкарыстоўваюцца і так званыя дакладныя эпітэты, дзе прыметнікі ўжываюцца ў прамым значэнні: «Без роднай мамачкі заключаюць галачкі», «Дружбу ні каменем цвёрдым, ні сцяною высокаю не мераюць» (зап. у г. Тураў), «Горка гарэлка, ды ўсе п'юць, нядобра замужам, да ўсе ідуць» (зап. у в. Хільчыцы).

Адным з самых распаўсюджаных сродкаў выразнасці ў прыказках і прымаўках Жыткавіцкага раёна з'яўляюцца параўнанні: «Родная зямелька як зморанаму пасцелька» (зап. у г. Тураў), «Чалавек без працы, што птушка без крылаў» (зап. у в. Відошын), «Які пень, такі і клін, які бацька, такі і сын» (зап. у в. Вароніна), «Чоловек без жонкі ек без шапкі» (зап. у в. Хільчыцы) і іншыя.

Сустракаецца ў парэміях таксама гіпербала – перабольшванне памераў, моцы, значнасці апісанага: «Смелыя і разумныя два вякі жывуць» (зап. у г. Тураў), «Дома і салома ядома, а на чужыне і гарачы тук стыне» (зап. у в. Відошын), «На Пакрову з'еў карову, на Пятра з'еў вала» (зап. у

в. Запясочча), «Як памрэ багатыр, то зойдзеца ўвесь мір, а як памрэ беднячок, то адзін поп і дзячок», «Вурос до неба, да дурны, ек трэба» (зап. у в. Хільчыцы).

Для ўзмацнення эмацыянальнага ўражання ў некаторых выразках назіраецца таўталогія – паўтарэнне адных і тых жа ці аднакаранёвых слоў: «Ад добрага кораня – добры і адростак», «Аднаго бацькі і адной маткі няроўныя бываюць дзіцяткі», «З кута ў кут – і вечар тут», «Багаты багацей – не чалавек, а сто чарцей», «У будны дзень згуляць грэх, а ў святы дзень зрабіць не грэх» (зап. у г. Тураў); «У добрага трактарыста любы трактар добры», «Малыя дзеці – малы клопат, большыя дзеці – большы клопат» (зап. у в. Відошын); «Берэжсоного бог берэжэ», «Свой своека бачыць здалека» (зап. у в. Хільчыцы). Такія паўторы ўзмацняюць сэнсавую завершанасць думкі парэмій.

Даволі часта ў парэміях Жыткавіцкага раёна сустракаюцца ўласныя імёны ў значэнні агульных назоўнікаў, часцей за ўсё іх ужыванне звязана са стварэннем рыфмы ці алітэрацыі: «У няздалай Дар'і заўсёды авар'і» (зап. у в. Відошын); «Няма майго Даніла, то і вуліца не міла», «Ніхто не такоў, як Іванко Петакоў» (зап. у в. Запясочча) і іншыя.

Прыказкі і прымаўкі – гэта цудоўны па сваёй вобразнасці, дакладнасці думкі і выразнасці сродкаў фальклорны жанр. Менавіта дзякуючы вобразнасці, рытмічнай арганізацыі ў сукупнасці з пераносным сэнсам яны валодаюць здольнасцю да мнагазначнага ўжывання па прыцыпе аналогіі. Акрамя таго, усе элементы парэмій падпарадкаваны галоўнай мэце: дакладна, сцісла і яскрава раскрыць думку, дасягнуўшы яе канцэнтрацыі.

ЛІТАРАТУРА

1. Кабашнікаў, К. П. Малыя жанры беларускага фальклору ў славянскім кантэксце / К. П. Кабашнікаў. – Мінск : Беларуская навука, 1998. – 218 с.
2. Лепешаў, І. Я. Сітуацыйныя і кантэкстуальныя прыказкі / І. Я. Лепешаў // Веснік Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Я. Купалы. – 2005. – № 1 (30). – С. 171 – 177.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируются образно-выразительные средства и приёмы, используемые в пословицах и поговорках, записанных на территории Житковичского района. Определяется их функциональная значимость.

SUMMARY

The article analyzes the figurative-expressive means and techniques used in Proverbs and sayings, written on the territory of Zhitkovichi district. Defined by their functional significance.

ОСОБЕННОСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СЕГРЕГАЦИИ СОВРЕМЕННЫХ СЕЛЬСКИХ МУЖЧИН

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 14.09.2017)*

Различия полов оказывают влияние на все сферы жизнедеятельности общества, в том числе и трудовую. Современное состояние белорусского рынка труда сложилось в результате перераспределения занятости населения между сферами, отраслями и предприятиями, что предопределило возникновение множества проблем, в значительной степени обусловленных гендерными особенностями изменений в масштабах и структуре занятости населения. Гендерные аспекты рынка труда представляют собой сложное явление, требующее тщательного анализа. Гендерным проблемам профессиональной занятости, а также анализу причин феминизации одних видов и форм занятости и маскулинизации других посвящено немало современных исследований. Однако зачастую большее внимание учёных направлено на проблемы женской занятости, поэтому многие аспекты профессиональной сегрегации мужчин остаются недостаточно изученными. Между тем глубокие социально-экономические преобразования в стране, основой которых является переход к экономике рыночного типа, повлияли и на современную структуру профессиональной занятости мужчин. При этом профессиональная сегрегация мужчин в сельской местности обладает своими специфическими чертами, исследование которых позволит более эффективно решать имеющиеся проблемы занятости населения современной белорусской деревни.

Сегрегация в буквальном смысле означает «разделение, отделение». Под профессиональной сегрегацией понимается устойчивая тенденция трудоустройства мужчин или женщин по строго определённым профессиям, отраслям и должностным позициям. Различают две составляющие профессиональной сегрегации: горизонтальную и вертикальную. Горизонтальная проявляется в различных профессиональных группах, а вертикальная – среди одной и той же профессиональной категории. Отраслевую и профессиональную сегрегацию можно считать в таком случае в основном горизонтальной, а должностную – вертикальной.

Целью данной статьи является выявление особенностей профессиональной сегрегации сельских мужчин в современной деревне.

Основными источниками для написания статьи стали материалы переписей населения Республики Беларусь 1999 и 2009 гг., опубликованные и неопубликованные статистические данные, а также сельская периодика.

Особенностью половозрастного состава сельского населения республики на современном этапе является превалирование мужчин во всех возрастных группах вплоть до 59 лет. Разница в пределах некоторых возрастных групп, например 20-24 года и 45-49 лет, достигает 13-14 тысяч человек. Но в основном, на каждую женщину приходится более одного

мужчины её возраста. В возрастной группе 59 лет и старше количество женщин в сельской местности резко становится значительно больше, чем мужчин, и уже на каждого мужчину приходится примерно по две женщины [1, с. 19]. Мужчины преобладают среди трудоспособного населения белорусской деревни. Например, в 2016 г. их процентное отношение к общему числу мужского населения в сельской местности составляло 61,4%, в свою очередь женщин – 41,3% [2, с. 22]. При этом средний возраст мужчин в 2016 г. равнялся 40,9 лет (для сравнения, средний возраст сельских женщин – 47,8 лет) [3, с. 58]. Однако, как и для всего сельского населения, для мужчин характерно повышение среднего возраста. Так, начиная с 1991 г., их возраст увеличился на 3,6 года [3 с. 58]. Также средний возраст сельских мужчин выше, чем у городских в среднем на 6 лет [3, с. 58].

Анализ сельской периодики показал, что в белорусском обществе сохранились определённые гендерные стереотипы, согласно которым, профессии делятся на «мужские» и «женские» [4 – 9]. Более престижная и оплачиваемая отрасль сельского хозяйства – земледелие – является «мужской», «женской» – животноводство с более низким уровнем механизации. Уровень заработной платы мужчин несколько больше, чем женщин. В 2015 г. среднемесячная заработная плата мужчин (до деноминации) в сельском хозяйстве равнялась 5 019 000 рублей, а женщин – 4 666 000 рублей [2, с. 266]. Данные переписи 2009 г. показали, что большая часть мужского населения занята в сфере сельского и лесного хозяйства (46,93%). Второе место занимает область обрабатывающей промышленности – 12,49%. На третьем месте – сфера строительства, где работает 8,92% всех сельских мужчин [10, с. 1 – 2].

Распределение работников сельского хозяйства по полу в республике показывает, что в структуре занятости преобладают мужчины. Кадровая структура сельскохозяйственного производства сформировалась таким образом, что она требует большего участия мужского населения, чем женского. В 2005 г. доля мужчин в сельском хозяйстве составляла 54,3%, в 2010 г. – 61%, в 2014 г. – 60,4% [2, с. 72]. В то же время, несмотря на активную популяризацию «мужских» профессий в сельском хозяйстве со стороны белорусского государства, количество занятых мужчин в данной сфере в соотношении с остальными отраслями народного хозяйства уменьшается. Если в 2010 г. их доля составляла 14,8%, то в 2014 г. – 13,9% [2, с. 72]. Возможно, это связано с тем, что труд в сельскохозяйственной сфере является менее привлекательным в том числе по уровню заработной платы. Например, в 2015 г. среднемесячная заработная плата мужчин, работающих в сфере промышленности, составляла 8 842 200 рублей, а в сельском хозяйстве – 5 019 000 рублей [2, с. 266]. Определённое влияние на ценностные ориентации и поведенческие установки сельских жителей оказывают современные средства массовой информации, родственники, проживающие в городах и другие факторы. Согласно данным опроса сельских жителей, проведённого белорусским социологом Н. Е. Лихачёвым в

Могилёвской области в 2005 г., на вопрос: «Хотите ли Вы, чтобы Ваши дети работали в сельском хозяйстве?», – только 12,8% ответили положительно, 85,5% – отрицательно [11, с. 126]. Республиканский опрос в 2007 г. показал, что только 9,7% сельских жителей хотели, чтобы их дети жили в деревне [12, с. 141].

Среди сельских мужчин преобладающими являются рабочие специальности. В 2014 г. среди общего количества занятых в сельском хозяйстве мужчины-рабочие составляли 81,8%. Количество специалистов (служащих) среди мужчин постепенно увеличивается, но более медленными темпами, по сравнению с женщинами. В 1999 г. мужчины среди рабочих составляли 89,4%, в 2012 – 86,4%, в 2014 г. – 81,8% [2, с. 77; 13, с. 45]. В целом, в народном хозяйстве среди мужчин специалистов в 1999 г. было 7%, в 2012 г. – 7,2% [2, с. 77; 13, с. 45].

Несмотря на то, что сельские мужчины заняты наиболее престижными профессиями, они преобладают среди неквалифицированных работников сельского хозяйства. По переписи 1999 г., мужчин среди неквалифицированных работников было 66% от общего количества занятого населения, среди квалифицированных работников – 45%, среди специалистов среднего уровня – 31% [14, с. 9, 29, 44]. Среди специалистов высшего уровня квалификации мужчины составляли 5,2%, тогда как женщины – 15,5% [13, с. 120]. Данное явление, на наш взгляд, объясняется тем, что сельские мужчины заняты в наиболее престижных и оплачиваемых сферах производства, поэтому отсутствует стимул для повышения своей квалификации. В отличие от женщин, для которых совершенствование квалификации обеспечивает повышение их общественного статуса и заработной платы. Кроме того, сравнительный анализ уровня образования показал, что данный показатель у сельских мужчин несколько ниже, чем женщин. Например, в 2014 г. среди лиц, имеющих среднее образование, было 40,7% мужчин и 38,2% женщин; профессионально-техническое образование имело соответственно 26,6% и 19,8%; среднее специальное – 14,8% и 24,6%; высшее – 9,2% и 12,1% [2, с. 100].

Новым в сфере занятости современных сельских мужчин стало их вовлечение в предпринимательскую деятельность. В сельском хозяйстве малое предпринимательство представлено, главным образом, такими формами хозяйствования, как личные подсобные и фермерские хозяйства. Экономические причины существования малых форм хозяйствования кроются, прежде всего, в недостаточном уровне развития общественного производства, не обеспечивающего необходимого количества сельскохозяйственной продукции, низком уровне производительности труда в отраслях сельского хозяйства, потребности в обеспечении сельского населения основными продуктами питания и доходами, уровень которых в сельском хозяйстве значительно ниже, чем в других отраслях. За 25 лет в республике было создано около 7 тысяч фермерских хозяйств, однако по различным причинам 64% из них ликвидировались. На начало 2014 г. было

зарегистрировано 2 500 фермерских хозяйств, на долю которых приходилось 1,7% сельхозугодий страны [15]. Ещё одной сферой предпринимательской деятельности в современной деревне стал агротуризм. С 2006 по 2010 гг. количество агроусадоб увеличилось с 34 до 1 247. В 2014 г. в Беларуси было 1 400 сельских усадоб [16]. По данным переписи 1999 г., мужчины, занимающиеся предпринимательской деятельностью в сельской местности, составляли 0,1%, в 2009 г. – 0,8%. При этом среди сельских предпринимателей мужчин больше, чем женщин (0,05% в 1999 г. и 0,1% в 2009 г.) [14, с. 72 – 73].

Особенностью занятости мужчин в сфере управления в сельской местности на современном этапе развития республики стала утрата их доминирования среди общего количества руководителей и главных специалистов (в отличие от города, где мужчины в этой сфере преобладают). Данное явление обусловлено снижением социальной мобильности сельских мужчин по различным причинам (особенно в тех районах, где мужчины из-за ограниченного количества престижных рабочих мест не могут повысить свой профессиональный и социальный статус). Этому способствует также более высокий образовательный и профессионально-квалификационный уровень современных сельских женщин по сравнению с мужчинами. Так, в 2005 г. среди руководителей органов власти и управления всех уровней, включая руководителей учреждений, организаций и предприятий, было 33,1% мужчин и 66,9% женщин, в 2009 г. – соответственно 31,7% и 68,3% [13, с. 162]. В сельских и поселковых исполнительных комитетах мужчин было меньшинство как среди ведущих специалистов (в 2005 г. – 21,4% мужчин и 78,6% женщин, в 2009 г. – 20,0% и 80,0% соответственно), так и руководителей организаций и их заместителей (в 2005 г. – 33,1% мужчин и 66,9% женщин, в 2009 г. – 31,7% и 68,3% соответственно) [13, с. 162].

Однако несмотря на то, что мужчин в сфере управления меньшинство, они занимают руководящие должности в более престижных и оплачиваемых отраслях народного хозяйства, преобладают на должностях высшего уровня управления. Так, по переписи 1999 г., мужчины преобладали среди руководителей в органах власти и управления (54%), органах государственной и законодательной власти (60,4%), политических партий и организаций (69,2%), специализированных подразделений в сельском, охотничьем, лесном и рыбном хозяйстве (56,9%), в промышленности (71,9%) и строительстве (43,1%) [14, с. 3 – 4].

В то же время политическая активность белорусских сельских мужчин более высокая по сравнению с женщинами. По исследованию белорусского социолога Л. Г. Титаренко (2009), мужчины (37,1%) в 1,5 раза больше интересуются политикой, чем женщины (22,5%), тогда как в два раза больше женщин (32,8%) не придаёт политике никакого значения (мужчин – 16,7%) [17, с. 20]. В этой связи закономерным является тот факт, что мужчин и в сфере государственного управления большинство, по данным переписи 2009 г. (3,15% мужчин и 2,45% женщин). Преобладают мужчины и среди

председателей сельсоветов по областям республики. Так, в 2014 г. в Минской области они составляли 48,6%, в Витебской – 44,6%, Гродненской – 32,4%, Могилёвской – 31,6 %, Брестской – 31,2%. Исключением является только Гомельская область, где женщин (51,9%), занимающих должность председателя сельсовета, несколько больше, чем мужчин [18 – 21].

Таким образом, для профессиональной сегрегации сельских мужчин характерно их преобладание в наиболее престижных и оплачиваемых отраслях сельского хозяйства, лесном хозяйстве, обрабатывающей промышленности и строительстве. Вместе с тем, в их профессиональной занятости имеется определённый диссонанс, который выражается в превалировании мужчин среди рабочих и неквалифицированных специалистов. Занятое мужское население деревни значительно уступает по уровню образования женскому, что вызвано отсутствием стимула для повышения мужчинами их квалификационного и образовательного уровня. Меньшинство мужчин и среди общего количества управленцев. Хотя они занимают руководящие должности в более престижных и более оплачиваемых отраслях народного хозяйства, преобладают на должностях высшего уровня управления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Демографический ежегодник Республики Беларусь : стат. сб. / Нац. стат. комитет Республики Беларусь ; редкол. : И. В. Медведева [и др.]. – Минск : Нац. стат. комитет Республики Беларусь, 2015. – 403 с.
2. Труд и занятость в Республике Беларусь : стат. сб. / Нац. стат. комитет Республики Беларусь ; редкол. : И. В. Медведева [и др.]. – Минск : Нац. стат. комитет Республики Беларусь, 2016. – 200 с.
3. Статистический ежегодник Республики Беларусь, 2016 : стат. сб. / Нац. стат. комитет Республики Беларусь ; редкол. : И. В. Медведева [и др.]. – Минск : Нац. стат. комитет Республики Беларусь, 2016. – 518 с.
4. Бензярук, А. Не бывае дробязяў у дачыненні працоўнага чалавека / А. Бензярук // Сельская праўда. – 2013. – 8 ліпеня [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <http://www.zhabinka.by/?p=7982>. – Дата доступу: 02.09.2013.
5. Дасягнуўшы намечанага, з упэўненасцю глядзім у будучыню // Дзвінская праўда. – 2010. – 6 лістапада [Электронны рэсурс] – Рэжым доступу: <http://www.d-pr.by/2010/11/dasyagnu%D1%9Eshy-namechanaga-z-upre%D1%9Eenenascyu-glyadzim-ubuduchynyu/>. – Дата доступу: 12.11.2011.
6. Жарносенко, С. Агрокомплекс Лоевщины: где технология, там и результат / С. Жарносенко // Лоеўскі край. – 2014. – 22 студзеня [Электронны рэсурс]. – Режим доступа: <http://www.loevkraj.by/2014/01/agrokompleks-loevshhiny-gde-technologiya-tam-i-rezultat/>. – Дата доступа: 14.04.2014.
7. Жук, И. Новые технологии на ферме / И. Жук // Сельская праўда. – 2010. – 17 мая [Электронны рэсурс]. – Режим доступа: <http://www.zhabinka.by/?p=603#more-603>. – Дата доступа: 20.11.2011.
8. Зайцева, Л. Доброе сердце и мудрая душа / Л. Зайцева // Дзвінская праўда. – 2012. – 6 сакавіка [Электронны рэсурс]. – Режим доступа: <http://www.d-pr.by/2012/03/dobroe-serdce-i-mudraya-dusha/>. – Дата доступа: 27.11.2012.

9. Зайцева, Л. Названы лучшие молокосдатчики / Л. Зайцева // Дзвінская праўда – 2012. – 12 сакавіка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.d-pr.by/2012/03/nazvany-luchshie-molokosdatchiki/>. – Дата доступа: 03.10.2012.
10. Перепись населения Республики Беларусь 2009 года. Таблица 4.12 «Население по видам экономической деятельности и полу». – Минск : Нац. стат. комитет Республики Беларусь, 2009. – 2 с.
11. Лихачёв, Н. Е. Белорусское село в социальном измерении / Н. Е. Лихачёв. – Минск : А. И. Вараксин, 2007. – 304 с.
12. Лихачёва, С. Н. Социализация сельской молодёжи и воспроизводство социальной структуры села / С. Н. Лихачёва // Социальные проблемы современного села в экономическом и социологическом измерении : сб. науч. ст. Междунар. науч.-практ. конф., Горки, 4-6 октября 2007 г. / Белорусская государственная сельскохозяйственная академия ; редкол. : А. Р. Цыганов (отв. ред.) [и др.]. – Горки, 2007. – С. 140–143.
13. Женщины и мужчины Республики Беларусь : стат. сб. / М-во статистики и анализа Республики Беларусь ; редкол. : В. И. Зиновский (пред.) [и др.]. – Минск : М-во статистики и анализа Республики Беларусь, 2013. – 214 с.
14. Занятое население по занятиям и статусу в занятости : итоги переписи населения Республики Беларусь, 1999 г. (сельское население, таб. 30) / М-во статистики и анализа Республики Беларусь. – Минск : М-во статистики и анализа Республики Беларусь, 2001. – 101 с.
15. Ковш, Н. Семейные фермерские хозяйства в Беларуси: поражения и достижения / Н. С. Ковш // Общество / Товарыства «Зялёная сетка». Зялёны партал – 2015. – 4 февраля [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://greenbelarus.info/articles/04-02-2015/semeynye-fermerskie-hozyaystva-v-belarusi-porazheniya-i-dostizheniya>. – Дата доступа: 03.09.2017.
16. Агротуризм как способ достижения устойчивого развития в сельской местности, его регулирования // Бясплатны хостынг na.by [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://all.na.by/agroturizm-kak-sposob-dostizheniya-ustojchivogo-razvitiya-v-selskoj-mestnosti-ego-regulirovanie/>. – Дата доступа: 03.09.2017.
17. Титаренко, Л. Формирование новых ролей идентичности в белорусском обществе / Л. Титаренко // Женщина. Общество. Образование : материалы 8-й Междунар. науч.-практ. конф., 16-17 октября 2005 г. / сост. В. Е. Морозов ; редкол. : Л. А. Черепанова [и др.]. – Минск, 2006. – С. 19 – 21.
18. Брестский районный исполнительный комитет [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://brest.brest-region.gov.by>. – Дата доступа: 14.06.2014.
19. Гомельский районный исполнительный комитет [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gomelisp.gov.by>. – Дата доступа: 12.06.2014.
20. Гродненский исполнительный комитет [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.grodnorik.gov.by>. – Дата доступа: 22.06.2014.
21. Могилёвский исполнительный комитет [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mogilev.mogilev-region.by>. – Дата доступа: 21.06.2014.

РЕЗЮМЕ

На основе опубликованных и неопубликованных статистических данных, материалов переписей населения Республики Беларусь, а также сельской периодики в статье раскрываются особенности профессиональной занятости современных мужчин в белорусской деревне. Выявляются основные гендерные различия в профессиональных группах, отраслевой и должностной сегрегации сельского населения на современном этапе развития республики.

SUMMARY

On the basis of published and unpublished statistical data, census materials of the Republic of Belarus, and rural periodicals, the article reveals the features of professional employment of modern rural men. The main gender differences in professional groups, sectoral and official segregation of the rural population at the present stage of the development of the republic are revealed.

Станкевіч А. А.

МОЎНЫЯ СРОДКІ СТВАРЭННЯ СУБ'ЕКТЫЎНА-АЦЭНАЧНАЙ КАНАТАЦЫІ Ў КАЛЯНДАРНА-АБРАДАВЫХ ПЕСНЯХ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 05.09.2017)*

Традыцыйная беларуская культура, якая фарміравалася на працягу многіх стагоддзяў, адлюстравала ў сабе народную мудрасць і вопыт, нацыянальную свядомасць і менталітэт. Адным з самых рэпрэзентатыўных раздзелаў традыцыйнай культуры беларусаў лічыцца каляндарна-абрадавая творчасць – від народнай духоўнасці, функцыянальная спецыфіка якога заключаецца ў тым, што «ён спадарожнічаў чалавеку, соцыуму, этнасу ў цэлым штодзённа на працягу круглага года» [1, с. 5].

Каляндарна-абрадавыя песні напоўнены глыбокай эмацыянальнасцю і лірычнасцю. Іх меладычнасць і напеўнасць, рытмічнасць і інтанацыйная выразнасць у значнай ступені абумоўлены актыўным выкарыстаннем суб'ектыўна-ацэначнай лексікі.

Асноўным моўным механізмам стварэння эмацыянальнасці і ацэначнасці з'яўляецца канатацыя – дадатковыя семантычныя або стылістычныя адценні, якія накладваюцца на асноўнае значэнне [2, с. 236]. Канатацыя як кампанент лексічнага значэння ўключае эмацыянальна-ацэначныя і стылістычна маркіраваныя адносіны суб'екта да рэчаіснасці, што фарміруюць эмацыянальную афарбоўку або суб'ектыўна-ацэначнае адценне семантыкі слова. Сукупнасць розных моўных спосабаў стварэння эмацыянальна-ацэначнай канатацыі ў звязным маўленні ўтварае своеасаблівае функцыянальна-семантычнае поле ацэначнасці.

Прастора функцыянальна-семантычнага поля ацэначнасці, як сцвярджаюць даследчыкі, складаецца з іерархічна залежных «груповак рознаўзроўневых сродкаў мовы, якія ўзаемадзейнічаюць на аснове выканання ацэначных функцый» [3, с. 5]. Адметнае месца ў гэтых групавых займаюць формы з суфіксамі суб'ектыўнай ацэнкі.

Максімальная насычанасць каляндарна-абрадавага дыскурсу формамі з суфіксамі суб'ектыўнай ацэнкі звязана з асаблівым характарам народна-паэтычнай творчасці, песні якой, як слушна адзначыў Н. С. Гілевіч, «прыгожыя сваім натуральным, прыродным характарам, якое тоіцца ў сіле пачуцця і глыбіні думкі. Высакародны, чалавечы змест заўсёды знаходзіў і высакародную, ясную, дасканалую форму» [4, с. 8]. Амаль у кожным радку каляндарна-абрадавай песні можна сустрэць словы з эмацыянальна-

ацэзначнай канатацыяй: «*Раней дзевачка ўстала, тоненька прала, / Свайму татачку на рубашачку, / Сваёй мамачкі на рукавачкі, / А сабе, маладзе, на падарачкі*» [5, с. 56]; «*А калі б жа мне, малодцы, / К той зязюлькі на крылля, / Я б жа тую староначку ўсю аблятала. / Я б жа свайго міленькага па шляпцы ўзнала, / А не так па шляпцы, як па казырочку, / А што ў майго мілага бровы па шнурочку*» [5, с. 156]. Як відаць з прыкладаў, суб'ектыўна-ацэзначная канатацыя ахоплівае ўсю знамянальную лексіку верша, знітоўвае яго радкі ланцужковай сувяззю памяншальна-ласкальных форм слоў: «дзевачка – тоненька – татачка – рубашачка – мамачка – рукавачкі – падарачкі; малодка – зязюлька – староначка – міленькі – шляпка – казырочак – бровы па шнурочку».

Сэнсавы дыяпазон функцыянальна-семантычнага поля эмацыянальна-ацэзначнай канатацыі ў каляндарна-абрадавым дыскурсе з'яўляецца пераважна аднапалярным. Яго шкала ацэначнасці мае пазітыўны спектр, які адлюстроўвае такія пачуцці, як захапленне, павага, пашана, замілаванне, пяшчота, адабрэнне.

Формы з суфіксамі суб'ектыўнай ацэнкі ў каляндарна-абрадавых песнях не маюць, як правіла, дэмінітуўнага значэння. Яны выражаюць суб'ектыўна-ацэзначную канатацыю безадносна да памеру названага аб'екта, і гэта ўтварае асаблівы эмацыянальны настрой – перадае пяшчотныя адносіны да суб'ектаў або аб'ектаў ацэнкі.

Суб'ектыўна-ацэзначныя формы прадстаўлены ў каляндарна-абрадавых песнях рознымі граматычнымі класамі. Заканамерна, што самую значную ў колькасных адносінах групу складаюць субстантыўныя формы з суфіксамі суб'ектыўнай ацэнкі, паколькі ў цэнтры ўвагі складальнікаў песні – асобы, прадметы і рэаліі, якія акружаюць чалавека. Субстантыўныя назвы даволі разнастайныя паводле сваёй прадметна-тэматычнай характарыстыкі. Гэта памяншальна-ласкальныя назвы асобы, як апелятыўныя («*Ты, дзядзечка, не ляжы, А да нас выхадзі*» [5, с. 61]; «*А ў той кузні два кавалікі куюць*» [5, с. 69]; «*Тая дзяўчоначка / К парню выхадзіла*» [5, с. 86]; «*Жанісь, сыночак, жанісь, родны мой*» [6, с. 197]), так і анамастычныя («*Будзе Ванечка маладзенькі пан*» [5, с. 77]; «*Ішла Манечка з-пад венца*» [5, с. 49]; «*Молад Грышачка за сталом сядзіць*» [5, с. 43]; «*Рана, рана пава ляцела, Ніначка*» [5, с. 43]); намінацыі рэалій прыроднага («*Ты падуі, падуі, / Буйны вецярочак, / Пад мой белы падалочак*» [5, с. 214]); жывёльнага («*Пад гарой каза з казняткамі, / На гарэ ваўчок з ваўчаняткамі*» [5, с. 71]; «*Серенькая перепёлочка / Па полечку летала*» [5, с. 213]) або расліннага («*Пасею гурочки ў чатыры радочки, / Узышлі гурочки ў два лісточкі*» [5, с. 27]; «*А ў полі, полі вішанька стаіць, / На той вішанькі свечачка гарыць, / Пад той вішанькай рэчачка бяжыць*» [5, с. 85]; «*Васілёчкаў назбіралі / І снапочак украшалі*» [5, с. 213]) свету; канкрэтна-прадметныя намінацыі («*Ой, Грыцу, на вуліцу / Вынесь гуселькі пад палюю, / Зайграй, дудачка, пад вярбою*» [6, с. 113]; «*Кароткі кажухі, / Панелі петушкі*» [5, с. 486]); назвы адцягненых паняццяў («*Васкрэсенейка з панядзелкам, аўторак з серадой, чацвер з*

пятніцай» [5, с. 52]); працэсаў («А ў нас сёння дажыначкі, / Мы жыщечка дажалі, / Бародачку завязалі» [5, с. 212]).

Нярэдка ў каляндарных песнях сустракаюцца ад’ектыўныя суб’ектыўна-ацэначныя формы, якія адлюстроўваюць памяншальна-ласкальныя адносіны да пэўнай характарыстыкі асобы або якасцей прадметаў і, як правіла, выкарыстоўваюцца з субстантыўнымі ацэначнымі формамі: «Лічанька маё бяленькае, / Каму ты будзеш слухмяненькае» [5, с. 112]; «За гаем-гаем зеляненькім / Там арала дзяўчоначка волікам чарненькім» [5, с. 88]; «Чарнявая мая, / Чарнаглазенькая» [6, с. 112]. Даволі часта ў каляндарна-абрадавых песнях сустракаюцца кароткія формы прыметніка, тыповыя для народнапаэтычнай творчасці: «Штоб здаровенькі былі» [6, с. 70]; «А я, маладзенька, / Спаці радзенька» [6, с. 108]; «Матка старэнька, сястра маленька» [6, с. 193].

Адвербіяльныя формы з суфіксамі суб’ектыўнай ацэнкі выкарыстоўваюцца даволі рэдка і ўносяць дадатковае адценне ў агульныя адносіны да апісаных падзей: «Дзевачка Галька малая, / Расці хуценька, расці хуценька, / Будзь разумненька» [5, с. 51]; «А я ўдаўцу ўгаджу, / Пасцель белу пасцялю / Ды і мякенька пасцялю» [6, с. 139]; «Ніначка, гавары з намі ціхонька» [5, с. 43]; «Устань ты рана-ранюсенька» [5, с. 144].

Адзначаецца надзвычай разнастайная палітра структурнага афармлення суб’ектыўна-ацэначнай лексікі. Гэта ў асноўным адыменныя дэрываты, у складзе якіх назоўнікі з суфіксамі:

-іц- «Жыта, пшаніца, усяка пашніца» [5, с. 76]; «Каза-казіца ... / Узяла б сярпок, нажала б снапок» [5, с. 37];

-к- «Галоўку схіліў, слёзачку ўраніў» [5, с. 44];

-ак- «Будзе нас частаваць, / Падарачкі дараваць» [5, с. 213];

-ок- «Падай, падай, Алечка, / Свайму міламу галасок» [5, с. 206];

-ік- «Із-пад лесіку, лесіку цёмнага, / З-пад садзіку, з-пад зялёнага / Прыйшлі ды прыйшлі два молайца» [6, с. 199];

-ык- «Ой, ад ветрыку да й ад буйнага / Мая галава баліць» [5, с. 212];

-очак- «Сажніце каласочки / І пакладзіце ў снапочкі» [5, с. 181];

-анёк- «Сказала мужаньку: “Прашчай”» [5, с. 200];

-аньк- «Дзе сястрычанька – там крынічанька» [5, с. 168];

-эньк- «Садзілася жонка ў лодку, Белай хустэнькай, Правай ручэнькай (махнула. – А. С.)» [5, с. 200];

-айк- «Закацілася сонцайка / Ды й за цёмны лясок» [5, с. 206];

-ейк- «Ад сонейка да й ад жаркага / Маё лічайка гарыць» [5, с. 212];

-ечк- «Мы жыщечка дажалі, / Бародачку завязалі» [5, с. 212];

-ачк- «Пры лузе, пры травачцы, / Траўка зеляная» [5, с. 86];

-ятк- «Казляняткі будуць есць / І казу-мамачку ўспамінаць» [5, с. 50];

-эч(ак)- «А хлопцам па селяжэчку, / А нам, дзевачкам, па піражэчку» [5, с. 61];

-ушк- «А ты, суботушка-ўдовушка» [5, с. 52];

-юшк- «Па вулушкі, па вулушкі / Да міма кузнюшкі» [5, с. 69];

-ов(ішч)- «Завялося вялікае смаковішча, Гэта такое вялікае змесішча» [6, с. 126];

прыметнікі:

-еньк- «Конь вараненькі, сам малодзенькі» [5, с. 60];

-юсеньк- «Прад табою лістам сцялюся, / Ой, лістам зялёнюсенькім / Прад табою маладзюсенькім» [5, с. 47];

прыслоўі:

-еньк- «Леночка по Іваночку / Цяжоленько вздыхала» [5, с. 213];

-оньк- «Ніначка, гавары з намі ціхонька» [5, с. 43].

Сустракаюцца ў каляндарна-абрадавых песнях аказіянальныя суб'ектыўна-ацэначныя формы, утвораныя пры дапамозе суфіксаў *-айк-*, *-ейк-*, *-ачк-* ад субстантыўных («мужайка, смертачка, абедзейка») або дзеяслоўных («вырасцейка») асноў, якія надаюць каларыт незвычайнасці паэтычнаму слову, ствараюць эфект арыгінальнасці: «Ой, матка плача, да й да смертачкі... / Ой, сястра плача, да й за мужайка... / Ой, дзеткі плачуць да вырасцейка... / Ой, жана плача да абедзейка» [5, с. 163].

У песнях каляндарнай абраднасці даволі шырока прадстаўлены формаўтваральныя рады суб'ектыўна-ацэначных намінацый, што адлюстроўваюць сінтагматычныя сувязі лексічных адзінак, ствараюць іх лінейную паслядоўнасць, выражаюць градуіраванне ступені эмацыянальнай канатацыі і ўзмацняюць выяўленчую выразнасць паэтычнага слова. У такіх выпадках у каляндарна-абрадавых песнях побач з нейтральнай лексічнай адзінкай выкарыстоўваецца яе форма з суфіксам суб'ектыўнай ацэнкі («перамена – пераменачка, дружок – дружочак, час – часочак») або паралельна з суб'ектыўна-ацэначнай формай ужываецца яе рэдуплікаваны варыянт, дзе дадаецца яшчэ адзін суфікс суб'ектыўнай ацэнкі («лес – лясок – лясочак, голас – галасок – галасочак, дубрава – дубраўка – дубравачка»): «А мой міленькі ... у каравуле стаяў, **перамены** ждаў ... / Ой, прыйшла к яму **пераменачка** ... / **Пераменачка**, красна дзевачка» [5, с. 154]; «Ты прыбудзь, прыбудзь, / Мілы мой дружочак, / Хоць на **час**, хоць на **часочак**» [5, с. 214]; «Закацісь, закацісь ты, жаркае сонца, / А за **лес**, за **лясок**. / Ты прыбудзь-ка, прыбудзь, / **Дружочак** мой любезны, / Прыбудзька-ка на часок.. / А хацелася мне, **дружок** міленькі, / А цябе падаждаці» [5, с. 206 – 207]; «Закацілася сонцайка / Ды й за цёмны **лясок**. / Падай, падай, Алечка, / Свайму міламу **галасок**, / Ён пачуе **галасочак** / Да й за цёмным **лясочкам**» [5, с. 206]; «Ты, вясна ... звесялі нашу ўсю вулачку, / Усю вулачку шчэ зялёнаю **дубраву-у**, / **Дубравачку**, чаго ж, **дубраўка**, ня куры-у» [6, с. 116].

Асаблівую меладычнасць і напеўнасць каляндарна-абрадавай песні надаюць шматлікія рытарычныя воклічы і звароты. Рытарычныя воклічы выражаюць узнёслы, бадзёры настрой стваральнікаў песні, іх захапленне, замілаванне, радасць, весялосць у сувязі з пэўнымі падзеямі – сустрэчай вясны, провадамі русалкі, святкаваннем Івана Купалы, калядаваннем, Масленіцай, Вялікаднём і іншымі падзеямі земляробчага календара «Ай, ду-ду-ду, / Ой, а я ў хату іду, / Печка топіцца, / Бліноў хочацца» [5, с. 30]; «Ой,

рана на Івана / Матка дзеўку праважала» [5, с. 183]; *«Ой, вясна-маці, выйдзі гуляці, / Ужо парабачка не відаці»* [5, с. 111]; *«Эй, рана-рана, / Русалкі сядзелі, / Русалкі сядзелі, / На дзевак глядзелі»* [5, с. 180]; *«Ай, пріду я к вам, ай, на Вялікадня, / Ой, лі, ой, лю-лі, на Вялікадня»* [5, с. 138]); перадаюць адносіны да іншых асоб (*«Ой, Ванька, ты Ванька, / Ой, як я рада, / Што ты прыйшоў»* [5, с. 182]); характарызуюць асабістыя пачуцці (*«Вецер з поля, туман з мора. / Ой, давля мяне любоў да гора»* [5, с. 143]).

Рытарычныя звароты надаюць мове каляндарна-абрадавага дыскурсу дыялагічны, размоўны характар, узмацняюць эмацыянальнасць выказвання, павышаюць яго выразнасць. Паводле сваёй накіраванасці рытарычныя звароты даволі разнастайныя. Яны адрасуюцца як біблейскім персанажам (*«Ражаство тваё, Хрысце Божа, / Паклонімся Госпаду Ісусу»* [5, с. 97]; *«Ой, не стой, Юрый, над вадой, / Не трусі, Юрый, барадой, / Бо вада пад табой»* [5, с. 143]), міфалагічным істотам (*«Дзед Мароз, хадзі к нам куццю есць»* [5, с. 30]; *«Русалка, ты, русалка, / Вядом цябе ў поле, у жыта / Пагуляці, паспяваці, / Валожкі пазбіраці»* [6, с. 177]), так і прыродным рэаліям (*«Закаці, закаці, жарка сонейка, / За крутую гару»* [5, с. 140]; *«Мой алешнічак, мой зялёненькі ... / А і дзе ж ты рос, дзе ж раскідаўся»* [5, с. 168]; *«Здрастуй, ніўка святая! / З хлебам-соллю цябе вітаем»* [6, с. 132]); рытуальным прадметам (*«А ідзі, страла, да й уздоўж сяла. / Да не бі, страла, добра молайца»* [5, с. 174]). Як правіла, інтанацыйная выразнасць рытарычных зваротаў узмацняецца рытарычнымі воклічамі.

Выяўленча-выразны патэнцыял суб'ектыўна-ацэначных форм павялічвае выкарыстанне ў іх складзе разнастайных тропай. Гэта персаніфікаваныя формы (*«Святы Юрай агню паклаў / Да ўсіх дзевачак к агню сазваў»* [6, с. 138]); алегарычныя вобразы (*«Дасць табе пан варанога каня ... / А царэўначка – зялёны жупан»* [5, с. 77]; *«Васкрэсенейка з панядзелкам, аўторак з серадой, чацвер з пятніцай, / А ты, суботушка-ўдовушка»* [5, с. 52]; эпітэты (*«Як на той жа на далінцы / На шырокай лугавінцы, / На мяккай траве, / На мурожлівай / Ой, там дзевачкі гулялі / Ды кветкі сабіралі»* [5, с. 189]; *«Сіз арол на крылушках / Да й у залатых пёрушках»* [6, с. 210]); параўнанні, далучаныя бяззлучнікавай сувяззю, выражаныя назоўным склонам (*«Васіль ты мой, Васілёчак, / Бела-розавы цвяточак»* [5, с. 66]) або прыдаткам (*«А ці дома, дома гаспадыня? / Ды вясна красна на ўвесь свет / Гаспадынечка-журавіначка»* [5, с. 128]; *«Паздраўляем з Новым годам / І з усім родам, / З хазяінам, з хазяечкай, / З дробнымі дзеткамі-галубяткамі»* [5, с. 36]; *«Ой, вясна-маці, / Хадзі к нам гуляці, Карагод спраўляці»* [6, с. 103]); злучнікам «як» (*«Развіўся мой галасочык, / Ой, як ціхае мора / Галасочык і ў лясочык»* [5, с. 215 – 216]).

Такім чынам, выкарыстанне суб'ектыўна-ацэначнай канатацыі ў каляндарна-абрадавых песнях садзейнічае выражэнню пачуццяў пяшчоты, замілавання навакольным асяроддзем, прыроднымі з'явамі, рэаліямі расліннага і жывёльнага свету, асобамі, якія існуюць у гэтай рэчаіснасці,

спрыяе рытмізацыі паэтычнага дыскурсу, узбагачае яго і павышае ступень выяўленчай выразнасці народнапесеннага слова.

ЛІТАРАТУРА

1. Каляндарна-абрадавая паэзія / А. С. Ліс [і інш.]; навук. рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Беларуская навука, 2001. – 515 с.
2. Телия, В. Н. Коннотация / В. Н. Телия // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. – М., 1990. – 683 с.
3. Смирнова, Л. Г. Лексика русского языка с оценочным компонентом значения: системный и функциональный аспекты : атореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.01. – Смоленск, 2013. – 50 с.
4. Гілевіч, Н. С. Паэтыка беларускай народнай лірыкі. Слова і вобраз. Паэтычны сінтаксіс. Гукапіс і рыфма / Н. С. Гілевіч. – Мінск : Вышэйшая школа, 1975. – 288 с.
5. Вечнае: фальклорна-этнаграфічная спадчына Веткаўскага раёна / аўт.-уклад. І. Ф. Штэйнер, В. С. Новак. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2003. – 362 с.
6. Новак, В. С. Каляндарна-абрадавая паэзія Гомельшчыны (да праблемы лакальнага, рэгіянальнага, агульнанацыянальнага ў фальклору) / В. С. Новак. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2001. – 233 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу языкового механизма создания субъективно-оценочной коннотации в календарно-обрядовых песнях Гомельщины. В качестве основного лексико-словообразовательного средства выражения данной коннотации в статье рассматриваются формы с суффиксами субъективной оценки, описывается их семантика, предметно-тематическая соотносённость, лексико-грамматическая характеристика, деривационные особенности и изобразительно-выразительный потенциал. Как дополнительное средство выражения субъективной оценки и ритмико-интонационного оформления календарно-обрядового дискурса анализируются риторические восклицания и обращения, указывается стилистическая функция их использования.

SUMMARY

The article is devoted to analysis of the linguistic mechanism for creating a subjective evaluation connotations in the calendar-ritual songs of the Gomel region. As the basic lexical and word-formative means of expression of the connotation in the article analyzes the forms with suffixes of subjective evaluation, explains their semantics, subject relatedness, lexical-grammatical characteristics, derivation characteristics and the expressive potential. As an additional means of expressing subjective evaluation and rhythmical-intonational design of the calendar-ritual discourse analyzes rhetorical exclamations and appeals, indicated their stylistic function use.

Хазанова К. Л.

ЭТНАЛІНГВІСТЫЧНЫ ПАРТРЭТ ДАМАВІКА Ў МІФАЛАГІЧНЫХ АПАВЯДАННЯХ ГОМЕЛЬСКА-БРАНСКАГА ПАГРАНІЧЧА

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 05.09.2017)*

На працягу сваёй гісторыі ўсходнія славяне сфарміравалі каштоўную міфалагічную спадчыну. Шматлікія і разнастайныя паводле зместу і стылістычных рысах апавяданні, сказанні, легенды і паданні складаюць

усходнеславянскую міфалагічную прозу, у якой належнае месца займае міфалогія Гомельска-Бранскага пагранічча. У захаваных у рэгіёне міфалагічных апавяданнях сканцэнтраваны фальклорныя і міфалагічныя ўяўленні і традыцыі некалькіх славянскіх народаў. Тут адбываецца судакрананне розных славянскіх культур і народных культурных стыхій.

У міфалагічнай прозе Гомельшчыны асобную лексіка-тэматычную падгрупу складаюць вобразы міфалагічных істот, аблічча якіх чалавечая свядомасць уяўляе падобным або блізкім да ўласнага. Самы вядомы і распаўсюджаны ў апавяданнях персанаж – дамавік. Лічыцца, што дамавік абуджаўся вясной, у канцы сакавіка – пачатку красавіка. З гэтай нагоды, па народных меркаваннях, з’явілася прыказка *«Апрэль – нікому не вер»*: «Нібыта прабуджаўся дамавік, таму трэба было хлусіць, каб заблытаць яго» [1, с. 49].

Для гэтай міфалагічнай істоты, якая ў беларускай міфалогіі з’яўляецца ахоўнікам дома, носьбітам душы дамашняга ачага, у Гомельскім рэгіёне захоўваюцца варыянтныя найменні. Найбольшую частотнасць выяўляюць словаўтваральныя варыянты «дамавік» і «дамавы»: *«Дамавікі жывуць у хатах, могуць і другую пабудову сабе выбраць»* (г. Ветка) [2, с. 121]; *«Дамавік – гэта дух, які жыве ў хатах альбо ў кватэрах»* (в. Хальч, Веткаўскі р-н) [2, с. 122]; *«Дамавік пахож на невялікага чалавека з длінай барадой»* (в. Шэйка, Веткаўскі р-н) [2, с. 123]; *«У маёй хаце жыве страшэнны дамавы»* (в. Клімаўка, Гомельскі р-н) [2, с. 131]; *«Дамавы... белы стаіць каля дзвярэй у сараі»* (г. Ветка) [2, с. 120].

Абедзве лексемы маюць за ўтваральную аснову корань *дом-*. Слова «дамавік» выяўляе большую прыналежнасць да беларускіх гаворак і выкарыстоўвае прадуктыўную ў беларускай мове дэрывацыйную мадэль. Такая самая словаўтваральная мадэль адзначаецца ў найменнях іншых персанажаў беларускай ніжэйшай міфалогіі: лесавік, вадзянік. Генетычна субстантываваны прыметнік «дамавы» ўяўляе сабой беларускую фанетычную асіміляваную транскрыпцыю адпаведнага рускага наймення і адлюстроўвае ўплыў утварэння «домовой», папулярнага ў расійскіх гаворках, дзе пашырана падобная марфалагічная структура міфонімаў: «домовой, водзяной, леший».

На тэрыторыі Гомельска-Бранскага пагранічча пры больш выражаным білінгвізме таксама сустракаецца назва «дамавой»: *«У народзе яго называлі дамавой. Эта нявідзімае сушчасце, якое находзіцца ў кожным доме»* (в. Неглюбка, Веткаўскі р-н) [2, с. 121]; *«Дамавой маленькі, с барадой, седой»* (г. Гомель) [2, с. 123]. Варыянт «дамавой» захаваная фанетычна-марфалагічныя сувязі з адпаведнікам рускай мовы, што выяўляецца ў канчатку, дзе, як у рускіх гаворках, на месцы старажытнарускага рэдукаванага [ы] пад націскам развіўся галосны [о], а таксама захаваная канцавы [й] у адпаведнасці з узмацненнем рэдукаванага [ы] і супадзеннем яго па якасці са спрадвечным [ы] і стратай канцавога [й] у беларускіх гаворках.

Адзначаюцца намінацыі ўказанай антрапаморфнай істоты, утвораныя ад іншых каранёў. У розных раёнах Гомельскай вобласці расказваюць пра хатніка: «*Гэта хатнік. Кажуць, што ён мае від старэнькага дзядка з сядой барадой і дліннымі сядымі валасамі*» (г. Добруш) [2, с. 136]; «*Хатнік жыве ў кожнай хаце*» (в. Шэйка, Веткаўскі р-н) [2, с. 123]. Матывацыя міфаніма «хатнік» відавочная: ад слова беларускай мовы «хата».

У іншым варыянце назвы духа-ахоўніка дома адлюстроўваюцца не дэрывацыйныя, а семантычныя сувязі: «*У кожным доме ёсць свой хазяін. Толькі чаму-та ён не дае аб сабе знаць, толькі к нейкім пераменам у жыцці*» (в. Вылева, Добрушскі р-н) [2, с. 138].

У міфалагічных апавяданнях Гомельшчыны фіксуюцца спалучэнні паказаных намінацый дамавіка. Як правіла, гэтыя асацыятыўныя спалучэнні назваў ужываюцца пры звароце да міфалагічнага ахоўніка дома: «*Запрашаць, гаваря так: “Хазяін-бацюшка, ідзі к нам в новую кватэру”*»; «*Старыя людзі гаварылі, што кагда прыносіш котіка, то нада так сказаць: “Хазяін-дамавой, вот цебе друг, каб вы любілі друг друга і дружылі”*» (в. Скіток, Гомельскі р-н) [2, с. 134].

Міфалагічная проза Гомельшчыны захоўвае і больш вобразныя, вершаваныя звароты да дамавіка, якія ўтрымліваюць эпітэты, выражаныя прыдаткамі і перадаюць эмацыянальнае стаўленне да міфалагічнай істоты: «*Бацька-дамавы, хатнік дарагі, / На мяне ты не гнявіся, / Судзьбу маю пакажы, / Долю прадкажы*» (в. Чамярня, Веткаўскі р-н) [2, с. 122]; «*Старычок-дамавічок, / За абіду прасці, / А памажы мне прапажу знайсці*» (в. Нісімкавічы, Чачэрскі р-н) [2, с. 59].

Знешнасць дамавіка малюецца ў міфалагічных апавяданнях Гомельшчыны даволі падрабязна. Часцей дамавік уяўляецца антрапаморфнай істотай, падобнай на сівога дзядка: «*Такое маленькае сушчаство, старэнькае, з доўгай сівай барадой*»; «*Выглядзіць ён як стары дзядок у белай адзежыне з доўгімі валасамі і з барадой*» (г. Гомель); «*Ходзіць ён у лапцях і тулупе цёплым*» (в. Шэйка, Веткаўскі р-н) [2, с. 123].

У апавяданнях пра дамавіка часам згадваюцца казачныя вобразы з заходнееўрапейскага, у першую чаргу, германа-скандынаўскага фальклору: «*Ета такі маленькі чалавек, як гном, у яго дужа вялікая сівая барада і такія ж валасы*» (в. Чамярня, Веткаўскі р-н) [2, с. 122 – 123]; «*Дамавік – гэта маленькі гномік з барадой. Ён жыве за печкай*» (в. Нісімкавічы, Чачэрскі р-н) [2, с. 59]; «*А мая баба бачыла. Гаварыла, што ён маленькі, як карлік, а то і менш, стары, з барадою да кален. Барада сівая. Яшчэ лажылі яму грэбень, штоб ён расчосваўся. І валасы ў яго дліжныя тожа*» (г. Гомель) [2, с. 128].

Пры даволі дакладнай абмалёўцы знешнасці дамавіка ў большасці выпадкаў заўважаецца, што апавядальнік, як і ўвогуле ніхто з людзей, не бачыў гэтага персанажа, але мае пра яго падрабязнае ўяўленне. У адзінкавых выпадках інфарманты паведамляюць, што яны (або хтосьці знаёмы, сваяк) самі бачылі дамавіка і апісваюць яго выгляд як сапраўдныя сведкі: «*Сястра мне расказвае, што адразу падумала, нібыта здаецца, што мужчына стаіць*

у полуцёмры. Але ж паглядзела яна яшчэ раз: як стаяў, так і стаіць. Гаварыла, што стаяў ён і глядзеў на яе, не адводзячы вачэй. Але яна не вельмі напалохалася, таму што ён быў не страшны. А быў ён малады, прыгожы, светлавалосы і апрануты быў у светлую кофту і цёмныя штаны. Пасля гэтага пайшлі мы з ёю да адной бабкі-шаптухі, я думала, можа што з ёю здарылася, можа забалела? А бабка тая і кажа, што гэта і ёсць наш дамавы. І значыць ён сястру маю жалея больш чым мяне, вось і паказаўся ёй» (в. Хальч, Веткаўскі р-н) [2, с. 122].

Калі іншыя апавяданні сыходзяцца ў знешніх рысах указанага міфалагічнага персанажа, то партрэтныя характарыстыкі сведак, якія быццам бачылі дамавіка, маюць абсалютна розныя, нават супрацьлеглыя апісанні: «Я была малая, паднялася ноччу і віжу – ідзе **маленькі чалавечак увесь белы**»; «Жыве ў мяне дамавы. Я яго бачыла. **Высокі мужчына такі, плечы шырокія**. Забалела я была дужа, аж галаву не магла падняць. Хачу ўстаць – не магу. І пачувала, што мне нехта дапамагае. Я думаю, эта дамавы памог мне» (г. Ветка) [2, с. 120, 121].

У многіх міфалагічных апавяданнях Гомельшчыны дамавік уяўляецца падобным да гаспадара дома: «**Дамавой пахож на хазяіна, і па старасці пахож, і па гадах пахож. Прымерна, ежэлі хазяін старэе, і дамавой старэе**» [3]. Такое падабенства прыводзіць да выканання дамавіком асобных гаспадарчых работ: «Здалося, што бацька заганяе гусей у хлеў і кажа: “Гыля, у хлеў! Гыля, у хлеў!” Пагледжу – бацька спіць на карваці, а голас яго чую. Гусей загнаў і закрыў сарай» [3].

Знешняе аблічча дамавіка ў міфалогіі Гомельшчыны іншы раз зааморфнае. У многіх апавяданнях дамавік з’яўляецца ў вобразе ката: «**Дамавік можа выглядаць па-рознаму. Найчасцей дамавы паяўляецца пахожым на серага ката, які любіць ўноччы пагуляцца з валасамі хазяйкі хаты**» (в. Перавалока, Рэчыцкі р-н); «**Дамавік быў у мяне ў выглядзе ката. Быў красівы, бальшы, сераватага цвету. Як выйдзеш з хаты, то ён на акне паявіцца і сядзіць, а як зойдзеш у хату, то ката няма**» (г. Буда-Кашалёва) [4]. Асаблівай увагі ў гэтых адносінах патрабуюць жывёлы, што не маюць гаспадароў: «**Калі бачыш часта на панадворку ката ці сабаку незвычайных, галоўнае – нічыйных, то, значыць, сам дамавік паказаўся. Тады хазяевам нада яго прылашчыць, прыгалубіць. Дамавік за эта хазяеваў добра ўзнагародзіць**» (в. Старыя Грамыкі, Веткаўскі р-н) [2, с. 122].

У міфалагічнай прозе Гомельшчыны дамавік прымае аблічча іншых жывёл: «**Бачым, з аднаго ўгла беленькі баранчык бяжыць, а потым зноў з таго вугла бяжыць. І так раз пяць, а назад не вяртаецца. То, мабыць, і быў дамавы**»; «**Глянула і бачу – залаты конь стаіць, увесь з золата і на мяне глядзіць і ўлыбаецца. Тут Цімошка заплакаў і я паглядзела на яго, а потым зноў азірнула, а на дварэ ўжо нікога не было. Мамка гаварыла, што гэта был дамавы, ён любіў маю мамку, таму і прадстаў увесь у золаце**» (г. Ветка) [2, с. 120].

У некаторых апавяданнях дамавік мае альтэрнатыўныя антрапаморфна-

зааморфныя выявы: «*Дамавік – гэта такі мужычок або кот, толькі з хітрым розумам. Ён жыве ў кожнай хаце, звычайна пад печчу. Ён бывае добры і абараняе хату ад злых духаў і нячыстай сілы. Ён быстра бегае, як кот, на чатырох лапах, і як чалавек. Такі ён хітры, як што ўбача смачнае на сталі, дык хутчэй пад печ цягне*» (в. Дуброва, Ельскі р-н) [2, с. 136]; «*З выгляду ён напамінае звычайнага старога дзеда. Але хатнік можа кім хочаш стаць. Во ў вёсцы казалі, што раз да адной нашай жэнішчыны кот шэры прыбег ды давай каля яе лапчыца. Гаспадыня яго пашкадавала, добра накарміла, думала, што ён яшчэ прыбяжыць, але ён з таго часу больш не паказваўся. Казалі, што сам хатнік прыходзіў, хацеў сваіх гаспадароў праверыць. З таго часу ў той сям’і ўсё добра ішло*» (в. Шэйка, Веткаўскі р-н) [2, с. 123].

Дамавік можа ўяўляцца неадушаўлёным аб’ектам або нават нематэрыяльным духам, які надзяляе чалавека дзіўнымі талентамі: «*У малых гадах іграў я на дудзе, а адкуль тая ўзялася, ніхто ў хаце не ведаў. І такая з таго інструмента музыка лілася, што да гэтых пор не чуў. А калі я падрас, то яна некуды прапала. Людзі пасля казалі, што сам дамавік быў*» (в. Шэйка, Веткаўскі р-н) [2, с. 123].

Міфалагічная проза Гомельшчыны падрабязна апавядае пра звычайнае месца жыхарства ахоўніка дамашняй утульнасці, закранаючы некаторыя адметнасці яго жыццядзейнасці і нават распарадак дня. Паводле асобных міфалагічных узгадак дамавік аддае перавагу вясковаму жыццю: «*Жыве ён у дзеравенскіх хатах, у дзераўнях, на чардаку*» (г. Гомель) [2, с. 128].

Улюбёнае месца дамавіка ў хаце – печ: «*Спіць хатнік на пячы або пад печчу. З-за гэтага яго называюць падпечнікам. Устае ён рана і пугае пеўня, талкае яго. Певень хлопае крыллямі і крычыць. Інагда хатнік уздувае агонь і ідзе ў клець і прасушвае хлеб, таксама заглядае ў хлеў і дае корму лашадзям і каровам, гладзіць іх. Хатнік любіць дружнюю сям’ю, ён не церпіць сварлівых баб. З хатнікаму нужна жыць у міры*» (г. Добруш) [2, с. 136]; «*Жывёт он в доме, у каво есть печка, так пад печкай*»; «*Дамавік жыў пад печчу і дапамагаў дбайнаму гаспадару, каб у доме быў парадак. Казалі, што гэта стары дзядок у белай адзежыне і з доўгімі валасамі. Калі пераязджалі ў новы дом, дамавога перавозілі з сабой у старым лаці*» (г. Гомель) [2, с. 123, 128]. Некаторыя апавяданні ўтрымліваюць тлумачэнні названай лакалізацыі: «*Жыве звычайна ў запечку, бо стары і любіць там косці грэць*» (г. Гомель) [2, с. 124].

Акрамя печы, дамавік у міфалогіі Гомельскай вобласці выяўляе шчыльныя сувязі з венікам: «*Дамавы жыве ў хаце, ў каго пад печчу, у каго пад венікам. Ён дапамагае гаспадару, ахраняе дом*» (г. Гомель) [2, с. 123]; «*Дамавік заўжды жыве ў хаце ў тым вуглу, дзе стаіць венік*» (в. Шэйка, Веткаўскі р-н) [2, с. 123]; «*Дамавік – гэта стары сівенькі маленькі дзядок у кальсонах і долгай рубашке. У него долгая сядая барада да зямлі. Ён знаходзіцца ў любым углу дома, можа жыць пад венікам*» (в. Насовічы, Добрушскі р-н) [2, с. 136].

Міфалагічныя апавяданні Гомельшчыны цікава тлумачаць наяўнасць у хаце толькі аднаго веніка: *«Калі ж у хату прынесці другі венік, то паявіцца шчэ адзін хатнік. А эта да добра не давядзе. Паміж двума дамавікамі такая бойка пойдзе, што гаспадары за голавы схопяцца»* (в. Шэйка, Веткаўскі р-н) [2, с. 123]. Асаблівыя адносіны дамавіка да веніка, адлюстраваныя ў міфалогіі Гомельшчыны, як і іншых раёнаў Беларусі, дазволілі лічыць указаны аб'ект прадметам-апатрапеем названай міфалагічнай істоты [5, с. 54].

У міфалогіі Гомельшчыны ёсць звесткі пра асабістае жыццё персанажа. Так, паводле традыцыйных уяўленняў, дамавік мае сям'ю, пры гэтым за ўзор бярэцца традыцыйны, па народных уяўленнях, сямейны лад чалавека: *«Дамавік рэдка жыве адзін. Ён таксама можа ажаніцца. Жонка ў яго магла быць толькі адна. Пасля яе смерці ён мог ажаніцца чатыры разы, але не на сваячках, інакш павінен быў мяняць службу. Ад сваёй жонкі дамавік мог мець сыноў і дочак. Сыны станавіліся дамавікамі ў новых дамах, а дачок выдавалі замуж за такіх жа дамавікоў»* (г. Ветка) [2, с. 121].

Адпаведна з міфалагічнымі апавяданнямі, адзначанымі на тэрыторыі Гомельска-Бранскага пагранічча, асноўная дзейнасць дамавіка – захаванне ўтульнасці і парадку ў доме: *«Дапамагае людзям ва ўсім: чысціць падлогу, мэблю, вокны можа памыць»* (в. Залессе, Чачэрскі р-н) [2, с. 159]. Дамавік вельмі прыязна адносіцца да чысціні: *«І ў хаце даўжно быць усё ўрэмя чыста: у шкафах сложана, пасуда памыта, вымецена ў хатах. Мая мамка гаварыла, што калі не будзе чыста ў хаце, то ён разазліцца тады і ўсе, хто жыве ў гэтай хаце, будуць балець»* (г. Гомель) [2, с. 128].

Па ўяўленнях жыхароў Гомельшчыны, дамавік сочыць за ладам у хатняй гаспадарцы: *«Выходзіць ён ноччу і глядзіць, што зрабілі хазяева. Калі яны плоха зрабілі работу, то ён мог уйці ілі навредзіць хазяйке. Ён мог пабіць пасуду, рассыпаць муку. Патаму з дамавіком нужна была дружыць, хазяева часта размаўлялі з дамавіком, называлі яго хазяінам у хаце. Такжа, калі хазяева добра рабілі работу, то дамавік дапамагаў хазяйке, даглядаў за жывёлай дамашняй»* (в. Насовічы, Добрушскі р-н) [2, с. 136].

Асаблівую стараннасць, такім чынам, дамавік праяўляе пры добрых адносінах з людзьмі – гаспадарамі дома: *«Жыве ён у хаце, стараецца дапамагаць гаспадарам сваім. Ды і гаспадары яго ўсе паважалі. У святочныя дні яго клікалі да стала, частавалі. А таксама дзе-небудзь ставілі чарку з гарэлкай. З часам яна знікала. Лічылі, што ёй пачаставаўся дамавік. Пасля добрых пачастункаў дамавік станавіўся яшчэ больш лагаднейшым»* (в. Чамярня, Веткаўскі р-н) [2, с. 122 – 123]; *«Дамавіку трэба пакупаць што-небудзь паесці, ён ноччу вылазіць і дапамагае ў рабоце па дому»* (г. Гомель) [2, с. 123]; *«І ў старой, і ў новай хаце трэба дамавіка даглядаць. Калі наступае зіма, трэба пакласці кажух на якое-небудзь нябачнае месца ў хаце, каб дамавік не замёрз, бо ён голы»* (в. Куты, Веткаўскі р-н) [2, с. 121].

Па некаторых звестках, дамавік можа папярэдзіць гаспадароў аб бядзе: *«Дамавы, які вельмі шануе сваіх гаспадароў, заўсёды ім дапаможа. Калі ў хаце нешта вые, у сцены грукае, крэкча, стогне, эта дамавы аб бядзе папярэдзіць хоча. Ён так можа чалавеку прадказаць, што таго большое гора чакае. І калі гаспадар разумны, дык адразу той знак разгадае. А ежالی рукой махне, то гора яму не мінуць»* (в. Шэйка, Веткаўскі р-н) [2, с. 123].

Гнеў дамавіка можа быць выкліканы рознымі прычынамі: *«Дамавога ўсім нада паважсаць, бо ён, калі разазліцца, можа сям'ю пакінуць. А эта к харошаму не прывядзе»* (в. Куты, Веткаўскі р-н) [2, с. 121]; *«Калі ў доме сварацца і не любяць дамавіка, то тады ён зліцца. Дамавы можа задушыць чалавека, калі той яму не спадабаецца»* (в. Залессе, Чачэрскі р-н) [2, с. 159]; *«Дамавік не любіць, калі яго нядобрым словам памінаюць. Можна зрабіць так, што тады хазяін ці хазяйка не змогуць знайсці, што ім трэба, ці нехта ў хаце захварэе... У адной сям'і за нешта паругалі дамавіка. Дык пасля этага ён такія каверзы пачаў рабіць, што тыя людзі і не ведалі ў які бок кідацца. Але дамавік доўга зло не трымае, прашчае людзей»* (в. Старое Сяло, Веткаўскі р-н) [2, с. 121].

Раз'юшанасць персанажа, як паказваюць прыведзеныя звесткі, прыводзіць да негатыўных наступстваў – дамавік помсціць гаспадарам: *«Ежالی дамавіка пакрыўдзяць,.. можа не толькі хваробу ці няшчасце насласць, але і смерць»* (в. Старыя Грамыкі, Веткаўскі раён) [2, с. 122].

Пры пераездзе людзей у новую хату ў міфалогіі Гомельшчыны маюцца наступныя павер'і, звязаныя з запрашэннем дамавіка: *«Ежالی пераязджаеш у новую хату, то трэба спачатку дамавіка пазваць. А ў апошні дзень нада печ вытаніць, а затым адтуль вугельчыкаў набраць ды несці іх у новую печ. Калі на гэтых вугальках гаспадыня зможа агонь запаліць, значыць, хатнік перабраўся з гаспадарамі ў новую хату»* (в. Чамярня, Веткаўскі р-н) [2, с. 122 – 123]; *«Если дамавой хароши, то ево нада с сабой в новую хату забрать. Нада палатенце, или рушник, или скатерку какую возле порога расстелить и пазвать дамавова с сабой. А в новой хате тоже нада развернуть эта и выпустить ево. А потом самим можна захадить»* (г. Гомель) [2, с. 123 – 124].

Такім чынам, пашыранасць у народнай свядомасці ўяўленняў пра дамавіка як ахоўніка хатняй утульнасці абумовіла значнае прадстаўніцтва гэтага вобраза ў міфалагічнай прозе Гомельшчыны. У залежнасці ад моўных адметнасцей мясцовасці распаўсюджвання і пераваг у моўных уплывах рэгіёна персанаж набывае рознае найменаванне (дамавік, дамавы, дамавой, хатнік, хазяін). У адзначаных у рэгіёне апавяданнях характарыстыка вобраза дамавіка вызначаецца паслядоўнасцю, шматлікімі дэталямі ў партрэтных апісаннях і функцыянальных абавязках. Большасць рыс дамавіка ў міфалагічнай прозе мае антрапаморфны характар: знешняе аблічча і дзейнасць персанажа ў значнай колькасці апавяданняў выяўляе падобнасць да асаблівасцей жыццядзейнасці чалавека.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларускі народны каляндар / аўт.-уклад. А. Лозка. – Мінск : Полымя, 1993. – 203 с.
2. Міфалагічныя ўяўленні беларусаў / уклад. В. С. Новак. – Мінск : Права і эканоміка, 2010. – 533 с.
3. Лапацін, Г. «Ты, Вясна, была...» / Г. Лапацін [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <http://vetka-museum.by/publikatsyi-supratso-nika/143-ty-vyasna-byla.html>.
4. Архіў навукова-вучэбнай фальклорнай лабараторыі кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі ўстановы адукацыі «Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Францыска Скарыны».
5. Коваль, У. І. Народныя ўяўленні, павер'і і прыкметы: даведнік па ўсходнеславянскай міфалогіі / У. І. Коваль. – Гомель : Агенцтва навукова-тэхнічнай і дзелавой інфармацыі, 1995. – 180 с.

РЕЗЮМЕ

Этнолінгвістычнае ісследованне міфалагічнай прозы Гомельско-Брянскага пограніч'я выявіла распастраненнасць у рэгіоне прадставленняў аб домавом. Языковыя асабнасці месцінасці ўплываюць на варыянтнасць номінацый персанажа («дамавік, дамавы, дамавой, хатнік, хазяін»). Образ у расказах выстраіваецца паслядоўна, са многімі дэталямі ў партрэтных апісаннях і функцыянальных абавязнасцях. Чэрты домовага маюць антропаморфны характар: знешні аблік і дзейнасць персанажа схожы са асабнасцямі жыццядзейнасці чалавека.

SUMMARY

Ethnolinguistic research of the mythological prose of the Gomel-Bryansk border-zone revealed in the region the prevalence of the ideas about the brownie. Linguistic features of the terrain affect the variation of the nomination of the character («damavik, damavy, damavoj, khatnik, khaziain» 'master'). The image in the stories is lined up consistently, with many details in the portrait descriptions and functional duties. The features of the brownie are anthropomorphic in nature: the external appearance and the activity of the character are similar to the characteristics of human life.

Шыдлоўскі С. А.

ПАМЕШЧЫЦКІ МАЁНТАК У ТРАДЫЦЫЙНАЙ СІСТЭМЕ РАССЯЛЕННЯ БЕЛАРУСІ: КАНЕЦ ХVІІІ – ПАЧАТАК ХХ СТ.

*Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт
(Паступіў у рэдакцыю 13.09.2017)*

Пад тэрмінам «рассяленне» ў кантэксце дадзенага даследавання разумеецца гістарычны працэс размеркавання і пераразмеркавання насельніцтва па тэрыторыі. У ходзе рассялення фарміруецца тэрытарыяльная арганізацыя грамадства ці сістэма рассялення – камунікацыйна і функцыянальна звязаная сукупнасць паселішчаў [6, с. 115]. Генезіс сістэмы рассялення абумоўлены спецыфікай навакольнага прыроднага асяроддзя і дэтэрмінуецца ўзроўнем развіцця вытворчых сіл грамадства. Эвалюцыя сістэмы рассялення адлюстроўвае дынаміку этнакультурных, рэлігійных і палітычных працэсаў на пэўнай тэрыторыі. Традыцыі рассялення з'яўляюцца важнымі кампанентамі ў агульным комплексе этнічнай культуры. Паводле А. М. Ямскава, традыцыі рассялення вызначаюць, якім чынам пэўная супольнасць арганізуе выкарыстанне асвоенай тэрыторыі: як размешчае на ёй

жылыя і гаспадарчыя пабудовы, планіруе сядзібы, пракладвае дарогі [9, с. 40 – 41].

Развіццё прасторавай структуры дваранскага маёнтка звычайна прыводзіла да неабходнасці трансфармацыі прыроднага ландшафту, які пераўтвараўся, акультурваўся, набліжаўся да ідэалу. Даволі ардынарнымі мерапрыемствамі было закладанне дрэнажных ірвоў, выраўноўванне дарог, менш распаўсюджанымі – фарміраванне тэрас. На думку Э. Масальскага, ландшафт маёнтка мусіў трансфармавацца такім чынам, каб падкрэсліваўся і ўзмацняўся эстэтычны аспект прыроднага атачэння. Жылыя і гаспадарчыя збудаванні павінны былі такім чынам уключацца ў ландшафт, каб упрыгожваць яго і адначасова выкарыстоўваць прыродныя асаблівасці мясцовасці для большай камфартабельнасці і функцыянальнасці [16, s. 29; 19, s. 1 – 16].

Для шляхецкага дома звычайна выбіралася высокае месца, навідавоку ўсёй ваколіцы, адкуль можна было бачыць раку, возера ці лес. Лічылася таксама добрым, калі з двара адкрываўся від на царкву, вёску ці мястэчка [15, s. 9]. На выбар месца ўплывалі таксама пануючыя стылістычныя тэндэнцыі. Так, паводле З. Глогера, альтанка ў Дудзічах пад Мінскам была пабудавана на рацэ Пціч, бо гэтае месца адпавядала ўяўленням эпохі рамантызму аб паэтычнасці краявіду: адсюль чуўся шум мясцовага млына [10, s. 8].

Пры выбары месца пад будаўніцтва дваранскай сядзібы ўвага не ў апошнюю чаргу звярталася на прыгажосць навакольнага краявіду. Важным фактарам была прыдатнасць зямель паблізу панскага дома для ўладкавання кветнікаў, аранжарэй, саду, а таксама наяўнасць паблізу вадаёмаў, якія выконвалі эстэтычныя, рэкрэацыйныя і гаспадарчыя функцыі. Сацыяльны «ландшафт», фактар прэстыжнасці, таксама ўлічваўся пры выбары месца пад маёнтка. Звярталася ўвага на наяўнасць выгаднага суседства: прысутнасць знаёмых памешчыкаў, суседзяў «добрага роду». Важна было забяспечыць магчымасць аператыўна атрымліваць паслугі спецыялістаў, якія жылі пераважна ў мястэчках або гарадах. Істотнымі лічыліся санітарна-экалагічныя ўмовы, двор памешчыка павінен быў знаходзіцца на «здоровым» сухім месцы [2; 3, с. 20 – 23].

Заканамернасці фарміравання архітэктурна-прасторавай структуры дваранскай сядзібы вынікалі з практычных уяўленняў аб гаспадарчай карысці, бяспецы і камфорце (выгодах), паводле якіх спіжарня павінна быць сухой, піўніца – халоднай, лядоўня – надзейнай, лазню рэкамендавалася мтавіць каля вады, стайню і сырнік – далей ад двара, псарню – найменш за паўмілі ад дома, у двары павінен быў знаходзіцца надзейны гадзіннік і калодзеж, асобныя кухні для сям'і памешчыка і чэлядзі [10, s. 300]. Аднак падобныя ўяўленні не заўсёды рэалізаваліся на практыцы, напрыклад, з-за недахопу сродкаў або адсутнасці неабходных тапаграфічных асаблівасцей тэрыторыі. Гаспадарчая аснова патрабавала выбіраць месца для маёнтка блізка да буйных гарадоў як патэнцыяльных рынкаў сельскагаспадарчай прадукцыі і рэк, прыдатных для сплаву лесу. Важнай з'яўлялася наяўнасць

надзейнай камунікацыі панскай сядзібы з фальваркамі і вёскамі маёнтка. Таму рацыянальным было размяшчэнне рэзідэнцыі ў цэнтры зямельных уладанняў, аднак падобная планіроўка прымалася далёка не заўсёды, часта пераважалі эстэтычныя крытэрыі або статусна-рэпрэзентатыўныя асновы. Больш паслядоўна гаспадарчая логіка прасочваецца ў размяшчэнні фальваркаў.

Уяўленні аб «выгодах» – камфорце – былі сфармуляваныя як выразны імператыў, выкананне якога, аднак, не было празмерным. Напрыклад, А. Фелінскі пры выбары месца для ўласнай рэзідэнцыі зыходзіў з наяўнасці «выгоднага» (утульнага, камфортнага) дома, саду, бібліятэкі і рамантычнай мясцовасці [16, s. 29]. Дом памешчыка павінен быць прасторным, каб служыць не толькі гаспадарам, але і шматлікім гасцям; грунтоўна збудаваным, каб даваць прытулак некалькім пакаленням роду. Арыентацыя дома ў прасторы таксама павінна была адпавядаць гэтым прынцыпам «выгоды». Паводле У. Лазінскага, сядзібныя дамы пры пабудове арыентавалі «на адзінаццаць гадзін», каб франтон быў цалкам асветлены сонечнымі промнямі, калі яшчэ не наступіў поўдзень. Дзякуючы падобнай арыентацыі дома паўночныя пакоі таксама асвятляліся сонцам на працягу дня. Зімой у такім доме было цёпла, а летам – халаднавата [3, с. 20 – 23; 17, s. 56].

Ідэал панскай сядзібы фарміраваўся і падтрымліваўся дзякуючы, у першую чаргу, творчасці літаратараў і мастакоў, журналістаў і аўтараў гаспадарчых даведнікаў (А. Міцкевіч, Я. Баршчэўскі, Э. Масальскі, У. Сыракомля, Ю. Пешка, Н. Орда, І. Хруцкі, Г. Цюндзявіцкая і інш.). Лепшыя рэзідэнцыі краю натхнялі паэтаў. Так, у 1821 г. А. Ходзька напісаў паэму «Залессе», прысвечаную радавому гнязду Агінскіх [21, s. 82]. Разгорнутая «праграма» рацыянальнага ўладкавання памешчыцкага маёнтка змешчана на старонках твора Э. Масальскага «Пан Падстоліч». На думку аўтара, жылыя збудаванні на тэрыторыі двара павінны былі адрознівацца стылістычнай разнастайнасцю, але «без празмернасці». Гэтыя патрабаванні пісьменнік распаўсюджваў і на ўладкаванні вёсак, якое лічыў абавязкам памешчыка [18, s. 40 – 47; 19, s. 1 – 16].

Пажаданне Э. Масальскага ў дачыненні да ўдзелу памешчыкаў у планіраванні забудовы сялянскіх вёсак засноўвалася на рэальных прыкладах такой дзейнасці. Самым распаўсюджаным прыкладам было ўвядзенне прынцыпу рэгулярнай планіроўкі вулічнай сістэмы ў многіх памешчыцкіх вёсках [16, s. 29]. Шэраг памешчыкаў рабіў у гэтым накірунку значна больш. Так, І. А. Манькоўскі асабіста распрацаваў праект сялянскіх хат у сваім маёнтку «Мілае», а таксама ўдасканаліў метады вырабы зруба, змагаўся з практыкай будоўлі курных хат [8, с. 72].

Тэрыторыя дваранскага маёнтка на беларускіх землях умоўна падзялялася на фондум і авулс. **Фондум** – гэта фальварак, які належаў толькі гаспадару маёнтка, а таксама тэрыторыя, што выконвала рэкрэацыйныя і рэпрэзентатыўныя функцыі і прымыкала да рэзідэнцыі. **Авулс** (авул, авулак) – фальварак без прыгонных, які мог здавацца ў арэнду. **Фальварак** уяўляў

сабой тып невялікага пасялення (1-5 двароў) – спецыялізаваную таварную гаспадарку, у першапачатковай форме – панскую запашку. Дробныя маёнткі маглі складацца з аднаго фальварка, які ў такіх выпадках фарміраваў адзінае цэлае з панскім дваром. Памешчыцкі маёнтак уключаў адзін або некалькі фальваркаў і вёсак, а таксама мястэчак. Панскіх дамоў у маёнтку магло быць некалькі, аднак звычайна толькі адзін з іх асталеўваўся як рэзідэнцыя, дзе памешчыцкая сям’я праводзіла большую частку часу. Вакол рэзідэнцыі існаваў панскі двор (сядзіба) – «сталіца маёнтка» – рэкрэацыйна-гаспадарчы комплекс, які забяспечваў жыццёвыя патрэбы сям’і памешчыка. Панская рэзідэнцыя магла знаходзіцца таксама ў мястэчку – цэнтры гандлёвага і рэлігійнага жыцця вясковай ваколіцы. Мястэчка, дзе звычайна размяшчаліся рынак, царква або касцёл з плябаніяй, адбываліся кірмашы і рэлігійныя святы, з’яўлялася кантактнай зонай паміж арыстакратычнай сферай і традыцыйнай сялянскай, а таксама мяшчанскай культурамі. У мястэчку часам прысутнічалі прадстаўнікі ўлады: станавы прыстаў паліцыі, ураднік паштовай станцыі [5, с. 52; 7, с. 109; 10, с. 279; 12, с. 86; 20, с. 129, 159, 240].

Межы зямельных уладанняў памешчыка на пашы і ў полі пазначаліся капцамі па кутах і ўздоўж мяжы на пэўнай адлегласці адзін ад аднаго. У памежныя капцы закладвалі вуголле, бітае шкло, чарапкі керамікі і цэглы, каб пазначыць яго штучнае паходжанне. На мяжы высаджвалі найчасцей вербы і грушы, на якіх зацёсваліся ўмоўныя знакі. Сядзібны двор, сад і агарод акаляліся агароджай са штaketніка ці жардзін або плеценым з лазы ці бярозы тынам [10, с. 57 – 60, 289; 11, с. 29; 13, с. 210; 14, с. 34].

Дзякуючы мерапрыемствам Генеральнага межавання 1783 – 1785 гг. на тэрыторыі Полацкага і Магілёўскага намесніцтваў упершыню сістэмна быў праведзены ўлік наяўных прыватнаўласніцкіх і дзяржаўных землеўладанняў, вызначаліся плошча і межы прысядзібных, ворыўных, сенакосных, лясных і непрыдатных зямель. Копіі межавых планаў маёнткаў знаходзіліся ў памешчыкаў, што ўскосна спрыяла павышэнню якасці архітэктурна-планіровачных рашэнняў памешчыцкіх сядзіб [1, с. 21, 39].

К. Тышкевіч наступным чынам апісвае тыповы двор памешчыка сярэдняй заможнасці: вялікі драўляны дом з ганкам на чатырох слупах, за ім – невялікі сад. Перпендыкулярна дому ў адну лінію стаялі: з аднаго боку пякарня і свірны (лямусы), з другога – стайня і вазоўня, двор замыкаўся штыкетнікам з брамай пасярод, якая стаяла на адной восі з домам. Такім чынам, падобная сядзіба мела ў плане П-падобны выгляд. Сустрэкаўся і замкнуты тып забудовы. Уздоўж гаспадарчых пабудоў былі высаджаны ліпы. За стайняй пачыналася поле [4, с. 170; 21, с. 227].

Сядзібны двор меў умоўны падзел на жылую, гаспадарчую і рэкрэацыйную зоны. Велічыня тэрыторыі падвор’я і колькасць гаспадарчых пабудоў з’яўляліся адзнакамі заможнасці землеўладальнікаў, якіх умоўна дзялілі на дзве групы: «аднавясковых» і «шматвясковых» паноў. Паводле Л. Галамбёўскага, калі пры панскім доме было некалькі гаспадарчых пабудоў, ён называўся «дваром» ці «дварком», з афіцынай – «палацам», калі

ж дом быў мураваным, стаяў на атачоным вадой пагорку, ён называўся «замкам» [7, с. 109; 15, s. 7 – 9].

Такім чынам, дваранскі маёнтак як элемент традыцыйнай сістэмы рассялення на беларускіх землях сфарміраваўся падчас дамінавання даіндустрыяльнага тыпу развіцця вытворчых сіл. Сярэдні і буйны маёнтак уяўляў сабой, як правіла, сельскую агламерацыю, у склад якой звычайна ўваходзілі рэзідэнцыя памешчыка, адзін або некалькі фальваркаў, вёсак, мястэчак. Дробнашляхецкія засценкі і ваколіцы ўтваралі знешняе атачэнне дваранскага маёнтка. Буйныя маёнткі па свайму эканамічнаму, дэмаграфічнаму і сацыяльна-культурнаму ўплыву не саступалі, а часам і дамінавалі над павятовымі гарадамі. У сваю чаргу губернскія гарады з'яўляліся для памеснага дваранства цэнтрамі прыцягнення, асабліва ў зімовы перыяд. Тут канцэнтраваліся адміністрацыйны рэсурс, значны эканамічны, інтэлектуальны і дэмаграфічны патэнцыял, развівалася антаганістычная ў дачыненні да арыстакратычных каштоўнасцей мяшчанская культура, меліся альтэрнатыўныя каналы знешніх іншакультурных уплываў. У адрозненне ад гарадоў, што мелі параўнальна раўнамернае разгрупаванне па тэрыторыі краю, а іх узнікненне і эвалюцыя дэтэрмінаваліся нааўнасцю трансрэгіянальных сістэм транспартнай камунікацыі і рэгламентаваліся дзяржавай, размяшчэнне і развіццё маёнткаў насілі больш свабодны характар.

Дваранскі маёнтак з'яўляўся асноўным месцам эканамічнай і культурнай актыўнасці значнай часткі прадстаўнікоў айчыннага прывілеяванага саслоўя. Маёнтак забяспечваў рэалізацыю гаспадарча-побытавых, рэкрэацыйных і рэпрэзентатыўных функцый у сістэме сацыяльна-дэмаграфічнага ўзнаўлення дваранскай сям'і, з'яўляўся «маленькай радзімай», дзе праходзіла значная частка жыцця памешчыка і членаў яго сям'і. Размяшчэнне маёнтка, рэзідэнцый і фальваркаў, планіраванне памешчыцкай сядзібы адбываліся паводле пэўнага ідэалу, які ўключаў гаспадарчыя асновы, эстэтычныя крытэрыі, комплекс уяўленняў аб камфорце («выгодах»), прэстыжы, бяспецы, дастатку, упарадкаванасці жыцця. Улічвалася і неабходнасць эмацыянальнага кантакту з прыродай і зямлёй продкаў. Важным крытэрыем пры фарміраванні архітэктурна-прасторавай структуры сядзібы была наяўнасць транспартных камунікацый і прысутнасць паблізу водных артэрыяў. На працягу XIX ст. назіраецца ўзрастанне значэння фактару камфартабельнасці пры выбары месца пад маёнтак, а таксама пры планаванні сядзібы. Эквівалентам паняцця «камфорт» у айчыннай традыцыі з'яўляўся комплекс уяўленняў аб так званай «выгодзе».

Дадзены ідэал з яго эстэтычнымі, санітарна-экалагічнымі і гаспадарчымі кампанентамі, генезіс якіх можна прасачыць ад эпохі барока, на працягу XIX ст. адчуў значныя трансфармацыі, абумоўленыя знешнімі ўплывамі. Аднак яго пераемнасць з «сармацкім канонам», які ў святломасці мясцовага дваранства асацыяваўся з нацыянальным стылем, захоўвалася на працягу разгледжанага перыяду.

ЛІТАРАТУРА

1. Анішчанка, Я. К. Генеральнае межаванне на Беларусі / Я. К. Анішчанка. – Мінск : Беларуская навука, 1996. – 166 с.
2. Грунтов, С. В. Историко-культурный ландшафт Центральной Беларуси / С. В. Грунтов // Этнокультурные процессы Центральной Беларуси в прошлом и настоящем / науч. ред. А. Викт. Гурко. – Минск, 2016. – С. 213 – 214.
3. Гуз, О. В. Композиция усадебных комплексов Беларуси середины XIX – начала XX вв. / О. В. Гуз // Архитектура: вестник архитектурного факультета БНТУ : сб. науч. трудов. – 2010. – Вып. 3. – С. 20 – 28.
4. Лакотка, А. І. Пад стрэхамі прашчураў / А. І. Лакотка. – Мінск : Полымя, 1996. – 384 с.
5. Локотко, А. И. Историко-культурные ландшафты Беларуси / А. И. Локотко. – Минск : Белорусская наука, 2006. – 470 с.
6. Шаруха, И. Н. Исторические типы сельского расселения Беларуси : культурно-географические особенности / И. Н. Шаруха // Псковский регионологический журнал. – 2007. – № 5. – С. 115 – 132.
7. Шыдлоўскі, С. А. Шляхецкі двор на беларускіх землях у канцы XVIII – пачатку XX стст.: традыцыі будаўніцтва / С. А. Шыдлоўскі // Актуальные проблемы архитектуры Белорусского Подвинья и сопредельных регионов: сб. статей респ. науч.-практ. семинара, Новополоцк, 8-9 октября 2015 г. – Новополоцк, 2015. – С. 108 – 110.
8. Юрчак, Д. В. Усадыба И. А. Маньковского «Милое»: история создания, первоначальный облик и перспективы восстановления / Д. В. Юрчак, Ю. В. Юрчак // Искусство и культура: научно-практический журнал. – 2013. – № 3. – С. 69 – 73.
9. Ямсков, А. Н. Экологические функции основных компонентов традиционной культуры / А. Н. Ямсков // Этноэкологические исследования : сб. ст. к 80-летию со дня рождения В. И. Козлова / под ред. Н. А. Дубовой [и др.]. – М., 2004. – С. 36 – 60.
10. Gloger, Z. Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce : w 2 t. / Z. Gloger. – Warszawa : Druk W. Lazarskiego, 1907 – 1909. – Т. 1. – 1907. – 383 s.
11. Gloger, Z. Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce : w 2 t. / Z. Gloger. – Warszawa : Druk W. Lazarskiego, 1907 – 1909. – Т. 2. – 1909. – 192 s.
12. Gloger, Z. Encyklopedia staropolska : w 4 t. / Z. Gloger. – Warszawa : Druk P. Laskauera i S-ki, 1900 – 1903. – Т. 1. – 1900. – 316 s.
13. Gloger, Z. Encyklopedia staropolska : w 4 t. / Z. Gloger. – Warszawa : Druk P. Laskauera i W. Babickiego, 1900 – 1903. – Т. 2. – 1901. – 332 s.
14. Gloger, Z. Encyklopedia staropolska : w 4 t. / Z. Gloger. – Warszawa : Druk P. Laskauera i W. Babickiego, 1900 – 1903. – Т. 4. – 1903. – II, 523, [5] s.
15. Gołębiowski, Ł. Domy i dwory / Ł. Gołębiowski. – Warszawa : Druk N. Gkücksberga, 1830. – [4], 296 s.
16. Kraszewski, J. I. Wspomnienia Polesia, Wołynia i Litwy / J. I. Kraszewski. – Paryż : Nakładem J. K. Wilczynskiego, 1860. – 144 s.
17. Łoziński, W. Życie polskie w dawnych wiekach / W. Łoziński. – 4 wyd. – Lwów : H. Altenberg. – Gubrynowicz & Syn, 1921. – VIII, 261 s.
18. Massalski, E. T. Pan Podstolic, albo Czém jesteśmy, czém być możemy: romans administracyjny : w 5 cz. / E. T. Massalski. – Wilno : Druk. A. Marcinkowskiego, 1831. – Cz. 2. – 268 s.
19. Massalski, E. T. Pan Podstolic, albo Czém jesteśmy, czém być możemy: romans administracyjny : w 5 cz. / E. T. Massalski. – SPb : Druk. K. Kraja, 1833. – Cz. 4. – 286 s.
20. Tyszkiewicz, E. Opisanie powiatu borysowskiego pod względem statystycznym, geognostycznym, historycznym, gospodarczym, przemysłowo-handlowym i lekarskim, z

dodaniem wiadomości: o obyczajach, spiewach, przysłowjach i ubiorach ludu, gusłach, zabobonach itd. / E. Tyszkiewicz. – Wilno : Druk. A. Marcinowskiego, 1847. – 489, IV s.

21. Tyszkiewicz, K. Wilija i jej brzegi : pod względem hydrograficznym, historycznym, archeologicznym i etnograficznym / K. Tyszkiewicz. – Drezno : Druk. i nakładem J. I. Kraszewskiego, 1871. – XVI, 362 s.

РЕЗЮМЕ

В статье определено место дворянского имения в традиционной системе расселения на белорусских землях в конце XVIII – начале XX в., основные принципы, влиявшие на размещение поместья и планирование барской усадьбы. Дана развёрнутая характеристика комплекса представлений помещиков о «выгоде» – отечественном эквиваленте понятия «комфорт». Отмечена возможность вариативности подходов к планированию структуры поместья в зависимости от главного функционального предназначения помещичьей резиденции.

SUMMARY

The article defines the place of the noble estates in the traditional system of settlement in the Belarusian lands in the late XVIII – early XX centuries the main principles affecting the location of the manorial estate and planning lordly manor. The article gives a detailed description of the complex the views of the landlords of «*vygóda*» – the domestic equivalent of the term «comfort». There is a possibility of variations in approaches to the planning structure of the estate depending on the main functional purpose landlords residence.

РАЗДЕЛ IV

ПРОБЛЕМЫ ЗАХВАТКИ КУЛЬТУРНОЙ СПАДЧИНЫ

Белаш С. А.

РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТЕКЛА, ФАРФОРА И ФАЯНСА БЕЛАРУСИ В 1960 – 1970-Е ГОДЫ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 10.07.2017)*

На рубеже 1960-х годов под влиянием научно-технического прогресса и последовавших за ним социально-бытовых перемен в художественной культуре страны произошли важные изменения. Возникла проблема повышения не только условий материальной жизни людей, но и эстетического уровня окружающей человека искусственно созданной среды с таким расчётом, чтобы она соответствовала сложившемуся к 1960-м годам социалистическому образу жизни [5, с. 28]. Функциональность и целесообразность стали главными критериями при определении художественной ценности вещей. Украшательство в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве не приветствовалось.

Стекольная промышленность явилась той благодатной почвой, где эти изменения могли быстро внедриться, чему способствовали появившиеся в 1960-е годы на белорусских стекольных заводах молодые выпускники ЛВХПУ (Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухиной).

В традиционную атмосферу устоявшегося массового производства они привнесли своё понимание функции и красоты создаваемой вещи. Опираясь на принципы формообразования, действующие в архитектуре и мебели, молодые художники Беларуси начали создавать технологичные изделия ясных конструктивных форм, обходясь минимальными декоративными средствами, призванными выявлять красоту самого материала. Эти принципы были основополагающими при сложении стиля массового белорусского стекла в 1960-е годы [5, с. 29].

Изделия из хрусталя этого периода отличались простотой и ясностью классических форм – цилиндрических, конических, шарообразных и реже каплеобразных. В декорах вместо «мальцевской грани» применялись лёгкие порезки хрусталя, свободно размещённые на плоскости, выявляющие блеск и красоту чистого колера неогранённого хрусталя. Среди узоров алмазной грани преобладали линзы, ямки, несложные двухгранные декоры. Основная поверхность изделий из хрусталя оставалась неорнаментированной. В тонкостенных предметах 1-й половины 1960-х годов проявилась тенденция к неорнаментированным, гладким объёмам и плоскостям (так называемому «гладью»). Художники разрабатывали формы для гладких тонкостенных изделий из бесцветного и дымчатого стекла десяти различных пастельных

оттенков на основе использования элементарных геометрических объёмов цилиндра, конуса, шара [5, с. 30].

Молодые специалисты предлагали для тиражирования не только ясные формы, но и лаконичные немногословные декоры: отводка золотом и красками, простейшие элементы геометрического орнамента в росписях, номерном гранении, органично подчёркивавшие характер изделия [5, с. 31].

Учитывая исторически сложившиеся условия, белорусская школа художественного стекла представляла собой своеобразный симбиоз московской, ленинградской, таллиннской и минской школ стеклоделия, получивших новую интерпретацию и взаимопроникновение на базе богатых местных традиций гутного и прессованного стекла, развивавшихся на «Нёмане» и Борисовском заводе ещё до революции. Без наличия высокой профессиональной подготовки всех заводских кадров (инженеров, технологов и химиков, виртуозных мастеров гутного, огранённого и гравированного стекла) эстетические концепции художников не могли бы осуществиться в материале. Молодые авторы учились у мастеров художественным возможностям различных техник формообразования и декорирования и обретали новое понимание красоты современного стекла. Союз художников и мастеров дал свои положительные результаты при формировании белорусской школы стеклоделия [5, с. 60 – 61].

Высокий профессиональный уровень знаний приводил к тому, что выполненная в заводских условиях работа вызывала восхищение коллег, а затем и желание попробовать свои силы и способности в предпочитаемых ими приёмах и техниках создания произведений из стекла.

В начале 1960-х годов в стеклоделии начали увлекаться функциональностью вещи, её технологичностью, отказываясь при этом от усложнённой архитектоники форм, от перегруженности их орнаментальным и тематическим декором. Именно в этот период молодые художники Беларуси внедряли на производстве новые представления об эстетической ценности бытовой, утилитарной вещи, соответствующие демократизму современного советского образа жизни, который был продиктован стандартной планировкой малогабаритных квартир, возводимых методами индустриального строительства в жилых микрорайонах. В этих условиях художники поставили перед собой чёткую эстетическую задачу – обновить ассортимент сортовой посуды, заменив его изделиями, которые бы полностью соответствовали новым условиям быта и органично вписывались в современный жилой интерьер [5, с. 62].

Однако главную роль в формировании белорусской школы художественного стекла всё же сыграло личное отношение авторов к своему творчеству и долгу мастера, его задачам, роли на стеклозаводе [5, с. 63].

До 1960 г. на заводах варили в основном стекло ярких локальных цветов: красное, синее, зелёное, фиолетовое, жёлтое, молочное. Его накладывали на бесцветную основу и декорировали преимущественно орнаментальной алмазной гранью. Но мастеров привлекала пастельная

тональность стекла таллинской школы. В 1950-е годы на «Нёмане» уже варили дымчатое стекло, однако его художественные достоинства были оценены только в 1960-е годы. Молодые авторы начали экспериментировать с данным материалом, а после поездки инженеров-технологов в ЧССР стали варить даже дымчатый хрусталь. На Борисовском заводе получали стекломассу пастельных тонов за счёт разработки рецептур люстровых покрытий для гладкостенных и тонкостенных изделий, бесцветного стекла (1964) и окрашивания стекломассы окислами редкоземельных элементов (1965). Таким образом, стеклянные изделия массового производства пастельных тонов стали «визитной карточкой» обоих заводов в 1960-е годы [5, с. 64].

Несмотря на все усилия художников и достигнутые успехи, право массового производства изделий из дымчатого стекла получили на «Нёмане» только в 1963 г., после того, как английская фирма заказала приборы для воды и рюмки для коньяка из этого материала [5, с. 64].

В результате усилий всех коллективов художников уже с середины 1960-х годов удалось внедрить в производство лаконичные и конструктивно технологические формы сортовой посуды, в особенности рюмок, бокалов, фужеров, стаканов, кувшинов, графинов, столовых комплектов для кафе и ресторанов, а также светильников, декоративных предметов и мелкой пластики; при этом подчёркивалась естественная красота самого стекла как материала, его цвет и пластичность, светоносность.

Основное направление было взято на разработку ясной логики форм изделий из дымчатых, бесцветных масс, окрашенных окислами редкоземельных элементов. На «Нёмане» дымчатое стекло сочетали с бесцветным и цветным, а бесцветное декорировали люстровым покрытием, цветной крошкой, марблитовым (глушёным), чёрным стеклом. Марблитовую массу употребляли для декоративных ваз, где в качестве украшения использовали нити из креолитового стекла [5, с. 66].

На формирование белорусской школы художественного стекла в 1960-е годы оказали влияние не только творческие авторские поиски, но и деятельность мастеров-стеклодувов. Особая роль принадлежала А. Федоркову. Он разработал своеобразную технику декорирования свободно формированного цветного и бесцветного стекла сульфидно-цинковыми нитями, назвав этот декор «нёманская нить», именно им мастер, как кружевами, покрывал изделия, создавая особые эффекты [5, с. 66]. Когда в конце 1950-х годов было изобретено цинкосульфидное стекло (его добавка в хрусталь придавала изделию опаловый цвет), А. Федорков попробовал применить его в другом качестве: использовать способность стекла давать чётко читаемый рисунок. Тонкими горизонтальными нитями мастер наносил цинкосульфидное стекло на горячую хрустальную вазу и, пока нити не застыли, специально заготовленным крючком оттягивал их в задуманном порядке. На остывшей вазе вырисовались ниспадающие бело-голубые гирлянды. «Нёманская нить» была близка египетской технике

расплавленного нитяного узора [4, с. 81], но отличалась особым эффектом, неповторимостью рисунка, как бы движущегося в массе стекла.

В области формотворчества А. Федорков почти не экспериментировал, обыгрывая хорошо известные по традиционной гончарной посуде формы: мисок, тарелок, кувшинчиков [1, с. 228]. Изделия мастера просты по форме, они имели спокойную, благородную окраску, но вдруг вспыхивали, словно искрами, серебристыми нитями, создавая выразительный декоративный эффект. Простота и естественность произведений А. Федоркова на выставке советского стекла в Японии покорили жителей этой страны. Высоко оценили настенное блюдо, украшенное «нёманской нитью». Японцы, для которых красота и естественность – понятия тождественные, выразили желание приобрести это изделие для одного из своих музеев [4, с. 84].

«Портрет» белорусской школы стеклоделия существенно дополняет изготовление стеклянной анималистической скульптуры. Первая бригада по её выпуску была создана в 1960-е годы во главе с мастером Г. Линкевичем. Подобных бригад не было ни на одном крупном заводе.

С конца 1960-х годов в русле белорусской школы стекла развивается и дизайнерское направление, особенно ярко проявившееся в прессованных и тонкостенных выдувных изделиях. Однако уже во второй половине десятилетия начала появляться неудовлетворённость стандартностью жилых интерьеров, мебели, функционально-рационалистичной утварью, то есть тем, к чему начали стремиться с середины 1950-х годов. Это обстоятельство способствовало быстрому развитию образного декоративизма, пришедшего на смену аскетичному функционализму [4, с. 66 – 67].

Достигнув успехов в механизированном производстве, наводнив современные интерьеры соответствующими индустриальному стандартному жилью однообразными предметами быта, стилистически едиными и в целом гармоничными, художники чуть раньше потребителей ощутили тягу к вещам рукотворным, несущим в себе теплоту человеческих рук и эмоций. Данную рукотворность они стремились донести до покупателя, но сделать это было возможно только за счёт поиска новых технологий, взятых из арсенала старых, но забытых в XX в., или за счёт изобретения собственных [4, с. 67 – 68].

В 1970-е годы художники «Нёмана» начали много экспериментировать с тиходувным стеклом. Художественный уровень этих изделий был настолько высок, что завод поставлял свою продукцию во многие страны Западной Европы и США [4, с. 68].

Белорусские художники-керамисты также внесли свой вклад в развитие советского прикладного искусства и поиск национального своеобразия. В конце 1950-х годов в связи со стремительным развитием керамической промышленности возникла проблема подготовки национальных кадров керамистов. Значительный подъём в развитии этого направления декоративно-прикладного искусства относится к 1960-м годам.

На предприятия пришли профессиональные художники-керамисты: В. Гаврилов, В. Леонтович, В. Кириленко, Л. Богданов и другие.

В 1961 г. в Минске при Белорусском государственном театрально-художественном институте открылась кафедра декоративно-прикладного искусства, которую возглавил выпускник Московского института прикладного и декоративного искусства керамист М. Беляев [2, с. 7].

Фарфоровая промышленность республики во 2-й половине XX в. возникла на базе фаянсового производства, однако это явление всё же можно считать новым. Перед молодыми специалистами стояла нелёгкая задача по формированию новых традиций фарфорового искусства.

Художникам, мастерам-технологам Минского фарфорового завода необходимо было расчистить дорогу новому современному направлению, освободить его от эклектики, мещанской безвкусицы. За короткий период они смогли заменить весь ассортимент массовой продукции новыми формами, обогатить фарфоровую посуду росписью, избавиться от салонного направления. Работая в поисках новых решений при создании сервизов, наборов и интересных форм бытового ассортимента, мастера опирались на лучшие традиции классического наследия и достижения современного художественного фарфора. В формообразовании предметов ведущим становится художественное конструирование. Белорусские художники используют и развивают все виды и способы декорирования фарфоровых изделий, которые не уступают лучшим европейским образцам [2, с. 8].

Развитие приобрёл жанр мелкой пластики, произведения которого создавались преимущественно в технике фарфора. Значительная их часть предназначалась для массового тиражирования на Минском фарфоровом заводе. В произведениях И. Кравченко «Покатигорошек», «Диспут» (оба – 1963 г.), М. Беляева «Припевки» (1964) чувствуется тесная связь с белорусским фольклором, хотя временами художники злоупотребляют сплошной цветовой заливкой или тонированием поверхности, не учитывая натуральную красоту самого материала [1, с. 80].

Наиболее удачная работа М. Беляева «На камушке» (1963). Естественность позы, обобщённость формы, деликатный, сдержанный декор делают изделие живым и интересным. Диагональ построения придаёт композиции динамику. Автор не злоупотребляет росписями, материал сохраняет свои качества. Эти же черты характерны и для статуэтки В. Юдицкого «Угадай-ка!» (1964), где отчётливо проявляется характерный для 1-й половины 1960-х годов интерес к материалу. Роспись скульптуры весьма лаконична: незатейливые точки-горошинки на платке девочки, едва тронутые кистью носки туфель. Платье покрыто прозрачным люстром, что создаёт ощущение воздушности и лёгкости. Аналогичный подход присутствует и в скульптурах В. Гаврилова «Лошадка», «Золотой рожок». Статуэтки выразительны по силуэту, и роспись лишь отдельными штрихами дополняет верно найденную пластическую форму [3, с. 46]. Работы такого плана органично включались в интерьер того времени.

Распространение приобрела также фарфоровая пластика анималистического характера. Руководствуясь задачами декоративной условности и обобщённости форм, художники акцентируют внимание на выразительности силуэта, передаче характерных особенностей поведения того или иного животного (М. Рыженков «Пантера», «Баран», оба – 1960 г.; М. Беляев «Куницы», 1961 г. и др.) [1, с. 78].

В фарфоре расширяются современные механизированные методы декорирования. Вместе с петрографом используется сдвижная шелкографическая деколь, что дало возможность массово декорировать изделия рисунками любой сложности. Этим способом украшаются вазы, сервизы, многопредметные комплекты. Часто деколь сочетается с крытьём или с допиской подглазурными красками и золотом [1, с. 80].

Важной тенденцией в развитии белорусского декоративно-прикладного искусства в 1960-е годы стало повышение интереса к национальной тематике, традициям и принципам народного искусства. Знакомство с культурой прошлого и народным творчеством создало основу для появления произведений по-настоящему национально своеобразных [3, с. 51].

Таким образом, на рубеже 1960 – 1970-х годов в художественной культуре страны произошли важные изменения. На республиканские предприятия строительной промышленности пришли профессиональные художники, которые смогли заменить весь ассортимент массовой продукции новыми формами изделий, видами и способами декорирования, опираясь на лучшие традиции классического наследия. Функциональность стала главным критерием при определении художественной ценности вещей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беларусь / навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Беларуская навука, 2005. – Т. 8. Дэкаратыўна-прыкладнае мастацтва / Я. М. Сахута [і інш.]. – 351 с.
2. Гаврилов, В. Г. Белорусская керамика / В. Г. Гаврилов. – Минск : Беларусь, 1984. – 176 с.
3. Жук, В. И. Современная белорусская керамика: тенденции развития / В. И. Жук. – Минск : Наука и техника, 1984. – 168 с.
4. Курманович, И. С. Мастерство, фантазия, щедрость / И. С. Курманович. – Минск : Польшмя, 1984. – 144 с.
5. Яницкая, М. М. Художественное стекло Советской Белоруссии / М. М. Яницкая. – Минск : Наука и техника, 1989. – 208 с.

РЕЗЮМЕ

В работе рассмотрены вопросы развития производства художественного стекла, фарфора и фаянса Беларуси в 1960 – начале 1970-х годов; основные направления деятельности и творческих поисков молодых художников на республиканских предприятиях строительной промышленности, а также становление национальной художественной школы в условиях массового производства.

SUMMARY

In the work the questions of the development of the production of art glass, porcelain and faience of Belarus in the 1960s – the beginning of the 1970s are considered; The main directions

of activity and creative searches of young artists at the republican enterprises of building industry, and also, the formation of the national art school in the conditions of mass production.

Беляева С. С.

АРХИТЕКТУРНЫЙ ДЕКОР ДЕРЕВЯННОЙ ЗАСТРОЙКИ МИНСКА XX ВЕКА

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 11.09.2017)*

В последнее время Минск активно изменяет свой облик. Город разрастается и вбирает в себя окрестные деревни, при этом уцелевшие деревянные дома не только перестраиваются, но и сносятся. В последние годы полностью или частично уничтожена индивидуальная застройка в микрорайонах Лошица, Грушевка, ведётся поэтапный снос застройки в районе улицы М. Богдановича, на проспекте Маяковского и других территориях. При этом в микрорайоне Грушевка до начала XXI в. сохранились дома постройки конца XIX – начала XX в., многих из которых сегодня уже не существует. До недавнего времени предполагалось сохранить историческую застройку в Северном переулке. Дома в этой части Минска строились в начале XX в. для сотрудников Либаво-Роменской железной дороги, застройка к концу XX в. сохранилась лишь частично, кроме того, по словам жителей, при ремонте домов нередко убирались резные детали, что также изменяло внешний облик постройки. В 2016 г. при строительстве третьей линии метро были снесены три дома, и в каком виде они будут восстановлены, неизвестно.

Сохранившиеся жилые деревянные строения дают представление об основных чертах архитектурного декора начала XX в. Несмотря на сходные приёмы декора жилых строений, во внешнем виде домов в разных микрорайонах города наблюдаются некоторые отличия. Для примера рассмотрим подробнее украшение домов в микрорайоне Грушевка. Так, на постройках довоенного периода зашивка фронтонов вертикальная, встык или вразбежку, изредка встречается многочастное деление щита. Распространены изящные подзоры. Одни выполнены просто, например, в виде ряда полукругов, зафиксирован и ярмообразный рисунок с треугольной засечкой между выемками. Другие представляют собой цепочку трёхлепестковых ростков, соединённых между собой завитками-отростками, с прорезками в центральной части каждого элемента, и образуют кружевную ленту, где ритмически чередуются разноразмерные двух- и трёхлепестковые мотивы. Пышные подзоры дополняются накладными пропиленными элементами на шалёвке углов. Например, на доме по улице Разинской, 31 (фото 2007 г.) они выполнены в виде вписанного в квадрат четырёхлепесткового цветка. В нижней части рамки располагается такой же, как и на подзоре, трёхлепестковый росток.

Обрамления окон включаются в общую композицию дома. Наличники бытуют двух видов: 1) с прямым карнизом; 2) с треугольным завершением и

горизонтальными боковыми полочками. Благодаря лопаткам по бокам надоконной части и раскрепованному карнизу создаётся эффект своеобразной капители. Верхняя часть наличника выглядит вполне завершённой и не нуждается в дополнительных украшениях, тем не менее фронтончики с треугольным завершением иногда заполняются накладными фигурами: часто используется треугольник (в других районах Минска такой символ встречается эпизодически), реже – ромб. Распространены наличники с растительно-антропоморфными мотивами.

Подоконная часть наличников фигурно обработана в виде волн, перевёрнутых барочных завитков, в центральной части переходящих в трёхлепестковый побег или цветочный бутон, стрелу, иногда приобретает сердцевидную форму; нижние концы боковых досок по концам закругляются, обрабатываются в виде бахромы, делаются копьевидными и стреловидными, дополняются сквозными прорезками и т. п.

Интересный вариант украшения наличника зафиксирован на доме по улице Декабристов, д. 46. Надоконная доска массивная, поле фриза сверху ограничено широкой прямоугольной планкой, на которой крепятся своеобразные «эполеты» с бахромой, центральная часть заполнена тремя полосами из трёх тонких планок. Подоконная доска украшена накладной композицией из объёмных фигур (ромба в центре и двух вытянутых прямоугольников по бокам), а также дополняется снизу полукруглым выступом и сегментами круга по бокам, соединёнными с боковыми планками наличника, концы которых обработаны в виде стилизованной бахромы.

Из общего ряда выделяются дома в районе 2-й Землемерной улицы, на которой жил мастер-краснодеревщик Михаил Алексеевич Шубин, украсивший резными наличниками окна не только своего, но и соседних домов. Фиалы наличников имеют вид треугольников, стилизованных деревьев или точёных башенок и соединяются с прямоугольной центральной частью своеобразной решёткой с вертикальными планками.

Как уже отмечалось, застройка начала XX в. частично сохранилась по Северному переулку. Богатый резной декор есть лишь на доме № 18, обращённом к улице боковой стеной. Причелины и подзор украшены резьбой в виде трёхлепестковых ростков, дополняет обрамление фронтона карниз с аналогичными мотивами. Оконные наличники с треугольным завершением и горизонтальными боковыми планками декорированы лишь лопатками по бокам фронтончика и резьбой на подоконной части. На соседних домах наличники украшены резными накладками с растительно-антропоморфными мотивами; на двух домах наличники простые, с узким прямым профилированным карнизом и такой же подоконной доской, заменяющей нижнюю планку наличника.

Основные черты декора, характерные для застройки Северного переулку и Грушевки, встречаются в украшении домов на территории Минского района.

Несколько иная картина наблюдается в районе улицы М. Богдановича (так называемый Сельхозпосёлок). В зашивке фронтонов чаще, чем в Грушевке, распространена многочастная компоновка шалёвки, причелины и подзоры встречаются редко. В декоре наличников чаще встречается ромб, в том числе ромб с перуновыми стрелами. Распространены и растительно-антропоморфные мотивы, однако если в Грушевке преобладал один вид изображений, то в Сельхозпосёлке фиксируется гораздо большее количество вариантов.

В окрестностях улицы М. Богдановича в первую очередь выделяются дома, построенные по единому проекту: строения обшиты узкими досками, при этом отлив отсутствует, что создаёт большую стенную плоскость, для заполнения которой оконные проёмы заметно увеличены, надоконная доска сделана широкой, под прямым оконным карнизом вырезан ряд крупных «сухарики», ставни выполнены в виде рамок, куда горизонтально и на некотором расстоянии друг от друга вставлены наклонные неширокие планки.

В Сельхозпосёлке наблюдается довольно большое разнообразие вариантов декора. Некоторые (например, дом по ул. М. Богдановича, 164) имеют аналоги в других регионах Беларуси. Зашивка фронтона многочастная: в центре выделяется прямоугольник, зашитый вертикально, верхний и боковые треугольники решены «в ёлочку». Надоконная часть наличника выполнена в виде нескольких, расположенных ступеньками, полукругов, дополненных накладным кругом в центре надоконной доски и тремя горизонтальными планками под ним. Подобного рода наличники характерны для Осиповичско-Бобруйского ареала. Наличники делал в 1950-х годах хозяин (Александр Владимирович Жлобич, 1922 г. р.), который увлекался резьбой.

Интересен дом по улице Лукьяновича, 71. На надоконной доске с треугольным завершением и горизонтальными боковыми планками помещена подковообразная фигура (арка) с пятиконечной звездой внутри, по бокам – два неправильных треугольника, составленных из двух досок, зубчатых по внешнему краю и волнообразных внутри. Аналогичные мотивы в декоре наличников распространены в деревнях Логойского района, однако в центр арки обычно включается круг, а не звезда.

Встречаются индивидуальные варианты украшения домов, однако они немногочисленны и, как правило, невыразительны. Исключение составляет дом по переулку Верхнему, д. 2, на короне наличника которого вырезана стилизованная буква М.

Микрорайон Лошица появился в составе города сравнительно недавно, после того, как в 1985 г. к столице присоединилась деревня Лошица 1-я, до революции известная как Лошица Любанского. На момент фотосъёмки (2007) в микрорайоне уже шёл снос деревянной застройки. Тем не менее, многие дома ещё сохранялись. Если можно судить по немногочисленным уцелевшим, не обшитым досками постройкам, срубы собирались из брёвен,

обтёсанных на два канта. Встретилось также несколько построек из круглых брёвен, подтёсанных вокруг оконных проёмов. Декоративное оформление аналогично украшению домов в Грушевке, однако подзоры почти не встречаются (однако с уверенностью об этом говорить нельзя, так как многие деревянные строения на момент фотофиксации были уже снесены).

Перед многими домами ещё сохранились массивные двустворчатые ворота с калитками, прикрытые узкими двускатными крышами на разных уровнях, поскольку калитка делалась невысокой. Визуально единство такой композиции входной группы поддерживалось за счёт способа шалёвки ворот и калитки: обычно это различные варианты зашивки «ёлочкой», иногда дополненные вертикальной шалёвкой. Часто над воротами помещалась вставка из ряда фигурно выпиленных дощечек, что визуально облегчало массивную конструкцию ворот. В том случае, если створки ворот сплошные, верхняя часть, как правило, отделялась горизонтальной планкой. Встречаются варианты помещения калитки в одной из створок ворот, в этом случае вход выделен с помощью шалёвки, однако если створки ворот зашиты «ёлочкой», то и калитка шалюется таким же способом. Над старыми воротами дома по переулку Дачному, 2, крыша сделана из металла, а над калиткой укреплена металлическая просечка с антропоморфными мотивами. По-видимому, таким способом компенсировалось отсутствие крыши над калиткой, придающее некоторую незавершённость входной группе.

О долговечности традиции оформления входной группы свидетельствует то, что подобное деление, а часто и оформление сохранялось на протяжении всего XX в. Возле некоторых домов сохранились лишь калитки, над ними, как правило, сделаны двускатные крыши. В одном случае ворота выполнены из металла (калитка – дощатая), однако традиционное деление и дополнение крышей присутствует и здесь.

Современный вариант оформления входной группы отмечен по улице Пилотской, 2. Его отличает более «лёгкая» калитка, выполненная из отстоящих на некотором расстоянии друг от друга планок разной высоты, образующих плавную дугу. Однако в сочетании с массивными боковыми столбами калитка «теряется» и не гармонирует с тяжёлыми сплошными полотнами ворот.

В оформлении окон преобладают наличники с треугольным завершением и боковыми горизонтальными планками, причём для их украшения использованы геометрические (преимущественно ромб, эпизодически – ромб с перуновыми стрелами) и растительно-антропоморфные мотивы, характерные в целом для застройки Минска и его окрестностей.

Богато украшенный дом по улице Гоголевской (?) на момент съёмки уже начали разрушать: на строении сняты оконные наличники, доски, закрывающие углы, выбиты окна, частично разрушены фронтоны, хозяйственные постройки. Фронтон дома богато украшен резьбой: сохранились резные причелины и подзор. Верхняя часть фронтона немного

вынесена вперед, концы досок зашивки фигурно обработаны и отделены от общей плоскости резной тягой, стяжка также декорирована растительными завитками. На фронтоном окне с помощью резных планок создаётся эффект ставен, подоконная часть окошка также резная. Из-за отсутствия наличников нельзя судить о сочетании оконных обрамлений с обрамлением фронтонового окошка. Оформление фасадного фронтона повторяет фронтон крыльца. Частично сохранились резные причелины на полуразрушенной хозяйственной постройке (по-видимому, гараже). Вероятно, ворота также были украшены резьбой, однако от них сохранилась лишь двускатная крыша, лежащая на земле.

В районе улицы Ангарской индивидуальная застройка представляет собой неоднородную картину. Здесь встречаются дома как традиционной планировки, так и перестроенные, в том числе с мансардами, надстроенным вторым этажом и другие. Соответственно изменялась обшивка строения, вероятно, некоторые детали (такие, как причелины, фронтоновые окошки и пр.) снимались, видоизменялись и т. д. В этом районе Минска отмечается большое разнообразие в декоре оконных проёмов. Распространены традиционные варианты украшения наличников (ромб, ромб с перуновыми стрелами), встречаются композиции из трёх ромбов (в центре маленькая фигура, по бокам – большие, что также отличается от традиционной схемы, по которой в центре располагается более крупная фигура). Встречаются варианты, когда боковые вертикальные ромбы трансформируются в четырёхугольник с одним вытянутым углом либо перуновые стрелы по бокам ромба напоминают рыб. Иногда наличники дополнены прорезной короной, при этом варианты мотивов весьма разнообразны. В одном случае это корона с крупной прорезкой в виде сердечка в центре, треугольных прорезок в нижней части и россыпи круглых отверстий, во втором – гребень с волнообразными краями и остроугольным выступом в центре, в третьем – гребень с веерообразными прорезками в центре и барочными завитками по бокам. Барочные короны с разрывом в центре эпизодически встречаются в описываемом микрорайоне, однако в большинстве своём они маловыразительны.

Рассмотренный материал представлен немногочисленными образцами декора начала XX в., в основном же это послевоенная застройка (1950 – 1960-х гг.). На протяжении такого длительного периода стилистика архитектурного декора заметно меняла свой характер. Встречается отход от традиции декора жилища, сложившейся в конце XIX – начале XX в. Выражается это в первую очередь в способе зашивки фронтонов, оформлении оконных проёмов, в частности, в изменении пропорций наличников, их абрисов, появлении новых вариантов украшения и трансформации старых мотивов, нередко сглаженных и невыразительных. Далеко не всегда учитываются пропорции плоскостей, на которых размещаются накладные фигуры, исчезает взаимосвязь между декором

частей здания, композиционная целостность треугольника «фронтон, углы, окна» нарушается.

Таким образом, уже в начале прошлого столетия в Минске сформировался облик деревянного жилого дома, а символично-образная система домового декора с небольшими вариантами сохранилась до нашего времени. В то же время в разных районах столицы наблюдаются некоторые отличия в декоре деревянных частных домов, а также встречается множество индивидуальных вариантов украшения жилища.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается деревянная застройка Минска, даётся представление об основных чертах архитектурного декора XX в. и его символично-образной системе. Прослеживаются отличия в декоре деревянных частных домов в разных районах столицы.

SUMMARY

The article discusses wooden buildings of Minsk, provides an overview of basic features of the architectural decoration of the XX century and its symbolic and figurative system. The differences can be traced in the decoration of wooden private houses in different parts of the capital.

Забашта Р. В.

ФАРМАЛЬНА-СТЫЛІСТЫЧНЫ ЛАД БУШАНСКАГА РЭЛЬЕФУ І ПЫТАННЕ ГІСТОРЫКА-КУЛЬТУРНАГА ВЫМЯРЭННЯ

*Інстытут мастацтвазнаўства, фалькларыстыкі і этналогіі імя М. Рывальскага НАН Украіны
(Паступіў у рэдакцыю 17.07.2017)*

Як паказвае гістарыяграфія тэмы, пры вызначэнні гісторыка-культурнай прыналежнасці вядомага манументальнага наскальнага рэльефу, высечанага на вертыкальнай плоскасці адной з камлыг цясніны пласкагорнага кліна ў вёсцы Буша Вінніцкай вобласці Украіны, даследчыкі нярэдка звярталі ўвагу на асаблівасці яго стылістычнага ладу. Пры гэтым да такіх прымет твора ў сваіх каментарыях або пошуках у асноўным звярталіся прыхільнікі язычніцкай версіі яго паходжання, у адрозненне ад прыхільнікаў альтэрнатыўнай – хрысціянскай. І справа не толькі і нават не столькі ў колькаснай перавазе першых над другімі. Тая ж гістарыяграфія сцвярджае, што асноўная прычына наяўнага становішча рэчаў заключаецца ў іншым. Шэраг выразных рыс формаўтварэння наскальнай выявы, напрыклад, абагульненасць, лапідарнасць, а часткова і ўмоўнасць трактавання скульптурных аб'ёмаў, *a priori* ўспрымаўся і ўяўляўся як дастаткова надзейны паказчык яе старажытнасці і прыналежнасці да нехрысціянскага культуравага асяроддзя. У любым выпадку «абагульнены» / «схематычны» / «спрошчаны» характар разьбы часцей адзначалі паслядоўнікі менавіта першай, найбольш распаўсюджанай версіі атрыбуцыі. Часам фармальную спецыфіку бушанскага рэльефу разглядалі як важкі, вырашальны аргумент на карысць язычніцтва твора. Прыкладам такога падыходу можа служыць даследчыцкая пазіцыя У. Антановіча і яго бліжэйшых паслядоўнікаў:

К. Мельнік, В. Гульдмана, Я. Сіцынскага, А. Навіцкага, Д. Антановіча, П. Бялецкага, якія бачылі падабенства выявы чалавечай фігуры на рэльефе да «каменных баб» [2, с. 99, 100; 9, с. 678; 8, с. 52; 11, с. 277; 10, с. 6; 3, с. 18; 6, с. 25 – 26]. Нягледзячы на распаўсюджанасць некаторых характарыстык і гістарычных збліжэнняў, адзінага меркавання пра паходжанне і мастацкі ўзровень скульптуры прыхільнікі абедзвюх альтэрнатыўных гісторыка-культурных версій так і не выпрацавалі. Як ужо адзначалася раней, існуе прыкметнае разыходжанне паміж аўтарамі ў вызначэнні канкрэтнай гісторыка-культурнай прыналежнасці твора і стылістыка-кампазіцыйных паралелей. Такое становішча папярэдняй атрыбуцы патрабуе ўважлівага разбору фармальных прымет даследаванага наскальнага рэльефу. Для забеспячэння паўнаты такога аналізу і максімальнай аб'ектыўнасці ацэначных меркаванняў зафіксуем (на ўзроўні фактаграфічнай канстатацыі) перш за ўсё асноўныя, вызначальныя рысы мастацкага ладу твора.

Фактаграфія. Нягледзячы на адносную колькасць і неардынарнасць складу персанажаў (што загадзя паказвае на ўскладнены сэнсавы план), кампазіцыйная пабудова скульптуры аднапланавая, а таму даволі лёгкая для ўспрымання. Фігуры размешчаны ў выглядзе гарызантальнага фрыза на нейтральным (без дадатковых выяў) фоне. Глядач бачыць шматфігурнасць сцэны, разгорнутай у адной плоскасці і цалкам вылучанай наперад, на першы план. Пры гэтым кампазіцыйны і сэнсавы цэнтр выявы зрушаны да левага краю, дзе размешчана большасць ізаморфаў (дрэва, певень, малельшчык). Фігура аленя на ўступе займае амаль усю правую частку выявы і знаходзіцца на пэўнай адлегласці ад астатніх персанажаў. Паміж імі – значны па плошчы свабодны (акрамя крайніх верхняй і ніжняй частак) участак фону, які прыўносіць выразную прасторавую «паўзу» у агульны рытм і ва ўнутраную дынаміку структуры рэльефу. Аднак, нягледзячы на асіметрычнасць, кампазіцыя застаецца ўраўнаважанай. Гэта дасягнута ўдалым размеркаваннем скульптурных мас: фігура аленя па памеры амаль раўназначная групе з трох фігур у левай частцы. Гарманізацыі выявы дадаткова спрыяюць своеасаблівыя «сцяжкі», якія злучаюць паміж сабой названыя часткі. Каля ніжняга краю скульптуры пазначана лінія гарызонту (абрысы пагорка), што адыходзіць ад уступа, дзе на каленях стаіць малельшчык, і дасягае асновы ўступа з аленам. Каля верхняга – выцягнутая да сярэдзіны галіна дрэва, якая разам з часткай пышных рагоў аленя ўтварае своеасаблівую дугу, што, нібы аркай, абрамляе ўсю кампазіцыю. Такія асацыяцыі выклікае даволі вялікая інскрыпцыйная табліца, размешчаная паміж канцом нахіленай галіны і правым рогам. Яна атаясамліваецца з замкавым каменем, быццам канцэнтруе ў сабе і ўтрымлівае сілавое напружанне ўмоўнай дугі. Акрамя таго, цэласнасць кампазіцыі дасягаецца за кошт некаторых агульных прымет у іканаграфіі персанажаў. Нягледзячы на знешнюю аўтаномнасць кожнага з іх (фігуры не перасякаюцца, не дакранаюцца адна да адной), яны аб'яднаны і прасторава-сэнсавай сувяззю, выразна выяўленай агульнай (левабаковай) арыентацыяй персанажаў.

Большасць фігур створана пры дапамозе тэхнікі барэльефа, адрозніваецца толькі чалавечая постаць. Нізкім рэльефам выканана частка нагі персанажа, галава і верхняя частка тулава – сярэдняй па вышыні разьбой (мецарэльефам), ніжняя частка тулава, перадплечча рук і бёдры – высокім рэльефам (гарэльефам). Для павелічэння аб’ёмнасці фігуры малельшчыка старажытны разьбяр зменшыў вакол яе глыбіню фону (асобнымі ўчасткамі). У формаўтварэнні ізаморфаў акцэнт зроблены на выяўленні і падкрэсліванні асноўных мас скульптурных аб’ёмаў, пераважна прадстаўленых адносна вялікімі плоскасцямі, якія ў выявах малельшчыка, аленя, дрэва, а таксама табліцы месцамі дадаткова аконтураны выразнай заглыбленай лініяй. Пры рознай глыбіні разьбы рэльеф аб’ёмаў застаецца ў асноўным плоскім, тарцовыя плоскасці – у значнай ступені вертыкальнымі. Мадэліраванне формы абмяжоўваецца пераважна толькі згладжваннем, закругленнем вуглоў (рэбраў) паміж плоскасцямі, спалучанымі пераважна пад прамым вуглом. Разам з тым мера апрацоўкі розных фігур і частак адной фігуры выразна адметная. Найменш апрацаванымі з’яўляюцца краі рэльефу ствала і ніжніх галін дрэва, якое мае выгляд плоскага ўзвышэння з вертыкальнай бакавой гранню; левы край ствала пазначаны контурнай лініяй без паглыблення плоскасці фону. Яго верхнія адгалінаванні скругленыя. Падобным чынам выяўлены жывёлы: большыя аб’ёмы выяў застаюцца плоскімі, меншыя – скругленымі, набліжанымі да натуральных формаў. Нераўнамернай з’яўляецца і дэталізацыя вобразаў. Распрацаваны галава і верхняя частка тулава, а пярэдняя частка тулава і ніжнія канечнасці застаюцца даволі плоскімі і вуглаватымі на краях. Выключэннем з’яўляецца пластыка твару персанажа. Нават нягледзячы на дрэнную захаванасць, яна дэманструе большую развітасць і дэталізаванасць. Магчыма, пластычнасцю вылучалася адлюстраванне пяцей рук малельшчыка і галавы аленя. Але дакладна вызначыць ступень іх апрацоўкі немагчыма з-за страты верхняга пласта скульптурнай паверхні.

Пры абмежаванай пластычнай распрацоўцы формаў іканаграфічных дэталі выяўляюцца не праз аб’ёмнае мадэліраванне, а праз пазначэнне контуру. Асноўныя фігуры выявы дадаткова акцэнтаваны даволі шырокай заглыбленай лініяй, якая аблямоўвае іх (цалкам або часткова) па абрысе. Выкарыстанне такіх сродкаў заснавана на адзінстве (сінтэзе) пластычнага і графічнага першаэлементаў. Верагодна, падобнае лаканічнае формаўтварэнне дэталізавалася і «ажыўлялася» жывапісным спосабам. Аднак, улічваючы даступныя ўзоры паліхроміі перыферычных помнікаў, нельга адназначна сцвярджаць, што афарбоўка вылучалася тонавымі варыяцыямі і шырокай палітрай фарбаў. Хутчэй за ўсё, яна ўзмацняла толькі сэнсава важныя дэталі выявы, напрыклад, вочы персанажаў.

Канстатуючы ўмоўны, спрошчаны характар пластычнага трактавання ізаморфаў бушанскага рэльефу, адначасова падкрэслім уласцівы ім вывераны, выразны сілуэт, дастаткова правільную прапарцыянальную пабудову, што дае магчымасць разглядаць скульптуру, паводле справядлівых

азначэнняў шэрагу даследчыкаў [4, с. 17 – 18; 5, с. 34; 7, с. 238; 12, с. 29], як твор даволі ўмелага майстра-выканаўцы. Пра гэта сведчыць і не менш майстэрская ў цэлым пабудова кампазіцыі барэльефа [1, с. 27; 3, с. 18; 12, с. 30]. Асаблівай вытанчанасцю вылучаецца выява птушкі. Пабудова яе цела анатамічна дакладная, абрысы формаў фігуры падкрэслена выразныя: высока паднятая галава, трохі выгнутая шыя, пышны хвост з двума доўгімі пёрамі-«кутасамі». Дастаткова старанна прапрацаваны асобныя дэталі галавы (дзюба, вока, высокі натапыраны грэбень, барада), ног («штонікі»), хваста (асобныя кароткія і доўгія пёры). Аднак не прасочваецца абрысы крыла. Выява аленя таксама даволі дэталізаваная (напрыклад, галінастыя рогі), хоць па памеры яна непараўнальна малая ў параўнанні з велічынёй чалавечай фігуры.

Такім чынам, плоскаснасць і графічнасць – асноўныя прыметы пластычнага характару разгледжанай наскальнай разьбы. Разам з тым плоскаснасць уласціва і кампазіцыйнаму ладу твора: адсутнічае глыбіня, прасторавае шматмернасць. Гэта вызначае выразную аплікатыўнасць выявы. Але за падобнай умоўнасцю вобразаў хаваецца не столькі індывідуальны «почырк» майстра, колькі асновы пэўнай мастацкай традыцыі, арыентаванай на абагульненае, спрошчана-мінімізаванае (эканомнае) формаўтварэнне. Усё ж такі некаторыя прыметы прафесійнай абмежаванасці аўтара праяўляюцца ў парушэнні прапарцыянальнай і анатамічнай будовы фігуры аленя, рознахарактарнасці прапрацоўкі асобных частак цела малельшчыка. Адступленне ад прынятых нормаў прафесійнай разьбы выяўляецца і ў тым, што старажытны скульптар выканаў выяву на непадрыхтаванай, папярэдне не выраўнаванай плоскасці бакавой грані камлыгі.

Гісторыка-культурны кантэкст стылістыкі. Хоць стылістыка рэльефу і дэманструе праяўленне пэўнай унармаванасці мастацкага трактавання скульптурных аб'ёмаў, яна не валодае даволі выразнымі прыметамі канкрэтнай мастацкай традыцыі; рысамі, якія б задавалі адзначны арыенцір гісторыка-культурнай атрыбуцыі. Як паказвае фактаграфія, разьба ў выглядзе плоскаснага рэльефу з ужываннем дадатковай контурнай лініі для абазначэння дэталю з'яўляецца адным з распаўсюджаных тэхнічных сродкаў. На ўкраінскай тэрыторыі блізкі спосаб трохмернага формаўтварэння з выкарыстаннем дадатковай контурнай лініі для абазначэння дэталю актыўна прымяняўся майстрамі-разьбярамі ўжо ў эпоху бронзы і ранняга жалезнага веку. Тыповымі прыкладамі выступаюць антрапаморфныя стэла XVIII – XVI стст. да н. э. з ваколіцы вёскі Верхарэчча (Бахчысарайскі р-н, Крым), на першым і зваротным баках якой – рэльефныя зоа- і антрапаморфныя выявы, статуя-паўфігура канца VII – пачатку VI ст. да н. э. скіфскага ваяра з Сярэдняга Падняпроўя (калекцыя Нацыянальнага музея гісторыі Украіны) і іншыя. Плоскі рэльеф быў у арсенале мастацкіх сродкаў майстроў познерымскага перыяду Паўночнага Прычарнамор'я. У гэтым пераконваюць узоры познерымскіх надмагілляў, аздобленыя адпаведнай разьбой, у прыватнасці, надмагільная стэла (130 г.) Менана, сына

Амінія з горада Баспор (г. Керч, Крым). Трохмерная плоская разьба (на камені і дрэве) актыўна выкарыстоўвалася на працягу ўсяго Сярэднявечча, пра што сведчаць рэльефныя выявы на паверхні язычніцкага Збручкага ідала IX/X ст. (Цярнопальская вобл.) і шматлікія хрысціянскія помнікі. Сярод апошніх, напрыклад, пліта IX – X стст. з фігурай ільва (барса?) з Херсанеса (г. Севастопаль, Крым), разьбяныя парাপетныя (?) пліты кіеўскіх сабораў і саркафагі XI – XII стст., у тым ліку некаторыя пліты 2-й паловы XI – XII ст. з выявай ільва/ільвоў, каня, рэльеф драпежнага звера (дракона?) XIV ст. з Новамалінскага замка (Ровенская вобл.), рэльефны абразок 1409 г. з выявай св. Георгія Змеяборца з вежы консула Лукіна ды Фіеска ды Лаванья Сугдэйскай крэпасці (г. Судак, Крым), рэльефная выява ўздыбленай ільвіцы (?), упісанай у круг пры аздабленні разьбяной каменнай купелі 30-х – пачатку 40-х гадоў XV ст. з ваколіцы Алушты (Крым). У якасці прыкладаў перыяду ранняга Новага часу выступаюць вершнік разьбянога герба князя Міхала Юрыя Чартарыйскага з надбрамнай вежы замка 2-й паловы XVII ст. і цэнтральнага партала дамініканскага касцёла св. Антонія 1661 г. у мястэчку Чарнеліца (Івана-Франкоўская вобл.), фігуры львоў, якія ўпрыгожваюць разьбяныя царскія вароты 1-й паловы XVIII ст. у царкве вёскі Ямнае Камянка-Бугскага раёна Львоўскай вобласці, фігуры аленіх з карункавай разьбы бакавой аправы амбона (?) сінагогі XVIII ст. (Валынь / Падляшша). Адпаведныя ўзоры 1-й паловы XX ст. – гэты творы перш за ўсё мастацкіх промыслаў, у тым ліку фігуратыўнай разьбы на дрэве і камені. На пэўнае адзінства стылістыкі і манеры выканання даследаванага рэльефу і работ народных майстроў-разьбяроў XIX – пачатку XX ст., у тым ліку і на тэрыторыі Усходняга Падолля (Вінніцкая вобл.), звяртала ўвагу Т. Чагавец [13, с. 79]. Падобную думку выказаў і Д. Стэпавік: «...у рэльефе адчуваецца народная школа, традыцыі якой пазнаем у значна пазнейшых узорах... Контурны, што нагадваюць канаўкі ... мінімальнае ўзвышэнне выявы над паверхняй фону – сродкі, якія выкарыстаў (аўтар скульптуры. – Р. З.), характэрныя для тэхнікі так званага барэльефа, што ў вырабах народнага мастацтва дайшла да нашага часу» [12, с. 29 – 30].

Такім чынам, аналізаванае вымярэнне помніка не можа лічыцца (насуперак сцвярджэнням асобных даследчыкаў) надзейным паказчыкам яго язычніцкага паходжання. Супастаўленне розных пералічаных адпаведнікаў прыводзіць да думкі, што бліжэйшымі стылістычнымі аналагамі бушанскага рэльефу з'яўляюцца творы візантыйскага і поствізантыйскага, а таксама часткова раманскага і постраманскага фігуратыўнага плоскаснага разьбярства. Гэты тэзіс пацвярджае і шэраг замежных аналагаў, у прыватнасці, рэльефная пліта са сцэнай палявання з кляштара Нотр-Дам-дэ-Салажо (Notre-Dame de Salagon) (XI ст., Ман, Альпы Верхняга Праванса, Францыя), рэльеф лані з манастыра Негру-водэ ў Кымпулунгу (XIV ст., Румынія). Сярод пазнейшых адпаведнікаў для постаці малельшчыка вылучаецца выява ўкленчанага Ануфрыя Вялікага з драўлянага рэльефнага трыпціха XVIII (?) ст. з Ліmanoўскага павета Малапольскага ваяводства

Польшчы. Стылістыка бушанскага рэльефу ніякім чынам не адмаўляе версіі яго хрысціянскага паходжання.

ЛІТАРАТУРА

1. Айналов, Д. В. Искусство Киевского периода / Д. В. Айналов, Н. Н. Воронин // История русской литературы. – М. ; Л., 1941. – Т. 1. – С. 25 – 39.
2. Антонович, В. Б. О скальных пещерах на берегу Днестра в Подольской губернии / В. Б. Антонович // Труды VI археологического съезда в Одессе, 1884 г. – Одесса, 1886. – Т. 1. – С. 86 – 100.
3. Антонович, Д. Кам'яні баби / Д. Антонович // Сяйво. – Київ, 1914. – Ч. 5-6. – С. 18.
4. Антонович, Д. В. Скорочений курс історії українського мистецтва / Д. В. Антонович. – Прага : Вид. Українського ун-ту, 1923. – 340 с.
5. Асеев, Ю. С. Джерела: мистецтво Київської Русі / Ю. С. Асеев. – Київ : Мистецтво, 1980. – 214 с
6. Білецький, П. Скарби нетлінні. Українське мистецтво у світовому художньому процесі / П. Білецький. – Київ : Мистецтво, 1974. – 192 с.
7. Вагнер, Г. К. Скульптура Древней Руси / Г. К. Вагнер // Триста веков искусства. Искусство европейской части СССР. – М., 1976. – С. 236 – 267.
8. Гульдман, В. К. Памятники старины в Подолии (материалы для составления археологической карты Подольской губернии) / В. К. Гульдман. – Каменец-Подольский : Тип. Подольского губернского правления, 1901. – VIII, 402, LVII, 3 с.
9. Мельник, К. Путевые очерки Подолии (окончание). Гл. X. / К. Мельник // Киевская старина. – 1885. – Т. XII. – С. 651 – 683.
10. Новицкий, А. История русского искусства с древнейших времен / А. Новицкий. – М. : Изд-е В. Н. Линд, 1903. – Т. 1. – 384 с.
11. Сецинский, Е. Археологическая карта Подольской губернии / Е. Сецинский // Труды XI археологического съезда в Киеве, 1899 г. – М., 1901. – Т. 1. – С. 197 – 354.
12. Степовик, Д. Скарби України / Д. Степовик. – Київ : Веселка, 1990. – 192 с.
13. Чаговец, Т. П. Основні віхи в історії культури каменю на Вінниччині / Т. П. Чаговец // Тези доповідей десятої Вінницької обласної історико-краєзнавчої конференції, 6 вересня 1991 р. – Вінниця, 1991. – С. 78 – 79.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируются стилистические особенности монументального рельефа, высеченного на поверхности скальной глыбы в селе Буша Ямпольского района Винницкой области, оценивается возможность использования их в качестве показателя историко-культурного происхождения памятника.

SUMMARY

The article presents analytical study in artistic features of a monumental basrelief carved on rocky surface near the village of Busha of Yampil region of Vinnytsia with evaluation of possibilities of those peculiarities to be used as qualifying evidences of historical and cultural origin of the artwork.

АРТ-РЫНОК АНТИКВАРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА БЕЛАРУСИ КАК СИСТЕМА: ГЕНЕЗИС И АКТУАЛЬНЫЕ ПРИОРИТЕТЫ ФОРМИРОВАНИЯ ЦЕЛОСТНОСТИ

*Белорусский государственный университет культуры и искусств
(Поступила в редакцию 08.08.2017)*

Принимая во внимание, что арт-рынок определяется как «регулируемая законами товарного производства и денежного обращения система отношений между продавцами и покупателями» [2, с. 167], необходимо учитывать не только механику, но и цель существования арт-рынка, тем более антикварного. Нельзя абсолютизировать получение антикварами прибыли, ведь артефакты, которыми они распоряжаются, тесно связаны с искусством и культурой, а если учесть объём мирового арт-рынка антиквариата (от \$25 до \$70 млрд. в год [8, с. 21]), очевидно, что его исследователи имеют дело со сложной системой обращения предметов каждодневного обихода и искусства.

Система (от греч. *sýstēma* – целое, составленное из частей) – «множество элементов, находящихся в отношениях и связях друг с другом, образующих определённую целостность, единство» [11, с. 1102]. Это так называемое дескриптивное определение системы, характерное для стартового периода системной науки, исследовавшего её элементы и связи. В развитии, конструктивном, определении стали учитывать цель (функцию) и среду, а затем – и наблюдателя (лицо или группу лиц, контролирующих её). Ключевые слова в дескриптивном определении – «целостность» и «единство» – то, что придаёт элементам гармонию, соподчинение, а в итоге единую цель – сохранение подлинной системы; а в системе видов и жанров искусства – сохранение их аутентичных канонов, связанных с разработками определённого сообщества их авторов и потребителей.

Именно элементы искусства и культуры, которые в течение длительного времени манифестируют единую самоидентификацию людей как членов определённого сообщества, и являются «культурным наследием» [13, с. 5], обеспечивающим его самосохранение. Поэтому сегодня данные артефакты берутся под охрану, а ранее высоко ценились знатоками и торговцами древностями, а также обращали на себя внимание мыслителей.

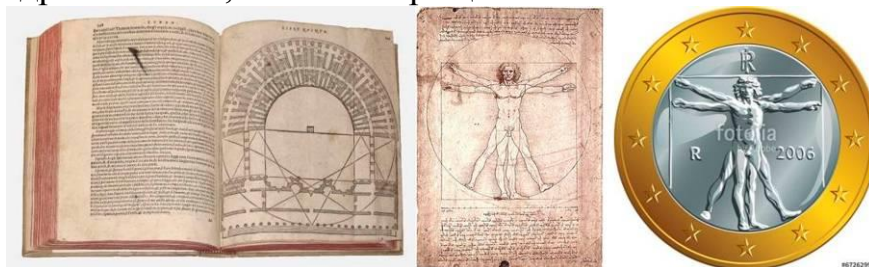


Рисунок 1. Витрувианский человек как воплощение единства в искусстве и миропорядке, представления о котором последовательно передавались от трудов Витрувия (II в. до н.э.) через творчество Леонардо Да Винчи (XV в.) к символике нумизматических раритетов современного Евросоюза (XXI в.)

Неслучайно для ряда ведущих теоретиков искусства – от римского архитектора Марка Витрувия Поллиона («О соразмерности в храмах и в человеческом теле» [4, с. 63]) и представителя Возрождения, автора рисунка *Homo vitruvianus* (как воплощения гармонизирующего действительность золотого сечения) Леонардо да Винчи [6] до разработчиков модернистских направлений в искусстве (именно по витрувианско-леонардовским канонам Ле Корбюзье разработал пропорции шкалы Модулор, определившей эстетику архитектурного модернизма XX в.) и деятелей современной евроинтеграции – соразмерность, целостность и единство формы и содержания артефакта были и остаются своеобразным «фетишем» авторов и потребителей искусства (рисунок 1). В результате витрувианский человек, для создания которого потребовалась системная работа сообщества архитекторов, художников, знатоков древностей Италии в течение 17 веков, «...представляет собой удивительное слияние искусства с наукой и является идеальным примером канонических пропорций» [15, с. 34]. Сегодня итальянский антиквариат и дизайн успешно функционируют в Италии; осваивают мировой рынок (оборот рынка итальянского дизайна – € 187 млн. в год [12]) и способствуют улучшению качества жизни в стране.

Обеспечение «достойной жизни граждан» – основная задача государственного строительства, отмеченная в законодательстве многих стран, в том числе в Конституции Республики Беларусь [9, с. 14]. В сфере искусства предпринять результативные шаги в этом направлении без выработки целостности и единства (системности) национального арт-рынка невозможно.

Ведущими специалистами-практиками в области анализа стиля искусства прошлого являются антиквары, чья деятельность (начиная от оценки и заканчивая продажей артефактов «с историей») подчиняется чётким правилам и носит системный характер, передающийся рынку. При всей разности контекстов действий, их основная цель – обустройство владельцами антикварных артефактов пространства, в котором функционируют члены их сообщества. Ориентированные на «проверенную временем эстетику и гармонию» элементы этого пространства находятся «в отношениях и связях друг с другом, образующих целостность и единство» [11, с. 1102], то есть гармонизируют художественно-культурное пространство страны на основании сохранения и развития местных аутентичных исторических прототипов стиля, целостности и единства искусства разных эпох.

Поскольку речь идёт о пространстве реально существующих в определённой среде социальных материальных живых систем, следует помнить, что «нет человека без этноса, и нет этноса без Родины» [5, с. 8]. Поэтому при изучении генезиса антикварного арт-рынка нашей страны следует учитывать её этническую историю и географическое положение – среды, формирующие арт-рынок антиквариата как систему. Примером исследования генезиса и системоорганизации отечественного антикварного арт-рынка может служить анализ древностей Понёманья. Распространение этнических культур тесно связано с бассейнами крупных рек. Нёман берёт

исток в центре Беларуси, к востоку от Минской возвышенности, около 450 км течёт по территории Беларуси, потом столько же – по Литве, а затем впадает в Куршский залив [13, с. 193], издревле образуя единое транспортное и культурное пространство. Уже более 4 тысяч лет здесь живут балты и около 1 тыс. лет – смешавшиеся со славянами их потомки. «Чересполосное» проживание в Понёманье балтов и славян, характерное для Великого Княжества Литовского, Речи Посполитой, Российской империи, СССР, когда местное население было зависимо от единых конфессиональных, экономических и художественных влияний, повлияло на искусство региона.



Рисунок 2. Реконструкция архаичных костюмов белорусов и балтов, XXI в.

Во всех видах декоративно-прикладного искусства «с историей» (археологических находках, янтарных украшениях, керамике, искусстве по металлу, текстиле и т. д.) между литовцами и белорусами Понёманья прослеживается сходство (рисунок 2), указывающее на стилистическое единство. Особенно наглядно такое единство прослеживалось в бытовой и культовой архитектуре вплоть до XX в. (рисунок 3).



Рисунок 3. Стилистическое единство в художественно-культурном пространстве Понёманья: неоготические костёлы (рубеж XIX – XX вв.) в Беларуси (у истоков Нёмана) и Кернаве на Нярис-Вилии (притоке среднего течения реки), а также Королевские ворота в Калининграде у дельты реки – её завершения (XIX в.)

Каждый из историко-этнографических регионов Беларуси имеет не меньшее число памятников истории, чем Понёманье [7, с. 11]. Включённость территории Беларуси со времён Средневековья во все стадии и циклы развития европейского и мирового искусства дала большое количество произведений изящных искусств местного происхождения, генетически связанных между собой [7, с. 300], формирующих общее художественно-культурное пространство страны.

Это заметили уже первые местные собиратели древностей и антиквары XIX в., многие из которых получили европейское образование в Литве, Дании, Швеции [1, с. 622] и сочетали коллекционирование, обмен и продажу местных артефактов с профессиональным их описанием и научной атрибуцией [1, с. 610].

Как и в Британии, родине антикварного дела, активность собирателей древностей Беларуси была обусловлена тенденцией к самоопределению в среде её народа. Но если британские антиквары XVI – XVII вв. действовали под опекой королевской семьи, успешно строящей национальное государство [3, с. 171], то братья Константин и Евстафий Тышкевичи, Эмерик Гуттен-Чапский, Генрих Татур действовали «на свой страх и риск», приспособившись к обстоятельствам. Эффект их усилий нивелировался средой: ограничениями со стороны имперской России [1, с. 622 – 623], а антикварные и нумизматические коллекции учёных распродавались и передавались за границы Беларуси [1, с. 642]. В итоге в Беларуси конца XIX в. антиквариатом занялись мелкие торговцы и владельцы лавок старьёвщиков, особенно после отставок со службы и уходов с общественной арены крупных коллекционеров в 1830-х и 1860-х годах.

Однако вклад в системоорганизацию национального арт-рынка первых коллекционеров и антикваров Беларуси XIX в. значителен. Они обобщили версию национальной и локальной идентичности народа Беларуси, описали составляющие художественно-культурное пространство страны элементы. В силу ряда причин, в том числе отсутствия в массовом сознании белорусов XIX в. понимания роли исторического наследия как носителя культурных ценностей страны и гаранта идентичности её народа, деятельность первых коллекционеров древностей не привела к формированию местного полноценного и стабильного антикварного рынка.

На фоне социальных экспериментов и катаклизмов в Беларуси XX в. интерес к историческому наследию локализовался в научно-академической и музейной сфере БССР. Памятники исторической архитектуры разрушались и перепрофилировались под индустриальные нужды, а скромная торговля антиквариатом под контролем властей велась в небольших государственных магазинах. И когда после обретения суверенитета в 1991 г. историческое наследие вновь стало привлекать к себе массовое внимание, оказалось, что его арт-рынок предстоит существенно дорабатывать.



Рисунок 4. Картины М. Шагала «Лунатик» (1911), Х. Сутина «Ева» (1928), приобретённые для корпоративной коллекции Белгазпромбанка в 2011 – 2013 гг.

В «тени» сложившихся и успешно функционирующих арт-рынков европейских стран XXI в., стадияльно перешедших от индустриального к информационному обществу, развитие аналогичного отечественного рынка сдерживает переходный период, в котором оказалась Беларусь. Во-первых, неинформационность нашего общества по-прежнему обуславливает отсутствие в массовом сознании белорусов XXI в. понимания роли исторического наследия как носителя культурных ценностей страны и гаранта идентичности её народа. Без такого рода информации на рынке антиквариата не будет ни спроса, ни предложения. Во-вторых, становление арт-рынка сдерживает скромная доля рынка услуг в отечественной экономике. Если в Германии 70% доходов государство получает от сферы услуг и только 30% – от производства, то в Беларуси происходит наоборот. Антикварное дело, которое в Европе привлекает инвестиции в туризм и формирование индустрии национального дизайна, в нашей стране всё ещё не может законодательно и институционно «войти» в сегмент сферы услуг экономики.

После более чем 25-летнего функционирования страны как независимого государства в XXI в. белорусы развивают своё художественно-культурное пространство на основе отечественного наследия [10]. В рамках государственных программ и частных инициатив восстанавливаются замки и храмы, создаются коллекции живописи художников-уроженцев страны, ранее экспонируемые лишь за рубежом (рисунок 4).

Так, отреставрированы и открыты для туристов Мирский (XVI в.) и Лидский (XIV в.) замки, Несвижский дворцово-парковый комплекс Радзивиллов (XVI – XVIII вв.), включённый в Список Всемирного культурного наследия ЮНЕСКО. В стране появились картины Марка Шагала, Хаима Сутина и других художников Парижской школы – выходцев из Беларуси начала XX в. Это стало реальностью благодаря обороту миллионов долларов на рынке антиквариата (за картину Х. Сутина «Ева» Белгазпромбанк заплатил \$ 1 805 000 на аукционе «Sotheby's»), что ранее не представлялось возможным. Объекты этого рынка, ранее либо заброшенные, либо разрушаемые нецелевой эксплуатацией, сегодня приносят государству немалый доход. Как следствие, общественность поднимает вопросы о реставрации замков в Новогрудке (XIV в.) и Любче (XVI в.), о возвращении в страну картин известных отечественных художников конца XX в., например, Александра Исачёва.

Целостность и укрупнение арт-рынка в Беларуси (по аналогии с европейским опытом) должны быть обусловлены такими приоритетами, как создание национального союза антикваров; обеспечение взаимодействия элементов рынка с государством для регулирования и привлечения инвестиций; совершенствование реституции; увеличение оборота антиквариата за счёт реконструкций его памятников и разработки новых художественных проектов.

Таким образом, характеризуя арт-рынок антикварных произведений искусства Беларуси как систему, обратим внимание на следующие особенности его структуры, генезиса и самоорганизации.

При конструктивном описании этого арт-рынка как системы выделяется цель его функционирования – обустройство художественно-культурного пространства Республики Беларусь в направлении целостности и единства с учётом местных традиций; в качестве наблюдателя сегодня выступает современное общество Беларуси.

Производительность белорусского антикварного арт-рынка как системы, выражающаяся в прибыли, получаемой от его функционирования, находится в процессе роста, который будет стабильным при правильном выборе наблюдателем элементов и связей между ними в системе арт-рынка, учитываемых при её дескриптивном описании.

В этой системе существуют следующие элементы: антикварные произведения неисполнительского искусства; сообщества их знатоков, собирателей, владельцев и торговцев ими; институты по распределению и контролю элементов, находящихся в коллективной либо индивидуальной собственности представителей наблюдателя (общества). В качестве связей между элементами рассматриваются: атрибуция; оценка; введение в обращение; реституция; реконструкция; реновация; законодательное регулирование рынка; распределение и контроль прибыли.

На сущность генезиса отечественного арт-рынка антикварных произведений влияли: а) обусловленность среды его элементов-объектов (этнических артефактов) особенностями периодов древней истории и географическим положением Беларуси, сформировавшими её оригинальное декоративно-прикладное искусство; б) включённость территории Беларуси с эпохи Средневековья во все стадии и циклы развития европейского искусства, обеспечившая большое количество высокохудожественных антикварных произведений изящных искусств местного происхождения.

На специфику системообразования рынка сегодня имеют влияние: а) отсутствие в массовом сознании белорусов понимания роли антиквариата как носителя культурных ценностей страны и гаранта идентичности её народа; б) скромная (в сравнении с европейскими странами) доля рынка услуг в отечественной экономике по отношению к её производственному сектору – черты, обусловленные переходным периодом от индустриального к информационному обществу, в котором сегодня находится Беларусь, а также становлением отечественного рыночного законодательства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Археалогія і нумізматыка Беларусі : энцыклапедыя / рэдкал. : Н. Гетаў [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 1993. – 702 с.
2. Бондарь, Ю. Культура как образование: теоретико-прикладной анализ / Ю. Бондарь, А. Смолик. – Минск : БГУКИ, 2015. – 301 с.
3. Бэкон Френсис // Большой энциклопедический словарь. – М. ; СПб., 2002. – С. 171.

4. Витрувий, П. М. Об архитектуре / П. М. Витрувий ; пер. Ф. Петровского. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 320 с.
5. Гумилёв, Л. Этногенез и биосфера земли / Л. Гумилёв. – М. : АСТ, 2001. – 560 с.
6. Да Винчи, Л. Суждения о науке и искусстве / Л. да Винчи ; пер. А. Губера [и др.]. – М. : Азбука, 2015. – 224 с.
7. Дорошевич, Э. Очерк истории эстетической мысли Белоруссии / Э. Дорошевич, В. Конон. – М. : Искусство, 1972. – 320 с.
8. Казанина, В. Опыт тезаурирования ключевых проблем арт-рынка антикварных произведений искусства Республики Беларусь / В. Казанина // Вести Института современных знаний. – 2017. – № 2 (71). – С. 20 – 25.
9. Конституция Республики Беларусь 1994 г. (с изменениями и дополнениями). – Минск : Амалфея, 2005. – 46 с.
10. Локотко, А. И. Архитектура Беларуси в европейском и мировом контексте / А. И. Локотко. – Минск: БелЭн, 2012. – 431 с.
11. Система // Большой энциклопедический словарь. – М. ; СПб., 2002. – С. 1102.
12. Сколько стоит итальянский дизайн [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.promebel.com/trendforum/modnye_tendencii_v_mebelnom_dizayne/a1405.html. – Дата доступа: 24.06.2017.
13. Советский Союз: географическое описание : в 22 т. Литва / С. С. Тарвидас, А. С. Басалинас ; отв. ред. К. К. Белюкас, М. И. Ростовцев. – М. : Мысль, 1967. – 286 с.
14. Basic Texts of the 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. – Luxemburg : UNESCO, 2011. – 103 p.
15. Da Vinci: Inventions : Grande exhibition / creators & Co promoters Bruce Peterson. – Brighton : Victoria, 2009. – 50 p.

РЕЗЮМЕ

В статье на основании анализа приоритетов совершенствования художественно-культурного пространства Республики Беларусь и исследования степени его целостности и единства сделана попытка раскрыть сущность генезиса и специфики системообразования отечественного арт-рынка антикварных произведений искусства.

SUMMARY

The article makes an attempt to reveal the essence of genesis and specifics of system formation of the domestic art market of antiquarian art works. The basis for the analysis was the study of the integrity degree and unity of the artistic and cultural space of the Republic of Belarus.

Корусь Е. П.

МАЛАЯ ПЛАСТИКА ГОРОДНИЦКОГО ФАРФОРОВОГО ЗАВОДА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX В.: ПРОИЗВОДСТВО АЙЗИКА ЗУСМАНА

*Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Рильского НАН Украины
(Поступила в редакцию 17.04.2017)*

В искусствоведении отсутствуют обстоятельные исследования по истории фарфорового завода в Городнице и развитию на нём малой пластики. Между тем, городницкая скульптура рубежа XIX – XX вв. определяла уровень украинской фарфоровой пластики. С прекращением существования фарфоровых заводов документация и заводские музеи

уничтожены, произведения из их собраний распроданы, поэтому обобщение сведений о малой пластике является необходимым и актуальным.

В обзоре производств, осуществлённом исследователем фарфора и фаянса Российской империи Алексеем Селивановым, ведомости о Городницком фарфоровом заводе (ГФЗ) имеют историко-статистический характер [13, с. 160 – 161]. Развитие предприятия от начала XX в. до Второй мировой войны кратко отображено в архиве художника и искусствоведа Пантелеймона Мусиенко [9; 10], монографиях об истории украинского фарфора Льва Долинского (охарактеризована продукция) [4] и Фаины Петряковой (изложена история завода, приведены историко-статистические данные) [12]. До недавнего времени о малой пластике ГФЗ XIX – начала XX в. было мало информации, её изображения отсутствовали. Ф. Петрякова описала две скульптуры [12, с. 113]. Л. Долинский ограничился общей характеристикой [4, с. 20]. Лишь статья скульптора ГФЗ и исследователя Ю. Гаврилюка представила общую картину развития предприятия до Первой мировой войны [2]. Несколько изделий впервые опубликовали и охарактеризовали Георгий Браиловский [1] и автор статьи [6].

В советское время в искусствоведении относительно городницкой малой пластики рубежа XIX – XX вв. существовало предубеждение как о продукции эклектичной и малохудожественной, музейные собрания ею не пополнялись. Атрибутированным образцам не уделяли внимания (считая их вторичными, заимствованными из западноевропейских), не задавались вопросами их идентификации, а редкость предметов с маркой привела к разночтениям. В наши дни состоялась переоценка историко-культурных ценностей. Благодаря открытости общества и современным электронным технологиям частные собрания стали доступнее, что расширило представление о городницкой скульптуре.

Цель статьи – заполнить лакуны в истории исследования малой пластики ГФЗ, определить её сюжетно-тематическую программу, художественные особенности, решить вопросы атрибуции.

Городница – ныне селение городского типа в Новоград-Волынском районе Житомирской области. С XVII в. принадлежало польским магнатам: Корецким, потом Чарторыйским, одному из могущественных магнатских родов Правобережной Украины XVII – XVIII вв. После второго раздела Речи Посполитой оно вошло в состав Волынской губернии Российской империи, а с 1918 г. – СССР. Недра земель Городницы и окоелиц богаты пригодными для производства фаянса залежами каолиновых глин, что способствовало развитию керамического производства. Первую мастерскую (укр. «фаянсарня», от польского – fajansjarnia), которая и прославилась впоследствии местность, основал в Городнице в 1799 г. стольник великий литовский князь Йозеф Клеменс Чарторыйский. В конце XVIII ст. он был успешным предпринимателем, имел на Волыни и Подолье суконное, полотняное, кожевенное производство; мануфактуры: поясов (в Меджибоже), фарфоровую (в Корце) и фаянсовую (в Городнице) [5, с. 3696]. После его

смерти Городницкая мануфактура перешла к мужу дочери Терезы – Генриху Любомирскому. В середине XIX ст. её владельцем стал Вацлав Руликовский, при котором с 1856 г. мануфактура известна уже как фарфоровое производство. В конце 1870-х годов после пожара производство остановилось. Мануфактуру несколько раз перепродавали.

О выпуске пластики на Городницкой мануфактуре в XIX в. известно немного. Малое число сохранившихся образцов этого времени позволило Л. Долинскому отнести начало её выпуска к рубежу XIX – XX вв. [4, с. 21]. Хотя подтверждением того, что могли выпускать малую пластику и ранее, является навершие крышки шкатулки в виде утки (1855 г. [15, ил. 132]) и пластические элементы на посуде. Среди скульптур начала XX в. Ю. Гаврилук назвал «Бабушку», «Мадонну», «А. С. Пушкина», «Чумаков», «Мохнатого пса» [2, с. 23]. Ф. Петрякова описала «Диану с лосём» и фигурную группу на тарелке в виде «лежащей бурой коровы, возле которой стоит на правом колене женщина» [12, с. 113]. Их фотографии отсутствуют.

Этап активного производства фарфоровой продукции, в частности пластики, длился на ГФЗ с 1882 по 1917 гг. (в 1918 г. предприятие национализировано), когда он был в аренде у предпринимателя австрийского происхождения, выходца из Львова, Айзика Фишеля Зусмана (Зуссман, Зусьманъ, Sussman, Zussman). В 1898 – 1900 гг. ГФЗ был в субаренде у владельца мануфактуры в Барановке – Николая Грипари [11, с. 440]. «Зусмановский» этап совпал с завершающим процессом капитализации предприятий Российской империи. Мануфактура стала заводом. По образцу фарфорозаводчика М. Кузнецова, путём выкупа или найма в аренду заводов, А. Зусман с сыновьями создал на Волыни собственную фарфорово-фаянсовую «империю», которая стала весомым игроком на юго-западном рынке Российской империи. В конце XIX – начале XX в. в руках Зусманов сосредоточились ключевые фарфорово-фаянсовые заводы Волыни: в Белотине, Городнице, Каменном Броде, Полоном, а также один в Бердичеве (Киевская губ.).

При А. Зусмане предприятие получило новое дыхание. При количестве 262 рабочих завод производил продукции на 160 914 руб. Глину использовали местную (из с. Дубровицы, сегодня Ровенская обл.) с примесями глуховской из Черниговской губернии (сегодня Сумская обл.) [12, с. 161]. Обновился ассортимент продукции, улучшилось её качество, возобновилось изготовление пластики. По словам П. Мусиенко, в производство внедрили много моделей статуэток [9, с. 92]. Фабрика заняла главное место по выпуску «фарфоровых кукол» (так называли скульптуру из фарфора), имея на Волыни одного конкурента – «Кукольный завод Аарона Брички» (основан в 1905 г. в г. Полонное Волынской губ., специализировался на изготовлении малой пластики, кашпо и ваз для цветов). По свидетельству химика-технолога Бориса Лысина, на заводе работали первоклассные формовщики и модельщики, способные отформовать любую фигурную посуду [7], а значит и скульптуру.

Среди скульпторов ГФЗ упоминаются немец Вернер и Ц. Ястрембский [14, с. 54]. В тематике пластика преобладали мифологические и галантные сцены, детская тема, анималистика. Фигурные детали украшали функциональные предметы: вазочки, пепельницы, салфетницы. В художественном отношении пластика ГФЗ отображала период эклектики с присущей ей ориентацией на стили прошлого и имела черты сентиментализма. По стилистике и содержанию уподоблялась немецким фигурам середины – конца XIX в. как отмечал Л. Долинский, «в начале XX в. из Германии на Городницкий фарфоровый завод завозились готовые модели скульптуры для копирования» [3, с. 13].

Пластика «зусмановского периода», белая или раскрашенная, была из бисквита. Готовя бисквит под роспись, часть поверхности покрывали тонким слоем белой глазури. Известно несколько типов тиснённых в массе марок: № 1 «А.Ф./Зусмань/Городница» (надпись в три строки, рисунок 1); № 2 «Зусмань 1908 г. Городница» (в одну строку). Большинство скульптур не маркировалось, что усложняет их атрибуцию. В то же время на каждом изделии есть аккуратно выведенные в массе цифры, повторенные красной или чёрной краской на дне. Очевидно, весь ассортимент подчинялся единой системе нумерации. Свидетельство – последовательность нумерации фигурок младенцев. Принадлежность к ГФЗ подтверждается наличием на изделиях марок завода № 139, 141 [8, с. 63 – 64] на аналогичных поздних моделях.

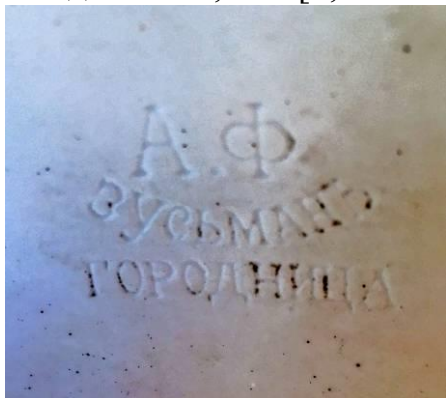


Рисунок 1.



Рисунок 2.

Композиции «Диана с собакой» и «Диана с оленем» (марка № 1; № краской 220; частная коллекция) (рисунок 2) иллюстрируют два фрагмента греческого мифа о богине Диане и охотнике Актеоне, превращённом богиней в оленя и разорванного собственными собаками. Диана-охотница одета в тогу, на поясе висит колчан со стрелами. Обе композиции дошли повреждёнными. Можно предположить, что в утраченных поднятых руках изначально были лук и стрела. Скульптура, где у ног Дианы лежит мёртвый олень, напоминает описанную Ф. Петряковой [12, с. 113] композицию «Диана с лосём» (Художественный музей Литовской Республики). Анатомически композиции не очень удачны: пропорции девушек нарушены, позы неуклюжи.

«Галантные сцены», популярные в западноевропейском фарфоре с XVIII в., отображены в парных скульптурах: «Девушка с сачком» (рисунок 3;

№ 100; частная коллекция) и «Юноша с сачком», «Девушка в мантилье с корзиной цветов» (марка № 2), «Юноша в треуголке» (Острожский краеведческий музей – ОКМ). Часть произведений на «галантную» тему представлена в ОКМ. Ещё в 2000-е годы старая городничья пластика хранилась в заводском музее (нынешнее местонахождение неизвестно). Благородные девушки и юноши выглядят утончённо, хотя анатомическая проработка фигур достаточно условна. В их S-образно изогнутых фигурах удлинённых пропорций ощутимы влияния готики, в постановке и мечтательной трактовке образов – черты сентиментализма.



Рисунок 3.

Статуэтка девушки в виде бабочки (№ 191) своей образностью и тонким розово-зеленоватым колоритом, который будто переливается из-за росписи люстром, вписывается в эстетику модерна. Одетые в лёгкие платья по образцу античной туники, окружённые цветами женские образы с крыльями бабочек и стрекоз были яркими лейтмотивами стиля модерн в декоративно-прикладном искусстве. Однако данному образу не хватает характерной грациозности и утончённости.

Пластика фигур девочек, одетых по моде эпохи бидермайера (№ в массе 556; частная коллекция), напоминает тогдашние европейские, прежде всего немецкие статуэтки. В лепке формы ощущается неуверенность, движения и позы персонажей скованны, пропорции нарушены. Очевидно, городничьи мастера воссоздавали иностранные образцы так, как умели. Влияние пластики бидермайера прослеживается в композициях «Мальчик, играющий с гусём» (рисунок 4; № в массе 619; частная коллекция) и «Драка мальчиков» (№ в массе 213). Первая привлекательна миниатюрной проработкой при небольшом размере. Принадлежность второй к кругу памятников ГФЗ подтверждает моделировка лиц, идентичная трактовка основания и роспись. Повтор модели ГФЗ производил в 1940 – 1950-е годы (экземпляр хранился в музее ГФЗ).



Рисунок 4.

Скульптуры младенцев дошли в большом количестве. В частной коллекции имеется более десятка разновидностей. В кругу зарубежных знатоков и коллекционеров их называют «piano babies», среди отечественных – «пупсами» (от нем. Puppe – «кукла»). Существует мнение, что в середине XIX в. в домах аристократов рояль или пианино накрывали вышитыми шёлковыми салфетками, для удержания которых на лакированной поверхности инструмента ставили фарфоровые фигурки [16]. Лидером продуцирования скульптур для фортепиано была мануфактура братьев Хойбах (Heubach) Джоржа Кристофа (Georg Christoph) и Филиппа Джейкопа (Phillipp Jakob), работавшая в 1820 – 1938 гг. в немецком городе Лихте (Тюрингия) и известная своими наиболее реалистическими экземплярами. Идею производства кукол из бисквита поддержали немецкие заводы: Гёбель (Goebel), Карл Шнайдерс Эрбен (Carl Schneiders Erben), Роял Рудольштадт (Royal Rudolstadt), которые начали разрабатывать фигурки детей в разнообразных позах. Её взяли на вооружение и городнички мастера, правда, упрощая модели. На заимствование западноевропейской традиции указывает много фигур, часть их напоминает образцы фабрики «Хойбах». Городнички «малыши» моделированы не так тщательно, как немецкие. Они «одеты» в красивые платья, рубашки или обнажены; сидят, полулежат и отображают разнообразную мимику и эмоции (рисунок 5; № в массе 101; частная коллекция). Оценивая художественные качества «зусмановских» фигур, следует согласиться с Л. Долинским, который не признавал их оригинальности и художественной ценности [4, с. 21]. Однако не следует отрицать их значения для истории пластики ГФЗ.



Рисунок 5.

Малая пластика ГФЗ – яркое явление в истории украинского фарфора конца XIX – начала XX в. Эстетически она развивалась в русле историзма и модерна. В дальнейшем её идентификацию нужно осуществлять на основе

визуального сравнения с уже атрибутированными изделиями, опираясь на анализ пластики, колорита, маркировки, нумерации моделей, технологических особенностей. Исследование малой пластики ГФЗ должно продолжиться путём выявления новых моделей, создания каталога согласно нумерации, выявления архивных документов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Браиловский, Г. Веление времени (об изделиях Городницкого завода Ф. Зуссмана) / Г. Браиловский // Антиквар. – 2011. – № 7-8 (55). – С. 50 – 57.
2. Гаврилюк, Ю. С. Дореволюційна кераміка Городниці / Ю. С. Гаврилюк // Тези доповідей VII наукової конференції ЛДШПДМ. – Львів, 1966. – С. 22 – 23.
3. Долинский, Л. В. Украинский художественный фарфор : автореф. дис. ... канд. искусств. / Л. В. Долинский ; АН СССР, Ин-т истории искусств. – М., 1961. – 23 с.
4. Долинський, Л. В. Український художній фарфор / Л. В. Долинський. – Київ : Вид-во АН УРСР, 1963. – 88 с.
5. Енциклопедія українознавства / Наукове товариство ім. Шевченка у Львові, Фонд духовного відродження ім. митрополита А. Шептицького ; ред. В. Кубійович. – Львів : Б. в., 2000. – Т. 10. – С. 3600 – 4016.
6. Корусь, Е. Фарфор Городницы рубежа XIX – XX вв.: изделия и марки / Е. Корусь // Среди коллекционеров. – 2011. – № 3. – С. 14 – 18.
7. Лысин, Б. Производство фарфора и фаянса. Сырьё, переработка, контроль, расчёт / Б. Лысин. – Киев : Изд. Всеукраинского треста «Фарфор-фаянс-стекло», 1923. – 402 с.
8. Марки советского фарфора, фаянса и майолики, 1917 – 1991 : в 2 т. / сост. : И. С.Насонова [и др.]. – М. : Изд-во «Среди коллекционеров», 2009. – Т. 2. – 319 с.
9. Мусієнко, П. М. Українська художня кераміка : рукопис / П. М. Мусієнко // Центральный государственный архив-музей литературы и искусства Украины (ЦГАМЛИУ). – Ф. 990. Оп. 1. Спр. 28. С. 92.
10. Мусієнко, П. М. Записки до розділу «Українська кераміка» про історію фарфорових заводів та їх майстрів : рукопис / П. М. Мусієнко // ЦГАМЛИУ. – Ф. 990. Оп. 1. Спр. 391. – 18 арк.
11. Петрякова, Ф. С. Фарфор Городниці: 190 років / Ф. С. Петрякова // Україна. Наука і культура. – 1999. – Вип. 30. – С. 438 – 445.
12. Петрякова, Ф. С. Украинский художественный фарфор (конец XVIII – начало XX ст.) / Ф. С. Петрякова. – Киев : Наукова думка, 1985. – 222 с.
13. Селиванов, А. В. Фарфор и фаянс Российской империи. Описание фабрик и заводов с изображением фабричных клейм / А. В. Селиванов. – М. : Изд-во И. Касаткиной, 2002. – 436 с.
14. Школьна, О. В. Фарфор-фаянс України ХХ ст.: інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси : у 2 кн. / О. В. Школьна. – Київ : День печати, 2013. – Кн. 2, ч. I. Історія виробництв (середина XVII – початок ХХІ століття). – 400 с.
15. Polska porcelana / E. Kowecka [ta in.]. – Wrocław : Ossolineum, 1983. – 220 s.
16. Piano baby // Kovels.com.: the go-to source for antiques and collectibles information [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.kovels.com/price-guide/pottery-porcelain-price-guide/piano-baby.html>.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрена история пластики Городницкого фарфорового завода, который в конце XIX – начале XX в. был одним из ведущих фарфоровых предприятий Украины. Впервые систематизированы исторические, фактические материалы, данные о

жанрах и тематике скульптур, введены в научный оборот новые произведения, охарактеризованы их художественные особенности и маркировка. Уделено внимание вопросу атрибуции.

SUMMARY

The article is about history Gorodnitskiy porcelain factory figurines. At the end of XIX century – in early XX century the factory was one of the major and leading fabricators of Ukrainian porcelain industry. The information on figurines` genre orientation and subject and themes range has been systematized. The figurines` art features have been characterized. The attentions to the question of attribution have been given. In the article the historical and factual materials were systematized, also analyzed and put into the scientific circulation some porcelain figures and weir porcelain marks.

Мядзведзева Г. Я.

ФАКТУРА ЯК СРОДАК МАСТАЦКАЙ ВЫРАЗНАСЦІ Ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ КЕРАМІЦЫ

*Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў
(Паступіў у рэдакцыю 10.04.2017)*

Роля фактуры ў стварэнні суцэльнага вобраза твора мастацкай керамікі яшчэ вельмі мала адзначана і прааналізавана ў айчынных даследаваннях. Ускосна, побач з іншымі прыёмамі працы ў кераміцы фактуру разглядаюць І. М. Ялатамцава, В. І. Жук, В. І. Церашонак; на фактуру як неад'емную частку мастацкага твора звяртаюць увагу аўтары некаторых асобных артыкулаў [1 – 3; 5 – 7]. Фактуру ж, якая можа стаць паўнаважным і дамінантным сродкам мастацкай выразнасці ў кераміцы, пакуль што не вылучаюць у самастойную катэгорыю, вартую асобнага тэарэтычнага аналізу. Такі напрамак характэрны для даследаванняў Л. Д. Фінкельштэйн, якая стала арганізатарам і стваральнікам аўтарскай канцэпцыі Рэспубліканскай выстаўкі «Фактура?!», куды былі адабраны творчыя працы менавіта з фактурай як дамінантным сродкам выразнасці мастацкіх твораў.

Значна больш увагі надаецца характару паверхні керамічных твораў у замежных даследаваннях і перыядычных выданнях [8 – 12], але часам такі аналіз закранае толькі тэхнічны бок пытання, без увагі застаецца суцэльнае аўтарскае мастацка-вобразнае бачанне.

Пад фактурай у пластычных відах мастацтва прынята разумець своеасаблівы характар паверхні мастацкага твора, які выяўляе або натуральныя якасці матэрыялу, выкарыстанага для твора, або спецыяльную апрацоўку паверхні мастаком згодна з яго мастацкай задумай. У кожным з гэтых выпадкаў фактура з'яўляецца неад'емным складнікам суцэльнага мастацкага вобраза, а ў некаторых выпадках – найбольш актыўным сродкам мастацкай выразнасці твора, што характэрна для керамікі. Уздзеянне фактуры на гледача мае тактыльна-візуальны характар у адрозненне ад большасці мастацкіх сродкаў, якія апеліруюць толькі да зрокавага ўспрыняцця аб'ектаў. Глядач можа меркаваць пра характар паверхні твора не толькі праз непасрэдны кантакт; некалькі разоў адчуўшы праз дотык тую ці

іншую фактуру, чалавек замацоўвае яе ў сваёй памяці як трывалую візуальна-тактыльную асацыяцыю. З гэтым звязана імкненне чалавека ў паўсядзённым жыцці акружаць сябе ўтульнымі, цёплымі фактурамі тканін, пляцёных рэчаў, футра, шурпатымі паверхнямі керамікі і габляванага дрэва, а для ўрачастых момантаў жыцця выкарыстоўваць бляск шкла, паліраваных металу і каменя. Аналізуючы псіхалагічныя аспекты ўспрымання характару розных паверхняў, мастакі, асабліва прыкладнога накірунку, навучыліся выкарыстоўваць іх у сваіх творчых мэтах. Фактура сама па сабе, без аб'ёму, не можа існаваць, яна заўсёды дапасавана да агульнай формы і з'яўляецца яе дапаўненнем. Але ў мастацтве ёсць шмат прыкладаў, дзе фактура выступае вобразнай дамінантай, па сваёй мастацкай выразнасці яна адыгрывае ролю нават больш значную, чым форма твора.

Гістарычна склалася так, што кераміка – адзін з матэрыялаў, з якім чалавек непасрэдна кантактуе кожны дзень. Побывавыя керамічныя рэчы, пераважна посуд, суправаджаюць жыццё чалавека ад часоў неаліту, і з гэтага ж часу старажытныя майстры ўжо ўмелі апрацоўваць керамічную паверхню рознымі спосабамі. Найбольш распаўсюджанай была тэхніка фактурнай апрацоўкі паверхні пальцамі і пазногцямі, а таксама пры дапамозе спецыяльных прылад: каменьчыкаў, ракушак, грэбняў, вітых шнуроў і іншых прыстасаванняў, якія маглі пакідаць выразныя адбіткі на паверхні гліны. Далейшае развіццё тэхнічных прыёмаў у кераміцы прывяло да пашырэння дыяпазону магчымых фактурных сродкаў узбагачэння паверхні керамікі. Былі вынайзены розныя пакрыцці, якія давалі гладкую бліскучую паверхню, але і больш грубыя, шурпатыя паверхні натуральных керамічных канчаткова не забыліся.

У Японіі пад уплывам філасофскіх поглядаў «вабі-сабі» (натуральнай прыгажосці) развіваецца своеасаблівы падыход да эстэтыкі матэрыялу: выяўляюцца ўсе магчымыя формы яго ўзаемадзеяння з асяроддзем. Трэшчыны, разломы, адбіткі пальцаў майстра, асяданне попелу і плямы ад дотыку да іншых вырабаў у печы, пацёкі палівы падчас абпалу – усё гэта паказвае ўнікальнасць кожнага вырабу, яго асабістай гісторыі. У кераміцы краін Захаду падобныя тэндэнцыі пачынаюць набіраць моц у XX ст., у час пераходу да эстэтыкі мадэрнізму з яго лаканічнымі формамі, якія імкнуцца да прастаты геаметрычных абрысаў. У гэты час керамісты шмат эксперыментуюць з новымі матэрыяламі, напрыклад, шаматаванай масай, што дае мастакам магчымасць выказаць новыя эмоцыі ў творчасці. Як адзначае І. Ялатамцава, «Л. Фонтана адзіным штрыхом рваных, драпаных барозд на шурпатым шамоце мог скласці цэлае апавяданне пра ранімасць жывога ў бяздушным свеце машын» [1, с. 160]. Праца з фактурнымі паверхнямі характэрна для мастакоў прыбалтыйскай школы: «Так, у працах мастакоў Г. Раўдоніса і Р. Наровене заўсёды адкрыта бачна іх стаўленне да матэрыялу – шурпатай, зярністай структуры шамоту, абпаленага на высокай тэмпературы. Рукатворнасць формы ў іх падкрэслена і адкрытым выяўленнем адбіткаў рук мастакоў» [4, с. 56].

На сучасным этапе ў мастацкай кераміцы вылучаецца тры асноўныя тэндэнцыі ўжывання фактур: 1) фактурна-акцэнтную; 2) фактурна-імітацыйную; 3) фактурна-стыхійную.

Для першай з іх характэрна дапасаванне фактуры да наяўнага набору іншых мастацкіх сродкаў: формы, колеру ў якасці акцэнтнага дапаўнення, якое ўносіцца дзеля тактыльна-візуальнага ўзбагачэння паверхняў. З дапамогай фактурнага акцэнтавання можна вылучыць у творах найбольш значныя кампазіцыйныя кропкі, лініі і плямы, падкрэсліць рэльеф і важныя дэталі, а таксама, ужываючы некалькі розных па характары фактур, зрабіць твор больш насычаным візуальна. Сумяшчэнне розных фактур, якія парознаму паглынаюць і адлюстроўваюць светлавыя прамяні, дае адчуванне, што аб'ект створаны не з аднаго матэрыялу, а ўяўляе сабой складаную камбінацыю розных па шчыльнасці рэчываў.

Фактурна-акцэнтная тэндэнцыя сярод астатніх самая пашыраная: яе, асэнсавана ці інтуітыўна, ужывае ў сваёй творчасці большасць майстроў. Сярод сусветна вядомых мастакоў найбольш удала фактурнае акцэнтаванне выкарыстоўвае брытанскі кераміст Х. Купер, які з дапамогай выяўлення ганчарнай, «расчасанай» паверхні керамічных вырабаў надаваў ім дынамічны рух. Таксама паказальныя метады працы з фактурным акцэнтаваннем італьянскага мастака К. Заулі, іспанскага Э. Андалуза, літоўскіх майстроў Л. Шульгайтэ, П. Марцінсанса і Й. Адамоніса, расійскіх аўтараў В. Цывіна і Н. Машукова.

У тэндэнцыі фактурнага акцэнтавання створаны і шматлікія беларускія творы мастацкай керамікі. Пры гэтым керамісты, якія абіраюць выяўленчую мову ў творчасці, часцей за ўсё выкарыстоўваюць аксіды і палівы як сродак падкрэслівання рэльефу, фактур і тэкстур і спосабы заціркі ў глыбіні рэльефу. Керамісты, што імкнуцца выявіць сваю творчую пазіцыю больш лаканічнымі і простымі формамі, часцей абіраюць глухія каляровыя і дэкаратыўныя палівы, імі пакрываюцца лакальныя паверхні твораў.

Беларуская керамістка І. Шчасная спалучае ў мастацкіх працах лаканічныя па формаўтварэнні аб'екты з больш складанай фактурнай апрацоўкай паверхняў. У такіх яе керамічных вырабах, як «Кактус» (2008), «Сукулент» (2009), «Бутон» (2009), «Клумба» (2010), глядач можа адразу распазнаць раслінныя вобразы за кошт удалых прапорцый, дэталізацыі і выкарыстання фактур. Палівы, якія наносяцца ў якасці фактурнага ўзбагачэння паверхняў, месцамі сцякаюць у лужыны або пакрываюцца сеткай цэку і збіраюцца ў кроплі, як у дэкаратыўным пласце «Сланечнік» (2009). У творах захапляе выразнасць форм, іх выверанасць і пераканаўчасць, але, набліжаючыся да гэтых схематычных вобразаў кветак, глядач пачынае адчуваць іх зрокава-тактыльна, разглядаючы багацце фактур.

Асобна вылучаюцца метады працы з акцэнтамі фактурамі ў творчасці М. Калтыгіна: мінімальнае выкарыстанне ім фактурных сродкаў выразнасці, удала дапасаваных да агульнай формы твора, становіцца аўтарскім прыёмам. Працы «Калібас» (2009), «Кактус» (2009) і «Кветка» (2012) уяўляюць сабой

даволі простыя і кампактныя па форме абцякальных абрысаў шамотныя аб'ёмы прыемных натуральных адценняў з шурпатай паверхняй, што нагадвае фактуру пячаніка. Кампазіцыя твораў, асноўныя аб'ёмы і накірунак фактуры пабудаваны так, што позірк гледача нібы зацягваецца ў кампазіцыйныя «варонкі», акрэсленыя далікатнымі кропелькамі палівы чырвонага, чорнага ці белага колеру, расстаўленымі аўтарам у рытмічнай сістэме. Бліскучыя выпуклыя кропелькі палівы нараджаюць асацыяцыі з экзатычнымі кветкамі, якія прывабліваюць насякомых-апыляльнікаў салодкім нектарам. Простая форма і фактура твораў у такой ступені прадумана аўтарам, што прыцягвае і затрымлівае ўвагу гледача, вымушае яго спыніцца і больш дэталёва вывучаць аб'екты.

Другая тэндэнцыя выкарыстання актыўных фактур у кераміцы звязана з пlynню гіперрэалізму, найбольш інтэнсіўны росквіт якога адбыўся ў 1970 – 1980-х гадах. Мастакі таго часу пачалі імітаваць у кераміцы ўсемагчымыя матэрыялы: тканіну, скуру, дрэва, метал, паперу. Аднак складаецца адчуванне, што, ствараючы новую прыроду, мастакі так захапіліся імітацыяй, што забыліся пра мастацкі вобраз сваіх твораў. Імітацыя стала самамэтай. Таму гэтую, другую тэндэнцыю выкарыстання фактур назвалі фактурна-імітацыйнай.

Не заўсёды ўжыванне запазычаных з паўсядзённасці фактур звязана з дрэнным густам мастака ці адсутнасцю мастацкага вобраза ў творы. Ёсць прыклады ўдалага выкарыстання такіх фактур, якія падтрымліваюць задуманы аўтарам вобраз: з дапамогай фактур металу падкрэсліваецца жорсткая (трывалая) канструкцыя, выветранага каменя – цвёрдасць і стойкасць, шурпатага дрэва – цеплыня, а за кошт фактур тканіны – мяккасць. Напрыклад, у творы М. Бізэрні «Нацюрморт» (1981) за кошт складак падушкі-асновы і фактуры тканіны ёсць адчуванне мяккасці і рыхласці у процілегласць іншым, гладкім і цвёрдым аб'ектам нацюрморта.

Гіперрэалістычныя тэндэнцыі ў цэлым не характэрны для творчасці айчынных мастакоў дэкаратыўна-прыкладнога напрамку, але тэндэнцыі па імітаванні розных паверхняў не абмінулі і беларускую мастацкую кераміку. У 1980 – 1990-я гады ў творчасці мастакоў керамікі адбывалася шмат эксперыментаў па імітацыі паверхняў іншых матэрыялаў. Найбольш папулярнымі былі фактуры тканін, а асабліва грубаватыя валакністыя тэкстуры кшталту мешкавіны, якія можна было адціснуць на паверхні пластычнай гліны ці адфармаваць. «Тканінныя» фактуры прысутнічаюць у творах А. Концуба, В. Прыешкіна, Р. Кійко.

Асобна вылучаецца тэхніка шлікернага ліцця своеасаблівымі фарфоравымі ніцямі (І. Радкевіч), што дазволіла ствараць непаўторныя, нібы тканыя паверхні. У гэтай тэхніцы эфектна выглядаюць не толькі ажурныя працы, але і тыя, якія суцэльна набраны з такіх ніцяў. Напрыклад, «Верацёны» (1997) па сваёй фактуры ствараюць уражанне абматанага ніткамі верацяна. Нягледзячы на абсалютнае адчуванне сутнасці гэтай прылады, аўтар не капіруе рэальны аб'ект гіперрэалістычна, а ўжывае фактуру

прафесійна, як творчы сродак стварэння мастацкага вобраза. Сплаў разумення тэхналагічных якасцей матэрыялу і суцэльнага вобразнага бачання дапамагае выкарыстаць такі прыём на высокім мастацкім узроўні, ствараючы ідэю верацяна, а не яго літаральную канстатацыю.

Яшчэ адным распаўсюджаным прыёмам у беларускай мастацкай кераміцы з'яўляецца выкарыстанне металізаванай палівы і аксіднага пакрыцця ў якасці імітацыі металу. Такі прыём ужываецца на дэкаратыўных чайніках Я. Адзіночанкі «Субмарына» (1996), «Тэхначайнік» (2009), «Tea-machine» (2009) і працы А. Ткачова «Скарпіён» (2004), дзе ўсё, ад формаўтварэння да дэкору ў выглядзе металічных заклёпак, непасрэдна адсылае да металічных механізмаў. Такое выкарыстанне эфектаў металізацыі вельмі прадказальна, у адрозненне, напрыклад, ад працы Л. Трацэўскага «Перавозчык месяца» (1991), дзе эфект металізаванага пакрыцця прыменены з большым асэнсаваннем яго магчымасцей уздзеяння на розныя пачуццёвыя сістэмы гледача. Важным элементам усяго вобраза з'яўляецца далікатнае сярэбранае зьяненне бліскучага і прыглушанага матавай паверхняй металізаванага пакрыцця, якое асацыятыўна нараджае адчуванне халаднаватага мясечнага святла, або зіхоткага, або ахутанага лёгкім вэлюмам.

Трэцяя тэндэнцыя выкарыстання фактур у мастацкай кераміцы – фактурна-стыхійная праца з паверхняй, якая дапамагае раскрыць якасці керамічных мас і паліваў, іх спецыфічныя паводзіны на розных стадыях фармавання, апрацоўкі і абпалу твораў. Гэты напрамак бярэ свой пачатак у японскай культуры, набыўшы сусветную папулярнасць у ХХ ст. Яго выключнай асаблівасцю з'яўляецца спецыфічны характар узаемаадносін аўтара і матэрыялу. Мастакі-керамісты супрацоўнічаюць з матэрыялам як з паўнаўтасным творцам, на роўных, дазваляючы яму нібы выказвацца самастойна, прыслухоўваючыся да яго і накіроўваючы ў патрэбнае рэчышча. Успрымаючы такія аб'екты, мы перш за ўсё звяртаем увагу менавіта на характар паверхні, якая ў гэтым выпадку становіцца дамінуючым сродкам выразнасці. Паказальнай у такім супрацоўніцтве з матэрыялам выступае творчасць Д. Рут, Д. Уілер, Ё. Футамура, Б. Кларк, Ш. Кандзакі, Ц. Горо, Я. Ізуру, Ш. Хамада, К. Онака, Д. Лі, Р. Такахашы, Х. Розенман, Д. Рэймер, А. Ёо, К. Доман.

У айчыннай мастацкай кераміцы гэтая тэндэнцыя вылучэння якасцей матэрыялу на першы план яшчэ даволі маладая. З тэхналагічных знаходак, што давалі эфектнае фактурнае пакрыццё, вылучаецца распрацоўка ў 1973 г. М. Казарогам дэкаратыўнай чырвонай палівы-кракле, так званай «жабінай кракле» на аснове свінцу. Разарваныя кавалкі палівы прыплаўляюцца да паверхні чарапка, аплаўляючыся па краях, і выглядаюць падобна да паверхні скуры нейкай экзатычнай жывёлы. Для аўтарскіх дэкаратыўных твораў беларускіх керамістаў гэтая паліва была знаходкай. Яе ўжывалі ў сваёй творчасці У. Угрыновіч, Л. Трацэўскі, А. Костка, Р. Кійко. Найбольш удалым

прыкладам выкарыстання такой палівы выступае кампазіцыя «Восень» (1992) Леаніда Трацэўскага і больш позняя яго праца «Чайнікі» (2000).

Паступова мастакі пачынаюць адчуваць выразныя магчымасці паверхняў і самой керамічнай масы. Так, у кампазіцыі Г. Пусева «Падснежнікі» (1980) ёсць адчуванне аўтарскага захаплення жывой, трапяткай субстанцыяй гліны. Не менш цікавыя іх метады працы з матэрыялам і ў выставачных творах. Праца Я. Адзіночанкі з аўтарскімі тэхнікамі ліцця фарфору нарадзіла шэраг унікальных па фактуры аб'ектаў: «Белы клін» (2004), «Зімовая казка» (2005), «Каралавая ваза» (2005), «Выбух» (2015), створаных з асобных застылых фарфоровых кропель.

Такім чынам, самай распаўсюджанай тэндэцыяй выкарыстання фактур як сродку мастацкай выразнасці ў сусветнай і беларускай кераміцы з'яўляецца фактурна-акцэнтная тэндэнцыя. З дапамогай фактуры мастакі вылучаюць у творах найбольш значныя акцэнты, падкрэсліваюць асаблівасці рэльефу. Менш распаўсюджаныя тэндэнцыі да фактурнага імітавання іншых матэрыялаў і выяўлення своеасаблівых якасцей керамічных мас, паліў і іх «паводзін» на розных стадыях стварэння керамічнага твора. У беларускай кераміцы найбольш уважлівай работай з характарам паверхняў вылучаюцца М. Калтыгін, І. Шчасная, Я. Адзіночанка, І. Радкевіч, А. Дзятлава, Л. Трацэўскі, Т. Курачыцкая, Т. Сакалова.

ЛІТАРАТУРА

1. Елатомцева, И. М. Шедевры мировой керамики / И. М. Елатомцева. – Минск : Беларусь, 2008. – 286 с.
2. Жук, В. И. Декоративно-прикладное искусство Беларуси XVIII – XX вв.: становление и тенденции развития : дис. ... д-ра искусств. : 17.00.04 / В. И. Жук. – Минск, 2004. – 229 с.
3. Каваленка, А. Аляксандра Дзятлава. Афарбаваная полымем / А. Каваленка // Мастацтва. – 2010. – № 10. – С. 30.
4. Малолетков, В. А. Современная керамика мира / В. А. Малолетков. – М. : Керамика Гжели, 2014. – 205 с.
5. Першае беларускае трыенале дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, плаката, тэатра і кіно, 18.11.2009 – 30.11.2009 : выяўленчы матэрыял. – Мінск : Б. в., 2010. – 72 с.
6. Сучаснае беларускае дэкаратыўна-прыкладное мастацтва. XXI стагоддзе : выяўленчы матэрыял / аўт. тэксту, склад., пер. на бел. мову К. С. Аксёнава. – Мінск : БелЭн, 2013. – 400 с.
7. Терешонок, О. А. Тенденции и особенности развития художественной керамики Беларуси на рубеже XX – XXI веков : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.09 / О. А. Терешонок. – Минск, 2011. – 23 с.
8. Danes, J. Peter Beard: Form and Surface / J. Danes // Ceramics. Art and Perception. – 2008. – № 71. – P. 3 – 8.
9. Reiko, I. Mariko Isozaki: Expansion from the Inside Out / I. Reiko // Ceramic. Art and Perception. – 2007. – № 70. – P. 14 – 16.
10. Stewart, M. C. Shozo Michikawa – Nature into Art / M. C. Stewart // Ceramic. Art and Perception. – 2008. – № 71. – P. 87 – 92.
11. Contemporary Ceramics: Selections from The Metropolitan Museum of Art. – New York : The Metropolitan Museum of Art, 1998. – 48 p.

12. Pasqualotto, G. Giancarlo Scapin / G. Pasqualotto // New Ceramics. The European Ceramics Magazine. – 2012. – № 2. – P. 21 – 23.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается работа белорусских керамистов с фактурой как дополнительным и самостоятельным полноценным средством художественной выразительности керамики. На примере творческих работ белорусских художников выявлены наиболее характерные тенденции применения фактур в мировой художественной практике и определена специфика их использования в отечественной керамике.

SUMMARY

The article deals with the work of Belarusian ceramists with texture as an additional and independent full-fledged means of artistic expressiveness of ceramics. On the example of creative works of Belarusian artists the most characteristic trends of textures use in ceramic art of the world are considered and the specificity of their use in domestic ceramics is determined.

Панко В. М.

ФОТАЗДЫМКІ Ё. ХІКСЫ (1859 – 1934) У КАЛЕКЦЫІ МУЗЕЯ «ЗАМКАВЫ КОМПЛЕКС “МІР”»

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 27.03.2017)*

У студзені 2017 г. музей «Замкавы комплекс “Мір”» набыў у прыватнага калекцыянера з Аўстрыі князя Канстанціна Гагенлоэ збор фотаздымкаў, якія раней належалі княгіні Марыі Гагенлоэ (1829 – 1897) – уладальніцы маёнтка Замір’е, у склад якога ў XIX ст. уваходзіў Мірскі замак. Уся калекцыя налічвае 314 фотаздымкаў і 9 гравюр, складаецца з двух скураных альбомаў і дзвюх папак са здымкамі рознага памеру¹. Сярод здымкаў калекцыі знаходзяцца тры датаваныя – з выявай Мірскага замка, панарамай мястэчка Мір і групавым партрэтам на прыступках дома аканома маёнтка Замір’е.

Набыццё калекцыі ў фонды музея дазволіла пачаць яе грунтоўнае даследаванне, у ходзе якога выяўлена, што пэўная частка здымкаў была зроблена фатографам-аматарам Ёханам Хіксам, фатографічныя працы якога ўжо выступалі прадметам вывучэння літоўскімі спецыялістамі. Так, даследаваннем творчасці Ё. Хіксы займалася Маргарыта Матулітэ [1]. Яе публікацыі садзейнічалі росту цікавасці да асобы і твораў Ё. Хіксы ў Літве. М. Матулітэ надрукавала частку фотаздымкаў Ё. Хіксы і ўдзельнічала ў падрыхтоўцы яго прац да выставак. Адна з іх, пад назвай «Ёхан Хікса, сядзіба ў Верках», адбылася ў Гданьскай галерэі фотамастацтва ў сакавіку – красавіку 2003 г. На выстаўцы было прадстаўлена 44 копіі фотаздымкаў 1876 – 1893 гг. [2]. М. Матулітэ згадвала ў сваіх працах, што калекцыя здымкаў

¹ Аўтар выказвае падзяку князю К. Гагенлоэ, князю А. Вітгенштэйну, Д. Шнюкасу, М. Матулітэ за дапамогу ў падрыхтоўцы артыкула і каштоўныя парады.

гэтага майстра ёсць і ў сям’і князя Гагенлоэ, аднак знаёмай з гэтымі працамі не была.

Ёхан Хікса (у рускіх дакументах Іван Іванавіч Гікса, у літоўскіх – Ёнас Хіксас) быў фатографам-аматарам і не здымаў на заказ. Пра яго працы пры жыцці ведалі толькі родзічы князеў Вітгенштэйнаў і Гагенлоэ і слугі ў іх маёнтках. Тым не менш, час паказаў, што працы Ё. Хіксы былі дастаткова прафесійнымі і якаснымі. Асабліва важныя яны як крыніцы па гісторыі побыту арыстакратыі канца XIX ст. у Літве і на беларускіх землях.

Ёхан Хікса быў сынам чэха і французжанкі, лёс цесна звязаў яго з маёнткам князеў Вітгенштэйнаў пад Вільна, які называўся Веркі, дзе майстар нарадзіўся 25 студзеня 1859 г. Яго бацька, Ёхан Хікса-старэйшы служыў у князя Пятра Вітгенштэйна лесніком, старэйшы брат Францішак – бухгалтарам і касірам. Сам Ёхан пачаў працаваць у князя ў 1876 г., аднак невядома, якую менавіта пасаду ён займаў. На працягу некалькіх гадоў Ё. Хікса суправаджаў свайго гаспадара ў якасці слугі або сакратара, у 1876 – 1878 гг. ён вандраваў па Заходняй Еўропе, дзе наведаў Парыж, Манака, Ніцу, Каны, Геную. Зусім маладым чалавеком ён зацікавіўся мастацтвам фатаграфіі, якая ў 2-й палове XIX ст. была дастаткова дарагім заняткам. Першыя фотаздымкі былі зроблены менавіта ў гэтай паездцы. У наступныя гады геаграфія перамяшчэнняў пашырылася, пра што сведчаць шматлікія здымкі, зробленыя ў розных краінах: Расійскай імперыі (Пецяярбургу, Вільна, Верках, беларускіх маёнтках), Царстве Польскім (Варшаве), Германіі (Берліне, Гановеры), Аўстрыі і Францыі (Керлеоне, Страсбург).

У Нацыянальным музеі Літвы захоўваецца рукапісны дзённік Хіксы «*Reisendes Johann Niksa inden Jahren 1868...1906*» («Вандроўкі Ёхана Хіксы ў 1868 ...1906 гг.»). Гэтая крыніца вядома нам з прац М. Матулітэ. На 93 старонках дзённіка Ё. Хікса згадвае пра наведванне некалькіх выставак мастакоў-імпрэсіяністаў, працы якіх у той час выклікалі моцны рэзананс ў Парыжы. Літоўскія спецыялісты бачаць уплыў імпрэсіяністаў на творчасць Ё. Хіксы і адзначаюць, што «фотаздымкі Хіксы характарызуюцца вялікай ступенню індывідуалізму, нешаблоннай кампазіцыяй, творчымі, смелымі рашэннямі» [1, с. 18].

У гэтыя гады Ё. Хікса рэдка наведваў Веркі. Аднак з дазволу князя ў старожцы сядзібы ён размясціў маленькую майстэрню, якую з гонарам называў «веркаўскім атэльэ». На многіх фотаздымках яго аўтарства стаіць пячатка «*Atelier de Werki / J. Niksa*». Будынак старожкі, дзе размяшчалася майстэрня Ё. Хіксы ў веркаўскім парку, захаваўся да нашых дзён. Памяшканне было маленькім, усяго некалькі квадратных метраў. Аднак менавіта тут друкаваліся здымкі, якія зараз захоўваюцца ў фондах музея «Замкавы комплекс “Мір”».

Сярод дакументаў прыватнага фонда князя Гагенлоэ ў Федэральным архіве горада Кобленца захаваўся пералік фатаграфічнага абсталявання Ё. Хіксы ў Верках. Гэты факт сведчыць пра тую значную ролю, якую адыгрываў у станаўленні Ё. Хіксы як фатографа князь Пётр Вітгенштэйн: усё

абсталяванне належала яму. У Ё. Хіксы было чатыры фотаапараты і восем ларнетаў (аб'ектываў) да іх, усе неабходныя для праяўкі і друку здымкаў ёмістасці і прас, нож для абрэзкі здымкаў, нешматлікая мэбля [3].

Пасля смерці князя Пятра ў 1887 г. Ё. Хікса працягваў жыць у Верках, атрымаў ад новай гаспадыні маёнтка, старэйшай сястры князя, Марыі Гагенлоэ пасаду аканомы. У 1888 г. ён ажаніўся з Людвікай Грынцэвіч (1864 – 1922), якая нарадзіла яму сямёра дзяцей. Сем'і братоў Ёхана і Францішка Хіксаў, жанатых з роднымі сёстрамі, жылі ў павільёне на тэрыторыі веркаўскага парку [1, с. 15 – 23].

Падчас прыездаў сюды новай гаспадыні княгіні Марыі Ёхан працягваў фатаграфаванне. Яго фотааб'ектыў занатаваў многія падрабязнасці паездкаў княгіні Марыі ў Веркі і беларускія маёнткі восенню 1888 г. і зімой 1888 – 1889 гг. Гэтая серыя здымкаў была старанна надрукавана Ё. Хіксам, яна склала аснову сямейных альбомаў княгіні Марыі і разышлася ў шматлікіх копіях сярод яе родных і блізкіх.

Адносіны сям'і Гагенлоэ да Ё. Хіксы былі вельмі добрымі. Пра гэта сведчыць вандроўка Ё. Хіксы ў 1892 г. у Берлін, Страсбург і Парыж. Падчас гэтай вандроўкі ён наведаў французскі гарадок Керлеоне, дзе быў пахаваны князь Пётр і рэзідэнцыю князя Гагенлоэ – палац Шылінгсфюрст [1, с. 20]. Верагодна, гэтая падзея была звязана з 5-годдзем са дня смерці князя Пятра і перазахаваннем яго рэшткаў у Шылінгсфюрсце 20 мая 1892 г. З дзённіка вядома і пра ўдзел Ё. Хіксы ў святкаванні юбілею княжацкага «залатога вяселля» Марыі і Хлодвіга Гагенлоэ 16 лютага 1897 г. Хутчэй за ўсё, ён быў упаўнаважаны ўручыць юбілярам падарунак ад слуг з маёнткаў у Расійскай імперыі; фотаздымак гэтай падзеі таксама ёсць у альбомах Мірскага замка.

Пасля смерці княгіні Марыі Гагенлоэ ў канцы 1897 г. і продажу палаца ў Верках у 1900 г. князь Хлодвіг імкнуўся дапамагчы ў працаўладкаванні сваім былым служачым і слугам. Да нашых дзён дайшла даведка, выдадзеная ім 7 верасня 1899 г.: «Ёхан Хікса, які нарадзіўся ў 1859 г. у Верках, з 1876 г. службыў аканомам Верхняга палаца ў кн. Пятра Вітгенштэйна, а пасля яго смерці – у кн. Марыі Гагенлоэ-Шылінгсфюрст. Паколькі прынята рашэнне ў бліжэйшы час прадаць Верхні палац, пераходзіць ён на службу да кн. Радаліна» [1, с. 16 – 17]. Відавочна, што толькі з дапамогай князя Хлодвіга Ёхан Хікса змог знайсці працу ў князя Хьюга Радаліна ў маёнтку Яроцін, які тады знаходзіўся на тэрыторыі Прусіі (зараз Польшча). Аднак адносіны з уладальнікамі не склаліся, і Ё. Хікса вярнуўся ў Вільню.

Пазней Ё. Хікса пераехаў жыць у Шаўляй, дзе працаваў дырэктарам ліцейнага цэха і механічнага прадпрыемства. Пасля банкруцтва цэха ён набыў зямлю ў Дукурнях, дзе і жыў да сваёй смерці ў 1934 г. [4]. Літоўскія газеты паведамлілі пра яго смерць, згадваючы апошнюю версію яго імя, пад якім ён і быў пахаваны – Ёнас Хікас.

Большая частка спадчыны Ё. Хіксы падзелена на дзве часткі. Першая з іх – «парадная», акуратна падпісаная і прыклееная ў альбомы, захоўвалася ў палацы Шылінгсфюрст, зараз належыць музею «Замкавы комплекс “Мір”».

Другая частка здымкаў належала самому Ё. Хіксу, а потым яго нашчадкам. Здымкі ў гэтых трох альбомах, зробленых Ё. Хіксам для сябе, прыклеены без сістэмы і налічваюць 484 адзінкі невялікага памеру. У 1978 г. супрацоўнікі Дзяржаўнага музея Літоўскай ССР набылі адін з альбомаў у сына фатографа, Людвіка Хіксы. У 2002 г. яшчэ два альбомы з сямейнай калекцыі былі набыты той жа установай (на той момант Нацыянальны музей Літвы) ва ўнучкі фатографа Ірэны Грыгішкітэ [1, с. 15 – 23].

Гэтая частка спадчыны Ё. Хіксы даследавалася літоўскімі спецыялістамі і друкавалася. З той прычыны, што здымкі не падпісваліся, не было вядома, што сярод іх шмат выяў беларускіх сядзіб. Многія здымкі звязаны з жыццём князя Пятра і княгіні Марыі. Значную частку альбомаў складаюць здымкі, якія Ё. Хікса рабіў для блізкіх і сяброў – партрэты слуг у розных маёнтках князя, сцэнкі з іх жыцця. Мы пазнаёміліся з калекцыяй у верасні 2014 г., аднак не змаглі атрымаць дазвол на выкарыстанне гэтых здымкаў у сваіх публікацыях. Калекцыі фотаздымкаў князя К. Гагенлоэ і Нацыянальнага музея Літвы шмат у чым супадаюць і дапаўняюць адна адну, іх паспяховае вывучэнне магчыма толькі ў комплексе.

Некаторыя фотаздымкі Ё. Хіксы трапілі да родзічаў князя Пятра і княгіні Марыі, зараз знаходзяцца ў прыватных калекцыях іх нашчадкаў. Некалькі здымкаў паказваў нам князь Аляксандр Вітгенштэйн у палацы Сайн (Германія). Гэта выявы маёнтка Веркі, яго інтэр'ераў, паляванняў у лясах Налібоцкай пушчы. Здымкаў няшмат, многія з іх маюць аналагі ў зборах музея «Замкавы комплекс “Мір”» і Нацыянальнага музея Літвы. Аднак ёсць і адзінкавыя экзэмпляры невядомых нам раней здымкаў. Сярод іх вылучаецца невялікі здымак чучала мядзведзя, які стаяў каля парэнчаў параднай лесвіцы Веркаўскага палаца на другім паверсе. За чучалам мядзведзя бачны бардзюр вялікага габелена.

Фотаздымкі Ё. Хіксы не саступаюць па якасці здымкам яго прафесійных папярэднікаў. У яго ёсць больш і менш удалыя кадры. Аднак як фатограф ён ставіў перад сабой дастаткова складаныя задачы: фатаграфаванне групы людзей, пейзажы, сцэнкі з жыцця паляўнічых у розныя поры года; падыходы да здымак зімой і летам значна адрозніваліся і патрабавалі асаблівай падрыхтоўкі. Ё. Хікса пакінуў шмат вельмі ўдалых інтэр'ерных здымкаў, што па тым часе не было распаўсюджанай з'явай сярод аматараў. Тэхніка ў 1880-я гады была больш дасканалай, чым раней. Аднак добра падрыхтаваны фатограф-аматар у гэты час усё яшчэ быў рэдкасцю.

Ё. Хікса амаль не рабіў партрэтаў, хоць у той час гэта быў самы папулярны жанр у фотамастацтве. Мы лічым, што прычынай гэтага стала адсутнасць у яго паўнаважнай студыі, дзе магчыма было зрабіць неабходнае асвятленне, драпіроўкі і г. д. Але перад ім ставіліся зусім іншыя задачы: ствараць не статычныя партрэты, якія яго гаспадары мелі магчымасць заказаць у лепшых еўрапейскіх студыях, а пакінуць на паперы іх вандроўкі, паляўнічыя забавы, далёкія ад сталіц маёнткі, тушы забітых

звяроў. Усё тое, што было прадметам гонару, доказам багацця і паўнаўладдзя: традыцыйны лад жыцця арыстакратаў, людзей дынамічных.

Дакладна невядома, колькі здымкаў з калекцыі княгіні Марыі Гагенлоэ зроблена Ё. Хіksam. Толькі сем з іх пазначаны пячаткай яго фотаатэлье. Аднак іх больш за некалькі дзясяткаў. Доказам гэтаму з'яўляецца калекцыя Нацыянальнага музея Літвы, дзе ёсць падобныя здымкі.

Самая вялікая колькасць здымкаў зроблена ў Верках, дзе жыў і працаваў Ё. Хікса. Дзякуючы творчай спадчыне майстра да нашых дзён захаваліся выявы інтэр'ераў, знешняга выгляду Веркаўскага палаца і парка, дзікіх жывёл у звырынцы. У гісторыі ўсіх маэнткаў на тэрыторыі заходніх губерній Расійскай імперыі сядзіба ў Верках з'яўляецца ўнікальнай па ступені захаванасці не толькі будынка, інтэр'ераў і дэкару, але і яго гістарычнага выгляду.

На жаль, сярод шматлікіх здымкаў Ё. Хіксы не захаваліся выявы інтэр'ераў іншых сядзіб, палацаў і паляўнічых домікаў на беларускіх землях, толькі іх знешні выгляд: у Любчы, Налібоках, Будзе, Смалявічах і Дзераўцах.

Здымкі развясцілі шматгадовае перакананне спецыялістаў у тым, што княгіня Марыя ніколі не была ў маэнтку Замір'е, дзе знаходзіўся Мірскі замак. На адным са здымкаў, падпісаных словам «Mig», бачна і выява легендарнага арандатара маэнтка Замір'е, які шмат зрабіў для развіцця гэтага кутка імперыі князеў Вітгенштэйнаў, – Антонія Пуццаты, яго знешні выгляд да гэтага моманту быў невядомы. На здымку ёсць і княгіня Марыя разам з дарослымі сынамі-блізнятамі: князямі Аляксандрам і Морыцам.

Знаходка калекцыі мела вырашальнае значэнне і для даследавання гісторыі маэнтка Налібокі, які ў беларускай гістарыяграфіі раней асацыіраваўся толькі з вытворчасцю мастацкага шкла ў часы князеў Радзівілаў. Дзякуючы здымкам і дакументам з Федэральнага архіва горада Кобленц можна ўбачыць знакамітую паляўнічую рэзідэнцыю роду князеў Вітгенштэйнаў і Гагенлоэ [5]. Драўляныя будынкi паляўнічага палаца і гаспадарчых пабудоў не захаваліся да нашых дзён, але іх выгляд збераглі здымкі, створаныя Ё. Хіksam.

У адным з альбомаў знайшлося шэсць здымкаў Любчанскага замка, палаца і парка, якія раней не былі вядомы беларускім даследчыкам. Яны дазваляюць уявіць, як выглядаў гэты комплекс у канцы XIX ст., што асабліва важна зараз, калі ідзе рэстаўрацыя і вядуцца спрэчкі пра яго будучыню. З'яўленне новага іканаграфічнага матэрыялу дазваляе найбольш дакладна аднавіць будынак палаца, а таксама парк.

Кола фатаграфічных інтарэсаў Ё. Хіксы было цесна звязана з вандроўкамі яго працадаўцы. Дзякуючы захапленню Ё. Хіксы фатаграфіяй на альбумінавай паперы, прыклеенай на тоўсты кардон, захаваліся і інтэр'еры Веркаўскага палаца, і выгляд драўляных сядзіб, паляўнічых домікаў, жывёл у княжацкім звырынцы, твары асоб з акружэння князя Пятра Вітгенштэйна і яго сястры Марыі Гагенлоэ.

Доўгі час працы Ё. Хіксы не траплялі ў арбіту навуковых інтарэсаў беларускіх даследчыкаў. Між тым, колькасць здымкаў, зробленых Ё. Хіксам у беларускіх маёнтках, налічвае некалькі дзясяткаў. Большасць гэтых сядзіб знікла. Невялікія ўтульныя драўляныя паляўнічыя дачы – любімае месца правядзення часу князя Пятра і яго сястры – не пашкадаваў час: у эпоху войн і рэвалюцый яны жорстка знішчаліся як спадчына старога рэжыму. І толькі на старадаўніх фотаздымках яны захавалі свой выгляд. Здымкі вылучаюцца цудоўнай якасцю і добрай захаванасцю, яны не пакідалі сцен палаца Шылінгсфюрст з 1890-х гадоў да 2015 г., калі іх пачалі даследаваць супрацоўнікі музея «Замкавы комплекс “Мір”».

ІЛЮСТРАЦЫІ



Малюнак 1. Мірскі замак, 1889 г.
Здымак Ё. Хіксы. Калекцыя музея
«Замкавы комплекс “Мір”».



Малюнак 2. Замак у Любчы. Здымак Ё. Хіксы.
Калекцыя музея «Замкавы комплекс “Мір”».



Малюнак 3. Княгіня Марыя Гагенлоэ сярод паляўнічых у маёнтку Буда. 1889 г.
Здымак Ё. Хіксы. Калекцыя музея «Замкавы комплекс “Мір”»

ЛІТАРАТУРА

1. Matulyte, M. Wilnianin Johann Hiksa – fotograf starego kontynentu / M. Matulyte // Dagerotyp. – 2004. – № 13. – S. 15 – 24.
2. Mossakowska, W. Wystawy / W. Mossakowska // Dagerotyp. – 2003. – № 12. – S. 51 – 57.
3. Bundesarchiv Koblenz. – Nachlaß Radziwiłł. № 1318.

4. Fotograf-impresjonista z Werek [Zasobów elektronicznych]. – Tryb dostępu: <http://rojsty.blox.pl/2015/01/Fotograf-impresjonista-z-Werek.html>. – Data dostępu: 14.07.2015.

5. Попко, О. Н. Охотничья дача кн. Витгенштейнов в Налибоках (Беларусь) в 1870 – 1880-е гг. / О. Н. Попко // Усадьбы Смоленщины и Беларуси, их владельцы и обитатели. Музыка. Архитектура. Садово-парковое искусство : сб. материалов междунар. науч.-практ. конф., 5-6 июня 2016 г. – Смоленск, 2016. – С. 170 – 177.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу коллекции фотографий из музея «Замковый комплекс “Мир”», сделанных фотографом-любителем Йоханом Хиксой (1859 – 1934) в литовских и белорусских имениях князей Витгенштейнов и Гогенлоэ. В коллекции сохранились самые первые датированные фотографии Мирского замка, имений Любча, Налибоки, Смолевичи и Деревцы. Творчество Й. Хиксы тесно связано с жизнью его работодателей. Многие его работы посвящены охоте в белорусских имениях.

SUMMARY

Article is devoted to the analysis of a collection of photos from the museum «Mir» Castle complex, which was made by the amateur photographer Johan Hiksoy (1859 – 1934) in the Lithuanian and Belarusian manors of princes Wittgensteyn and the princes Hohenloe families. The collection consists from the first dated photos of Mir Castle, manors of Lyubcha, Naliboki, Smolevichi and Derevtsy. J. Hiksa’s creativity is closely connected with life of his employers. A lot of his works are devoted to hunting in the Belarusian manors.

Петько А. Г.

ИММАНЕНТНЫЕ СВОЙСТВА ИКОНОПИСНОГО ОБРАЗА В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ХРАМОВОЙ ЖИВОПИСИ

*Витебский государственный университет им. П. М. Машерова
(Поступила в редакцию 20.03.2017)*

Многоликость образа заключена в его принадлежности к разным видам искусства. Понимание образа в церковном искусстве отличается от художественного образа светского искусства. И разница эта зачастую существенна. На формирование иконописного образа в церковном искусстве влияет его двусоставный характер: внутренняя духовная основа и внешняя выразительная форма. На базе основных принципов иконографического образа, обусловленных художественными средствами его создания, которые, в свою очередь, не лишены богословского обоснования, сформулируем основные внутренние свойства иконописного образа, позволяющие более полно воспринимать его с художественной точки зрения.

За иконописным образом стоят такие понятия, как канон и иконография. Канон, в этом регистре так же, как и иконография, иконографические изводы, – это практика функционирования чужой, но общепринятой образной системы. В искусстве каноническая икона отсылает к определённого иконографического типу, сотканному из знаков и символов. Символичность иконописи проявляется через её образный язык. Знаковая система иконописного образа сложна и неоднозначна, и она в основе своей определяет стилистику иконы. Некоторые современные иконописцы в создании индивидуальной, «авторской» трактовки

иконописного образа пользуются семантической азбукой. Но всегда следует помнить о целостности составляющих компонентов церковного искусства. На сегодняшний день православный иконописный образ значим, прежде всего, своей принципиальной традиционностью. Тем не менее, эта традиционность становится предметом глубокого осмысления. Усилия многих иконописцев направлены на то, чтобы безбрежный духовный потенциал иконы соединился в их произведениях с новым пониманием вечных нравственных ценностей.

Современный этап развития церковного искусства охарактеризован как процесс поисков его изобразительного языка, соединяющего не только традиционные канонические требования, но и новые эстетические представления. Для этих поисков характерно стремление осмыслить иконопись не только как целостное выражение православного мировоззрения через художественный образ, явление древнерусской культуры, получившее к XX в. новое признание, но и как современный художественно-эстетический феномен.

Церковное искусство по своему свойству литургично и поэтому является искусством контекстным. Икона, попав в новый контекст (к примеру, в музей, будучи изъятой из церковного пространства), не может функционировать по старым законам. Парадокс состоит в том, что при исследовании мы имеем дело с такими образами и системой их функционирования, когда компонент этой системы, будь то икона или отдельный фрагмент в росписях, единственно рассматриваемый с искусствоведческой точки зрения, не даёт нам целостной картины восприятия. С одной только светской точки зрения такое его рассмотрение неполноценно. Правильное прочтение иконы невозможно без понимания специфики её изобразительного языка, который характеризуется обусловленной трактовкой пространства, определёнными жестами и т. д. [1, с. 349].

Кроме того, вопрос понимания многочисленной воспроизводимости, копирования (пусть и с некоторыми изменениями) иконописных образцов является актуальным. В современном церковном искусстве есть риск, что его воспроизводимость может стать доминантой или некоторой формой существования церковного искусства. Вместе с тем церковное искусство в основе своей воспроизводимо. И дело здесь не в отсутствии оригинальности, а в рассмотрении церковного искусства в свете особого восприятия образов. Такие свойства иконы, как каноничность и иконографичность, подводят нас к проблеме образа в сакральном искусстве Церкви.

Восприятие иконы требует мыслительных усилий реципиента, его подготовленности в богословском осмыслении образа, а также реакции, аналитической реконструкции пережитого впечатления, закрепившегося в опыте. В богословии близким по значению такому опыту является понятие «преображение».

Значимо также семиотическое рассмотрение иконописного образа. Его знаковая система, иными словами, язык иконописи, подразделяется на многочисленные компоненты: семиотика цвета, символика жестов, поз изображаемых фигур, орнаментики и т. д. Язык иконописного образа – это знаковая система, представленная в церковном искусстве и обоснованная богословием. Данная система подразумевает прочтение и расшифровку. Но есть область в человеческом восприятии, которую невозможно объяснить и расшифровать. Это опыт в контексте аффективного восприятия иконописного образа. Опыт понимания рассматривается не в смысле пополнения знаний (хотя и это имеет место в восприятии иконописи как «Священного Писания для неграмотных»), не тот хронографируемый приобретаемый опыт. Речь идёт об опыте, «настигающем» нас впоследствии и являющемся богословской параллелью «преображению». Это переживания реципиента от «встречи» с иконописным образом и соприкосновения с Первообразом.

Феноменолог и византолог Мари-Жозе Мондзен утверждает, что между иконой и воспринимающим её человеком устанавливается система активного взаимодействия. По её словам, икона не изображает – она только указывает. Детали иконописного образа, являющиеся знаками символического языка иконописи, также выступают и своеобразными векторами, направляющими взгляд. Смотрящий на икону имеет дело с невидимым [2, с. 53].

Одно из основных свойств иконописного образа – соотносительность, система отношений между зрителем и иконой как образом, между видимым и невидимым. Вовлечённый в данную систему отношений реципиент получает доступ к Первообразу. Иконописный образ, «искусственный» относительно «естественного» Первообраза, здесь играет роль приспособления, инструмента, оптики. Следуя за этой интерпретацией, мы угадываем в молитве те движущие рычаги и условия, без которых иконописный образ «не работает».

Иконописный образ взаимодействует не только с определённым зрителем. Реципиент становится здесь неотъемлемой частью общности, опосредованной опытом, она не столько историческая, сколько аффективная. Аффективная память общности не связана с прямым знанием, скорее, она не имеет принадлежности. Иконописный образ включает нас в среду отнюдь не индивидуальных переживаний. Речь идёт о переживаниях целой массы реципиентов, ощущающих себя одним целым – носителем данного эмоционального состояния. В богословии такое явление определяется догматически основополагающим термином – «соборность».

В монументальной храмовой живописи, системах храмовых росписей отмечается такое свойство, как «нефиксированность». Отсутствие самой возможности фиксации – это наделение иконописного образа единственным определяющим значением (смыслом). Композиционные системы храмовых росписей построены таким образом, что реципиент всё время движется «сквозь» и «через» иконописные образы. Эта ситуация открытого,

незавершённого смысла не предоставляет возможности остановиться и сделать попытку заключения, осмысления видимого. Нефиксированность восприятия иконописного образа делает возможным его невидимость. Воспринимающий его человек словно вовлечён в бесконечную попытку вместить в себя вечное.

Этому свойству противопоставляется рассмотрение монументальной живописи только как набора знаков в семиотическом её понимании. Росписи храмового пространства, как и икона, только указывают на присутствие трансцендентального. Системы иконописных росписей в храмовом пространстве – это сложная система векторов, ведущих взгляд и сознание (внутренний взгляд) к постижению невидимого. Знаковая система иконописного образа не только конечна (определена канонами), но и сложна. Она имеет многоуровневую трактовку своих символов, в которой одновременно следует учитывать иконографический сюжет, колорит, контраст символический и композиционный, цветовой, а также расположение данного сюжета в общей системе росписей и т. д. [3, с. 17].

Монументальная храмовая роспись, являющаяся визуальным образом, не исчерпывается тем, что воспринимается на плоскости стены. В иконе основополагающей выступает именно символика, скрытая за видимыми образами. Особую трактовку здесь приобретает и семантика пустоты [2, с. 29].

Таким образом, мы выделили основные свойства иконописного образа в храмовом пространстве, отражающие внутреннюю и внешнюю структуру его восприятия. Свойства, принадлежащие храмовым росписям, делают иконописный образ более выразительным. На его формирование оказывает влияние знаковая и символическая система, заключенная в каноне и иконографии, а также понимание внутренних механизмов его образования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Матюшкина, Л. М. О научной ответственности и богословской корректности в изучении христианского искусства : рецензия на книгу А. М. Лидова «Византийские иконы Синая» / Л. М. Матюшкина // Искусство христианского мира : сб. ст. Православного Свято-Тихоновского богословского института / отв. ред. А. А. Воронова. – М., 2001. – Вып. 5. – С. 348 – 355.
2. Петровская, Е. В. Теория образа / Е. В. Петровская. – М. : РГГУ, 2010. – 280 с.
3. Трубецкой, Е. Н. Три очерка о русской иконе: умозрение в красках / Е. Н. Трубецкой. – М. : ИнфоАрт, 1991. – 112 с.
4. Тарабукин, Н. М. Смысл иконы / Н. М. Тарабукин. – М. : Изд-во Православного братства святителя Филарета Московского, 1999. – 224 с.

РЕЗЮМЕ

В статье на основе исходных культурологических, философских и искусствоведческих характеристик возникновения иконописи (П. Флоренский, Н. Тарабукин, Е. Трубецкой, Л. Успенский и др.) выявлены имманентные свойства основополагающей категории – иконописного образа в монументальной храмовой живописи.

SUMMARY

The article identifies the immanent properties of the icon image in monumental temple painting, that based on the initial culturological, philosophical and art history characteristics of the basic category – appearance of iconography (P. Florensky, N. Tarabukin, E. Trubetskoi, L. Uspensky, etc.)

Скворцова И. Н.

ПЕРСИДСКИЕ ШЁЛКОВЫЕ ПОЯСА В СОБРАНИИ МУЗЕЕВ МИНСКА

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 05.09.2017)*

Количество шёлковых поясов, изготовленных в ткацких мастерских стран Востока в XVII – XVIII вв., в современных собраниях государственных музеев и частных коллекциях Беларуси крайне немногочисленно. И это при том, что целый ряд архивных документов, датирующихся этими же столетиями, создаёт убедительную картину чрезвычайно активного импорта персидских, турецких, индийских и китайских шёлковых поясов в Речь Посполитую [1].

С конца XVI в. изделия восточных текстильных мастерских широко бытовали в мужском шляхетском гардеробе наряду с другими, местными видами поясов (ткаными шерстяными, кожаными, серебряными), а на протяжении XVII – начала XVIII в. – вытеснили их практически полностью. Именно восточные шёлковые пояса (в первую очередь персидского и турецкого производства) стали прототипами для кунтушовых поясов Речи Посполитой, изготовление которых широко развернулось в середине – второй половине XVIII в. [2, с. 46].

Известно, что среди привозных шёлковых поясов особой популярностью у знати Речи Посполитой пользовались пояса персидские с серебряными и золотными (серебряными позолоченными) нитями, пышной полихромной орнаментацией. Историк и мемуарист XVIII в. ксёндз Ежи Китович в сочинении «Описание обычаев и традиций времён правления Августа III» писал о них так: «Персидский пояс... имеет в длину десять локтей, в ширину – три, он грубый, как французское сукно, и плотный, как пергамент. Он выткан из серебряной или золотой нити, или на одной стороне из серебряной, а на другой – золотой, его украшают разноцветные шёлковые цветы. Такие пояса не носили ежедневно, но использовали как украшение шляхетского гардероба и в качестве подарков» [3, с. 243].

Шёлковые персидские пояса XVI – начала XVIII вв., представленные в музейных собраниях разных стран мира, демонстрируют высочайший уровень технико-технологического и художественного мастерства. Их необычная, яркая красота словно овеществлённая метафора мусульманского рая и самого главного из даримых им наслаждений – зелёных, цветущих, орошаемых источниками, садов. Подобно райскому саду, декор поясов обилён цветами, заботливо огорожен орнаментальным бордюром, размерен и

расчислен, подчинён определённой системе пропорций. Райский сад – мечта и конечная цель каждого, награда за труды и тяготы жизни, людям, попавшим в него, дальше стремиться некуда. А где нет движения, торжествует статичность и плоскостность. В декоре поясов они отчётливо выражены: их создают и сплошной рисунок орнаментов, и симметричная композиция, и глубокие цвета, складывающиеся в гармоничный сияющий колорит.

Производство шелков всегда занимало существенное место в экономике Персии, в её товарообмене с другими государствами. Начальный этап в развитии иранского шёлкоткачества относят к IV в. – времени правления шахиншаха Шапура II Великого (309 – 379) из династии Сасанидов. Роскошные шелка, имевшие значительный спрос на внутреннем рынке и являвшиеся важной статьёй иранского экспорта, ткались в царских мастерских; их производство и сбыт полностью регламентировались государством [4, с. 241 – 242]. Дальнейшее развитие персидского ткацкого искусства (как и увеличение спроса на шёлковые изделия) происходит при Сельджукидах в XI – XII вв., Хулагидах в XIII – XIV вв., Тимуридах в XIV – XV вв.

Однако подлинный расцвет шёлкового производства в Персии пришёлся на период правления династии Сефевидов (1502 – 1737), когда в стране были созданы благоприятные условия для развития ремёсел и расширения торговли, а ткачество стало наиболее развитой отраслью ремесленного производства. Крупнейшими центрами шёлкоткачества становятся Кашан, Йезд, Тебриз – города, которые уже к началу XVI в. стали известными производителями этой ценной продукции, где большинство населения было занято в различных отраслях шёлкового ремесла. В правление шаха Аббаса I Великого (1587 – 1629), когда Иран превратился в сильное централизованное государство, крупные государственные мастерские были созданы в столичном городе Исфахане, и с этого времени все традиционные текстильные центры объединяются Исфаханом через систему хозяйств шахских кархане (так назывались большие мастерские, предназначенные для производства элитных тканей). Кроме государственных мастерских в городах работали и многочисленные частные производства, которые нередко объединялись в ремесленные корпорации – эснафы [5, с. 23, 25]. Их продукция была весьма разнообразна, от ценных шелков и бархатов сложной выработки до относительно массовых изделий, находивших хороший сбыт и на внутреннем, и на внешнем рынке ввиду своей сравнительно невысокой цены.

В конце XVII в. экспорт иранских шелков в западные страны существенно сократился: на положении кархане, тесно связанных с внешним рынком, отрицательно сказалось развитие мануфактурного текстильного производства в странах Европы; кроме того, нарастающий экономический кризис в государстве вёл к упадку городского ремесленного производства и торговли. Непоправимый урон развитию шёлкоткачества (как и всей

персидской художественной культуре) нанесли афганское завоевание в 1722 г., нашествие турок в 1723 – 1724 гг., деспотичное правление Надир-шаха Афшара (1736 – 1747), сопровождавшееся истреблением десятков тысяч людей, и кровопролитная борьба за власть после его убийства. Города подверглись разорению и разрушениям, связи с другими странами оборвались, многие художники и мастера погибли или переехали в соседние государства [6, с. 33 – 34]. Экспорт шёлковых изделий из Персии прекратился.

Большая часть персидских шёлковых поясов (и других художественных тканей), представленных в собраниях разных музеев мира, датируется XVI – XVII вв. – периодом расцвета текстильного производства в Сефевидском Иране. Мы ознакомились с произведениями из коллекций Национального музея в Кракове и Центрального музея ткачества в Лодзи (Польша), Государственного музея Востока и Государственного исторического музея в Москве, Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге (Россия). Полученный опыт пригодился, когда мы приступили к изучению белорусских собраний шёлковых тканей с целью выявления среди них персидских изделий.

Все персидские пояса обладают значительными размерами: длина колеблется в пределах 4-5 м, ширина составляет около 60 см. Композиционно пояса чётко делятся на три части – две одинаковые по краям изделия («головы») и центральную («середник»); части разграничены полосами орнаментального бордюра. Декор «голов», как правило, образует ряд из 5-7 повторяющихся мотивов: цветущего растения или ветки растения, овального медальона, образованного стилизованными изображениями цветов, соединяющихся с элементами растительного и геометрического орнаментов. Мотив может быть либо строго симметричным, с полным совпадением всех элементов относительно стебля растения или середины медальона как оси вертикальной симметрии, либо по общему силуэту соответствуя форме вытянутого овала, в рисунке отдельных веток и цветочных гроздей сохранять свободную естественность рисунка. Реже встречается решение «голов» в виде сплошного поля, декорированного рядами небольших заострённых овальных медальонов, komponующихся в шахматном порядке.

Орнаментация «середников» персидских поясов может быть сведена к двум основным вариантам. Первый строится на чередовании 2-3 узких поперечных полос, затканых декором в виде «бегунка» – растительной волны с одиночными профильными изображениями цветов, в которых угадываются гвоздики, розы, тюльпаны, ирисы, мальвы, или попеременно включёнными в рисунок волны фасными и профильными проекциями цветов. Полосы с «бегунком», как правило, перемежаются с другими, решёнными более лаконично: в виде отдельных изображений мелких цветов или листьев; сжатых по горизонтали медальонов с вписанным в центр изображением цветка; одиночных абстрактно-растительных форм. Другой

вариант представляет решение «средника» как единого, сплошного поля, затканного строго упорядоченными и тесно пригнанными друг к другу мелкими пальметтами, растительными медальонам, цветочными гирляндами.

Края поясов, как и «головы», всегда обрамлены декоративным бордюром, орнаментированным в виде растительно-цветочных «бегунков» и гирлянд. Орнамент бордюров длинных сторон пояса и бордюров, ограничивающих «головы», как правило, отличен по рисунку. Завершает художественный образ персидских поясов длинная бахрома из шёлковых и металлических нитей.

В процессе работы с коллекциями кунтушовых поясов в государственных музеях и частных собраниях Минска было выявлено два памятника, которые мы атрибутировали как изделия персидских мастерских.

Первый – фрагмент пояса из коллекции Национального исторического музея Республики Беларусь (КП-5776, инв. № А-252). Пояс выткан из шёлковых, серебряных и золотных нитей (рисунок 1); размеры: 462х27 см (длина и ширина неполные). Памятник поступил в собрание музея в 1961 г. из Белорусского государственного музея истории Великой Отечественной войны.



Рисунок 1. Пояс шёлковый. Фрагмент. Персия, Кашан. До 1722. Национальный исторический музей Республики Беларусь

Фрагмент позволяет судить об общем композиционном и художественном решении всего пояса. Декор «головы» представляет собой сплошное поле, затканное идущими в шахматном порядке пятью рядами небольших овальных медальонов, заострённых вверху и внизу, со стилизованной цветочной композицией внутри (в крайних рядах размещены половины медальонов). По характеру структуры цветочная композиция напоминает снежинку: от центрального восьмилепесткового цветка расходится восемь отростков. Орнаментация «средника» образуется рядами мелких пальметт, также чередующимися в шахматном порядке. Бордюры пояса декорированы растительно-цветочным «бегунком». Конец пояса украшен бахромой. Состояние сохранности ткани позволяет лишь приблизительно говорить о её первоначальном колорите. Фон «голов» и бордюров, пальметты «средника» – золотые, фон медальонов – серебряный. В растительно-орнаментальных композициях угадываются зелёный, розовый и, возможно, голубой цвета.

Уверенность в восточном происхождении памятника возникла у нас ещё в 2006 г., когда, работая над каталогом выставки «Слуцкие пояса» [7], благодаря содействию хранителя Елены Петровны Казановской мы получили возможность поработать со всей коллекцией художественных тканей. Но лишь относительно недавно нами было найдено подтверждение правильности атрибуции: в собрании Национального музея в Кракове мы обнаружили произведение-аналог – пояс с инвентарным номером MNK XIX-2511, вытканый из шёлковых, серебряных и золотных нитей; размеры: 471x55,5 см (ширина неполная). Он был передан в дар музею в 1929 г. Феликсом Ясиньским, опубликован в каталоге М. Ташицкой «Восточные пояса» [8, с. 75 – 78]. Пояс определён исследователем как изделие неизвестной мастерской Кашана и датирован первыми десятилетиями XVIII в. – до 1722 г. Мы полагаем возможным согласиться с данным утверждением и распространить информацию о месте производства и датировку (Персия, Кашан, до 1722 г.) и на пояс из собрания Национального исторического музея Республики Беларусь.

Второй памятник – фрагмент шёлкового пояса – мы обнаружили в 2012 г. в частном собрании минского коллекционера Игоря Сурмачевского, когда владелец обратился к нам с просьбой о научной экспертизе произведения, которое приобрёл у коллекционера из Польши, в свою очередь, купившего его на аукционе Сотбис в Лондоне (рисунок 2).



Рисунок 2. Пояс шёлковый. Фрагмент. Персия, Мешхед (?). Середина XVII в. (?)
Национальный художественный музей Республики Беларусь

Пояс выткан из шёлковых, серебряных и золотных нитей; размеры: 138x29,5 см (длина и ширина неполные). Фрагмент включает части одной из «голов» и «середника», которые дают представление о композиционно-художественном решении всего изделия.

Декор «головы» строится на повторе строго симметричного мотива (на фрагменте их два) в виде стилизованного цветка-пальметты с восемью лепестками, дополненными изображениями цветочных отростков. В рисунке мотивов использованы розовый, охристый, тёмно-синий (либо голубой) цвета. На одной стороне пояса фон «головы» зелёный, затканый золотыми растительными узорами, на другой – золотой, затканый зелёными

растительными узорами. Орнаментация «средника» решена как чередование полос двух типов. Первая – в виде цветочно-растительного бегунка (жёлтый рисунок на чёрном фоне с одной стороны ткани и чёрный рисунок на жёлтом фоне – с другой), вторая – с узкой ромбической каймой, декорирована изысканной цветочной гирляндой. В каждом следующем повторе второй полосы цвет гирлянды (с одной стороны ткани) либо фона (соответственно, с другой стороны) меняется с голубого на розовый и наоборот. Декор бордюра, окаймляющего пояс, а также акцентирующего композицию конца, выполнен в виде гирлянды со стилизованными ягодами.

Стилистические особенности художественного языка ткани, высокое качество шёлка, серебряной и золотной нитей, безукоризненное техническое мастерство исполнения, наличие ярко выраженных орнаментальных «рамок», выделяющих «голову» и «средник», полное совпадение орнаментов бордюров, окаймляющих пояс и акцентирующих композицию конца, указывают на изготовление пояса на одной из персидских ткацких мастерских в период правления династии Сефевидов, что и было указано нами в экспертном заключении.

В 2013 г. произведение было приобретено у коллекционера Национальным художественным музеем Республики Беларусь, и включено в коллекцию восточного декоративно-прикладного искусства (КП-31910, ВП-1450).

Сравнительный анализ фрагмента с персидскими тканями из собраний музеев Польши [9, с. 99] позволяет высказать предположение, что произведение было изготовлено в середине XVII в. в городе Мешхед, который при Сефевидях пережил подъём торговли и ремесла, в том числе ткацкого.

Форма цветка-пальметты в «голове» пояса перекликается с изображением герба города. В Мешхеде находится одна из наиболее почитаемых мусульманами-шиитами святынь – мавзолей Имама Резы (восьмого из двенадцати имамов, признанного мучеником за веру). При жизни Имама Резы (около 766 – 818) официальный чёрный цвет Аббасидов (цвет знамён, одежд должностных лиц), был заменён зелёным – излюбленным цветом шиитов [10, с. 253]. В колорите пояса доминирует зелёный цвет. Обнаружить аналоги данного произведения нам пока не удалось.

Таким образом, на сегодняшний день нами выявлены и атрибутированы как изделия персидских текстильных мастерских фрагменты двух поясов. Первый – из собрания Национального исторического музея Республики Беларусь (Персия, Кашан; до 1722 г.), второй – из собрания Национального художественного музея Республики Беларусь (Персия, Мешхед (?); середина XVII в. (?)).

ЛИТЕРАТУРА

1. Кривонос, В. Торгівля левантійським шовком у Львові в XVI – середині XVII ст. / В. Кривонос // Україна в минулому : зб. ст. / редкол. : Я. Дашкевич, М. Капраль, Я. Федорук. – Київ – Львів, 1996. – Вип. VIII. – С. 117 – 135.

2. Скварцова, I. М. Мастацка-кампазіцыйныя асаблівасці і арнамент слуцкіх паясоў / I. М. Скварцова // Слуккі пояс: гісторыя і сучаснасць : вучэбны дапаможнік / В. А. Лабачэўская [і інш.]. – Мінск, 2016. – С. 46 – 69.
3. Kitowicz, J. Opis obyczajow i zwycajow za panowania Augusta III wydany z rekopismu przez Edwarda Raczynskiego / J. Kitowicz. – Poznań : W księgarni i drukarni W. Stefanskiego, 1841. – Т. III. – 309 s.
4. Пигулевская, Н. В. Города Ирана в раннем Средневековье / Н. В. Пигулевская. – М.-Л. : Изд-во АН СССР, 1956. – 364 с.
5. Сазонова, Н. В. Мир сефевидских тканей (XVI – XVII века) / Н. В. Сазонова. – М. : Государственный музей Востока, 2004. – 192 с.
6. Адамова, А. Т. Персидская живопись и рисунок XV–XIX веков в собрании Эрмитажа : каталог выставки / А. Т. Адамова. – СПб. : Славия, 1996. – 375 с.
7. Слуккія паясы : альбом-каталог выставы 29 верасня 2005 г. – 31 студзеня 2006 г. / уклад. I. Зварыка. – Мінск : Юніпак, 2008. – 71 с.
8. Taszycka, M. Pasy kontuszowe : katalogi zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie / M. Taszycka. – Kraków : Druk. Narodowa w Krakowie, 1990. – Cz. 1. Pasy wschodnie. – 190 s.
9. Arcydzieła sztuki perskiej ze zbiorów polskich / pod red. T. Majdy. – Warszawa : Muzeum Narodowe w Warszawie, 2002. – 134 s.
10. Петрушевский, И. П. Ислам в Иране в VII – XV веках : курс лекций / И. П. Петрушевский. – Л. : Издательство Ленинградского ун-та, 1966. – 399 с.

РЕЗЮМЕ

Статья подготовлена по результатам проведенных автором исследований шелковых поясов из музейных и частных собраний Беларуси. В статье рассматриваются два памятника, которые были выявлены и атрибутированы автором как изделия персидских мастерских периода правления династии Сефевидов. Первый находится в собрании Национального исторического музея Республики Беларусь, второй – в собрании Национального художественного музея Республики Беларусь.

SUMMARY

The article is prepared as a result of the research conducted by the author of silk sashes from museum and private collections in Belarus. The article considers two sashes, which were identified and attributed by the author as the products of the Persian workshops of the period of the Safavid dynasty. The first one is in the collection of the National Historical Museum of the Republic of Belarus, the second is in the collection of the National Art Museum of the Republic of Belarus.

Трушина Т. Р.

БЕЛОРУССКАЯ ОБРЯДОВАЯ ЖАТВЕННАЯ КУКЛА

Белорусский национальный технический университет

(Поступила в редакцию 29.08.2017)

Белорусская обрядовая жатвенная кукла представляет собой интересную и практически не изученную область традиционной культуры. Литература по этой теме отсутствует, устная информация – на грани исчезновения, поэтому важно не дать безвозвратно исчезнуть последним свидетельствам об обрядовых жатвенных куклах как части народной культуры, ввести их в научный оборот, сохранить для будущего.

Таким образом, объектом данного исследования являются антропоморфные фигурки, использовавшиеся в обрядах зажинок и дожинок. Материал собран в ходе экспедиций по республике (в виде воспоминаний и свидетельств информаторов) и относится к кукле в узком смысле слова как к антропоморфному предмету, изготовленному из таких материалов, как колосья, лён и текстиль.

Земледелие издавна было основным занятием белорусов, и вся календарная обрядность носит ярко выраженный аграрный характер. В ней отразились древние взгляды на природу и попытки воздействовать на неё, повседневные думы и заботы крестьянина о хлебе насущном, об урожае, от которого зависело благополучие его семьи.

Первое упоминание о жатвенных («жніўных») обрядах на Беларуси относится к XVI в. А. Гванини в период службы в Витебском гарнизоне наблюдал и описал земледельческие работы белорусского крестьянина. В XVI в. аналогичные обряды упоминал Я. Ласицкий, который наблюдал их в пригородах Минска, когда служил при дворе князей Глебовичей в Заславле. Историк Великого Княжества Литовского Т. Нарбут осуществил подробное описание зажинок и дожинок, как они происходили в начале XIX в. в его родовом имении Щавры на Лидчине. К 1853 г. относится и самая полная фиксация А. Шпилевским жатвенных обрядов, в том числе обряда «покрывания поля». Согласно этим описаниям, начало жатвы считалось важным праздником, представлявшим собой ряд обрядов, включавших напевы и танцы, рассказывавших о крестьянской жизни. Подготовка к зажинкам была серьёзной: убирали дом и двор, накрывали стол белой скатертью, готовили праздничный ужин [1, с. 11].

Во время обряда «зажинания» старшая женщина срезала первые колосья, которые несли в дом, украшали цветами и лентами и помещали в красный угол рядом с иконами. Зёрна этих колосьев считались целебными. Особое уважение – к первому «зажиночному» снопу как к предвестнику нового хлеба. Он стоял в красном углу до следующего урожая.

Жатвенные куклы – живое свидетельство того, что белорусское народное творчество стремилось к широкому охвату разных проявлений жизни и эстетической их кодификации в кукольных образах. Культура белорусов тесно связана с землёй с земледелием, поэтому жатвенные куклы отличаются глубокая самобытность.

Кровная связь народного искусства с жизнью, трудом и бытом народа обусловила историческую преемственность традиций народной культуры, формирование не только общенародных национальных традиций, но и их местных локальных проявлений в крестьянском творчестве, а более суровая действительность, существовавшая ранее, способствовала выработке более чётких и строгих приёмов выразительности.

На примере функционирования жатвенной куклы в ритуально-магических практиках наиболее ярко прослеживаются характерные особенности переходов из пространства «природы» в пространство

«культуры»; из класса объектов, признаваемых «неживыми», в класс «человекообразных» и живых. Такая кукла была медиатором между миром земным и иным миром: с ней общались, через неё просили.

Белорусские обрядовые жатвенные куклы подразделяются на несколько типов: крестообразные, в форме столбца и конусовидные. Во всех этих куклах заложены символы, характерные для мифологического сознания крестьянина. Магически-заклинательную роль жатвенных кукол подтверждают все опрошенные информаторы.

К первому типу жатвенных кукол относится кукла «Урожай», которую делали на зажинки. В народном искусстве всегда жили и продолжают жить традиции коллективного творчества. Эти традиции складывались веками и шлифовались многими поколениями людей. В изготовлении жатвенной куклы «Урожай» (рисунок 1) также принимали участие женщины – хранительницы родовых традиций – всех 25 дворов хутора Котов Камень (Сморгонский р-н). Во время изготовления куклы пели особые жатвенные песни, сохранённые народной памятью, с обращением к ветру, солнцу, земле; произносились заговоры.



Рисунок 1. Кукла «Урожай». Информатор – Маргарита Фоминична Устинович, 1939 г. р., хутор Котов Камень, Сморгонский р-н, Гродненская обл. Высота куклы – 50-60 см, время бытования – начало и середина XX в. Фото автора

Это было создание образа жнеи, вестницы великой работы, обеспечивавшей семью главным – хлебом на весь год. Зажинальницей выбиралась женщина, «лёгкая на руку», чтобы всю жатву выдержала и провела успешно. Приветствуя ниву («Добры дзень, ніўка, ядронае жыта!»), она зажинала несколько стеблей.

Кукла «Урожай» представляла собой простейшее изображение женщины. Она имела крестообразную основу и изготавливалась из колосьев. Одевали куклу, как и жнею, нарядно. Её голова повязывалась белым платком с обережными крестами справа и слева, нанесёнными свёклой. Крой костюма очень прост: нарядная юбка, белые кофта и передник – ритуальная функция белой ткани происходит из представлений о её символической чистоте, правильности, порядке. Лицо у куклы отсутствовало. Это след

изначальной бережной роли кукол – их безликость заложена древнейшими верованиями.

Колосья в руке куклы, поднятые вверх и перевязанные белой тряпицей, означают начало обряда покрывания полей, который проводился накануне жатвы и состоял в том, что на рассвете в поле выходила молодая женщина и нажинала небольшой снопок. Обернув его полотенцем или куском нового полотна, подбрасывала вверх, приговаривая: *«Пакрыла ніўку на добрую спажыўку. / Парадзі, Божа, наша збожжа»*.

Магический характер обряда покрывания поля выразительней всего выступает в следующих его моментах: покрывание первого снопа полотном должно было способствовать сохранению плодородия нивы. Подкидывание снопа вверх – магический акт заклинания роста, урожайности [2, с. 234]. Считалось, что несоблюдение этого обряда приведёт к неудачной уборке хлеба. Всё это нашло отражение в образе обрядовой зажиночной куклы «Урожай». В начале зажинок куклу, сопровождая магическими заклинаниями, помещали рядом с зажиночным снопом – в ней была закодирована жизненно важная информация. С окончанием зажинок кукла переносилась в дом и хранилась до следующей посевной.

Кукла второго типа – столбец. Как и в первом случае, представляла собой изображение женщины и была образом зажинательницы.



Рисунок 2. Кукла «Жнея». Информатор – Людмила Васильевна Маслова, 1951 г. р., д. Ананичи, Кричевский р-н, Могилёвская обл. Высота куклы – 50-60 см. Время бытования – середина XX в. Фото автора

Делали куклу «Жнея» (рисунок 2) из колосьев на зажинки и ставили к зажиночному снопу, заговаривая на удачную уборку хлеба. На голову повязывали белую тряпицу с нарисованным лицом – влияние появившихся к этому времени фабричных кукол. Щеки рисовали свёклой. Кукле обязательно повязывали платочек. Костюм такой куклы весьма условен: её тело просто обматывали чистой тряпочкой.

Зажинать в поле выходила хозяйка с дочками либо невестками. Она нажинала небольшой сноп и ставила его, приговаривая: *«Ставлю сноп на сто коп, на тысячу мерок!»* [3, с. 40]. Рядом помещали куклу, на которую наговаривали заклинание. Таким образом, снова имеет место акт магического заклинания урожая при помощи куклы. Кукла «Жнея» после окончания зажинок находилась в доме, храня в себе силу урожая весь год.

Такой тип зажиночной куклы бытовал в начале – середине XX в. на хуторе Стриженики Лепельского района Витебской области и в деревне Зиновичи Лидского района Гродненской области – в последнем случае, сделав из снопика подобие куклы, не одевали её. Хранилась такая кукла за иконой до нового урожая.

Также ко второму типу (столбец) принадлежит кукла «Венок» (рисунок 3). Делали её из колосьев, перевязанных льняной нитью. Признаки человека в этой кукле просты: тело – столбец из колосьев, на котором при помощи линии шеи и пояса расставлялись основополагающие акценты: шея, голова, середина туловища. На кукольной голове – венок из полевых цветов.



Рисунок 3. Кукла «Венок». Информатор – Екатерина Михайловна Прокопук, 1928 г. р., д. Збураж, Малоритский р-н, Брестская обл. Высота куклы – 50-60 см. Время бытования – начало и середина XX в. Фото автора

Само плетение венка было магическим актом и сопровождалось особыми песнями и заговорами на урожай. Как и кукла «Урожай», «Венок» лица не имела, что говорит о её более древнем происхождении. Кукла выставлялась в поле перед дожинками.

Дожинки представляют собой древний обряд, часть дохристианского ритуального комплекса, связанного с концом уборки урожая, где дожиночный венок имел магическое предназначение и тоже был призван поспособствовать будущему урожаю. Выполнял он и специфическую обрядовую функцию: был атрибутом поздравления хозяина с окончанием уборки хлеба, символом «божага дару», играл эстетическую роль [3, с. 47]. Для несения венка и вручения его хозяину жницы выбирали девушку не просто красивую и певунью, а ещё и работающую [3, с. 111]. Хорошо известен тот факт, что при поздравлении хозяина с урожаем и помещением ему на голову венка фактически совершался заговор на урожай.

Описание дожинок, сделанное Е. Тышкевичем, включает основные моменты обряда, где записано также типовое поздравление жнеями хозяина с окончанием жатвы: «Принеси, пану, венок с широкого поля, с ядрёного жита... / Пану – венок а нам – горилки збанок» [3, с. 7]. После окончания дожинок кукла «Венок» стояла целый год в доме на почётном месте.

Таким образом, в кукле «Венок» заложена информация о магическом предназначении дожиночного венка.

Третий тип жатвенной куклы – «Ляница» с конусовидной основой (рисунок 4), представляющая собой три ипостаси льна: семя – лён – полотно.



Рисунок 4. Кукла «Ляница». Информатор – Алла Леонидовна Плевако, 1973 г. р., д. Косичи, Вилейский р-н, Минская обл. Высота куклы – 20 см. Время бытования – начало и середина XX в. Фото автора

Конусовидное тело куклы обкручивалось льном. Магическое обвязывание человека льняными нитками являлось древнейшей ритуальной практикой. Косынка из небеленого полотна переходила крест-накрест в передник, куда помещали зерно (рожь, ячмень) и семена льна. Сзади передник сшивали. Лица кукле не делали, что говорит о её древней природе.

В белорусской текстильной традиционной культуре главное место отведено льну; значение растения в жизни крестьян приравнивалось к хлебу. Льняное полотно использовалось в наиболее важные моменты жизни человека; лён в народном сознании наделялся божественными качествами, имел магическую силу и способствовал охране от злых сил.

Ляница в мифологии белорусов ассоциировалась с женским началом льняного поля. Лён и Ляница как муж и жена; во время посева льна их было принято просить: *«Лён і Ляніха, прыходзьце к нам на помач»* [4, с. 277].

Куклу, изображавшую мифологическую Ляницу, заговаривали на богатый урожай, помещали в избе на окошко и хранили до будущего урожая.

Таким образом, результаты комплексного исследования белорусских обрядовых жатвенных кукол позволяют провести их типологизацию и признать тот факт, что жатвенные куклы, которые сопровождали соответствующие обряды, рождались непосредственно в процессе работы, в ходе соприкосновения человека с природой и с целью влиять на будущий урожай магическим действием. В этом в полной мере убеждает рассмотрение применения кукол в контексте жатвенной обрядности белорусов.

Обрядовые жатвенные куклы связывают нас с опытом прошлого, местной традицией, национальным наследием. Возрождение таких кукол является вкладом в сохранение и развитие отечественной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шпилевский, П. М. Обряды крестьян Витебской и Минской губерний при уборке хлеба с полей / П. М. Шпилевский // Пантеон. – СПб., 1853. – Т. 9, кн. 6.

2. Традиционная культура белорусов во времени и пространстве / А. В. Титовец [и др.] ; под науч. ред. А. В. Титовца. – Минск : Белорусская наука, 2013. – 579 с.
3. Ліс, А. С. Жніўныя песні / А. С. Ліс. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – 238 с.
4. Міфалогія беларусаў: энцыклапедычны слоўнік / склад. І. Клімковіч, В. Аўтушка ; навук. рэд. Т. Валодзіна, С. Санько. – Мінск : Беларусь, 2011. – 607 с.

РЕЗЮМЕ

Обрядовая кукла в Беларуси – интересная и неизученная область традиционной культуры. В данной статье сделана первичная классификация собранного материала. Дана характеристика каждому из типов жатвенной куклы.

SUMMARY

Ritual doll in Belarus is interesting and unstudied area of traditional culture. In this article made the initial classification of the collected material. Made characteristic of each type of reaper doll.

Флікон-Світа Г. А.

ІКАНАСТАС І АЛТАРЫ СТРАЧАНАЙ УНІЯЦКАЙ ЦАРКВЫ СВ. ТРОІЦЫ Ё ВІЦЕБСКУ: НА МАТЭРЫЯЛЕ ФОТАЗДЫМКАЎ ПАЧАТКУ ХХ СТ.

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 01.09.2017)*

Адным з унікальных помнікаў беларускай уніяцкай спадчыны з’яўляецца іканастанс Троіцкай царквы ў Віцебску. Гэты твор манументальнага мастацтва не захаваўся да нашага часу, аднак уяўленне пра яго можна атрымаць дзякуючы фотаздымкам, якія былі зроблены ў 1915 г. Л. Д. Нікольскім і цяпер знаходзяцца ў архіве Інстытута гісторыі матэрыяльнай культуры Расійскай акадэміі навук у Санкт-Пецярбургу¹ [3, арк. 16, 18, 19]. Каштоўнасць гэтага помніка была адзначана яшчэ ў пачатку ХХ ст. прадстаўнікамі Імператарскай археалагічнай камісіі. Так, сябар названай арганізацыі, акадэмік архітэктуры П. П. Пакрышкін звярнуў увагу на «цудоўны іканастанс» віцебскай Троіцкай царквы, што адзначана ў пратаколе рэстаўрацыйнага пасяджэння, праведзенага 7 мая 1915 г. [1, с. 90]. Менавіта па гэтай прычыне здзейснілі фотафіксацыю іканастанса, а таксама ўзнялі пытанне пра неабходнасць яго захавання. Нягледзячы на гэта, будынак разам з унутраным начыннем у 1920-я гады страчаны.

Упершыню дзве фатаграфіі з тагачаснай здымкі інтэр’ера былі надрукаваны ў 1915 г. у «Известиях Императорской археологической комиссии» [1, с. 88 – 89]. На адной з іх прадстаўлены іканастанс, на другой – «ківот» левага кліраса – колішні бакавы алтар. Якасць выяў дазваляе атрымаць толькі агульнае ўяўленне, але персанажаў на абразях разабраць амаль немагчыма. Названыя здымкі, а таксама трэці – «ківота» правага кліраса надрукаваны ў манаграфіі даследчыцы архітэктуры І. Слюньковай [5,

¹ Аўтар выказвае шчырую падзяку Германскаму гістарычнаму інстытуту ў Маскве за прадстаўленне стыпендыі, якая дазволіла ажыццявіць паездку ў Санкт-Пецярбург для збору матэрыялаў у архівах.

с. 266 – 267] і ўведзены ў навуковы ўжытак. Аднак для даследавання праграмы іканастаса неабходна звяртацца да арыгіналаў, якія б дазволілі разабраць нават дробныя дэталі, што немагчыма зрабіць па надрукаваных адбітках.

На пэўныя асаблівасцях названага іканастаса, створанага, верагодна, не раней за 1760-я гады, мы ўжо звярталі ўвагу [7, с. 29 – 30], падкрэсліваючы, што гэта ўзор ілюзорнага жывапісу. Факт існавання ілюзорных іканастасаў на Беларусі атрымалася ўстанавіць на падставе гістарычных дакументаў – пратаколаў правак уніяцкіх храмаў, а адзіным візуальным доказам гэтай страчанай на сёння мастацкай з’явы якраз і выступае здымак 1915 г. іканастаса Троіцкай царквы ў Віцебску. Асобнай увагі патрабуе праграма дадзенага іканастаса (малюнак 1), а таксама бакавыя прысценныя алтары царквы. Да цяперашняга часу захавалася і вядома па выявах няшмат уніяцкіх прысценных алтароў, якія ў канцы XVII – пачатку XIX ст. знаходзіліся амаль у кожнай царкве названай канфесіі [8].



Малюнак 1. Іканастас былой уніяцкай царквы Св. Троіцы ў Віцебску (на Пескаваціку), фотаздымак Л. Д. Нікольскага, 1915 г.

Алтары ў тэхніцы ілюзорнага жывапісу прадстаўлены ў шэрагу каталіцкіх храмаў. У некаторых ўніяцкіх цэрквах акрамя алтароў, якія з’явіліся тут пад уплывам каталіцкай традыцыі і часам былі выкананы ў адзначанай тэхніцы [8, с. 34], такім жа спосабам былі ствараліся і іканастасы. Іх асаблівасць у параўнанні з архітэктурнымі іканастасамі заключаецца ў тым, што ў гэтым выпадку іканастас – плоскасны, у ім няма ні калон, ні пілястраў, ні іншых аб’ёмных дэталёў, ён цалкам напісаны на драўляным шчыце. Дакладней, напісаны не толькі выявы святых, якія складаюць сюжэтную праграму іканастаса, але і архітэктурныя элементы паміж імі. Калоны, пілястры, карнізы – усё выканана фарбамі на плоскай аснове такім чынам, што ствараецца ілюзія аб’ёму. Іканастас віцебскай Троіцкай царквы з’яўляецца яскравым прыкладам.

Што датычыцца праграмы гэтага самабытнага помніка, то яна, з аднаго боку, традыцыйная для тагачасных уніяцкіх іканастасаў, а з другога – мае адметныя рысы. Так, тыповым з’яўляецца колькасць і тэмы чыноў – іх тры: мясцовы, апостальскі дэісус, прарочы. З шэрагу апісаных уніяцкіх цэркваў

Беларусі вынікае, што ўжо на пачатак XVIII ст. сфарміравалася характэрная праграма іканастанса, якая ў тых часы ўспрымалася як поўная. Яна складалася з трох пералічаных ярусаў [6]. Аднак у дадзеным выпадку цікава, што ў апостальскім і прарочым ярусах персанажы размеркаваны ў кожным у два рады. Таму пры павярхоўным разглядзе можа падацца, што іканастанс пяціярусны.

Ніжні чын паводле свайго складу з'яўляецца тыповым. У яго цэнтры размешчана Царская брама, пра якую ў пратаколе рэстаўрацыйнага пасяджэння за 1915 г. адзначана «новейшага устройства, с лучами» [1, с. 90]. Справа ад яе знаходзіцца роставы абраз «Ісус Хрыстос Пантакратар», злева – «Божая Маці Адзігітрыя». Гэтыя абразы, а таксама цэнтральныя іконы апостальскага і прарочага чыноў створаны на асобных дошках і ўманціраваны ў агульны шчыт іканастанса. Размяшчэнне дзвюх названых мясцовых ікон з'яўляецца кананічным, аднак верагодна, што першапачаткова абразы былі ўсталяваны ў іканастанс наадварот: картушы з манаграмамі, складзенымі з лацінскіх літар, абазначаюць справа пад «Ісусам Хрыстом» – Божую Маці, злева пад «Багародзіцай» – Ісуса Хрыста. Лагічна, калі манаграмы адпавядаюць сюжэтам абразоў, пад якімі яны размешчаны. Улічваючы тую акалічнасць, што сярод беларускіх уніяцкіх іканастансаў вядомы прыклады нетыповага размяшчэння мясцовых абразоў (напрыклад, у жыровіцкім іканастансе да сярэдзіны XIX ст.), можна зрабіць выснову пра падобнае размяшчэнне ў Троіцкай царкве. Аднак у архіўных дакументах дадзеная акалічнасць не адлюстравана.

З гістарычных крыніц вядома толькі адна – візіт (пратакол праверкі) царквы за 1822 г., дзе прадстаўлены звесткі пра іканастанс, аднак дакладнае размяшчэнне абразоў Хрыста і Божай Маці не пазначана [4, арк. 13]. Выклікае цікавасць і наяўнасць прыведзеных манаграм, першапачаткова распрацаваных у каталіцтве, адкуль іх і засвоіла ўніяцкая царква. У дадзеным выпадку звяртае на сябе ўвагу ўключэнне манаграм у іканастанс – атрыбут усходнехрысціянскай царквы.

Паабাপал мясцовых абразоў знаходзяцца дыяканскія дзверы: злева – з выявай архангела Міхаіла, справа – архідыякана Стэфана. Над мясцовым чынам на драўлянай аснове іканастанса напісаны антаблемент, на фрызе якога намаляваны картушы з указаннем сюжэтаў абразоў. А паміж імі размешчаны херувімы. Над Царскай брамай напісаны «Спас нерукатворны». Другі чын – апостальсі дэісус – прадстаўлены традыцыйным для беларускіх іканастансаў складам выяў. Цэнтрам яруса з'яўляецца абраз «Дэісус», з двух бакоў якога напісана па шэсць постацяў апосталаў. Унікальным з'яўляецца тое, што яны, як было адзначана, размешчаны ў два рады.

Трэці, верхні, чын прарочы. На цэнтральнай выяве Божая Маці прадстаўлена на прастоле са скіпетрам у руцэ, а перад ёй з бакоў уклечаны двое анёлаў. Гэты іканастансны чын, як і папярэдні, сфарміраваны выявамі, размешчанымі ў два рады. Розніца заключаецца ў тым, што паясныя постаці прарокаў прадстаўлены ў авальных картушах. Завяршае іканастанс

«Укрыжаванне з перадстаячымі», таксама выкананае ў тэхніцы ілюзорнага жывапісу. Хрыстос на абвітым вінаграднай лазой крыжы і постаці Божай Маці і Яна Багаслова напісаны на дошцы і выразаны па контуры: яны імітуюць скульптуры.

У іканастасе выразна акцэнтавана цэнтральная вертыкальная вось. Так, абразы «Дэісус» і «Божая Маці на прастоле» значна большыя за іншыя выявы гэтых ярусаў. Акрамя таго, яны візуальна вылучаны «разьбянымі калонамі», напісанымі фарбамі на драўлянай аснове іканастаса. Гэтыя калоны большыя за тыя, што аддзяляюць выявы апосталаў адну ад адной. Такім чынам, жывапіснымі сродкамі на драўляных шчытах напісаны іканастас кампазіцыі, якая на той час ужо сфарміравалася, шырока ўкаранілася і стала найбольш характэрнай для беларускіх храмаў. Для параўнання можна ўзяць хрэстаматычны помнік – іканастас сярэдзіны XVIII ст. з Юраўскай царквы ў Давыд-Гарадку [2, іл. 76]. Хоць ён і знаходзіцца ў храме іншага рэгіёна і іншай канфесіі (праваслаўя), аднак увасобіў у сабе тагачасныя рысы, уласцівыя большасці беларускіх іканастасаў (незалежна ад канфесіі). Візуальным акцэнтам агульнай кампазіцыі з’яўляецца цэнтральная вертыкальная вось, сфарміраваная абразамі большага памеру, вынесенымі вышэй за свае ярусы. Агульны сілуэт іканастаса выглядае фігурным у наверхшы дзякуючы картушам, у якіх напісаны выявы прарокаў. Аўтары-стваральнікі іканастаса віцебскай Троіцкай царквы ўвасобілі жывапіснымі сродкамі на драўляным шчыце-аснове менавіта гэтыя, найбольш характэрныя рысы беларускіх іканастасаў.

Акрамя іканастаса, у названым храме на пачатак XX ст. захоўваліся ўніяцкія алтары, якія перажылі пераход будынка ў праваслаўе і засталіся на сваіх месцах. Да нашых дзён засталіся адзінкавыя прысценныя алтары, пераважна мураваныя, у цэрквах ранейшых базыльянскіх кляштараў Полацка, Барунаў, Талачына, Вольна, Ракава [8, с. 27 – 28]. Аднак алтары прыходскіх уніяцкіх цэркваў у сваёй большасці былі страчаны. Захаваліся толькі рэдкія помнікі, якія ўдалося выявіць у храмах Порплішча, Кажан-Гарадка, Новай Мышы [8, с. 29 – 30]. Таму адшуканне малавядомых візуальных крыніц, дзе зафіксаваны страчаныя ўніяцкія алтары, мае істотнае значэнне для вывучэння гэтай тэмы. На фотаздымках інтэр’ера Троіцкай царквы ў Віцебску прадстаўлена чатыры прысценныя алтары (малюнак 2, 3). З правага боку ад іканастаса знаходзіцца алтар «Уваскрэсенне Хрыстова», што, як і іканастас, выкананы пры выкарыстанні тэхнікі ілюзорнага жывапісу: аснова алтара фігурна выразана з дошак, на ёй напісаны калоны, валюты, антаблемент. У наверхшы размешчана дэкаратыўная разьба. Кампазіцыйным і сэнсавым цэнтрам алтара з’яўляецца абраз «Уваскрэсенне Хрыстова». У візіце храма за 1822 г. дадзены алтар апісваецца як «malowany na optykę...» [4, арк. 13].



Малюнак 2. Правы клірас з бакавымі прысценнымі алтарамі былой уніяцкай царквы Св. Троіцы ў Віцебску



Малюнак 3. Левы клірас з бакавымі прысценнымі алтарамі былой уніяцкай царквы Св. Троіцы ў Віцебску

Фотаздымак Л. Д. Нікольскага, 1915 г.

Звяртаюць на сябе ўвагу тры невялікія абразкі, прымацаваныя ў разгледжаным алтары пад галоўнай іконай. Відавочна, што месца для іх тут першапачаткова не прызначалася: яны былі ўладкаваны пазней. Дзве іконкі, размешчаныя пад ілюзорнымі калонамі, прадстаўляюць сюжэты «Збавіцель» і «Божая Маці Адзігітрыя». Аднак найбольшую цікавасць уяўляе трэці твор, які знаходзіцца паміж імі. Гэта складзень: да асноўнага абраза з двух бакоў прымацаваны створкі з жывапіснымі выямі. Да нашага часу дайшлі толькі рэдкія помнікі падобнага тыпу. Так, у Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь захоўваецца твор з Турава [2, іл. 123], адзіны вядомы на сённяшні дзень беларускі абраз-складзень XVIII ст. Магчыма, у тыя часы сакральныя творы такога кшталту не былі пашыраны. Больш маштабна яны ўваходзяць ва ўжытак у 2-й палове XIX ст., калі на беларускіх землях сфарміравалася практыка выкарыстання ў штодзённым жыцці хатніх абразоў. У гэты час акрамя звычайных ікон ствараліся і складныя, якія трактаваліся як хатнія іканастасы, бо яны змяшчалі адразу некалькі сюжэтаў. Улічваючы сціплыя памеры прадстаўленага на фотаздымку складня, можна выказаць здагадку, што гэта адзін з «хатніх» твораў. Яго маглі ахвяраваць у царкву прыхаджане ў XIX ст.

Пра бакавы алтар, змешчаны злева ад іканастаса, у архіўным дакуменце гаворыцца: «Z lewey strony 1y (ołtarz poboczny) malowany stolarskiey roboty... w którym obraz Matki Nuy. na ręku Pana Jezysa trzymajacey w szacie...» [4, арк. 13 адв.]. Хоць у пратаколе праверкі няма згадак пра выкарыстанне ілюзорнага жывапісу для гэтага сакральнага аб'екта, аднак відавочна, што і тут названы прыём меў месца: калоны, карніз, фігуры анёлаў намалюваны. Абраз, па ўсёй верагоднасці, на пачатак XX ст., пра што сведчыць здымак, знаходзіўся не аўтэнтчны: ён меншага памеру, чым поле,

адведзенае пад яго. Сюжэт разабраць складана, аднак падобна, што тут прадстаўлена «Зняцце з Крыжа».

Акрамя двух прааналізаваных алтароў, размешчаных з двух бакоў іканастаса, у храме прысутнічалі і іншыя. Так, у правым клірасе каля сцяны ўсталяваны драўляны архітэктурны алтар (малюнак 2). Ён мае двух'ярусную структуру, заснаваную на пастаменце і завершаную разьбяным картушам. У ніжнім, асноўным ярусе знаходзіцца галоўны абраз алтара, які і вызначае тытул усяго сакральнага аб'екта – «Сабор архангела Міхаіла». У другім ярусе размешчана «Дабравесце», а ў самым версе ў картушы – «Усёбачнае вока». Структура, архітэктурнае і дэкаратыўнае вырашэнне алтара даволі традыцыйныя для таго часу. Ярусы алтара раздзяляе ламаны антаблемент на чатырох калонах, размешчаных па дзве ў розных плоскасцях. Алтар, відавочна, да пачатку XX ст. захаваўся без змен, бо ў дакуменце за 1822 г. ён апісваецца як двух'ярусны, разьбяны, з абразамі на дошках адпаведных сюжэтаў.

Парным, аналагічна выкананым і сіметрычна размешчаным да яго, з'яўляецца алтар ў левым клірасе (малюнак 3). Адрозненне заключаецца толькі ў тым, што тут адсутнічае картуш у наверхшы. У ніжнім ярусе знаходзіцца «Святы Мікалай». А на іконе верхняга яруса, пра што сведчаць архіўныя крыніцы, быў прадстаўлены пакутнік за ўніяцкую веру Язафат Кунцэвіч [4, арк. 13 адв.]. Гэты твор не быў прыбраны з алтара або знішчаны ў XIX ст., калі храм перавялі ў праваслаўе, а захаваўся да пачатку XX ст., хоць і не ў вельмі добрым стане. Аднак постаць святога з посахам у епіскапскім адзенні і фігуры двух анёлаў разабраць можна. Таму не ўзнікае сумнення наконт сюжэта абраза. Ад некалі шматлікай іканапіснай спадчыны з выявай Язафата Кунцэвіча да нашых дзён захаваліся толькі адзінкавыя помнікі [9]. Таму фотаздымкі, на якіх зафіксаваны абразы такога сюжэта, маюць вялікае значэнне для даследавання іканаграфіі адзінага ўласна ўніяцкага святога.

З візіта 1822 г. вядома, што ў царкве акрамя прааналізаваных чатырох алтароў, сіметрычна размешчаных адносна іканастаса, знаходзіўся алтар «Святой Троіцы» і фератрон – вынасны алтарык для працэсій. Яны дайшлі да XX ст.: на фотаздымках прадстаўлены пад фіранкамі. У правай частцы храма размяшчаўся алтар «Святой Троіцы», пра што сведчыць сюжэт абраза ў ім. Так, пры пільным разглядзе можна разабраць у цэнтры кампазіцыі сферу, справа ад якой знаходзіцца Бог Айцец, уверх – ззянне, што, відавочна, зыходзіць ад Святога Духа, унізе – анельчык. Левы бок за фіранкай не бачны, аднак паколькі кампазіцыя з'яўляецца традыцыйнай, хутчэй за ўсё там намаляваны Ісус Хрыстос.

Фератрон на пачатак XX ст. размяшчаўся ў левай частцы. Пра тое, што гэта ранейшы ўніяцкі працэсійны алтарык, сведчыць параўнанне яго апісання ў візіце за 1822 г. і выявы на фотаздымку. Так, у гістарычных дакументах пра яго адзначаецца, што ён на чатырох слупках; двухбаковы абраз у ім на адным баку змяшчаў выяву Троіцы, на другім – Божай Маці. Прадстаўлены на

фотаздымку сакральны аб'ект таксама мае слупкі (тут іх бачна два; яшчэ два, відавочна, з адваротнага боку абраза), з-пад фіранкі, накінутай на яго, можна разгледзець ікону «Божай Маці Адзігітрыі».

Падводзячы высновы, адзначым, што праведзенае даследаванне дазволіла акцэнтаваць увагу на тэме ілюзорных іканастанасаў, прыкладам якіх з'яўляецца сакральны комплекс са страчанай уніяцкай Троіцкай царквы горада Віцебска, зафіксаваны на фотаздымках у 1915 г. На дадзены момант гэта – адзіны вядомы па выявах помнік такога кшталту. Вывучэнне праграмы іканастанаса паказала, што ў ім прысутнічалі элементы, уласцівыя заходняму хрысціянству. Іх наяўнасць у сакральным аб'екце ўсходнехрысціянскага абраду з'яўляецца чарговым прыкладам сінтэзу дзвюх традыцый ва ўніяцкіх мастацкіх помніках. Дадзены артыкул дазволіў увесці ў навуковае карыстанне новыя артэфакты, неабходныя для даследавання ўніяцкіх прысценных алтароў. Так, колькасць вядомых помнікаў такога кшталту дзякуючы прадстаўленым фотаздымкам павялічылася; асабліва каштоўна тое, што былі ўведзены ў навуковы ўжытак два ілюзорныя алтары. У выніку праведзенага даследавання было ўстаноўлена, што ўніяцкі комплекс сакральных аб'ектаў Троіцкай царквы ў Віцебску, які складаўся з іканастанаса, пяці прысценных алтароў і фератрона, перажыў перавод царквы ў праваслаўе і захоўваўся да пачатку ХХ ст. Гэта ўнікальны выпадак, што дае магчымасць убачыць, як у інтэр'еры ўніяцкага храма адначасова суіснавалі атрыбуты ўсходне- і заходнехрысціянскай традыцыі. Бясспрэчную цікавасць ўяўляе і ўведзеная ў навуковы ўжытак выява Св. Язафата Кунцэвіча, якая папаўняе нізку твораў такой іканаграфіі.

ЛІТАРАТУРА

1. Известия Императорской археологической комиссии. – Петроград : Б. и., 1915. – Вып. 59. – 193 с.
2. Іканапіс Беларусі XV – XVIII стагоддзяў / аўт. тэксту і склад. Н. Ф. Высоцкая. – Мінск : Беларусь, 2001. – 21 с.
3. Институт истории материальной культуры Российской академии наук. Рукописный отдел. – Ф. 1. 1910. Д. 298.
4. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі. – Ф. 1781. Воп. 26. Спр. 1410.
5. Слюнькова, И. Н. Храмы и монастыри Беларуси XIX в. в составе Российской империи: пересоздание наследия / И. Н. Слюнькова. – М. : Прогресс-Традиция, 2010. – 615 с.
6. Флікоп, Г. А. Іканастанасы ўніяцкіх храмаў Беларусі XVII – пачатку XIX ст.: колькасць чыноў і іх змест / Г. А. Флікоп // Історія релігій в Україні : науковий щорічник. – Львів, 2015. – Кн. 2. – С. 324 – 334.
7. Флікоп-Світа, Г. А. Іканастанасы ўніяцкіх храмаў Беларусі. Пошук новых мастацкіх формаў (другая палова XVIII – пачатак XIX ст.) / Г. А. Флікоп-Світа // Беларускі гістарычны часопіс. – 2016. – № 12. – С. 24 – 32.
8. Флікоп-Світа, Г. А. Прысценныя алтары ўніяцкіх храмаў Беларусі ў канцы XVII – пачатку XIX ст. / Г. А. Флікоп-Світа // Беларускі гістарычны часопіс. – 2016. – № 3. – С. 26 – 37.
9. Хадыка, А. Святы Язафат Кунцэвіч: складанне культуры і іканаграфіі ў Беларусі / А. Хадыка // Наша вера. – 2006. – № 2 (36) [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <http://media.catholic.by/nv/n46/aboutus.htm>. – Дата доступу: 24.08.2017.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются иконостас, боковые пристенные алтари и феретрон бывшего униатского храма Св. Троицы в Витебске (на Песковатике). До настоящего времени они, как и здание церкви, не сохранились, но представление о них можно получить благодаря фотографиям 1915 г. Эти снимки хоть и публиковались ранее, но изучение представленных на них сакральных объектов не производилось. В статье исследуются программа и техника выполнения иконостаса и алтарей, вводятся в научное употребление неизвестные ранее примеры иллюзионистической живописи.

SUMMARY

The article deals with the iconostasis, lateral wall altars and the feretroon of the former Uniate Church of the Holy Trinity in Vitebsk. Until now, they, like the building of the church, have not been preserved, but the idea of them can be obtained thanks to the photographs of 1915. These images, although published earlier, but the study of the sacral objects presented on them was not done. This article explores the program and techniques for the execution of the iconostasis and altars, introduces into the scientific use the previously unknown examples of illusionist painting.

Чудновец А. С.

ПЕТРИКОВСКАЯ РОСПИСЬ КАК ЭЛЕМЕНТ НАЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

*Приднепровская государственная академия строительства и архитектуры
(Поступила в редакцию 04.05.2017)*

С обретением Украиной независимости появилась необходимость возрождения украинского национального стиля в современном дизайне, который сегодня тяготеет к интернациональной, межстилевой интеграции, заимствуя формы, элементы других культур, что приводит к потере собственной идентичности, поэтому обращение к истокам, возрождение местной культуры, трансформация её визуальных кодов будут способствовать формированию и идентификации украинского дизайна [3, с. 102 – 104].

В работах многих исследователей высказан тезис об отсутствии в Украине национальной модели дизайна. В частности, В. Даниленко отмечает, что до сих пор речь не шла о создании «украинского дизайна», авторы ограничивались рассмотрением «дизайна на территории Украины» [3, с. 127].

Состояние современного дизайна и этнодизайна как его составляющей рассматривалось многими учёными: В. Косивым [4], С. Геренко [2], Ю. Афанасьевым [1], А. Руденченко [7], Н. Сбитневой [8], С. Танко [9], М. Чумаченко [10], И. Юрченко [11] и другими, но не уделялось внимания вопросу о привнесении в дизайн петриковской росписи как национальной составляющей, её модификации в этой практике. Вопрос является актуальным, поскольку важно рассмотреть особенности использования элементов и мотивов данного вида народного искусства в развитии современного графического дизайна, его изменений и тенденций, что составляет цель статьи.

Тенденция интеграции элементов национальной культуры в современный дизайн в целом положительная, но многие исследователи определяют негативные моменты этого явления, прежде всего касающиеся адаптации постоянных устойчивых элементов традиционного искусства к инновационным направлениям дизайна. Наблюдается нивелирование архаичных, эмоционально-мировоззренческих, космогонических, мистически-религиозных коннотаций элементов народной культуры, приспособление их к современным промышленным технологиям, создаётся эффект, который некоторые исследователи называют «шароварщиной» [2; 3].

По мнению Ю. Афанасьева, в современном украинском дизайне вместо собственно его создания прослеживается тенденция к формированию иллюзорного, псевдонационального его варианта, поскольку вместо глубинного переосмысления традиционных образцов украинской культуры предлагаются внешние этнокультурные элементы, используемые формально, в отрыве от их традиционного сакрального знаково-символического содержания, превращая их в пустой псевдонациональный декор [1]. В таком виде этнодизайн не просто не выполняет задачи по сохранению самобытности национальной культуры по углублению восприятия её кодов, но и всячески этому препятствует.

Петриковская роспись как один из известных и репрезентативных элементов украинской культуры часто используется в современных дизайнерских разработках. Её популярность связана с внесением в Список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО. На фоне возвращения к рукотворным эффектам, которое наблюдается в современном дизайне и имеет большое эмоциональное воздействие на реципиента в условиях перенасыщенного визуального пространства компьютерным моделированием элементов, использование рисованных вручную элементов дизайна является весьма актуальным в условиях возрождения национальной идеи [8, с. 65].

Петриковская роспись как элемент декора среды прошла несколько этапов в своей эволюции. В качестве стенописи она отличалась стилистическим разнообразием, поскольку выполнялась непрофессиональными мастерами, носила импровизационный характер и не имела определённого арсенала постоянно изображаемых элементов. Каждый мастер работал на эмоционально-интуитивном уровне, привнося что-то новое. Когда среди множества рисующих выделились полупрофессиональные мастера, стилистика росписей вобрала в основном их индивидуальные характеристики и эстетические предпочтения.

Стилистика петриковской росписи канонизировалась в советское время благодаря деятельности фабрики «Дружба», которая производила стандартизированные изделия путём их тиражирования для удовлетворения потребностей и эстетических вкусов массового потребителя. Именно тогда возникло стереотипное представление о петриковской росписи как о

красочном растительном орнаменте на чёрном фоне. Выразительными элементами его стали «калина», «цибулька», «кучерявка».

Существовал и другой способ петриковской росписи, на базе цеха подлаковой росписи, с участием профессиональных художников, что отразилось на её большей выразительности за счёт стройной композиции, детализации, утончённости рисунка.

Сейчас, когда мастера работают независимо друг от друга, стилистика предлагаемых ими изделий меняется. С одной стороны, без прямой конкуренции наблюдается ухудшение качества работ, под чем мы понимаем стихийный и необоснованный отход от классических образцов, пренебрежение композиционными законами. Мы убеждены, что феномен народного искусства и народного мастера заключается в том, что при отсутствии знаний художественной грамоты он на интуитивном уровне использует законы гармонии, создавая совершенное творение, которое по художественной выразительности ничем не уступает изделию профессионального художника. Вместе тем, с уходом от традиций появилась большая непосредственность, которая ценится в любом виде народного искусства. При отсутствии централизованного производства наблюдается и большее стилистическое разнообразие.

Петриковские мастера украшают предметы материальной культуры на определённом этапе их производства (декорирования), приспособившись к форме, в создании которой не участвовали. Возможно, именно из-за отсутствия ощущения формы им не всегда удаётся достичь её органичной связи с орнаментальным декором. Когда же профессиональные дизайнеры берутся декорировать объекты, применяя петриковскую роспись, то проигрывают технически. Наилучшие результаты достигаются, как правило, когда дизайнер или владеет техникой на высоком уровне, или работает вместе с народным мастером. Здесь также прослеживаются противоречивые тенденции, которые наблюдаются в этнодизайне западных стран и связаны с различиями генетически родственного декоративно-прикладного искусства и дизайна, истоками которых является народное искусство. Если первое явление несколько консервативно, второе устремлено в будущее [7, с. 104]. Соответственно, на уровне формы это проявляется в тяготении второго к лаконичности и минимализму и ограничении средств выразительности, тогда как первое использует сложность, богатство и часто «накопление» элементов. Только согласование этих двух стремлений может привести к созданию оригинальных художественных образцов, воплощающих эстетические идеи нашего народа и отражающих его мировоззрение.

Попытки интегрировать мотивы петриковской росписи в современную дизайнерскую действительность базируются на трёх основных подходах, характерных для этнодизайна в целом. Первый – декоративный, заключается в использовании элементов и стилистики растительного орнамента без символической или идейной нагрузки, основная функция здесь – декоративно-отделочная. Второй подход – применение в декорировании

изделий народных мотивов, интерпретированных тем или иным автором и трансформированных под призмой его собственного видения и эстетических предпочтений. Третий актуальный подход, к которому обращаются реже, – концептуальный, заключается в интерпретации народного наследия в соответствии с языком постмодернистской парадигмы, то есть гармоничном сочетании архаичных традиций и постмодернистской эстетики, причём использование традиций здесь является не поверхностным, а глубинным [6, с. 42]. Среди основных приёмов реализации петриковской росписи в создании дизайна встречаются все те, что применяются в современном этнодизайне и основаны преимущественно на интеграции истории и традиций народного искусства и современных технологий [2, с. 668]: копирование, цитирование, имитация, интерпретация, стилизация и ассоциация [10, с. 51 – 52].

Широко применяется петриковская роспись в графическом дизайне, особенно в оформлении календарей. Так, в календарь на 2016 год, созданный студентом Львовской академии искусств И. Лисним, входят работы разных авторов, работающих в данной технике, но не являющихся выходцами из Петриковки. Иллюстрации ассоциативно не связаны с месяцами года и имеют вид обычных петриковских «малёвок». Данный календарь является интересной попыткой применить петриковскую роспись в современном графическом дизайне и имеет как преимущества (удачные стилистические решения отдельных элементов), так и недостатки. Среди них основными являются отсутствие единства и связи между иллюстрациями, из-за чего календарь не кажется единым целым; пренебрежение функциональностью, при которой большая часть дат нечёткая, трудно прочитывается, требуется приложить усилия, чтобы получить информацию, которая должна содержаться в календаре. Для данного вида продукции основным показателем качества выступает именно функциональность [5]. Рассмотренная работа является примером имитации как основного приёма, использованного в дизайне.

Корпоративный настенный календарь на 2016 год (дизайнер В. Панко) оформлен в достаточно минималистическом ключе. Поскольку компания «FCLEX» юридическая, то такой минимализм является оправданным. Подобные техники являются частью фирменного стиля продукции, представляющей данную компанию. Роспись располагается только в верхней части календаря. В основе композиции лежит s-образная веточка, которая видоизменяется и размещается в горизонтальном формате: две больших «кучерявки» в авторской стилистике и мелкие цветки, собранные в группы по три. Последние размещаются свободно, ритмично, не перенасыщая картинную плоскость. В оптическом центре располагается птичка, обращённая вверх, как символ роста и процветания, стилизованная в данной технике. Цветовая гамма ограничена оттенками синего (фирменными цветами), что подчёркивает сдержанность всей композиции. Оживление добавляется введением контрастных оттенков жёлтого, которые даются

дозированно и только для выделения важных деталей основных элементов. Часть календаря, где находятся даты, обособлена. В самом низу для поддержания общего равновесия рисуется меньших размеров птичка на ветке, выдержанная в соответствующем стиле. Данное оформление достаточно сдержанное, изящное. Единство полиграфического изделия сохраняется и соответствует фирменному стилю. Работы такого плана можно считать достаточно удачными, поскольку орнаментальные мотивы выполняются под конкретный проект и призваны быть частью дизайнерского продукта, что способствует их дальнейшему органичному единству.

Петриковская роспись также применяется в оформлении наружной рекламы, в частности, билбордов и выставочных афиш, которые должны восприниматься с расстояния, мгновенно, например, из окна общественного транспорта, а следовательно, должны быть лаконичными и максимально выразительными. Частым недостатком такого графического продукта является нечёткость шрифта на яркой фоновой композиции, из-за чего текстовые сообщения трудно понять.

Как правило, афиши создаются по стандартной схеме: выбирается работа какого-то художника, реже – фрагмент работы, на фоне которой располагается необходимая информация о дате, времени и месте проведения мероприятия, выставки и т. п. Работа используется как цитата. Оригинально выглядит афиша художественной акции «Петриковка в Киево-Печерской лавре» (автор Я. Гончарук, август 2014 г.). Дизайнер попыталась объединить роспись и христианскую святыню, заполнив силуэтное изображение храмовой постройки петриковскими цветами. Для создания данной символической композиции была использована работа М. Шишацкой, которая часто цитируется современными дизайнерами в оформлении приглашений, открыток. Композиция асимметричная, базируется на ритмическом повторе элементов, только по бокам расположены в зеркальной симметрии два одинаковых мотива в виде бутонов с листьями. Данное цитирование работы М. Шишацкой интересно тем, что дизайнер видоизменяет её и подаёт в собственной интерпретации, наделяя новым смыслом, а не просто механически сочетает орнамент и шрифт. Удачным считаем размещение изображения в оптическом центре и сохранение отступов между ним и текстом, что способствует беспрепятственному прочтению последнего, причём важная информация выделена крупным шрифтом, а дополнительная – мелким. Как и в предыдущих случаях, мотивы петриковской росписи используются как вспомогательно-декоративные, но их применение таким необычным способом придаёт им новое восприятие, смысл.

После победы украинской певицы Джамалы на Евровидении стало популярным разрабатывать дизайнерские концепции к проведению данного события в Украине в 2017 г. Свои решения предложили и петриковские мастера. Идея применения петриковской росписи неплохая, однако выбранный подход (цитирование) достаточно стандартный, без претензий на оригинальность. Петриковский орнамент определённого авторства размещается на картинной плоскости и сочетается с шрифтовыми композициями. Орнаменты, выполненные

ещё мастерами фабрики «Дружба», применяются фрагментарно, создавая уравновешенную асимметрию. Росписи изящные, взвешенные, элементы гармонично связаны между собой, чувствуется старая школа. Но вопрос, почему не создать что-то подобное с применением росписей современных мастеров, более композиционно и идейно нагруженными, остался открытым.

Одним из таких дизайнерских решений является «Цветок-душа» И. Сидоренко, в основу которого автор положила петриковскую цветочную роспись и журавля, поскольку именно эти элементы являются своеобразными символами Украины. Основная идея заключается в том, что журавль летит вверх, а из его крыльев и цветов образуется сердце, что, по замыслу автора, символизирует свободу, любовь, жизнь, стремление вверх, к лучшему. Композиция красочная, полихромная. В целом традиционный цветочный орнамент значительно стилизован в графических редакторах. Журавль выполнен в национальных цветах, однако стилистически он всё же немного не связан с орнаментом. По нашему мнению, в его изображении также было бы уместно использовать средства выразительности петриковской росписи. В клюве журавля две нити – красная и белая, ими он вышивает название каждой страны. По замыслу автора, это должно быть что-то вроде рекламной заставки: «Журавль летит вокруг земного шара, в клюве у него красная нить и ею он делает так называемые точки в каждой стране, эта нить бесконечная и символизирует единство всех стран» [12]. Работа выполнена в нескольких вариантах в разных цветовых решениях и имеет множество сфер применения: фирменный плакат, мобильное приложение, сувенирная продукция, ситилайты, бейджи, отделка экстерьера НСК Олимпийского, автобусов и т. д. [12]. Данное решение является новаторским, в нём прослеживается удачная интерпретация актуальных традиций на современный лад, которые, с одной стороны, визуально отсылают нас к корням, с другой – не представляются пережитком древности.

Петриковская роспись сегодня широко применяется в современном украинском графическом дизайне, однако традиционная стилистика «петриковки» меняется. Через стилизацию её элементы становятся условными, отвлечёнными от их сакрального значения и смысла. Роспись выступает как вспомогательный декор, выполняя эстетическую функцию. И всё же с ней идентифицируется национальный стиль украинского графического дизайна, несмотря на то, что некоторые образцы в определённом смысле упрощены. Однако в условиях становления украинского дизайна и формирования его национальной модели это временное явление.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьев, Ю. Л. Етнотдизайн у контексті націєтворення та глобалізації / Ю. Л. Афанасьев // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. – 2013. – Вип. 19(2). – С. 143 – 147.
2. Геренко, С. С. Знаково-символічна система української етнічно ідентифікованої рекламної продукції / С. С. Геренко // Молодий вчений. – 2016. – № 4. – С. 667 – 670.

3. Даниленко, В. Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури ХХ століття (національний та глобалізаційний аспекти) : дис. ... д-ра мистецтв. : 05.01.03 / В. Я. Даниленко. – Харків, 2006. – 401 с.
4. Косів, В. М. Національні моделі і глобалізація графічного дизайну другої половини ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 05.01.03 / В. М. Косів. – Харків, 2003. – 20 с.
5. Кухта, М. С. Этнодизайн как основа формирования толерантного отношения к традициям разных культур / М. С. Кухта // Вестник Тувинского государственного университета. Серия 1. Социальные и гуманитарные науки. – Томск, 2015. – № 1. – С. 159 – 162.
6. Мадієвська, О. В. Відображення української національної спадщини у дипломних проектах випускників спеціалізації графічного дизайну ХДАДМ / О. В. Мадієвська // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв . Мистецтвознавство. Архітектура. – 2011. – № 2. – С. 38 – 42.
7. Руденченко, А. Теоретичні основи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів / А. Руденченко // Проблеми підготовки сучасного вчителя. – 2013. – № 8(1). – С. 100 – 106.
8. Сбітнева, Н. Ф. Тенденції розвитку сучасного графічного дизайну: повернення до рукотворності / Н. Ф. Сбітнева // Теорія мистецтва. – 2015. – № 4. – С. 6.
9. Танко, З. Моделювання костюма в Україні ХХ століття : навчальний посібник / З. Танко, О. Коровицький. – Львів : Брати Сиротські і К, 2000. – 96 с.
10. Чумаченко, М. П. Этнодизайн и методы его проектирования в современных текстильных изделиях / М. П. Чумаченко // Science and Education a new Dimension. Humanities and Social Sciences, II (6), Issue: 36, 2014. – Будапешт, 2014. – ноябрь. – С. 50 – 52.
11. Юрченко, І. Методика використання мотивів архітектурного декору Львівської сецесії в сучасному дизайні меблевих виробів / І. Юрченко // Народознавчі зошити. – 2014. – № 5 (119). – С. 1021 – 1026.
12. «Квітка-душа»: український дизайнер запропонувала дизайн для «Євробачення-2017» (фото) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://zakkor.net/ostann-novini/20845-kvtka-dusha-ukrayinskiy-dizayner-zaproponovala-dizayn-dlya-eyvrobachennya-2017-foto.html>.

РЕЗЮМЕ

В данной статье делается попытка рассмотреть петриковскую роспись и изменения её стилистики на основе анализа последних примеров её применения в графическом дизайне.

SUMMARY

This article is an attempt to consider Petrykivka decorative painting and the changes of its stylistics, analyzing of the latest examples of its application in graphic design.

ПРАВИЛЫ ДЛЯ АЎТАРАЎ

1. У зборніку друкуюцца артыкулы па адной з наступных спецыяльнасцей: архітэктура; выяўленчае і дэкаратыўна-прыкладное мастацтва і архітэктура; тэорыя і гісторыя мастацтваў; тэатральнае мастацтва; музычнае мастацтва; кіна-, тэле- і экранныя віды мастацтва; фалькларыстыка; этналогія.

2. Артыкул (разам з двума рэзюмэ – на рускай і англійскай мовах) падаецца на папяровым і электронным носьбіце праз 1,5 інтэрвалу шрыфтам Times New Roman вышыняй 14 пунктаў у тэкставым рэдактары MS Word. Аб’ём артыкула не павінен перавышаць 10 старонак.

3. Матэрыялы суправаджаюцца дзвюма рэцэнзіямі, заверанымі па месцы працы рэцэнзентаў.

4. Ілюстрацыйны матэрыял падаецца ў фармаце JPEG або TIF (не больш за 5 ілюстрацый).

5. Выкарыстанне зносак у тэксце не дапускаецца. Спасылкі на цытаваныя крыніцы афармляюцца ў адпаведнасці з патрабаваннямі ВАК РБ (напрыклад, [1, с. 15]). Не дапускаецца ўключаць у спіс літаратуры крыніцы, на якія няма спасылак у тэксце артыкула.

За дакладнасць фактаў і цытат, пададзеных у артыкулах, адказнасць нясуць аўтары.

6. Карэктуры артыкулаў аўтарам не дасылаюцца.

7. Рэдакцыя зборніка не ўтрымлівае плату з аўтара за публікацыю навуковых артыкулаў і не выплачвае аўтарскі ганарар.

Пры невыкананні ўказаных патрабаванняў матэрыялы да публікацыі не прымаюцца.

Рэдкалегія пакідае за сабой права канчатковага рашэння аб публікацыі артыкула. Рукапісы аўтарам не вяртаюцца.

Навуковае выданне

**ПЫТАННІ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА,
ЭТНАЛОГІІ І ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ**

ВЫПУСК 23

Рэдактар *В.Р. Гаўрыленка*

Падпісана да друку 12.12.2017 Фармат 60x84 ^{1/16}

Папера афсетная Гарнітура Times New Roman

Друк лічбавы Ум.-др.арк 22,5 Ул.-выд.арк. 23,0 Наклад 100 экз. Заказ № 2533

ВТАА «Права і эканоміка» 220072 Мінск Сурганава 1, корп. 2 Тэл. 284 18 66,

e-mail: pravo-v@tut.by; pravo642@gmail.com

Надрукавана на выдавецкай сістэме KONICA MINOLTA ў ВТАА «Права і эканоміка»

Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі ВВРДВ, выдадзенае
Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь 17 лютага 2014 г.

у якасці выдаўца друкаваных выданняў за № 1/185