

НАЦЫЯНАЛЬНАЯ АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСІ

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

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

**ПЫТАННІ
МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА,
ЭТНАЛОГІІ І ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ**

ВЫПУСК 25

Мінск
«Права і эканоміка»
2018

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, Т. Г. Мдзівані, А. М. Ненадавец, В. С. Новак, Я. М. Сахута,
Р. Б. Смольскі, Г. П. Цмыг, В. М. Шарая, В. Д. Міцкевіч

Навуковы рэдактар:

акадэмік *А. І. Лакотка*

Рэцэнзенты:

доктар архітэктурны *С. А. Сергачоў*
доктар філалагічных навук *А. М. Ненадавец*

Рэдактар-укладальнік:

кандыдат філалагічных навук *А. Г. Алфёрава*

П95 **Пытанні** мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 25 /
Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Бела-
русі ; навук. рэд. А.І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2018. – 354 с.
ISSN 2221-9919

У зборніку змешчаны навуковыя артыкулы, у якіх прадстаўлены новыя вынікі даследаванняў, актуальныя
для вырашэння сучасных праблем нацыянальнай культуры. Гэта матэрыялы супрацоўнікаў і аспірантаў Цэнтра
даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, вышэйшых навучальных устаноў Беларусі (у
тым ліку Віцебска, Гомеля, Полацка, Багушэвіч). Акрамя таго, падаюцца артыкулы аспірантаў і навукоўцаў з Расіі,
Украіны, Літвы, 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», 2018

© Афармленне. «Права і эканоміка», 2018

ЗМЕСТ

Лакотка А. І. Навуковыя школы ў кантэксце акадэмічнай гуманітарыстыкі 7

РАЗДЗЕЛ I ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА 13

Баранов А. С. Мельничные сооружения на территории Беларуси: история развития и современное состояние 13

Габрусь Т. В. Драўляныя базілікі як самабытны архетып сакральнага дойлідства Беларусі 19

Грамыка М. В., Бенедыктовіч Л. А. Пейзажы Гектара Більдзюкевіча: да 190-годдзя з дня нараджэння мастака 26

Гурченко А. И. Восточные мотивы в художественной культуре Европы XVIII в. 31

Дарожка М. А. Генезіс беларускай лінагравюры ў еўрапейскім кантэксце 35

Захарына Ю. Ю. Адлюстраванне ідэалаў прыгажосці тэхнасвету ў вобразах сучаснай архітэктур 39

Ивановская Д. А. Синтез техники и материалов, используемых в декорировании интерьеров православных церквей (взаимодействие модулей, степень стилизации изображений) 45

Морозов В. Ф. Влияние масонских идей на архитектуру Беларуси конца XVIII в. 51

Пікулік А. М. «Анімалізм» у беларускай дзіцячай кніжнай ілюстрацыі XX ст. 58

Толобова Е. О. Общий анализ современных визуальных практик Беларуси 62

Шамрук А. С. Абстрактное, фигуративное и текстуальное в современной архитектуре Беларуси 67

РАЗДЗЕЛ II ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА 74

Батовская Е. Н. Структура академического хорового искусства *a capella* 74

Бочкарёва О. В. Диалогичность как основа выразительности вокального исполнения (на примере творчества Л. В. Собинова) 79

Газизов Р. А. Дополненная реальность в современном телеискусстве. Тренды, перспективы развития 84

Голікава-Пошка Я. У. Філасофска-элегічны кірунак беларускага анімацыйнага кіно 89

Мантуш А. С. Кинофицированный театр как феномен сценического искусства Беларуси начала XXI в. 95

Палійчук И. С. Особенности сонатной формы в жанре концерта для медных духовых инструментов украинских композиторов 2-й половины XX в. 99

Стежко Н. Г. Специфика создания телевизионной документальной драмы в Беларуси 105

<i>Столярова О. Ю.</i> Творческий менеджмент в работе режиссёра в современном репертуарном театре Беларуси (на примере деятельности Александра Гарцуева)	111
<i>Сунь Ао</i> Особенности развития историко-революционного фильма в китайском кинематографе	117
<i>Чжао Дундун</i> Конститутивные признаки музыкального фильма (на примере гонконгского кинематографа 1960-х годов)	122
<i>Ярмалінская В. М.</i> Сцэнаграфія дзіцячага спектакля – асаблівая пабудова сцэнічнай прасторы ва ўзаемазвязі з рэжысурай і акцёрскім выкананнем	128
<i>Яроміна К. П.</i> Беларуская літаратура і мастацтва на сцэне тэатраў лялек у канцы ХХ – першыя дзесяцігоддзі ХХІ ст.	133

РАЗДЗЕЛ III ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГІІ, АНТРАПАЛОГІІ, ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І СЛАВІСТЫКІ	141
<i>Гужалоўскі А. А.</i> Пачатак канструявання сталінскага фальклору ў БССР (1934 – 1935 гг.)	141
<i>Захаркевич С. А.</i> Первый исследователь этнических меньшинств и межэтнических отношений в Беларуси в отечественной этнографии: Моисей Яковлевич Гринблат	146
<i>Зубко Д. Г.</i> Белорусы в Китае: к вопросу об этапах миграции	150
<i>Ізергіна А. М.</i> Да пытання захавання этнічнай ідэнтнасці беларусаў Літвы ў матэрыяльнай культуры	153
<i>Кастрыца А. А., Новак В. С.</i> Міфалогія рэчыўнага свету беларусаў (на матэрыяле фальклору Добрушскага, Веткаўскага, Гомельскага раёнаў)	159
<i>Кнурева Я. С.</i> Современное положение этнической группы эстонцев в Беларуси	163
<i>Ковалёва Р. М.</i> Горизонты психофольклористики – интегративного направления в науке об устном народном творчестве	167
<i>Крумплевская А. А.</i> Об особенностях этносоциальной структуры населения Брестской области в конце ХХ – начале ХХІ в.	173
<i>Кухаронак Т. И.</i> Традиционный агрокалендарь украинцев Беларуси	179
<i>Мешков Р. В.</i> Обрядово-праздничные традиции на Песах у евреев Беларуси в конце ХХ – начале ХХІ в.	184
<i>Мілючэнкаў С. А.</i> Сацыяльна-тэрытарыяльная структура лакальнай сеткі груп пасяленняў Беларусі ХVІ – ХVІІІ стст.	190
<i>Наваградскі Т. А.</i> Традыцыйны харчовы комплекс і яго ўплыў на здароўе этнасу	195
<i>Рабец Т. Д.</i> «Магічныя лісты» як з’ява сучаснага гарадскога фальклору	202
<i>Станкевіч А. А.</i> Моўныя сродкі стварэння эматыўнасці пазаабрадавага народнапесеннага дыскурсу	209
<i>Уласевіч Р. М.</i> Паўсядзённае жыццё аканома ў 2-й палове ХVІІІ ст.	215
<i>Фабрика-Процкая О. Р.</i> Развитие национальных и этнических идентичностей жителей Карпатской Руси в историческом контексте	220

<i>Хазанова К. Л.</i> Трапеічныя сродкі экспрэсівізацыі паэтычнага кантэксту пазаабрадавай лірыкі	226
<i>Шарая О. Н.</i> Представления о сироте в традиционном погребальном и свадебном обряде: особенности исследования	231
<i>Шыдлоўскі С. А.</i> Педагагічныя традыцыі памеснага дваранства Беларусі (канец XVIII – пачатак XX ст.)	238

РАЗДЗЕЛ IV ПРАБЛЕМЫ ЗАХАВАННЯ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ

<i>Анейко С. И.</i> Опыт изучения этнокультурных традиций в искусствоведении	244
<i>Беляева С. С.</i> Декор деревянного народного жилища Осиповичского района	250
<i>Віннікава М. М.</i> Традыцыйны касцюм Ігуменскага павета Мінскай губерні: вопыт даследавання ў XXI ст.	255
<i>Гонжуров Г. А.</i> Художественное оформление денежных знаков Беларуси образца 1992 – 1999 гг.	262
<i>Горбунов И. В.</i> Генезис музейных экспозиций в контексте современной истории	266
<i>Жихарко Ж. М.</i> Основные направления развития художественной камнеобработки Беларуси конца XX – начала XXI в.	270
<i>Казакова В. А.</i> Направления и возможности репрезентации белорусской народной культуры в сфере туризма	276
<i>Кенигсберг Е. Я.</i> Международное кураторское исследование: выставка «Москва – Берлин / Берлин – Москва. 1900 – 1950»	281
<i>Литвиненко В. А.</i> Выразительно-изображающие средства народного танца в создании художественного образа современника	287
<i>Михайлец М. А.</i> Ключевая роль сообществ в охране нематериального культурного наследия согласно Конвенции 2003 г.	292
<i>Олюнина И. В.</i> Роль этнографического туризма в функционировании туристической дестинации	298
<i>Попко О. Н.</i> Князь Лев Петрович Витгенштейн (1799 – 1866) в свете своей коллекции живописи	304
<i>Попюк И. О.</i> Развитие интеграционных контактов представителей кузнечной школы Буковины и кузнецов Беларуси в контексте художественного процесса конца XX – начала XXI в.	310
<i>Свиридова Г. Н.</i> Статус народного текстиля белорусско-литовского пограничья конца XIX – XX в.	316
<i>Сініла А. М.</i> Абразы з Беларускага дзяржаўнага музея ў сучасных зборах. Даваенная гісторыя і паходжанне	322
<i>Сініла А. М., Трыфанава Н. Я.</i> Творы рускага іканапісу з Беларускага дзяржаўнага музея ў калекцыі Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь. Гісторыя і мастацкія асаблівасці	328
<i>Трушина Т. Р.</i> Обрядовая кукла в системе народного календаря белорусов	333

<i>Флікоп-Світа Г. А.</i> Іншаземныя абразы ў іканастасах уніяцкіх храмаў Беларусі і Падляшша ў канцы XVII – пачатку XIX ст.	340
<i>Флікоп-Світа Г. А.</i> Пакутніцкі цыкл ва ўніяцкіх іканастасах храмаў Беларусі: выяўленне звестак пра страчаную спадчыну	347

**НАВУКОВЫЯ ШКОЛЫ Ё КАНТЭКСЦЕ АКАДЭМІЧНАЙ
ГУМАНІТАРЫСТЫКІ**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 12.09.2018)*

Дзяржаўная навуковая ўстанова «Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі» створана на падставе пастановы Прэзідыума Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі ад 28 красавіка 2012 г., зарэгістраваны рашэннем Мінскага гарвыканкама ад 20 верасня 2012 г. У структуры Цэнтра плённа працуюць Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы, Інстытут мовазнаўства імя Я. Коласа, Інстытут літаратуразнаўства імя Я. Купалы.

За шэсць год супрацоўнікамі Цэнтра апублікавана звыш 5 000 артыкулаў у навуковых выданнях, 382 кніжныя выданні. Найбольш значныя працы – шматтомныя фундаментальныя выданні «Беларусы», «Нарысы гісторыі культуры Беларусі», «Гарады і вёскі Беларусі», «Сучасныя этнакультурныя працэсы», «Гістарычны слоўнік беларускай мовы», зборы твораў класікаў беларускай літаратуры І. Шамякіна, І. Навуменкі і іншых. Выдаюцца ўласныя перыядычныя выданні Цэнтра: зборнікі навуковых прац «Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі», «Беларускі фальклор. Матэрыялы і даследаванні», навуковы часопіс «Беларуская лінгвістыка».

Атрыманыя вынікі ўкараняюцца ў навучальныя курсы і праграмы 14 ВНУ краіны, штогод выкладаецца больш за 60 навучальных курсаў.

Цэнтр з'яўляецца арганізатарам буйных міжнародных форумаў. На працягу шасці гадоў было падрыхтавана і праведзена каля 40 міжнародных форумаў. Рэгулярна праходзяць міжнародныя канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў», «Навуковыя чытанні, прысвечаныя Віктару Уладзіміравічу Мартынаву», канферэнцыі па праблемах этналогіі, фалькларыстыкі, мовазнаўства і літаратуразнаўства. У 2013 г. на базе Цэнтра адбыўся XV Міжнародны з'езд славістаў, які ўпершыню праводзіўся ў Рэспубліцы Беларусь і стаў навукова-культурнай падзеяй агульнадзяржаўнага ўзроўню. У маі 2016 г. упершыню быў арганізаваны Першы міжнародны навуковы кангрэс беларускай культуры, у верасні 2017 г. – Міжнародны форум беларускага касцюма, у маі 2018 г. – Міжнародны форум даследчыкаў беларускай казкі.

У 2018 г. непасрэдна Цэнтрам былі праведзены: Міжнародная навуковая канферэнцыя «Беларуская мова ў сферы sacrum: гісторыя і сучаснасць» (21 лютага); Міжнародная навуковая канферэнцыя «Беларуская гістарычная літаратура: жанры, характары, праблемы» (22-23 сакавіка); IX Міжнародная навукова-практычная канферэнцыя «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў» (13-14 верасня); Міжнародная навуковая канферэнцыя «Беларуска-італьянскае культурнае ўзаемадзеянне і праблемы захавання нацыянальнай ідэнтычнасці: гістарычны вопыт і сучасныя праблемы» (9-10 кастрычніка).

Цэнтр вядзе навуковае супрацоўніцтва з 27 устаноў навукі і адукацыі за мяжой.

Супрацоўнікі Цэнтра працуюць у міжнародных арганізацыях: Еўрапейскім савеце па культуры (А. І. Лакотка), Міжнароднай арганізацыі па народнай творчасці ЮНЕСКА (А. І. Лакотка), Міжнародным камітэце славістаў (А. А. Лукашанец, старшыня беларускага камітэта славістаў) і іншых. Праходзяць навуковыя стажыроўкі ва ўстановах Польшчы, Італіі, Эстоніі.

Цэнтр валодае высокім навукова-тэхнічным патэнцыялам, мае сучасную навукова-даследчую базу, якая дазваляе ажыццяўляць комплексныя навуковыя даследаванні па напрамках дзейнасці, здольныя забяспечыць якаснае выкананне навуковых даследаванняў і распрацовак, практычнае асваенне вынікаў, і весці падрыхтоўку навуковых работнікаў вышэйшай кваліфікацыі.

У **Інстытуце мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы** (створаны ў 1957 г., узначальвалі Пятро Глебка, Васіль Бандарчык, Станіслаў Марцэлеў, Міхаіл Піліпенка, Аляксандр Лакотка) сфарміраваліся і дзейнічаюць наступныя навуковыя школы:

Школа тэорыі і гісторыі архітэктуры, заснаваная ў 1995 г. Заснавальнік школы – акадэмік, доктар гістарычных навук, доктар архітэктуры, прафесар Аляксандр Іванавіч Лакотка. Асноўныя вынікі навуковых даследаванняў: шматтомныя працы «Збор помнікаў гісторыі і культуры», «Архітэктура Беларусі: нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце». Выйшаў шэраг прац, накіраваных на навуковае забеспячэнне турызму ў Беларусі і веды пра Беларусь за яе межамі. Гэта калектыўная манаграфія «Туристическая мозаика Беларуси» на рускай і англійскай мовах, манаграфіі А. І. Лакоткі «Историко-культурные ландшафты Беларуси», «Мелодии и летопись эпох», «Маршруты белорусского туризма».

За час існавання школы было падрыхтавана 8 дактароў навук і 8 кандыдатаў навук, у тым ліку дзеючым кіраўніком школы 8 дактароў навук і 7 кандыдатаў навук.

Навуковая школа ў галіне **этналогіі і этнаграфіі** ў аддзеле народазнаўства. Заснавана у 1957 г., калі быў створаны сектар этнаграфіі ў Інстытуце мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. Заснавальнік школы – Васіль Кірылавіч Бандарчык, член-карэспандэнт НАН Беларусі, доктар гістарычных навук, прафесар. Дзеючы кіраўнік школы – Міхаіл Фёдаравіч Піліпенка, член-карэспандэнт НАН Беларусі, доктар гістарычных навук, прафесар. Абагульняючыя даследаванні культуры беларускага народа былі ўвасоблены ў фундаментальных серыях «Беларусы» і «Этнакультурныя працэсы ў рэгіёнах Беларусі». Серыя «Беларусы» ў 2008 г. атрымала прэмію Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь «За духоўнае адраджэнне». За 60 гадоў існавання этналагічнай школы было падрыхтавана 12 дактароў навук і 40 кандыдатаў навук.

Школа выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва заснавана ў 1957 г. доктарам мастацтвазнаўства, прафесарам М. С. Кацэрам. У цяперашні час навуковую школу ўзначальвае В. І. Жук, доктар мастацтвазнаўства, прафесар, лаўрэат Дзяржаўнай прэміі Беларусі. За час існавання школы створана

унікальная база крыніц для даследавання пытанняў мастацтвазнаўства, што налічвае каля 20 тыс. помнікаў старажытнабеларускага мастацтва, уключаных у Дзяржаўны рэестр аб'ектаў, якія складаюць нацыянальны навуковы здабытак. Выдадзены шматтомнікі «Збор помнікаў гісторыі і культуры», «Гісторыя беларускага мастацтва». Навуковае забеспячэнне дзяржаўнай праграмы «Адраджэнне тэхналогій і традыцый вырабу слуцкіх паясоў і развіцця вытворчасці нацыянальнай сувенірнай прадукцыі “Слуцкія паясы” на 2012 – 2015 гады». Сведчаннем эфектыўнасці і высокага навуковага ўзроўню распрацовак Інстытута з'яўляецца прысуджэнне Дзяржаўнай прэміі за выданне «Гісторыі беларускага мастацтва» ў 6 тамах, дзвюх прэміяў «За духоўнае адраджэнне». За час існавання школы было падрыхтавана 4 дактары навук і больш за 40 кандыдатаў навук.

Таксама вядзецца плённая праца ў навуковых школах музычнага мастацтва, кіно і тэатральнага мастацтва, у фалькларыстыцы.

Інстытут мовазнаўства імя Якуба Коласа быў створаны ў 1929 г. Гэта адна з найстарэйшых навуковых устаноў НАН Беларусі, да сённяшняга часу яна застаецца буйным каардынацыйным цэнтрам і адзінай у краіне навуковай установай, дзе праводзяцца шырокамаштабныя фундаментальныя даследаванні па словаўтварэнні, граматыцы, лексіцы, гісторыі беларускай мовы і дыялекталогіі, што вызначаюць развіццё ўсёй філалагічнай навукі ў Беларусі, а таксама беларусістыкі за межамі. У розныя гады навуковыя школы ўзначальвалі Сцяпан Некрашэвіч, Віталь Вольскі, Міхась Лынькоў, Кандрат Крапіва, Пятро Глебка.

На працягу дзейнасці Інстытута мовазнаўства імя Якуба Коласа сфарміраваліся навуковыя школы, якія атрымалі прызнанне ў нашай краіне і за мяжой: фанетычная, славістычная, гістарычная, лінгвагеаграфічная, анамастычная, словаўтваральная.

Заснавальнік **фанетычнай** школы – акадэмік, доктар філалагічных навук А.І. Падлужны. Сённяшні кіраўнік школы – доктар філалагічных навук, дацэнт В. П. Русак. Апошнія вынікі даследаванняў знайшлі адлюстраванне ў «Арфаэпічным слоўніку беларускай мовы» (2017). Гэта першы ў гісторыі беларускай лінгвістыкі даведнік па правільным літаратурным вымаўленні 117 тысяч слоў. Адзначаны ў конкурсе ТОП-10 вынікаў за 2017 год.

Заснавальнік **славістычнай** школы – доктар філалагічных навук, прафесар, заслужаны дзеяч навукі БССР В. У. Мартынаў. Сённяшні кіраўнік – доктар філалагічных навук, прафесар, ганаровы доктар Сафійскага ўніверсітэта (Балгарыя), член-карэспандэнт Македонскай акадэміі навук і мастацтваў (Македонія) Г. А. Цыхун. Вядзецца работа над выданнем «Этымалагічнага слоўніка беларускай мовы». На дадзены момант выйшла з друку 14 тамоў слоўніка.

У 1920-я гады былі закладзены асновы **гістарычнай навуковай школы** ў Беларусі, якая канчаткова сфарміравалася ў 1960-я гады. Заснавальнікі школы: у 1920-я гады – беларускі мовазнавец І. В. Воўк-Левановіч, у 1960-я гады – член-карэспандэнт НАН Беларусі, доктар філалагічных навук, прафесар

А. І. Жураўскі. Сённяшні кіраўнік школы – член-карэспандэнт НАН Беларусі, доктар філалагічных навук, прафесар А. М. Булыка. Асноўным вынікам дзейнасці з’яўляецца фундаментальны «Гістарычны слоўнік беларускай мовы» ў 37 выпусках. Яго выданне завершана ў 2017 г.

Часам заснавання беларускай **лінгвагеаграфічнай школы** лічацца 1920-я гады. Заснавальнік – доктар філалагічных навук, прафесар П. А. Бузук. Сённяшні кіраўнік школы – кандыдат філалагічных навук, дацэнт В. М. Курцова. Вынікі навуковых даследаванняў і распрацовак, атрыманыя за час існавання школы, адзначаны прэміямі: у 1971 г. – Дзяржаўная прэмія СССР за цыкл работ «Дыялекталагічны атлас беларускай мовы» (1963), «Лінгвістычная геаграфія і групоўка беларускіх гаворак» (1968 – 1969)»; у 2000 г. – Дзяржаўная прэмія Рэспублікі Беларусь за «Лексічны атлас беларускіх народных гаворак: у 5 т.» (1993 – 1998).

Часам заснавання **анамастычнай навуковай школы** можна лічыць 1960-я гады. Заснавальнік – акадэмік НАН Беларусі, доктар філалагічных навук, прафесар, заслужаны дзеяч навукі БССР М. В. Бірыла. Сённяшні кіраўнік школы – кандыдат філалагічных навук, дацэнт І. Л. Капылоў. Прадстаўнікамі аномастычнай школы падрыхтавана і выдадзена шасцітомнае выданне «Назвы населеных пунктаў Рэспублікі Беларусь» (па абласцях). Выданне атрымала высокую ацэнку не толькі ў нашай краіне, але і далёка за яе межамі, у тым ліку і ў Арганізацыі Аб’яднаных Нацый.

Годам заснавання **словаўтваральнай навуковай школы** лічыцца 1995 г. Заснавальнік школы і сённяшні яе кіраўнік – акадэмік, доктар філалагічных навук, прафесар А. А. Лукашанец. Асноўныя вынікі навуковых даследаванняў і распрацовак прадстаўлены ў манаграфіях «Словаўтварэнне і граматыка» (2001), «Нулявая суфіксацыя ў сістэме беларускага словаўтварэння» (2009), «Праблемы сучаснага беларускага словаўтварэння» (2013), «Сопоставительное описание русского и белорусского языков. Словообразование» (2014).

У будучым прагназуецца фарміраванне ў інстытуце новых навуковых школ: сацыялінгвістычнай, што звязана з неабходнасцю поўнамаштабнага даследавання моўнай сітуацыі ў Рэспубліцы Беларусь, асаблівасцямі функцыянавання беларускай і рускай моў у розных сферах зносін і іх узаемадзеяння. Актывізацыя даследаванняў у галіне корпуснай лінгвістыкі дазваляе гаварыць аб фарміраванні ў бліжэйшы час адпаведнай навуковай школы.

На базе Інстытута працуюць Рэспубліканская тапанімічная камісія пры НАН Беларусі і Рэспубліканская тэрміналагічная камісія пры НАН Беларусі, якія з’яўляюцца навукова-кансультацыйнымі цэнтрамі па адпаведных пытаннях, Беларускі камітэт славістаў, дзякуючы якому ў 2013 г. у Мінску быў арганізаваны і праведзены XV Міжнародны з’езд славістаў.

Інстытут літаратуразнаўства імя Я. Купалы (літаратуры і мастацтва, 1931 – 1935; літаратуры, мастацтва і мовы, 1935 – 1941; літаратуры, мовы і мастацтва, 1944 – 1952; літаратуры і мастацтва, 1952 – 1957; літаратуры, 1957 – 2007) узначальвалі Васіль Барысенка, Іван Навуменка, Віктар Каваленка,

Уладзімір Гніламедаў. У Інстытуце дзейнічаюць навуковыя школы па тэорыі літаратуры і тэксталогіі, беларускай літаратуры.

За апошні час гэтая навуковая ўстанова ажыццявіла шэраг буйных навукова-даследчых праектаў, скіраваных на развіццё літаратуразнаўства, літаратурнай крытыкі і мастацкай літаратуры.

Да ліку найбольш значных дасягненняў Інстытута адносіцца фундаментальнае выданне «Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя» ў 4 тамах (6 кнігах) (1999 – 2014). У гэтай унікальнай навуковай працы, створанай вялікім калектывам аўтараў і рэдактараў, раскрываецца нацыянальная спецыфіка літаратуры, яе роля і значэнне ў паглыбленні грамадзянскай свядомасці, выхаванні патрыятызму і гуманізму, выяўляецца яе ідэйна-эстэтычнае багацце і непаўторнасць.

Тэкстолагамі Інстытута праведзена вялікая работа па падрыхтоўцы і выданні Збораў твораў класікаў беларускай літаратуры, народных пісьменнікаў і паэтаў: Якуба Коласа ў 20 тамах, Максіма Танка ў 13 тамах, Івана Шамякіна ў 23 тамах, Івана Навуменкі ў 10 тамах. У 2018 г. выйшаў першы том Збору твораў Янкі Брыля ў 10 тамах.

Сектарам даўняй беларускай літаратуры выдаецца серыя «Помнікі даўняга пісьменства Беларусі», кнігі якой суправаджаюцца грунтоўнымі навуковымі каментарыямі. Сумесна з выдавецтвам «Мастацкая літаратура» Інстытут літаратуразнаўства займаецца выданнем «Залатой калекцыі беларускай літаратуры» ў 50 тамах, у якую ўключаны лепшыя творы нацыянальнай літаратуры, створаныя ад старажытнасці да нашага часу. Інстытут курыруе выданне кніжнай серыі «Беларускі кнігазбор» (выдавецтва «Беларуская навука»).

Узначальвае Інстытут літаратуразнаўства імя Янкі Купалы доктар філалагічных навук, прафесар І. В. Саверчанка. У Інстытуце працуюць акадэмік У. В. Гніламедаў, член-карэспандэнт С. С. Лаўшук.

У манаграфіях І. В. Саверчанкі «Старажытная паэзія Беларусі: XVI–першая палова XVII ст.», «Aurea mediocritas. Кніжна-пісьмовая культура Беларусі: Адраджэнне і ранняе Барока», «Паэтыка і семіётыка публіцыстычнай літаратуры Беларусі XVI – XVII стст.» раскрываецца багатая кніжная і пісьмовая культура беларускага народа, выяўляюцца галоўныя літаратурна-мастацкія здабыткі перыяду готыкі, Рэнэсанса і барока.

Праблемы айчыннай літаратуры ў цеснай сувязі з вядучымі парадыгмамі сацыяльна-гістарычнага развіцця і працэсам фарміравання нацыянальнай свядомасці беларускага народа даследуюцца ў манаграфіі У. В. Гніламедава і М. У. Мікуліча «Літаратура. Гісторыя. Свядомасць».

У манаграфіі С. С. Лаўшука «Праз цэрні да брамы неўміручасці: Кандрат Крапіва і беларуская драматургія» прасочваецца станаўленне творчай індывідуальнасці Крапівы-драматурга ў кантэксце развіцця ўсёй беларускай драматургіі.

Да 70-годдзя Перамогі над фашызмам у Вялікай Айчыннай вайне выйшла манаграфія М. А. Тычыны «Народ і вайна».

Вопыт даследаванняў у галіне купалазнаўства і коласазнаўства падсумаваны ў абагульняючых працах У. В. Гніламедава «Янка Купала. Жыццё і творчасць», М. І. Мушынскага «Мае Каласавіны».

Падсумоўваючы ў год 90-годдзя Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі працу навуковых школ у галінах мастацтвазнаўства, этналогіі, філалагічных навук, варта адзначыць, што яны выконваюць складаную і няспынную работу па падрыхтоўцы навуковых кадраў вышэйшай кваліфікацыі, перспектыўнай моладзі, якая прыходзіць у навуку. Відавочна і ўнутранае развіццё, магчымасць стварэння новых школ у галіне дызайну, музейзнаўства, культуралогіі; дактарантуры па спецыяльнасцях архітэктура, музычнае мастацтва. Работа вучоных саветаў пры філіялах Цэнтра захоўвае сваю эфектыўнасць і цалкам апраўдвае самастойнасць сваіх напрамкаў. Такім чынам, навуковыя школы ў пазначаных галінах пад кіраўніцтвам вядучых вучоных, членаў акадэміі маюць станоўчы прагноз свайго развіцця.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируется деятельность научных школ, существующих в Центре исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси. Очерчены актуальные и перспективные направления дальнейших научных исследований.

SUMMARY

In article activity of the schools of sciences existing in the The Center for Belarusian Culture, Language and Literature Research of National Academy of Sciences of Belarus is analyzed. The relevant and perspective directions of further scientific research are outlined.

РАЗДЕЛ I

ПРОБЛЕМЫ АРХИТЕКТУРЫ, ВЫЯВЛЕНЧАГА І ДЕКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА

Баранов А. С.

МЕЛЬНИЧНЫЕ СООРУЖЕНИЯ НА ТЕРРИТОРИИ БЕЛАРУСИ: ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 14.09.2018)

На протяжении веков мельничные сооружения играли важную роль в развитии белорусской экономики и общества, являясь примерами двигательных установок, применявшихся при измельчении зерна, распиле древесины, переработке железной руды, производстве бумаги и многих других видах обработки сырьевого материала [1, с. 449]. Мельницы были характерным элементом культурного ландшафта деревень и городов Беларуси.

Мельничные сооружения появились уже в глубокой древности. Более 900 лет назад Европа стала первой крупной цивилизацией, которая отказалась от мускульной силы человека [2, с. 6 – 7]. Большое количество ветряных, водяных и мельниц на тягловой силе животных радикально трансформировало общество. Это была своеобразная промышленная революция, основанная на возобновляемых источниках энергии. В 1-й половине XX в., по мере того как индустриализация стремительно развивалась, мельницы теряли свою экономическую роль и исчезали из ландшафта [3, с. 1].

В Беларуси мельницы до настоящего времени не были признаны частью историко-культурного наследия и не обеспечивались надлежащей защитой. В настоящее время в Беларуси сохранилось около 15 ветряных, 10 паровых и 150 водяных мельниц, более 2/3 из которых находятся в руинированном состоянии. Памятниками архитектуры признаны лишь единицы.

Анализ современного состояния и причин разрушения исторических мельничных сооружений на территории Беларуси поможет выявить проблематику сохранения этих свидетелей и участников промышленного и культурного развития, благодаря чему удастся возродить значительную часть национального историко-культурного наследия страны.

На территории Беларуси паровой двигатель впервые появился во владениях графа Войцеха Пусловского в 1820-е годы в посёлках Хомск и Коссово [4, с. 1]. Массовое распространение он получил лишь в 1880 – 1890 гг. Переход к машинному производству осуществлялся медленно и завершился лишь в начале XX в. В 1832 г. французский учёный Бюрден создал первую водяную турбину с высоким КПД, что положило начало процессу модернизации водяных мельниц и электростанций по всей Европе [5, с. 1]. С середины XIX в. гидротурбины внедряются в технологический процесс в Беларуси. Происходит процесс замены деревянного водяного колеса, в результате выходная мощность водяных мельниц

увеличивается, что способствует их дальнейшему развитию и усовершенствованию.

В конце XIX – начале XX в. происходит строительство паровых мельниц в западной части Беларуси. Процесс же замены водяного колеса на паровой двигатель являлся исключением и происходил крайне редко. Отлаженный технологический процесс на водяных мельницах привёл к тому, что экономически они по-прежнему оставались рентабельными. Паровые двигатели, как и гидротурбины, не производились на территории Беларуси, их приходилось закупать в странах Западной Европы, как правило, в Германии. При этом гидротурбина и сопутствующее к ней оборудование (вал, шестерни, колёса ременной передачи и т. д.) по стоимости значительно выигрывали у парового двигателя, а принцип работы гидротурбины был интуитивно более понятным, что часто склоняло чашу весов у предпринимателей к приобретению последней.

К началу XX в. на территории Беларуси преобладали мелкие и средние производства, в основном сосредоточенные в малых городах, местечках и имениях. В 1900 г. насчитывалось только 9 крупных производств, которые требовали больших мощностей [6, с. 1]. Водяные мельницы по-прежнему оставались востребованы и вытеснения их паровым двигателем не произошло.

Первая мировая война разделила территорию Беларуси на западную и восточную часть. Российское командование в западных областях применяло тактику «выжженной земли»: вывозилось мельничное оборудование, разрушались предприятия [7, с. 1]. На оккупированной немцами территории проводилась централизованная электрификация, строились фабрики, заводы, электростанции, завозилось немецкое мельничное оборудование, что привело к промышленному росту региона.

С начала 1920-х годов до Второй мировой войны на территории Западной Беларуси наблюдался процесс активного строительства мельничных сооружений. На реках возводились дамбы и водяные мельницы. Доставлялось немецкое, реже – польское мельничное оборудование, которое отличалось высоким качеством и надежностью. В деревнях и сёлах зажиточные крестьяне строили большое количество ветряных мельниц. Технологически они уступали своим предшественникам, как правило, имели более упрощённую конструкцию и сооружались для удовлетворения спроса на помол зерна. Предпочтение по-прежнему отдавалось козловым мельницам, несмотря на то, что в соседних польских воеводствах и на территории Украины распространение получил более совершенный по конструкции пальтрак, встречающийся на территории Беларуси только в северных регионах [8, с. 334, 335].

В 1930-е годы на территории Западной Беларуси начинают задумываться о сохранении памятников народного зодчества. В Виленском университете создаётся товарищество любителей науки. Формируется комиссия по охране памятников архитектуры, одной из целей которой являлось изучение деревянного народного зодчества. До 1939 г. была произведена фотофиксация более 10 тыс. памятников архитектуры и быта, в том числе и мельниц. Результаты исследований лег-

ли в основу идеи о создании первого в Восточной Европе музея под открытым небом под Вильно [9, с. 176].

На территории Восточной Беларуси также задумывались об охране историко-культурных ценностей. 24 декабря 1923 г. было подписано постановление «О регистрации, взятии на учёт и охране памятников искусств, древности, быта и природных мест, которые являются собственностью организаций и обществ, а также частных лиц» [9, с. 176].

В 1927 – 1935 гг. проводится коллективизация сельского хозяйства, создаются колхозы и совхозы. К мельничным сооружениям относятся в эти годы исключительно как к промышленным объектам. Крупные производственные мельницы переделываются под мукомольные и эксплуатируются в основном для помола зерна. С этого периода многие мельницы, не подвергшиеся перестройке, приходят в упадок.

После событий сентября 1939 г. Западная Беларусь вошла в состав БССР, проводилась перестройка экономики по образцу Восточной Беларуси. Мельничные сооружения перешли в собственность колхозов и использовались вплоть до начала войны с Германией [10, с. 1]. Вторая мировая война нанесла непоправимый ущерб данным строениям. Каменные и кирпичные мельницы часто использовались в качестве плацдармов и укрытий, а ветряные применялись в качестве наблюдательных вышек и пунктов размещения снайперских расчётов, что также приводило к их разрушению.

В послевоенное время сохранившиеся мельницы активно эксплуатировались для помола зерна. В начале 1950-х годов на территории Беларуси было несколько тысяч ветряных мельниц [8, с. 340]. Однако их мощностей не хватало для удовлетворения возникшего спроса. В 1945 г. Е. М. Фатеев издал методическое пособие «Ветряные мельницы», в котором детально описывался процесс создания простейшей ветряной мельницы «ВИМЭ», которую колхозы могли построить своими силами, используя местные строительные материалы [11, с. 18]. Мельничные сооружения по-прежнему в глазах советских властей не несли в себе историко-культурной ценности, а являлись исключительно хозяйственными объектами. В первом списке памятников истории и культуры Беларуси, подлежащих охране (1953–1957 гг.), не значилось ни одной мельницы [9, с. 177].

В начале 1960-х годов после падения цен на электричество и завершения электрификации удалённых сёл начался переход на массовое использование электроэнергии для помола зерна. Значительное число мельниц перестало эксплуатироваться, что привело к их бесхозности и разрушению. Лишь малая часть сооружений была переведена на электроэнергию, что уберегло их от уничтожения. Этот период можно классифицировать как переломный в политике государства по отношению к мельницам. В данное время были разрушены многие исторических дворцы и усадьбы, в комплекс которых входили производственные сооружения, в том числе и мельницы. Капитальные строения мельниц часто использовались в качестве складских помещений, разных видов производства и других функций.

С конца 1960-х годов внимание к охране историко-культурного наследия в стране повышается. В 1967 г. появились научно-реставрационные производственные мастерские, выделялись бюджетные средства на реставрацию и консервацию памятников архитектуры. В 1969 г. обсуждался вопрос использования историко-культурного наследия в туристических целях [9, с. 178 – 179]. В 1970 г. впервые прозвучала идея создания республиканского государственного музея под открытым небом [9, с. 177]. С 1976 по 1982 гг. проводились экспедиции с целью выявления наиболее заслуживающих внимания объектов народного зодчества, в результате чего было обследовано и взято на учёт около 5 тыс. деревянных церквей и костёлов, усадеб, сельских дворов, мельниц и других сооружений. Около 250 из них должны были стать экспонатами музея под открытым небом [9, с. 183].

По результатам проделанной работы некоторые мельницы получили статус историко-культурной ценности: ветряки в деревнях Шийки, Берёзовка, Домоткановичи, Зеленец; водяные мельницы в деревнях Ижа, Дворец, Зарачье, Лужки, Старая Голынка, Жодишки, городах Орша, Поставы; паровая мельница в городе Заславль и другие. В 1980 г. из деревни Залешаны в Клецк был перевезён ветряк шатрового типа. Предпринято восстановление ветряка козлового типа в деревне Одельск [9, с. 212]. В 1983 г. был заложен локальный скансен в местечке Мотоль, где воссоздан ветряк-козловка [12, с. 1]. В 1988 г. из деревни Иваново был перевезён ветряк козлового типа в посёлок Глуша для создания музея хлеба. Изначально памятник архитектуры предназначался для Музея народной архитектуры и быта, однако реализовать задуманное не удалось: при перевозке ветряка и его установке отсутствовали научные сотрудники, в результате чего мельница утратила свой первоначальный облик. Аналогичная судьба постигла ветряк козлового типа из деревни Берёзовка Кормянского района, перевезённый в деревню Русино для создания районного центра ремёсел. Первоначальный облик ветряка был также значительно искажен.

В Белорусском государственном музее народной архитектуры и быта экспонируется три ветряка: сектор «Центральная Беларусь» представлен козловой мельницей начала XX в. из деревни Домоткановичи Клецкого района, в секторе «Поднепровье» располагается ветряк шатрового (голландского) типа начала XX в. из деревни Зеленец Хотимского района (обновлён в 2016 г.), в «Поозерье» – пальтрак из деревни Янушовка Мядельского района. Планировалось также экспонировать малогабаритный ветряк из Поозерья [9, с. 207 – 208].

В середине 1990-х годов был заложен мини-скансен в Дудутках (Пуховичский район). Из деревни Берёзовка Кормянского района сюда был привезён ветряк шатрового типа. В процессе установки он значительно пострадал от прошедшего урагана, что, однако, не помешало завершить реставрационные работы на должном уровне [9, с. 213].

В последние годы стало популярным приобретать мельницы в частную собственность и перевозить их в агроусадьбы. В конце 1990-х годов в Жодишках, где создавался частный музей, была восстановлена водяная мельница по проекту С. Сергачёва и А. Базевича. В 2000 г. в деревне Болото статус историко-

культурной ценности получил ветряк козлового типа. Однако это не помешало в 2010-е годы выкупить его частному предпринимателю и перевезти в деревню Гирск. В результате непрофессиональной реставрации ветряк утратил свой исторический облик [13, с. 1]. Из деревни Ляды Жлобинского района был перевезён ветряк шатрового типа в деревню Мольча Светлогорского района, из деревни Олешковичи Каменецкого района – ветряк-козловка в агроусадьбу «Божий дар».

На территории Беларуси ветряные мельницы сохраняются исключительно при их дислокации. Связь между мельницей и окружающей средой представляет собой важную ценность наследия, которая нарушается при переносе мельницы. Практика переноса водяных мельниц в Беларуси отсутствует: планировалась перемещение водяной мельницы нижнего боя в Музей народной архитектуры и быта, однако в силу экономических факторов этого не произошло.

Мельничные сооружения, расположенные в Музее народной архитектуры и быта и мини-скансенах, выступают в качестве музейных экспонатов. Некоторые ветряки козлового типа порой располагают на дополнительных опорах по углам каркаса, что делает невозможным их поворот вокруг оси, а это утрата одной из их характерных особенностей. Лопастей ветряков также фиксируются, что приводит к невозможности демонстрации их основной функции – помол зерна; кроме того, наносится определённый ущерб подвижным деталям. Выступающий за пределы свеса кровли оголовок вала, к которому крепятся крылья – наиболее уязвимое место [8, с. 340]. От постоянного вращения положение оголовка каждый раз меняется, в результате он не так подвержен гниению, как в стационарном положении. Мельник постоянно следил, чтобы оголовок вала был смазан жиром или дёгтем. Такого рода защитные мероприятия не проводятся с музейными экспонатами. За время своего существования ветряк козлового типа из деревни Домоткановичи в музее уже дважды менял выступающую часть вала и лопасти. Ветряк шатрового типа из деревни Зеленец был полностью воссоздан в результате утраты у конструктивных и подвижных элементов несущей способности.

Проведённый анализ позволяет сделать следующие выводы:

1. В Республике Беларусь феномен мельничества, как и сами мельницы не изучены в должной мере. По настоящее время мельничные сооружения не были признаны памятниками истории технологии и культуры, а, следовательно, не были обеспечены надлежащей охраной. В случае внесения мельницы в реестр памятников архитектуры защита распространяется исключительно на само здание, в то время как сердце мельницы – её оборудование и движущиеся элементы – могут быть и вовсе уничтожены.

2. Восстановление утраченных мельниц является актуальным вопросом на территории Беларуси. Это оправданно для сохранения целостности исторического контента и ландшафта, для наглядной демонстрации будущим поколениям прежней функции и роли, которую данные сооружения играли в белорусской истории.

3. Актуальную проблему представляет адаптация мельниц. Потеря первоначальной функции чаще всего приводит к деградации сооружения. Необходимо

учитывать, что выбор новой функции может привести к необратимым последствиям и снижению исторической ценности постройки.

4. Необходимо использовать оригинальные технологии строительства и материалы для восстановления и технического обслуживания мельниц. Современные материалы и инновационные технологии строительства могут применяться в случае консервации мельничных сооружений или же при невозможности использования аутентичных материалов.

5. Мельничные сооружения – одни из немногих, для которых ключевую роль играет их пространственный контекст. Окружающая среда мельницы требует наличия ветра или воды, а также экономической, социальной и культурно-исторической связи с её местоположением.

Мельничные сооружения представлены в Беларуси многочисленными и разнообразными примерами. Они играли важную роль в формировании и развитии белорусского общества. Мельницы впитали и воплотили в себе национальные черты архитектуры Беларуси. Необходимо сформировать подход, основанный на ценности наследия мельниц как памятников архитектуры, определить их место в ландшафте и функции в обществе. Одним из первостепенных факторов является сохранение мельниц не как промышленных объектов, а как памятников истории технологии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Нарысы гісторыі культуры Беларусі : у 4 т. / рэдкал. : А. І. Лакотка (наук. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2013 – 2017. – Т. 1. Культура сацыяльнай эліты XIV – пачатку XX ст. – 2013. – 575 с.
2. Пономарёв, Н. А. Возникновение и развитие ветряной мельницы / Н. А. Пономарёв. – М. : Изд-во технической и экономической литературы по вопросам мукомольно-крупяной промышленности и элеваторно-складского хозяйства, 1958. – 79 с.
3. Wind powered factories: history (and future) of industrial windmills [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.resilience.org/stories/2009-10-21/wind-powered-factories-history-and-future-industrial-windmills/>. – Date of access: 24.08.2018.
4. Промышленность, торговля, города и местечки в Беларуси в первой половине XIX в. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://botana.cc/uchebnik/istoriya/09/by001/p009.html>. – Дата доступа: 08.09.2018.
5. Развитие водяных турбин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://engineeringsystems.ru/istoriya-elektrotehniki-i-elektroenergetiki/razvitiye-vodnih-turbin.php>. – Дата доступа: 08.09.2018.
6. Промышленное развитие и состояние городов, развитие торговли, финансов, транспорта в 1860-х гг. – начале XX в. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://botana.cc/uchebnik/istoriya/09/by001/p018.html>. – Дата доступа: 08.09.2018.
7. Забытая война. Первая мировая и её след в истории Беларуси [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://news.tut.by/society/433955.html>. – Дата доступа: 09.09.2018.
8. Сергачёв, С. А. Народное зодчество Беларуси. История и современность / С. А. Сергачёв. – Минск : БелЭн, 2015. – 560 с.
9. Локотко, А. И. Архитектурное наследие Беларуси (развитие традиций, охрана и реставрация) / А. И. Локотко. – Минск : Право и экономика, 2004. – 304 с.
10. Коллективизация деревни в Западной Беларуси (1949 – 1952 гг.) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://inbelhist.org/kollektivizaciya-derevni-v-zapadnoj-belarusi-1949-1952-gg/>. – Дата доступа: 03.09.2018.

11. Фатеев, Е. М. Ветряные мельницы / Е. М. Фатеев. – М. : Московский большевик, 1945. – 71 с.
12. Мотольский музей народного творчества [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://museums.by/muzei/muzei-g-bresta-i-brestskoy-oblasti/motolskiy-muzei-narodnogo-tvorchestva/>. – Дата доступа: 11.09.2018.
13. Памятные места в районе: Гирск. Ветряная мельница [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ikobrin.by/kobtutur-menica.php>. – Дата доступа: 12.02.2018.

РЕЗЮМЕ

Мельничные сооружения представлены в Беларуси многочисленными и разнообразными примерами. Они играли ведущую роль в формировании и развитии белорусского общества. В Беларуси мельницы до настоящего времени не были признаны частью историко-культурного наследия, а следовательно, не были обеспечены надлежащей защитой. Рассмотрение и анализ истории мельничных сооружений на территории Беларуси поможет выявить проблематику их сохранения, адаптации и современного использования.

SUMMARY

Mill buildings are represented in Belarus by numerous and diverse examples. They played a leading role in shaping and developing the Belarusian society. In Belarus, the mills have not been recognized as part of the historical and cultural heritage, therefore they haven't been adequately protected. Examination and analysis of windmills decay history on the territory of Belarus will help to identify the problems of their preservation, adaptation and modern use.

Габрусь Т. В.

ДРАЎЛЯНЫЯ БАЗІЛІКІ ЯК САМАБЫТНЫ АРХЕТЫП САКРАЛЬНАГА ДОЙЛІДСТВА БЕЛАРУСІ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 08.05.2018)*

У наш час тэрмін «базіліка» атрымаў пашырэнне ў якасці намінацыі, канфесійнага тытула, які надаецца Папам Рымскім найбольш значным рымска-каталіцкім храмам незалежна ад іх архітэктурнага вырашэння. Але ў архітэктурнай навуцы існуе сутнаснае паняцце «базілікі» як старажытнага тыпу збудавання, што мае адметную ўстойлівую архітэктоніку. У класічным варыянце гэта прамавугольны ў плане будынак, падзелены радамі апор на няцотную колькасць падоўжных памяшканняў-нефаў (тры ці болей), з якіх сярэдні больш шырокі і высокі за бакавыя і асвятляецца дадатковымі вокнамі ў верхняй частцы сцен. Адзначаная аб'ёмна-прасторавая структура з характэрным рознавышынным і светлавым «базілікальным разрэзам» дазваляла рабіць дастаткова ўмяшчальныя і добра асветленыя збудаванні. Таму невыпадкова іх назвалі базілікамі – домам цара (ад наймення візантыйскага імператара – базілеўс), а пазней і домам Цара Нябеснага. Вынайзеныя ў Старажытнай Грэцыі, затым запазычаныя Старажытным Рымам, у антычным свеце базілікі першапачаткова мелі свецкі характар і прызначаліся для пасяджэнняў судаў і гандлёвых суполак.

Дзякуючы мастацкай вобразнасці і канструкцыйнай дасканаласці з V ст. базіліка стала асноўным тыпам хрысціянскай архітэктуры лацінскага арэала. У

хрысціянскай традыцыі ёй была нададзена семантыка Каўчэга Выратавання. Раннехрысціянскія базілікі звычайна мелі драўляныя бэлечныя перакрыцці, пазней атрымалі пашырэнне мураваныя крыжовыя скляпенні, спачатку даволі важкія, раманскія, з XII ст. – гатычныя, аблегчаныя разгрузачнымі рэбрамі-нервюрамі. У кампазіцыі звычайна дамінавалі высокі цэнтральны неф і роўны з ім па вышыні і шырыні папярочны неф (трансепт), якія ўтваралі ў верхнім сячэнні збудавання план у выглядзе выцягнутага крыжа, вызначаны ў гісторыі архітэктуры як лацінскі. Сяродкрыжжа, як і астатнія прасторавыя ячэйкі паміж апорамі, перакрывалася крыжовым скляпеннем, а звонку акцэнтавалася востраверхім шатром. Купалы у раманскай і гатычнай архітэктуры, у адрозненне ад Усходняй Рымскай імперыі, не выкарыстоўвалі.

З’яўленне мураваных храмаў тыпу базілікі ў сакральным дойлідстве Вялікага Княства Літоўскага было вынікам кардынальных сацыяльных змяненняў, хрышчэння насельніцтва этнічнай Літвы ў каталіцтва ў 1387 г., пашырэння дзейнасці каталіцкіх жабрацкіх ордэнаў бернардзінцаў і францысканцаў. Першыя мураваныя базілікі гэтых законаў з’явіліся ў Вільні і Коўна і мелі выразныя рысы заходнееўрапейскай готыкі. На тэрыторыі сучаснай Беларусі ўзвядзенне першай мураванай базілікі – фарнага касцёла ў Гродна – фундаваў у 1574 г. кароль Рэчы Паспалітай Стэфан Баторый. У гісторыі Беларусі яна вядома пад назвай «фара Вітаўта». Архітэктура мураванай святыні з магутнай вежай-вестверкам на галоўным фасадзе спалучала рысы мясцовай готыкі і італьянскага рэнесансу. Яе стваральнік – італьянскі архітэктар Д. М. Бернадоні, манах ордэна езуітаў, запрошаны з Рыма князем М.-К. Радзівілам Сіроткам, у хуткім часе пабудоваў у Нясвіжы, цэнтры княжацкай ардынацыі, яшчэ адну велічную базіліку – касцёл Божага Цела (1587 – 1601), першы твор архітэктуры барока на тэрыторыі Рэчы Паспалітай. У перыяд ранняга барока каталіцкія базілікі Беларусі мелі бязвежавыя галоўныя фасады, што выяўляе іх італьянскі генезіс, але на мясцовай глебе сфарміраваўся барочны тып базілікі з двухвежавым фасадом.

Пасля польска-шведска-рускай вайны сярэдзіны XVII ст. у сацыяльным жыцці Рэчы Паспалітай пашырылася ідэалогія сарматызму, саслоўнага шляхецкага патрыятызму, што адбілася на архітэктурных формах каталіцкага храмабудаўніцтва. Носьбітамі сармацкага светапогляду ў архітэктуры Вялікага Княства Літоўскага сталі «жабрацкія» каталіцкія ордэны, місіянерская дзейнасць якіх была скіравана, у першую чаргу, на «вольныя і можныя» пласты грамадства – шляхту і заможных мяшчан, што выступалі галоўнымі фундатарамі шматлікіх касцёлаў. На гэтым этапе адбылося творчае злучэнне этнічных прыёмаў драўлянага будаўніцтва са стылявымі характарыстыкамі прафесійнай мураванай сакральнай архітэктуры таго часу. Непасрэднае і дакладнае ўвасабленне ў драўляным каталіцкім і грэка-каталіцкім храмабудаўніцтве Беларусі знайшлі вобраз і структура базілікі. Драўляныя базілікі атрымалі пашырэнне пераважна на землях этнічнай Літвы і Беларусі. Паколькі храмы такога тыпу не былі распаўсюджаны ў архітэктурнай спадчыне іншых ўсходнеславянскіх народаў, яны не прыцягнулі ўвагу дарэвалюцыйных расійскіх, а пазней і савецкіх

архітэктуразнаўцаў. Упершыню беларускія драўляныя базілікі як адметны структурны архетып адзначаны намі ў публікацыях 1970-х гадоў [1; 2].

Кожная мясцовая драўляная базіліка вылучалася самабытнымі кампазіцыйнымі варыяцыямі: характарам вырашэння галоўнага фасада (з вежамі ці без іх), наяўнасцю ці адсутнасцю трансепта, сакрысцый і г. д. Найбольш характэрны захаваны помнік тыпу класічнай базілікі – касцёл Унебаўззяцця Дзевы Марыі ў вёсцы Адэльск (Гродзенскі р-н). Каталіцкая парафія заснавана тут у 1490 г. Першы драўляны касцёл пабудаваны ў 1601 г. па фундацыі караля Жыгімонта III Вазы. Наяўны касцёл узведзены ў 1784 г. Будынак падзелены 10 слупамі на 3 нефы, вылучаныя аркадамі. Вузкія і крыху больш нізкія бакавыя нефы накрыты аднаскільнымі дахамі, працягнутымі на сіметрычныя прыбудовы, што ўключаюць крылы трансепта і двухкамерныя сакрысціі. Вертыкальная шалёўка сцен умацавана сцяжкамі-«лісіцамі». Аконныя і дзвярныя праёмы маюць арачныя завяршэнні. Унутры над уваходам размешчаны музычныя хоры на двух слупах.

У мястэчку Дзівін (Кобрынскі р-н), акрамя царквы Параскевы Пятніцы (былой уніяцкай), існаваў больш ранні драўляны касцёл, заснаваны ў 1660 г. каралём Янам Казімірам Вазам. Паводле інвентара 1830 г., ён быў «фігуры падоўжна-квадратнай шырынёй 20 локцяў, даўжынёй 31 локаць, без прысценка і вежаў, толькі з купалам для сігнатуркі. Пакрыты дубовай гонтай, мае хор сталярнай работы, да якога вядуць добрыя сходы. Вокнаў 18, з іх 4 старыя. Мае 2 сакрысціі. У адной – печ і цагляны пол, з кратамі на вокнах, другая без печы. Сярэдзіна касцёла 4 слупамі драўлянымі падпёрта, стварае 2 бакавыя капліцы. Складзенне з дошак хваёвых. Падлога ў квадрат пакаёвым спосабам укладзена, мае ў сабе жалеза для моцы. Склеп адзін пад вялікім алтаром стары, але яшчэ добры. 5 алтароў сталярнай і сніцарскай работы, белыя з золатам, і серабром, і жывапісам» [3]. З апісання вынікае, што гэта быў драўляны храм тыпу трохнефавай базілікі з трансептам, перакрыты скляпеннем і з арміраванай паркетнай падлогай.

Каталіцкая парафія ў мястэчку Кабыльнік (цяпер г. п. Нарач Мядзельскага р-на) заснавана ў 1434 г. князем Андрэем Свірскім. Драўляны парафільяны касцёл св. Андрэя Апостала першапачаткова пабудаваны ў 1651 г., спалены падчас «нашэсця Масквы», адбудаваны да 1678 г. Новы драўляны касцёл пабудаваны ў 1736 г. на сродкі тагачаснага ўладальніка маёнтка Марціна Аскеркі, адноўлены пасля пажару 1862 г. коштам плябана Людвіка Мініцкага і шляхціца Тытуса Свентаржэцкага. У 1897 – 1901 гг. заменены новым мураваным храмам у неагатычным стылі. Выгляд драўлянага касцёла вядомы па гравюры А. Ромера 1880 г. [4, с. 46 – 47]. Храм меў развітую аб’ёмна-прасторавую кампазіцыю трохнефавай базілікі з трансептам і двухвежавым галоўным фасадам. Святыня, паводле інвентара, была «немалых памераў», з трыма алтарамі і старажытным чудатворным абразом Маці Божай. Крылы трансепта, роўнай вышыні з бакавымі нефамі, былі накрыты даволі высокімі чатырохскільнымі гонтавымі шатрамі. Галоўны фасад меў шмат’ярусную будову, што надавала яму надзвычайную вытанчанасць, уласціваю віленскаму

барока. Ніжні ярус аддзяляўся шырокім прычолкам на вышыні бакавых нефаў, другі – на вышыні цэнтральнага нефа. Вышэй ішоў ярус з балкончыкам для музыкантаў. Кампазіцыю фасада вянчалі трохвугольны франтон і чацверыкі вежаў з фігурнымі барочнымі завяршэннямі, характэрнымі для рэгіёна Віленшчыны сярэдзіны XVIII ст.

Каталіцкая парафія ў вёсцы Ставы (Камянецкі р-н) заснавана ў 1461 г. Янам і Юрыем Стаўскімі. Драўляны касцёл Унебаўзьяця Дзевы Марыі і св. Іакава пабудаваны ў 1724 г., у 1739 г. асвечаны луцкім біскупам Ружыцкім. Паводле візіты 1935 г., будынак быў амаль разбураны, сцены «забраны лісіцамі», пакрыты гонтай [5]. Архітэктоніка храма ўяўляла класічную базіліку з прамавугольным планам. Аднасхільныя дахі бакавых нефаў былі падведзены пад карніз двухсхільнага даха галоўнага нефа, які не меў бакавога асвятлення. Сцены вертыкальна ашалёўваліся дошкамі з нашчыльнікамі і ўмацоўваліся лапаткамі-«лісіцамі». Франтон меў дэкаратыўную шалёўку «ў елачку». Інтэр’ер, асветлены вялікімі арачнымі вокнамі, падзялялі 4 масіўныя слупы. Над уваходам размяшчаліся хоры на двух слупах.

Касцёл Адшукання Св. Крыжа ў мястэчку Ляхавічы (цяпер горад, цэнтр раёна) пабудаваны ў 1745 г. і адноўлены пасля пажару ў 1750 г. князем Міхалам Масальскім, у 1863 г. перададзены праваслаўным [6, с. 38]. Архітэктанічна ўяўляў класічную трохнефавую двухвежавую базіліку з трохгранным завяршэннем прэсбітэрыя. Вузкі аб’ём фасада-нартэкса завяршаўся высокай атыкавай сценкай з трохвугольным франтонам і сіметрычнымі чацверыковымі вежамі з вытанчанымі двух’яруснымі фігурнымі «банькамі». Сцены мелі вертыкальную шалёўку з арачным падзорам. Інтэр’ер адрозніваўся багатым начыннем «сніцарскай работы»: раз’бяныя з пазалотай алтары, канфесіяналы, бронзавыя жырандолі.

Драўляны касцёл езуітаў у Ваўкавыску пабудаваны ў 1760 – 1770-я гады. Паводле люстрацыі 1793 г., будынак меў «дзве вежы на фасадзе і трэцюю маленькую над галоўным нефам, крыты гонтам, а купалы з бляхі. Уваход праз крухту, над ёй хоры. Сакрысціі з абадвух бакоў. Падмурак цагляны, пад ім склеп. Вокнаў на 1-м ярусе вялікіх – 11, на другім, які ад першага аддзяляўся балясамі ўнутранымі, вокнаў меншых вакол касцёла і на хорах – 13» [7, л. 1 – 1 адв.]. З гэтага апісання вынікае, што будынак касцёла меў архітэктоніку класічнай базілікі.

Драўляны парафіяльны Троіцкі касцёл у Драгічыне пабудаваны ў 1773 г. у стылі позняга барока. Вядомы паводле архіўных матэрыялаў [8]. Уяўляў класічную трохнефавую базіліку з двухвежавым фасадам-нартэксам. Чацверыковыя вежы мелі двух’ярусныя фігурныя купалы-«банькі». Сакрысціі былі ўбудаваны ўнутры бакавых нефаў, тарцовыя грані якіх скошаны да алтарнай сцяны. Пры ўваходзе прыбудаваны невысокі квадратны ў плане бабінец, накрыты пакатым шатром-«каўпаком». Сцены мелі вертыкальную шалёўку з нашчыльнікамі і сцяжкамі-«лісіцамі». Інтэр’ер быў падзелены шасцю слупамі, над уваходам размяшчаліся хоры.

Касцёл Адшукання Святога Крыжа ў вёсцы Груздава (Пастаўскі р-н)

заснаваны ў 1529 г. У 1773 г. пабудаваны новы храм ў выглядзе трохнефавай двухвежавай базілікі. Істотна перабудаваны на мяжы XIX – XX стст., набыў рысы неаготыкі. Выгляд вядомы паводле фотаздымка Я. Балзункевіча [9, с. 25].

Каталіцкая парафія ў Цімкавічах (Капыльскі р-н) заснавана ў 1560 г. князем Янам Сымонам, сынам Юрыя I Алелькі. У 1580 г. пабудаваны першы драўляны касцёл, асвечаны ў гонар Міхаіла Архангела біскупам віленскім Юрыем Радзівілам. У 1647 г. на яго падмурку пабудаваны новы касцёл па фундацыі падканцлера літоўскага Казіміра Льва Сапегі. Пазней будынак касцёла неаднаразова аднаўлялі, асабліва істотна ў пачатку XX ст., пасля Вялікай Айчыннай вайны прыстасаваны пад праваслаўную царкву. У 1986 г. храм знішчаны пажарам [10]. Аб’ёмна-прасторавая кампазіцыя будынка імітавала ў дрэве трохнефавую базіліку з трансептам. Вялікі прамавугольны ў плане асноўны зруб падзяляўся двума радамі круглых калон (усяго іх было 10) на тры нефы, сярэдні з якіх быў вышэй і ўтрая шырэй за бакавыя. Галоўны неф быў пазбаўлены верхняга асвятлення, за выключэннем алтарнай часткі, якую апярэзваў прычолак на ўзроўні карніза бакавых нефаў. Чацверыковыя вежы па баках фасада мелі складанае завяршэнне ў стылістыцы несапраўднай готыкі. На фасадзе на ўзроўні хораў знаходзіўся балкончык для музыкантаў з разьбянай агароджай. У 1906 – 1908 гг. над аздабленнем інтэр’ера працаваў мастак з Піншчыны Ф. Бруздовіч, якім выкананы выключныя па мастацкіх вартасцях арнаментальна-дэкаратыўныя роспісы касцёла. Усе драўляныя канструкцыі будынка былі пакрыты шматкаляровым квяцістым дываном з выявамі мясцовай флоры.

Касцёл Адшукання Святога Крыжа ў мястэчку Узда (цяпер гарадскі пасёлак) пабудаваны ў 1798 г. па фундацыі Казіміра Завішы. Архітэктанічна з’яўляецца трохнефавай крыжовай базілікай лацінскага тыпу. Уваходная частка раней завяршалася атыкам і двума чацверыковымі вежамі. Унутраная прастора падзелена 12 мураванымі калонамі з вылучэннем нефаў, сяродкрыжжа і музычных хораў, на якіх раней быў арган на 11 галасоў. На алтарнай сцяне знаходзілася аптычная размалёўка з выявай барочнага алтара. У XIX і XX стст. прыбудаваны чатырохкалонны мураваны порцік, трохгранная мураваная апсіда, зменена канструкцыя дахаў і шалёўка. Выкарыстоўваецца як раённы дом культуры.

Рэпрэзентатыўны архітэктурны тып базілікі ў часы позняга барока атрымаў таксама пашырэнне ў грэка-каталіцкім храмабудаўніцтве Беларусі, што надало яму яшчэ больш самабытных этнаграфічных рыс. Шэраг ацалелых драўляных уніяцкіх базілік выяўлены пры падрыхтоўцы «Збору помнікаў гісторыі і культуры Беларусі» у 1970-я гады. Уніяцкая Пакроўская царква ў вёсцы Ганчары (Лідскі р-н) пабудавана ў 1774 г. Пасля забароны уніяцтва перададзена праваслаўным, у 1878 г. зноў асвечана пасля капітальнага рамонту (зроблены новы іканастас). Паводле архітэктонікі гэта класічная трохнефавая базіліка з прамавугольным алтарным зрубам. Унутры тры пары калон вылучаюць цэнтральны неф, перакрыты карабавым скляпеннем з двухсхільным дахам. Грэка-каталіцкая царква св. Ануфрыя ў вёсцы Агароднікі (Камянецкі р-н), пабудаваная ў 1782 г. у стылі барока, мае структуру трохнефавай базілікі без

верхняга асвятлення. Аднасхільныя дахі бакавых нефаў падведзены пад карніз цэнтральнага нефа. Унутраная прастора падзелена апорнымі слупамі, над уваходам размешчаны музычныя хоры. У 2-й палове XIX ст. да галоўнага фасада прыбудаваны невысокі прытвор з двух'яруснай чацверыковай вежай над ім, накрытай высокім шатром. Уніяцкая царква св. Параскевы Пятніцы ў вёсцы Опаль (Іванаўскі р-н) пабудавана ў 1796 г., у 1841 г. перададзена праваслаўным. Архітэктоніка храма дакладна імітуе формы мураванай трохнефавай базілікі з класічным базілікальным папярочным сячэннем. Цэнтральны неф накрыты двухсхільным дахам з трохвугольнымі франтонамі на тарцах. З боку галоўнага фасада бакавыя нефы раней завяршаліся дзвюма сіметрычнымі чацверыковымі вежамі, а цэнтральны – заглыбленым уваходным васьмікалонным парталам. Інтэр'ер падзелены чатырма слупамі на тры нефы, яшчэ 2 слупы падтрымліваюць музычныя хоры над уваходам. З хорамі аб'яднаны галерэі-эмпоры, якія праходзяць па верху бакавых нефаў. Відавочна, што архітэктоніка і мастацкі вобраз разгледжаных грэка-каталіцкіх базілік амаль не адрозніваецца ад узораў касцёлаў.

У 1723 г. у вёсцы Блонь (Пухавіцкі р-н) на сродкі Язэпа Бака ўзведзены касцёл місіі езуітаў, які пацярпеў ад пажару ў 1820 г. і быў істотна перабудаваны да 1826 г. у стылі класіцызму. Пасля скасавання ордэна ў межах Расійскай імперыі закрыты і перададзены праваслаўным, адрамантаваны і асвечаны як Троіцкая царква ў 1873 г. Паводле архітэктонікі гэта трохнефавая крыжова-купальная базіліка лацінскага тыпу з вялікім васьмігранным светлавым барабанам і самкнутым купалам на сярэднякрыжжы. Галоўны фасад вырашаны ў выглядзе класіцыстычнага порціка, завершанага масіўным атыкам і васьмерыковай вежай з купалам і высокім спічаком, што надае збудаванню рысы ампіру. Сцены дэкарыраваны прафіляваным карнізам з «сухарыкамі» і ордэрнымі пілястрамі, што на тарцах трансэпта імітуюць порцікі. У інтэр'еры 10 мураваных калон вылучаюць бакавыя нефы і нартэкс, над якім былі размешчаны музычныя хоры. У архітэктурны помнік адлюстраваны рознастылявыя і рознаканфесійныя рысы [11, № 81].

У часы 2-й Рэчы Паспалітай адбылася актывізацыя будаўніцтва драўляных касцёлаў тыпу базілікі, дзе выявілася дамінаванне архітэктурных традыцый розных рэгіёнаў Польшчы. Замест бязвежавых ці двухвежавых базілік часоў барока сталі пераважаць аб'ёмна-прасторавыя кампазіцыі з адной магутнай вежай над бабінцам. У асіметрычным размяшчэнні частак традыцыйнай сакральнай структуры храмаў выявіўся ўплыў стылю мадэрн. Драўляны Крыжаўзвіжанскі касцёл ў горадзе Баранавічы, пабудаваны ў 1924 – 1925 гг. (арх. Е. Жаландкоўскі), сумяшчаў рысы неаготыкі і мадэрну з характэрнымі элементамі польскага манументальнага дойлідства. Адным з ініцыятараў пашырэння ў міжваенны перыяд у сакральным дойлідстве Заходняй Беларусі так званага закапанскага стылю, які імітаваў архітэктурныя формы драўляных храмаў Прыкарпацкага рэгіёна, стаў віленскі архітэктар Ю. Клос, паводле праекта якога пабудаваны драўляны касцёл Маці Божай Анёльскай у Мяжанах (Браслаўскі р-н), знішчаны пажарам у 1985 г.

Станаўленне архітэктурнай плыні нацыянальнага рамантызму звязана з імем архітэктара Л. Вітан-Дубейкаўскага, які імкнуўся зразумець і захаваць дух айчыннай гісторыі і культуры. Яго першы праект касцёла ў Янатрудзе 1916 г. не быў рэалізаваны. Аднак свае асноўныя ідэі архітэктар увасобіў пры будаўніцтве Петрапаўлаўскага касцёла ў Дрысвятах (Браслаўскі р-н) у 1927 – 1929 гг. Драўляная трохнефавая базіліка пастаўлена на старажытным замчышчы над возерам Дрысвяты на подыуме з чэсанага прыроднага каменю, адкуль, як лічыў архітэктар, «відаць прапорцыі асобных частак, якія ствараюць маналітную, манументальную форму, нагадваючы нам беларускі стыль». Аднак вонкавы мастацкі вобраз збудавання мае некалькі чужародных рысы закапанскага стылю.

Касцёл Маці Божай Ласкавай у Крэва, пабудаваны ў 1934 – 1936 гг. у сувязі са святкаваннем 650-годдзя Крэўскай уніі (арх. П. Стаброўскі, С. Норбскі), быў самай вялікай па памерах драўлянай трохнефавай базілікай таго часу, меў у даўжыню каля 30 м і шырыню ў межах трансепта звыш 15 м. Стылістычна архітэктурна збудавання вытрымана ў формах неабарока. У 1961 г. касцёл закрыты, у будынку дзейнічае амбулаторыя. У канцы 1930-х гадоў былі рэалізаваны праекты шэрагу драўляных базілік: касцёлы у вёсцы Хаценьчыцы Вілейскага павета (1937 г., арх. Я. Бароўскі, Л. Фаркевіч), св. Станіслава ў вёсцы Далёкія на Браслаўшчыне (1934) і Маці Божай Вострабрамскай ў Дайлідках на Астравеччыне (1938). Але іх архітэктурна ў цэлым адлюстроўвала эклектычныя пошукі нацыянальнага стылю ў спалучэнні з уплывам мадэрну і ідэалагічным дамінаваннем традыцый польскай культуры [12, с. 48 – 65].

ЛІТАРАТУРА

1. Хадыка, Т. В. Аналіз станаўлення стылю барока ў манументальным драўляным дойлідстве Беларусі XVII ст. / Т. В. Хадыка // Весці Акадэміі навук БССР. Серыя грамадскіх навук. – 1974. – № 1. – С. 95 – 103.
2. Габрусь, Т. В. Становление стиля барокко в монументальной архитектуре Белоруссии XVII в. : дис. ... канд. искусств. / Т. В. Габрусь ; ВНИИ искусствоведения. – М., , 1979. – 173 с.
3. Навуковая бібліятэка Вільнюскага ўніверсітэта. Адзел рукапісаў. – Ф. 4. Спр. 2170.
4. Каталіцкія святыні: Мінска-Магілёўская архідыяцэзія / тэкст і фота А. Яроменкі. – Мінск : Про Хрысто, 2003. – Ч. 1. – С. 46 – 47.
5. Навуковая бібліятэка Вільнюскага ўніверсітэта. Адзел рукапісаў. – Ф. 4. Спр. 2877.
6. Ossendowski, A. Polesie / A. Ossendowski – Poznań : Wyd-wo Polskie R. Wegner, 1934. – 208 s.
7. Расійскі дзяржаўны архіў старажытных актаў (г. Масква). – Ф. 2188. Воп. 1. Спр. 36.
8. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі (г. Гродна). – Ф. 8. Воп. 1. Спр. 1223.
9. Хрысціянскія храмы Беларусі на фотаздымках Яна Балзункевіча: пачатак XX стагоддзя / уклад. А. М. Кулагін, У. А. Герасімовіч. – Мінск : Ураджай, 2000. – 184 с.
10. Габрусь, Т. В. Зруйнаванне святыні / Т. В. Габрусь // Страчаная спадчына / уклад. Т. В. Габрусь. – Мінск, 1998. – С. 165 – 168.
11. Габрусь Т. В. Сакральнае дойлідства Беларусі: 1000-гадовая спадчына = Сакральное зодчество Беларуси: 1000-летнее наследие = The Sacral Architecture of Belarus: Millennial Legacy / Т. В. Габрусь. – Мінск : Беларуская навука, 2014. – 483 с.
12. Харэўскі, С. В. Культуравае дойлідства Заходняй Беларусі 1915 – 1940 гг. / С. В. Харэўскі. – Вільнюс : Выд-ва ЕГУ, 2008. – 100 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена отличительному типу храмов Беларуси – деревянным базиликам. Появление архитектурного типа каменной базилики в сакральном зодчестве Великого Княжества Литовского было результатом кардинальных социально-политических изменений, крещения населения этнической Литвы в католичество в 1387 г. На основе натурных исследований и архивных источников рассмотрен ряд памятников традиционного белорусского деревянного зодчества типа классической базилики.

SUMMARY

The article deals with the historic and architectural-stylistic analysis of the wooden basylical-type churches, a characteristic type of architecture in Belarus. The appearance of the type in the sacral architecture of the Grand Duchy of Lithuania was a result of radical social and political changes, caused by the Baptism of the ethnic Lithuanian people in 1387. It is explored a body of monuments of the wooden basilical type of architecture on the background of live research and studies of the archival sources.

Грамыка М. В., Бенедыктовіч Л. А.

ПЕЙЗАЖЫ ГЕКТАРА БІЛЬДЗЮКЕВІЧА: ДА 190-ГОДДЗЯ З ДНЯ НАРАДЖЭННЯ МАСТАКА

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 10.09.2018)*

Імя Гектара Станіслававіча Більдзюкевіча (1828 – 1890?) сёння малавядомае. Толькі ў 2005 г. выданне яго «Жывапіснага альбома» ў Расіі [1] паклала пачатак цікавасці навукоўцаў да асобы Г. Більдзюкевіча. Расійскія даследчыкі, найперш К. М. Туманік, у асноўным засяроджваюць увагу на ролі Гектара Станіслававіча ў гісторыі асваення Усходняй Сібіры ў XIX ст., а таксама на яго шматгадовай дзейнасці ў якасці дзяржаўнага чыноўніка, напісаных ім гісторыка-этнаграфічных нарысах – каштоўнай для сібіразнаўцаў крыніцы разнастайных звестак. Значна менш даследавана мастацкая спадчына Г. Більдзюкевіча. У нашай краіне яго імя ўвогуле засталася па-за ўвагай. Між тым, прозвішча Більдзюкевічаў вядомае ў айчыннай гісторыі. Адзін з нашчадкаў мастака Лявон Більдзюкевіч быў у ліку першых супрацоўнікаў Інбелкульту, у 1920-я гады распрацоўваў беларускую навуковую тэрміналогію ў галіне матэматыкі, фізікі, касмаграфіі [2, с. 344].

Большая частка жыцця Гектара Більдзюкевіча прайшла ў Расіі, там ён адзначыўся як надзвычай цікавая, шматбаковая асоба, сцвердзіўся прафесійна. Аднак нарадзіўся мастак у Беларусі, у маёнтку Уша пад Маладзечна (Вілейскі павет, Мінская губерня). Расійскія крыніцы падаюць яго год нараджэння як 1829, аднак знойдзеная метрыка аб дапаўненні абраду хрышчэння Г. Більдзюкевіча дазваляе ўдакладніць дату нараджэння – 12 кастрычніка (ст. ст.) 1828 г. [3]. Хрышчэнне адбылося ў Краснасельскім касцёле 14 лістапада 1834 г., пра што сведчыць прашэнне наконт выдачы метрыкі аб нараджэнні і хрышчэнні, якое Г. Більдзюкевіч, тады кіеўскі студэнт, падаваў у 1850 г., калі «часова пражываў у Мінску» [4].

Беларускі шляхціц Гектар Більдзюкевіч, сын Станіслава і Феадосіі (з дому Навіцкіх), а ў 1853 г. з'ехаў на службу ва Усходнюю Сібір. Дакладна невядома, што стала прычынай такога рашэння, але ў выніку ўсё астатняе жыццё Г. Більдзюкевіча аказалася звязаным з рознымі рэгіёнамі гэтага краю. У паслужным спісе – пасады бухгалтара, чыноўніка асобых даручэнняў, сакратара акруговага суда, земскага спраўніка. У 1866 г. атрымаў чын надворнага саветніка. Але асноўны след, пакінуты Г. Більдзюкевічам у гісторыі, быў толькі ўскосна звязаны з яго дзяржаўнай службай. Пасля яго засталася ўнікальнае выданне – «Жывапісны альбом з дадаткам кароткага апісання найвыдатнейшых відаў і мясцовасцей на берагах р. Шылкі, Амура і Усходняга Акіяна». Альбом Г. Більдзюкевіча ў пэўным сэнсе можна разглядаць як працяг традыцыі альбомаў «відаў», якія распаўсюдзіліся спачатку ў заходнееўрапейскім мастацтве канца XVIII – пачатку XIX ст., а пазней атрымалі пашырэнне ў расійскім, польскім, беларускім мастацтве. Такія выданні часта ажыццяўляліся па выніках навуковых экспедыцый, «жывапісных падарожжаў», маглі ўтрымліваць ілюстрацыйную і тэкставую часткі і сведчылі пра актыўны рост цікавасці да этнаграфіі, краянаўства, гісторыі ў гэты перыяд. Падобныя работы былі надзвычай запатрабаваныя. Існавала практыка падносіць іх у дар вышэйшым службовым асобам. Так, «Жывапісны альбом» 1 мая 1859 г. быў падараваны генералу-губернатару Усходняй Сібіры графу М. М. Мураўёву-Амурскаму. Г. Більдзюкевіч спадзяваўся на пазнейшае выданне сваёй працы, але гэтыя планы не спраўдзіліся.

Сёння арыгінал «Жывапіснага альбома» захоўваецца ў аддзеле рукапісаў Расійскай нацыянальнай бібліятэкі. Тэкставая частка (з уключэннем некаторых ілюстрацый) была выдадзена ў 2005 г. у Новасібірску Інстытутам гісторыі Сібірскага аддзялення Расійскай акадэміі навук.

«Жывапісны альбом з дадаткам кароткага апісання найвыдатнейшых відаў і мясцовасцей на берагах р. Шылкі, Амура і Усходняга Акіяна» ўяўляе сабой збор нарысаў пра Усходнюю Сібір, аздоблены ілюстрацыямі (усяго 22 малюнкi). Малюнак тытульнага ліста выкананы ў змешанай тэхніцы: аловак, туш, акварэль. На першым плане – юрта на ўскрайку лесу, далей – рака са скалістым берагам. У цэнтры кампазіцыі змешчаны невялікі двухмачтавы карабель з апушчанымі парусамі. Справа пад малюнкам – подпіс аўтара, выкананы лацінкай.

На ілюстрацыях – панарамныя віды населеных пунктаў і мясцовасцей («г. Нерчынск», «Екацярынінскі руднік», «Сяло Кызі» і інш.), адметных прыродных аб'ектаў («Уцёсы Карсакова і Казакевіча», «Хінганскі хрыбет»), замалёўкі этнаграфічнага характару з выявамі партрэтных тыпаў, традыцыйнага жылля, побыту мясцовых жыхароў («Гілякі», «Сумагірская шаманка», «Нарты»), аб'екты флоры і фаўны («Собаль», «Кабарга», «Ізюбр»).

Тэкст напісаны ўласнай рукой аўтара, каліграфічным почыркам на аркушах шчыльнай паперы фарматам 28x33 см. Тут задакументавана падарожжа Г. Більдзюкевіча праз Усходнюю Сібір і Амурскі край і змешчана вялікая колькасць звестак пра сібірскія гарады і мястэчкі, людзей, што жывуць там, іх культуру і побыт, звычаі і гаспадарку, прыроду і архітэктuru, эканамічны стан краю і

перспектывы яго развіцця, разнастайная інфармацыя гістарычнага і краязнаўчага характару.

Г. Більдзюкевіч ілюстраваў усе найбольш значныя «прыпынкі» на шляху свайго падарожжа. Алоўкава-акварэльныя малюнкi, выкананыя са скрупулёзнай дэталізацыяй ва ўзнаўленні асаблівасцей архітэктурны і ландшафту, перадаюць захапленне аўтара непаўторнай прыгажосцю краю, дзе гарманічна спалучыліся некранутая прырода Поўначы і мэтанакіраванасць чалавечага духу пакарыцеляў Сібіры.

У XIX ст. Сібір пісалі Я. Дамель, К. Альхімовіч, Ю. Флек. Але прычына выбару адзначанай тэмы для творчасці была праявістая: мастакі знаходзіліся ў ссыльцы. Адметна тое, што Г. Більдзюкевіч паехаў у Сібір добраахвотна. Ён знайшоў натхненне ў суровых ландшафтах краю – мясцінах, якія здолеў палюбіць, нягледзячы на генетычную памяць пра продкаў-бунтаўшчыкоў з Паўночна-Заходняга краю (бацька мастака Станіслаў Георгіевіч Більдзюкевіч падазраваўся ў сувязях з паўстанцамі 1831 г.). У «Жывапісным альбоме» Г. Більдзюкевіч недвухсэнсоўна гаворыць пра гэта: «Успамін пра Сібір, пры ўсёй прывабнасці яе багаццяў, робіць нейкае сумнае і цяжкае ўражанне, малое ва ўяўленні самыя змрочныя карціны яе бязмежных пустак і вечных снягоў! Успамін жа пра Нерчынск спалучаны з нейкім невыказным жахам, што хвалюе душу, – як успамін пра ссылку і вечнае зняволенне!» [1, с. 41].

Натхняльнікам і, магчыма, у нейкай ступені настаўнікам Г. Більдзюкевіча стаў Ягор Меер – адзін з першых расійскіх жывапісцаў, які ўвасобіў на палатне адметнасці Сібіры. Вядома, што ў 1858 – 1859 гг. Г. Більдзюкевіч і Я. Меер жылі ў Нікалаеўску-на-Амуры, былі добра знаёмыя, разам малявалі адны і тыя ж краявіды [5, с. 431]. У прыватнасці, кожны з іх увасобіў панараму горада, прычым з аднолькавых пазіцый. Тое, што акадэмік жывапісу Я. Меер і мастак-самавук Г. Більдзюкевіч знайшлі кропкі судакранання – паказальны факт. Але ці быў Г. Більдзюкевіч у поўным сэнсе самавукам? Яго графічныя работы сведчаць пра даволі грунтоўную тэхнічную падрыхтаванасць, і ёсць падстава меркаваць, што пэўную мастацкую адукацыю (магчыма, прыватныя ўрокі ў мясцовага мастака) ён атрымаў яшчэ ў Мінску, перад ад'ездам на вучобу ў Кіеў. Магчыма, існавалі і беларускія пейзажы Гектара Більдзюкевіча, аднак дакладных звестак пра яго мастацкую адукацыю пакуль не выяўлена.

У рабоце 1859 г. «Нікалаеўск-на-Амуры» (1859) Г. Більдзюкевіч увасобіў панараму горада з процілеглага берага Амура. Мастак абраў від з Канстанцінаўскай батарэі – штучнага вострава, узведзенага на водмелі ракі ў 1856 г. Малюнак з'яўляецца адной з першых у гісторыі выяў маладога горада. На думку расійскай даследчыцы К. М. Туманік, у творы Г. Більдзюкевіча, калі меркаваць па адлюстраваных збудаваннях, выяўлены больш ранні від Нікалаеўска-на-Амуры ў параўнанні з работай Я. Меера (нягледзячы на тое, што апошняя датавана 1858 г.) [6, с. 26]. На бліжкім плане злева фрагментарна выяўлена паруснае судна. Такі прыём надаў кампазіцыі непасрэднасць, стварыў «эфект прысутнасці». А на процілеглым ад назіральніка беразе размешчаны горад. Аўтар адлюстраваных архітэктурных асаблівасці нядаўна ўзведзенага ў Нікалаеўску сабо-

ра, адміністрацыйных пабудоў, з надзвычайнай дбайнасцю выпісаў вокны, дахі дамоў. На спакойнай вадзе пагойдваюцца лодка, паруснікі. Пейзаж бязлюдны, калі не ўлічваць фігуры весляроў у лодцы, але адухоўлены цеплынёй чалавечай прысутнасці, працы.

Падобную кропку агляду – супрацьлеглы бераг ракі – аўтар абраў пры стварэнні аркуша «Шылкінскі Завод». У творы прадстаўлены панарамны від на раку Шылку і сяло Шылкінскі Завод (заснавана ў 1767 г. з пачаткам будаўніцтва сярэбраплавільнага завода), размешчанае каля падножжа маляўнічых гор. На прээднім плане – постаці двух мясцовых жыхароў, што назіраюць за параходам на рацэ. Выкарыстоўваючы гэты выяўленчы прыём, аўтар нібы прапануе гледачу стаць побач з захопленымі прыгожым відовішчам сузіральнікамі і іх вачыма ўбачыць панараму з зададзенага мастаком пункту погляду, што ўласціва і іншым работам Г. Більдзюкевіча. Усё ў малюнку: невялікае паруснае судна ўдалечыні, чорны дым парахода, што раствараецца ў празрыстым паветры, парослыя ельнікам стромкія схілы гор – выпісана любоўна, падрабязна і дэтальна; работам Г. Більдзюкевіча часам не хапае пэўнага мастацкага абагульнення. Але тут відавочнае імкненне мастака праўдзіва перадаць асаблівасці ландшафту, увасобіць і захаваць усё значнае з максімальнай дакладнасцю. У краявідах Г. Більдзюкевіча нязменна адчуваецца ўсведамленне аўтарам важнасці для гісторыі тых матываў, да якіх ён звяртаецца. Пры гэтым мастак не засяроджваўся на драматычных калізіях, што маглі прысутнічаць у матывах асваення Сібіры. Краявіды часта маюць амаль ідылічны характар, перадаюць настрой сузіральнага спакою.

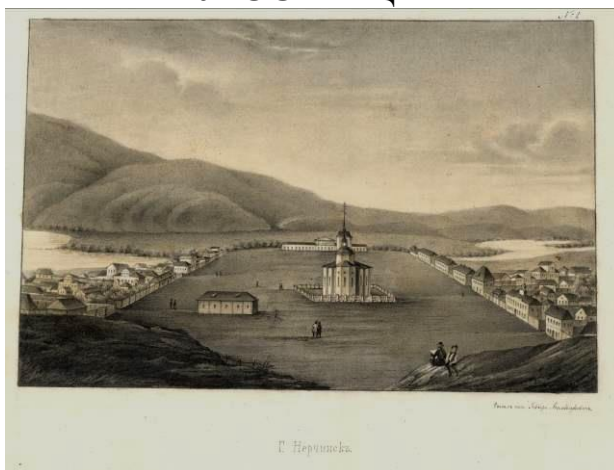
Адна з цікавых работ Г. Більдзюкевіча – «Від Екацярына-Нікалаеўскага залатога промыслу на рэчцы Кары ў Нерчынскіх заводах». Гарызантальны фармат дазволіў мастаку паказаць вялікую прастору, намаляваць маштабную карціну залатога промыслу на прытоку Шылкі – рацэ Кары. Упэўненыя алоўкавыя лініі і тонкая, далікатная штрыхоўка дэтальна перадаюць асаблівасці размешчаных на ўзгорку адміністрацыйных і гаспадарчых пабудоў, мясцовай царквы, жылых дамоў. Пейзаж «ажыўляюць» фігуркі людзей, занятых на розных працах. Мастак неназойліва ўводзіць у кампазіцыю і аўтапартрэт з пераносным мальбертам у руках. Выцягнуты ў даўжыню фармат аркуша стварыў для аўтара дадатковыя цяжкасці, якія ён цалкам пераадолеў. Плаўны рытм горных схілаў зрокава арганізуе прастору, а вертыкаль стромкага сілуэта царквы ў правай частцы аркуша стварае своеасаблівую выяўленчую паўзу, ураўнаважваючы кампазіцыю па гарызанталях і вертыкалях.

Сярод краявідаў Г. Більдзюкевіча асобна стаіць работа «Кумарскі ўцёс», у параўнанні з іншымі творамі мастака лаканічная па кампазіцыі і небагатая на дэталі. Пейзаж нібы ахінуты змрокам і начной цішынёй. Г. Більдзюкевіч паймаў стэрскую перадаў сродкамі графікі абрысы велічнага Кумарскага ўцёса, парослага на вяршыні і каля падножжа ельнікам, цёмнае неба, напаясхаваны за воблакам месяц, гульні яго святла на спакойнай вадзе Амура, сілуэт весляра ў лодцы. У гэтым творы, пазбаўленым пэўнай «сухаватасці», часам уласцівай яго работам, Г. Більдзюкевіч здолеў стварыць закончаны вобраз, дзе выразнасць грунтуецца на тонка перададзеным настроі.

На дадзены момант знойдзена вельмі мала звестак пра жыццё Гектара Більдзюкевіча пазней за сярэдзіну 1860-х гадоў (і пра малюнкі, якія ён мог стварыць у гэты час). Невядомая і дакладная дата яго смерці.

Сёння для мастацтвазнаўства актуальным робіцца запаўненне «белых плям», вяртанне забытых і невядомых імёнаў, у тым ліку і адметных асоб, якія нарадзіліся, атрымалі адукацыю ў Беларусі, але рэалізаваліся на абраным полі дзейнасці па-за яе межамі. Адною з такіх асоб з'яўляецца Гектар Більдзюкевіч, варты таго, каб яго ведалі і памяталі на радзіме.

ІЛЮСТРАЦЫІ



Г. Більдзюкевіч. Горад Нерчынск. Аловак, акварэль. 1850-я гады



Г. Більдзюкевіч. Хінганскі хрыбет. Аловак, акварэль. 1850-я гады

ЛІТАРАТУРА

1. Більдзюкевіч, Г. С. Живописный альбом с приложением краткого описания замечательнейших видов и местностей на берегах р. Шилки, Амура и Восточного Океана, 1859 / Г. С. Більдзюкевіч ; сост., вст. ст., коммент., публ. текстов Е. Н. Туманик. – Новосибирск : ЦИИФ СО РАН, 2005. – 125 с.
2. Більдзюкевіч, Лявон (Ляонт) Лявонавіч // Энцыклапедыя гісторыі Беларусі. – Мінск, 2003. – Т. 6, кн. 2. – С. 344.
3. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі (НГАБ). – Ф. 937. Воп. 5. Спр. 87. Арк. 48 – 48 адв.
4. НГАБ. – Ф. 1781. Воп. 24. Спр. 3595.

5. Попов, В. В. Неизвестные «автографы» академика живописи Е. Е. Мейера на Амуре / В. В. Попов // Вестник Сахалинского музея. – 2010. – № 17. – С. 430 – 438.
6. Туманик, Е. Н. Материалы к биографии сибирского чиновника середины XIX в. Г. С. Бильдзюкевича / Е. Н. Туманик // Гуманитарные науки в Сибири. – 2014. – № 1. – С. 24 – 28.

РЕЗЮМЕ

Статья приурочена к 190-летию со дня рождения Гектора Станиславовича Бильдзюкевича, художника и государственного деятеля, уроженца Беларуси. «Живописный альбом...» (1859) Г. Бильдзюкевича, содержащий собрание историко-этнографических очерков по Восточной Сибири и ряд иллюстраций (панорамные виды населённых пунктов и природного ландшафта, зарисовки этнографического и бытового характера, изображения флоры и фауны), является ценнейшим источником по изучению истории Сибири. Статья содержит некоторые новые материалы, касающиеся биографии Г. Бильдзюкевича.

SUMMARY

The article has been written for the 190th birthday anniversary of Gektor Stanislavovich Bildziukevich, an artist and state figure, a native of Belarus. G. Bildziukevich's «Painting Album...» (1859) which includes a collection of historical and ethnographic essays on Eastern Siberia and a number of illustrations (views of habitations and natural landscapes, sketches of ethnographic and domestic nature, depictions of the flora and fauna), is a valuable source for the study of the history of Siberia. The article contains some new data on G. Bildziukevich's biography.

Гурченко А. И.

ВОСТОЧНЫЕ МОТИВЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ЕВРОПЫ XVIII В.

*Белорусский государственный университет культуры и искусств
(Поступила в редакцию 06.09.2018)*

На фоне современных глобализационных процессов, для которых характерно формирование унифицированной культуры и подавление национальных ценностей, особенно актуальными являются вопросы выявления специфики культуры разных народов, а также особенностей диалога между ними. Так, обращение к инациональным мотивам в истории художественной культуры Европы проходило на протяжении нескольких столетий. Ещё в XVIII в., в эпоху Просвещения, наряду с ориентацией на европейскую культуру как эталон появилось внимание к восточной тематике, которое носило характер аристократической моды, поверхностного увлечения, игры в экзотику. Данный интерес возник как результат путешествий европейцев в Индию, Китай, Египет, Марокко и другие страны и обогащения их эстетического кругозора. Кроме того, значительную роль в возникновении внимания европейцев к художественной культуре внеевропейских стран играло установление с ними торговых связей [1, с. 143]. Так, в XVII в. британской Ост-Индской компании принадлежала монополия на торговые отношения с Индией и странами Дальнего Востока, что явилось симулирующим фактором в возникновении интереса европейцев к индийской, а позднее и китайской культуре. Голландская Ост-Индская компания имела тесные торговые отношения с Японией и на протяжении долгого времени была практически един-

ственным поставщиком в Европу художественных изделий из этой страны, что, в свою очередь, побудило увлечение японской культурой. Кроме того, с восточными странами торговлю вели и другие европейские государства.

Что касается интереса к искусству Китая, то в Европе он начал формироваться ещё в XIII в., в период активного освоения европейцами морских торговых путей. Существенным стимулирующим фактором явились описания впечатлений путешественников, купцов и миссионеров, посетивших этот романтический и загадочный «рай». Создаваемый на протяжении последующих столетий образ Поднебесной был настолько ярким и впечатляющим, что в конце XVII в. стимулировал возникновение художественного течения «шинуазри» (от французского *chinoiserie* – китайщина). Европейцы увлеклись восточной экзотикой и начали коллекционировать оригинальные изделия из Китая (фарфор, фаянс, ткани, мебель и т. д.), которые обладали завораживающей восточной притягательностью.

Аутентичные изделия из Китая поступали в Европу благодаря многочисленным морским экспедициям и дипломатическим миссиям. Большой спрос среди европейских потребителей на товары из Поднебесной, а также стремительно возрастающая стоимость на них привели к необходимости производить товары в «китайском стиле» местными мастерами, что вызвало в Европе небывалый подъём производства предметов, похожих на китайские изделия. Имитируя материалы и образцы привозимых из Китая товаров, мастера воплощали искусственно созданный образ Китая глазами европейцев и отражали собственное видение китайского искусства, свой «китайский стиль». Это был видоизменённый и вольно трактуемый «Китай», который олицетворял утопический, мифологизированный образ Поднебесной, фантазии о «сказочной стране».

Размышляя о методе работы европейских мастеров в направлении шинуазри, исследователь Е. Голосова справедливо подчёркивает: «Они создавали изящные и несерьёзные пасторальные картины, часто персонажами подобных “китайских” сюжетов были воины в батальных сценах, императоры с многочисленными наложницами, танцоры и летающие богини. Появилось множество причудливых изображений мнимого Китая, асимметрия в форме и нехарактерные для европейского искусства цветовые и формовые контрасты, а также попытки подражать в изготовлении и росписи китайскому фарфору и даже лаковым изделиям» [2, с. 239]. В результате, как далее отмечает автор, в пейзажах европейских художников стали активно изображаться стилизованные китайские павильоны, а в руках у придворных красавиц – китайские зонтики (рисунок 1, 2).

По мнению российского исследователя А. Трощинской, для удовлетворения запросов европейского потребителя и увеличения экспорта из своей страны мастера в Китае создавали под заказ изделия в «китайском стиле» на основе присылаемых им из Европы эскизов [3]. Тем не менее, автор обращает особое внимание на то, что даже в вещах, выполненных китайскими мастерами по западным образцам, так называемый «аромат Востока», национальная культура и многовековые традиции в отношении материала обязательно присутствовали.



Рисунок 1. Франсуа Буше. Китайский садик, 1742 г. Франция, Безансон, Музей изящных искусств и археологии



Рисунок 2. Ф. Буше. Рыбалка по-китайски, около 1750 г. Нидерланды, Роттердам, Музей Бойманса ван Бенингена

Для Европы XVIII в. был не менее характерен и интерес к турецкой тематике, который отражал не столько тягу к «восточной экзотике», сколько специфику политической ситуации. Для многих европейских стран так называемые «турецкие мотивы» стали темой государственной важности в связи с тем, что Османская империя являлась активным «действующим игроком» на политической арене Европы. Десятилетиями мода на «турецкий стиль» диктовала большой спрос и высокие цены на оригинальное турецкое убранство для интерьеров, керамику, стекло, шелка, ковры, ткани, вышивку, шали, тюрбаны и халаты, оружие и конскую сбрую. Восточная экзотика «манила» европейцев причудливостью форм, новизной образов, яркостью красок и изяществом орнаментики. Этот пряный и обвораживающий «образ Востока» повлек за собой увлечение европейских мастеров тематикой в духе *à la turque*, которая также, как и шинуазри, была весьма далёкой от оригинала стилизацией (рисунок 3).



Рисунок 3. Жан-Этьен Лиотар. Мария-Аделаида Французская в турецком костюме, 1753 г. Италия, Флоренция, Галерея Уффици

Среди европейцев довольно популярна была так называемая «янычарская музыка», навеянная образами турецких военных оркестров. Л. Кириллина, анализируя опыт обращения В. А. Моцарта к «турецким мотивам», справедливо отмечает, что данная тематика неоднократно использовалась им в сочинениях (например, опера «Похищение из Серая», финал Концерта для скрипки с оркестром № 5, рондо Сонаты для фортепиано A-dur и др.). Однако в такого рода экспериментах с «янычарским стилем» созданные композитором турецкие образы весьма условны и далеки от этнографической точности [4, с. 24].

Таким образом, освоение восточных мотивов в европейской художественной культуре XVIII в. проходило на уровне стилизации, отдалённо напоминающей отдельные элементы аутентичных образцов. На протяжении последующих столетий для европейцев стала характерна тенденция перехода от условно-декоративного изображения к всё большей этнографической точности в отражении образа Востока как особого мира, противопоставленного культуре Запада и дополняющего её.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чистякова, Э. Э. Влияние восточной эстетики на европейскую художественную культуру XVIII – XX вв. / Э. Э. Чистякова // Четвёртые востоковедные чтения памяти О. О. Розенберга : доклады, статьи, публикации документов. – СПб., 2011. – С. 143 – 153.
2. Голосова, Е. В. Шинуазри и англо-китайские парки в Европе / Е. В. Голосова // Вестник Тамбовского государственного университета. Серия «Гуманитарные науки». Философия, социология и культурология. – 2010. – Вып. 11. – С. 238 – 242.
3. Трощинская, А. В. Взаимодействие и синтез художественных моделей Востока и Запада в искусстве фарфора в России конца XVII – начала XIX веков : автореф. дис. ... д-ра искусств. : 17.00.04 / А. В. Трощинская ; Московский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова. – М., 2009. – 56 с.
4. Кириллина, Л. Турецкая тематика в творчестве В. А. Моцарта / Л. Кириллина // Научный вестник Московской консерватории. – 2011. – № 1. – С. 5 – 25.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрено обращение к восточной тематике в истории художественной культуры Европы XVIII в. на примере искусства и культуры Китая и Турции. Данный интерес к «экзотике» проявился как повышенным вниманием к подлинным (аутентичным)

художественным образцам, так и изготовлением европейскими мастерами стилизаций в турецком и китайском стилях.

SUMMARY

The article considers an appeal to the eastern themes in the history of the artistic culture of Europe in the 18th century on the example of art and culture of China and Turkey. This interest in «exotics» was manifested both by increased attention to authentic artistic models, and by the manufacture of stylizations in Turkish and Chinese styles by European masters.

Дарожка М. А.

ГЕНЕЗІС БЕЛАРУСКАЙ ЛІНАГРАВЮРЫ Ў ЕЎРАПЕЙСКІМ КАНТЭКСЦЕ

*Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў
(Паступіў у рэдакцыю 25.06.2018)*

Актуальнасць тэмы «генезіс беларускай лінагравюры ў еўрапейскім кантэксце» заключаецца ў тым, што гэты асобны від эстампа, які мае шэраг фармальных асаблівасцей, яшчэ не быў у поўнай меры прааналізаваны ў спецыяльнай літаратуры. Гісторыя лінагравюры Беларусі не атрымала дастатковай мастацтвазнаўчай увагі. Аднак вядома, што цэнтрамі развіцця дадзенай тэхнікі ў ХХ ст. былі Віцебск і Гомель.

На сённяшні дзень усё больш даследчыкаў і мастацтвазнаўцаў, а таксама мастакоў звяртаюць увагу на гістарычнае фарміраванне і станаўленне графікі, у прыватнасці, друкаванай (у тым ліку і лінагравюры). Цікаvasць да гравюры выклікана таксама развіццём афармлення кніжных выданняў і ўдасканаленнем спосабаў паліграфіі. У свой час даследаваннем графікі ў цэлым і лінагравюры, як яе часткі, займаліся Я. Ф. Коўтун («Художница книги Вера Михайловна Ермолаева»), В. Ф. Шматаў («Сучасная беларуская графіка. 1945 – 1977»), Л. Д. Налівайка («К истории художественной жизни Витебска»), А. В. Шычко («“Новая предметность” в белорусском эстампе 1990-х – начала 2000-х годов») і іншыя.

Існуе шэраг відаў эстампа: высокі друк, глыбокі і плоскі. Да высокага друку адносяцца прадольная і тарцоая ксілаграфія (папярэчнік лінагравюры), лінагравюра, гравюра на кардоне; да глыбокага друку – разнастайныя віды афорту; да плоскага друку – літаграфія і шаўкаграфія. Лінагравюра мае даволі шырокі спектр выкарыстання: кніжная графіка (ілюстрацыя, застаўка, буквіца), экслібрысы, станковая графіка, рэдка – плакат ці афіша.

Лінолеум як матэрыял для стварэння гравюры прыцягнуў увагу мастакоў большай зручнасцю апрацоўкі, магчымасцю ствараць выявы вялікага памеру і лаканічнасцю выяў, чаго не дае гравюра на дрэве (дрэварыт). Першыя спробы выкарыстання лінолеуму ў якасці матэрыялу для гравюры адбыліся адразу пасля яго вынаходніцтва ў 1863 г. англічанінам Фрэдэрыкам Уолтанам.

У літаратуры звестак аб першым майстры лінагравюры не захавалася. Вядома толькі тое, што ў Маскву ў 1907 г. гэтую тэхніку прывёз з Парыжа, дзе яна ўжо атрымала шырокае распаўсюджванне, гравёр М. А. Шэвердзьеў.

Дадзеная тэхніка натхніла мастака І. М. Паўлава, у выніку ён адышоў ад кантовага дрэварыту.

У Расіі лінагравюра набывае папулярнасць у паслярэвалюцыйныя гады і становіцца адной з самых распаўсюджаных тэхнік менавіта для станковых твораў. З шэрагу знакамітых графікаў 1920 – 1930-х гадоў у дадзенай тэхніцы працавалі Б. М. Кустодзіеў, К. Я. Кастэнка, В. Д. Замірайла, А. І. Краўчанка, М. І. Піскароў і іншыя [6].

У 1940 – 1950-я гады пачынае актыўна развівацца каляровая лінагравюра, пасля чорна-белая, пераважна ў станковых аркушах, якія ў вялікай колькасці былі прадстаўлены на выстаўках. Аднак у 2-й палове 1960-х гадоў на першае месца выходзіць такая тэхніка, як афорт.

У 1-й палове ХХ ст. у свеце склалася некалькі мастацкіх школ лінагравюры, аднак найбольшае распаўсюджванне гэтая тэхніка атрымала ў краінах Лацінскай Амерыкі: бразільскі «Клуб сяброў гравюры», куды ўвайшлі Р. Кац, К. Скліяра, В. Прадо і іншыя; мексіканская «Майстэрня народнай графікі», заснавальнікамі якой з’яўляюцца Л. Арэналь, П. О’Хігінс і Л. Мендэс [7]. Лінагравюрай займаліся таксама П. Пікаса і А. Маціс.

Друкаваная графіка віцебскай школы ХХ ст. у адрозненне ад жывапісу, скульптуры і тэхнік нетыражнай графікі вывучана недастаткова [5]. На сённяшні дзень у літаратуры сустракаюцца фрагментарныя звесткі, існуе праблема з вызначэннем тэхнікі твораў і датаваннем.

У пачатку ХХ ст. мастацкую школу эстампа фарміравала Віцебскае народнае мастацкае вучылішча (першы набор – 1918 г.). Мастацкая школа Віцебска развівалася пад уплывам авангарда і стала важным складнікам сусветнага мастацтва ХХ ст. Погляды на мастацтва і прыналежнасць да той ці іншай плыні ў графікаў былі розныя, аднак іх аб’ядноўвала ідэя стварэння прафесійнай мастацкай школы. Прадстаўнікамі Віцебскай школы, якія працавалі ў тэхніцы лінагравюры былі выкладчыкі В. М. Ермалаева, Л. М. Лісіцкі і іншыя.

Да прыезду ў Беларусь В. М. Ермалаева ў 1918 г. у Петраградзе стварыла арцель мастакоў «Сёння», якая займалася выпускам лубкоў і кніг-малюнкаў невялікімі тыражамі. Дадзеныя ілюстрацыі былі выкананы ў тэхніцы абразной гравюры ці лінагравюры з падфарбоўкай [4, с. 68]. Кніжкі невялікага фармату, даволі тонкія былі зроблены ўручную, што давала магчымасць кожны экзэмпляр расфарбаваць па-рознаму. Выданні з’яўляліся адначасова кніжнымі «імправізацыямі» і своеасаблівымі творчымі пошукамі футурыстаў. Па меркаванні некаторых даследчыкаў, афармленне гэтых кніжак было «першым вопытам канструявання дзіцячай кнігі, як цэласнага мастацкага арганізма» [3]. Тэкст у кнігах не заўсёды з’яўляўся наборным, а час ад часу выступаў часткай ілюстрацыі і выразаўся на форме. У склад арцелі ўваходзілі мастакі-графікі Ю. П. Анненкаў і М. Х. Лапшын. Разцу В. М. Ермалаевай належыць тры кнігі: «Мышаняты», «Певень» (аўтар М. П. Венграў) і «Піянеры» (аўтар У. Уітмэн).

У пачатку станаўлення савецкай улады перавага надавалася не станковым творам, а плакатам і агітацыйным аркушам, створаным у тэхніцы лінагравюры. Цэнтрамі падобных работ з’яўляюцца Віцебск, Гомель і Мінск. Аднак у 1920 –

1930-я гады гравёры Віцебска часцей працавалі ў тэхніцы дрэварыту. Сапраўдны росквіт лінагравюры прыпаў на пасляваенны час. Лінагравюра пасляваеннага часу – гэта новая з’ява, што несла ў сабе новыя падыходы ў мастацкіх пошуках як пластычнай мовы і кампазіцыі, так і тэматыкі, звязанай са складанымі грамадскімі, палітычнымі і сацыяльнымі праблемамі.

У віцебскі перыяд В. М. Ермалаева трапіла пад уплыў мастацкай эстэтыкі К. С. Малевіча і захапілася беспрадметным мастацтвам [2]. Разам з К. С. Малевічам і яго вучнямі яна ўдзельнічала ў станаўленні «УНОВИС» («Утвердители нового искусства»), дзе прапагандаваліся ідэі супрэматызму, развіваліся новыя мастацкія формы «сучаснага» мастацтва [1, с. 26]. Да ілюстравання кніг В. М. Ермалаева звярнулася толькі ў канцы 1920-х гадоў: супрацоўнічала з дзіцячымі часопісамі «Верабей», «Новы Рабінзон», «Чыж» і «Вожык», афармляла класікаў літаратуры [2].

Росквіт, заняпад і шматлікія перайменаванні былі на шляху Віцебскага мастацкага вучылішча. З моманту яго станаўлення характэрнай з’яўлялася адсутнасць аднароднай мастацкай школы, што было абумоўлена ўнутраным падзелам на майстэрні мастакоў розных плыняў [4].

Гісторыя Віцебскага мастацкага вучылішча – гэта перш за ўсё гісторыя станаўлення віцебскай прафесійнай мастацкай школы лінагравюры, якая падрыхтавала глебу для творчай дзейнасці беларускім мастакам-графікам 2-й паловы XX – пачатку XXI ст. У 1960-я гады творчую дзейнасць у галіне лінагравюры працягвалі Р. Ф. Клікушын, А. У. Ільінаў, М. А. Гугнін, В. В. Шамшур.

У канцы 1919 г. у Гомелі была адкрыта студыя імя М. А. Урубеля, пры якой знаходзілася графічная майстэрня пад кіраўніцтвам вядомага гомельскага графіка А. Я. Быхоўскага (выпускніка Петраградскай школы заахвочвання мастакоў) [6]. У 1920-я гады мастак-жывапісец загадваў секцыяй выяўленчага мастацтва пры Губнадзоры і плакатнай майстэрні, дзе было створана шмат плакатаў у тэхніках лінагравюры і літаграфіі. А. Я. Быхоўскі з’яўляўся першым мастаком-ілюстратарам твораў савецкага пісьменніка, драматурга і журналіста І. Э. Бабеля.

Разгляд лінагравюры Беларусі ў сусветным кантэксце дазваляе вылучыць стылістычныя і тэматычныя асаблівасці. Тэхніка эстампа не толькі мае вялікае значэнне для беларускіх мастакоў-графікаў, але і ўяўляе навуковую цікавасць для мастацтвазнаўцаў. Нягледзячы на ўзаемадзеянне айчынных майстроў з замежнымі мастакамі, лінагравюра Беларусі з’яўляецца самабытнай з’явай і нясе ў сабе элементы этнічнага, гістарычнага, палітычнага ўплываў, характэрных менавіта для беларускай ментальнасці.

Калі разглядаць саму тэхніку лінагравюры, то ў адрозненне ад еўрапейскай, якая бярэ свой пачатак з японскага дрэварыту, беларуская вядзе вытокі ад ілюмінацый і скарынаўскіх першых друкаваных кніг. Лінагравюра як частка выяўленчага мастацтва выконвае задачы, пастаўленыя перад мастаком гістарычным кантэкстам, што выяўляецца не толькі ў тэматыцы, але і ў пластычнай мове твора. Беларускі дрэварыт, што папярэднічаў лінагравюры (да

таго, як яна вылучылася ў асобную тэхніку), і сама лінагравюра заўсёды мелі цесную сувязь з сусветнай гравюрай, але не гублялі нацыянальнай адметнасці.

Дзякуючы творчаму вопыту і ўзаемадзейню мастакоў розных краін лінагравюра прыйшла на беларускія землі і стварыла цэльны вобраз друкаванага выдання. На станаўленне дадзенай тэхнікі вялікі ўплыў аказалі рэвалюцыйныя гады і так званая «варожасць да мінулага», характэрная для гэтага часу. Лінагравюра дзякуючы сваёй выразнасці, лаканічнасці, магчымасці карэкціроўкі выявы пры дапамозе падфарбоўкі водараспушчальнымі фарбамі, тыражнасці і лёгкасці стварэння была абрана прадстаўнікамі авангарда.

Вядучую ролю сярод школ, якія займаліся лінагравюрай у 1-й палове ХХ ст., адыгрываў Віцебск. Менавіта там з-пад рукі мастакоў-графікаў выйшлі лепшыя працы, створаныя ў тэхніцы лінагравюры. Лінагравюра віцебскай школы не была стылістычна аднароднай, кожны з мастакоў абіраў сваю пластычна-вобразную мову. І дадзеная стылістычная разнастайнасць стала прадвеснікам полістылістычнасці беларускай графікі 1990-х гадоў. Віцебская школа графікі з'яўляецца цэльнай мастацкай з'явай, якая заслугоўвае ўвагі. Дзякуючы захапленню эстампам паскорылася развіццё як станковай, так і кніжнай графікі, створанай у тэхніцы лінагравюры.

ЛІТАРАТУРА

1. В круге Малевича. Соратники, ученики, последователи в России 1920 – 1950-х гг. : сб. / сост. И. Карасик. – СПб. : Palace Editions, 2000. – 359 с.
2. Ермолаева Вера Михайловна [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://bibliogid.ru/khudozhniki/764-ermolaeva-vera-mikhailovna>. – Дата доступа: 26.03.2017.
3. Ковтун, Е. Артель художников «Сегодня» / Е. Ковтун // Детская литература. – 1968. – № 4. – С. 44.
4. Ковтун Е.Ф, Художница книги Вера Михайловна Ермолаева / Е. Ковтун // Искусство книги : альманах. – Вып. 8. Искусство книги 68/69. – М., 1975. – С. 68 – 81.
5. Крэпак, Б. А. Што аб'ядноўвае «бацькоў» і «дзяцей»? / Б. А. Крэпак // Культура. – 2017. - 4 лютага. – С. 7.
6. Линогравюра [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ebooks.grsu.by/leshchinski/technika-visokoj-pechati.htm#linogravura>. – Дата доступа: 05.03.2017.
7. Линогравюра [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kazimirmalevich.ru/>. – Дата доступа: 09.03.2017.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена проблеме развития белорусской линогравюры ХХ – начала ХХІ в. в европейском контексте. Изучение данной техники эстампа имеет большое значение не только для художественного, но и для культурного наследия. Произведения станковой или прикладной графики, включающей и иллюстрацию, имеют существенное эстетическое влияние на восприятие действительности человеком. Линогравюра Беларуси является самобытным феноменом и неотъемлемой частью мирового искусства.

SUMMARY

The article is devoted to the problem of the development of the Belarusian linocut from the ХХ to the beginning of the ХХІ centuries. in the European context. The study of this printmaking technique is of great importance not only for the artistic but also for the cultural heritage, since works regardless

of their purpose, whether easel or applied graphics, which includes the illustration, have a great aesthetic impact on the perception of reality by man. Linoleum engraving of Belarus is an original phenomenon and an integral part of world art.

Захарына Ю. Ю.

АДЛЮСТРАВАННЕ ІДЭАЛАЎ ПРЫГАЖОСЦІ ТЭХНАСВЕТУ Ў ВОБРАЗАХ СУЧАСНАЙ АРХІТЭКТУРЫ

*Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя М. Танка
(Паступіў у рэдакцыю 05.06.2018)*

Постіндустрыяльная эпоха азнаменавала новую эру ў развіцці цывілізаванага грамадства. Інфармацыйныя тэхналогіі, якія ўкараніліся ва ўсіх сферах функцыяніравання соцыуму, расставілі новыя акцэнтны ў арганізацыі жыццядзейнасці чалавека. Тэхналагічны прарыў прадвызначыў змены сацыяльных арыенціраў, мастацкіх каштоўнасцей. Устойлівасць і глабальнасць тэхналогій у вырашэнні стратэгічных задач соцыуму сталі на чале светапоглядных канцэпцый постіндустрыяльнай культуры.

Сучаснае грамадства, што ўзрасло на глебе ІТ, прадэманстравала свету каштоўнасць раней недаступных магчымасцей мадэліравання прасторы. Урбаністычнае асяроддзе зведала значныя пераўтварэнні. У яго сталі ўключацца і высокатэхналагічныя архітэктурна-мастацкія вырашэнні, і вынікі інжынерных пошукаў, і дызайнерскія кампазіцыі, разлічаныя на пераўтварэнне рэчаіснасці ў адпаведнасці з патрабаваннямі часу. Заснаваныя на камп'ютарным мадэліраванні, яны з'явіліся адлюстраваннем новых гісторыка-культурных сэнсаў.

Тэхналогія ў сучаснай архітэктурцы з'явілася і інструментам крэатыўнага канструявання асяроддзя, і адным з галоўных сродкаў выразнасці, і адной з асноўных характарыстык вобразаў, што вызначаюць іх выключнасць у гістарычным кантэксце. Яна ўнесла ў сфарміраванае асяроддзе дзейсны, дынамічны пачатак, што вызначыў у дыялогу з архітэктурай мінулых эпох, з чалавекам і соцыумам новую яго якасць – інтэрактыўнасць.

Вопыты нефігуратыўнага жывапісу, вылучэнне дызайну ў самастойную сферу творчай дзейнасці, эксперыменты з нелінейным формаўтварэннем у архітэктурцы стварылі перадумовы новай трактоўкі эстэтычнай катэгорыі «прыгожага». З гэтага часу яна пачала тлумачыцца грамадствам у непарыўным адзінстве з паняццямі «карысці», «утылітарнасці», «камфорту». Адмаўленне эталонных «правіл» кампазіцыйнай пабудовы твораў мастацтва і сродкаў выражэння мастацкіх сэнсаў, што існавалі на працягу стагоддзяў, адкрыла новыя шляхі тварэння прыгожага. На змену рацыянальнасці, кампазіцыйнай яснасці і экспрэсіўнасці мастацкіх вобразаў прыйшла алагічнасць, візуальная «неразумнасць», незбалансаванасць і адвольнасць мастацкіх форм, у паэтыцы якіх затаілася новая «праўда жыцця». У мастацкай творчасці з'явіліся імпульсіўнасць, спантаннасць, «нястрымнасць», дзейнасць, якія выражалі намаганні майстра па-свойму пераўладкаваць свет, надаць яму фантазійныя, віртуальныя характарыстыкі.

У «сааўтарстве» з машынамі, аўтаматызаванымі інфармацыйнымі сістэмамі, надзеленымі штучным інтэлектам, творцы сталі на шлях лічбавага мадэліравання асяроддзя. Рэальна-віртуальны свет апынуўся выяўленым не толькі ў захапленнях дойлідаў, дызайнераў, мастакоў. Ён з'явіўся запатрабаваным грамадствам прадуктам мастацкай і навукова-тэхнічнай дзейнасці спецыялістаў розных сфер.

З узрастаннем уплыву камп'ютарных тэхналогій на арганізацыю жыццядзейнасці соцыуму змяніўся вобраз мыслення «праекціроўшчыкаў». Як адзначае К. Чорная, цяпер ужо «чалавек можа знаходзіцца і жыць адразу ў некалькіх вымярэннях, перасоўваючыся ў гэтай глабальнай віртуальнай прасторы з аднаго ўзроўню на іншы» [1].

Творчае мысленне дойліда аказалася ў залежнасці ад ІТ, з дапамогай якіх мадэліруецца рэальна-віртуальны свет. Аналізуючы праблемы архітэктурнага праектавання ў лічбавую эпоху, расійскі тэарэтык архітэктурны і мастацтвазнаўца І. Дабрыцына слухна сцвярджае, што «машына дала магчымасць здзейсніць новыя інтуіцыі дойліда» [2, с. 46].

У лічбавую эпоху дойлідамі па-новаму пачала інтэрпрэтавацца рэальнасць. Яна стала ўяўляцца ў адзінстве мастацкага і тэхнічнага. Хваля лічбавай архітэктурны ўскалыхнула «асновы традыцыйнага формаўтварэння» [3]. Дыгiтальная архітэктурна, што ўхваляе тэхналогіі, матэрыялы і ўзаемаадносiны памiж фактурамi і тэкстурамi, паказала новы падыход да стварэння вобразаў архітэктурны [4, с. 26]. У iм знайшлi адлюстраванне iнтуiтыўныя (бессвядомыя), рацыянальныя (усвядомленыя) і высокаiнтэлектуальныя (тэхналагiчныя) працэсы творчасцi. Менавіта новыя тэхналогіі, выяўленне асаблівасцей канструкцыі, уласцівасцей матэрыялаў, якія ў сучаснай архітэктурны з'явіліся выразнікамі «духу часу», прадвызначылі новае разуменне тэктанiчнай сутнасцi вобраза збудавання, названай А. Лапшыной «неатэктонiкай» [5, с. 80].

Сцвярджаючы мастацкую годнасць металаканструкцый і архітэктурнага шкла, дойліды лiтаральна пачалi «апранаць» будынкi ў лёгкая, ажурныя ўборы. Ужыванне такіх матэрыялаў, як сталь, алюмiнiй, шкло, дазволiла рэалiзоўваць экстрардынарныя задумы, непадуладныя iндустрыяльным тэхналогiям мiнулага. Так, мастацкi вобраз будынка мадэльнай школы ў форме кокана, што сiмвалiзуе зародак прыгажосцi (небаскроб «Mode Gakuen Cocoon» у Токіа, 2006 – 2008 г., арх. бюро «Tange Associates»), вызначыла алюмiнiевая сеткавая структура фасадаў. Сама форма будынка толькi аддалена нагадвае кокан і выявіць задуму дойлідаў у поўнай ступені не здолела б. Сiмвалiзацыя ж iдэi крэатыўнасцi будучых творцаў прачытваецца ў iнтэрпрэтацыi канструкцыi фасадаў. Блакiтнае шкло стварае эффект растварэння сцен будынка ў паветры, а перапляценне алюмiнiевых стужак, наадварот, матэрыялiзуе форму.

Идэя творчай свабоды канструкцыйна ўвасоблена ў будынку фiлiяла Тэхналагiчнага iнстытута ў Канагаве (Японія, 2004 г., арх. Д. Ишыгамі). Мноства сталёных калон гiпастыльнай залы адкрыта агляду з усіх бакоў, што стала магчымым дзякуючы безрамнаму, суцэльнаму шкленню фасадаў. Празрыстае

шкло стварае эффект прысутнасці рэцыпіента ва ўнутранай прасторы будынка і адначасова дазваляе апынуцца па-за яго межамі тым, хто знаходзіцца ўнутры.

Ухваленне эстэтыкі тэхнасвету не абмяжоўвалася візуалізацыяй канструкцыйных магчымасцей у мадэліраванні мастацкіх вобразаў сучаснай архітэктуры. Сродкамі канструкцый у вобразах сучасных пабудоў адлюстроўвалася ідэя яе значнасці ў формаўтварэнні. У асобных праектах дойдзі дэманстравалі канструкцыйныя вырашэнні візуальна няўстойлівай архітэктурнай формы (жылы дом «Hansha Reflection» у Нагое, Японія, 2011 г., арх. бюро «Studio SKLIM»). У іншых з дапамогай акцэнтавання ўласцівасцей матэрыялаў, з якіх узведзены аб'ект, выяўлялася ідэя ўмоўнасці межаў прасторы (арт-інсталяцыі «In/Out», арх. М. Гіні, «Radura», арх. С. Баэры, абедзве – 2016 г., Мілан).

Неатэктоніка праявілася не толькі ў выяўленні ўласцівасцей, якасцей матэрыялаў, фактур, але і ў імітацыі структур – натуральных, што існуюць у прыродзе, або створаных чалавекам. Напрыклад, з драўляных брускоў можна стварыць агароджу, што па вобразных характарыстыках нагадвае цагляную сцяну (павільён Японіі на Міжнароднай выставе «Экспа-2015» у Мілане, арх. А. Кітагавара). Або ілюзорнае «перапляценне» драўляных ламеляў, якія прэзентуюць канструкцыю збудавання, у вобразным выражэнні адсылае да бамбукавага кошыка (будынак кандытарскай крамы «SunnyHills at Minami-Aoyama» ў Токіа, 2013 г., арх. К. Кума).

Паступова індывідуальная творчая дзейнасць мастака з уласцівым яму «почыркам» пачала губляць сваю каштоўнасць, саступіўшы месца тэхналогіі рэалізацыі задумы. Вобразы архітэктуры часам сталі вызначаць ужо не творчыя фантазіі дойдзідаў, а гатовы прадукт як вынік работы аўтаматызаваных сістэм.

З распаўсюджаннем тэхналогій 3D-друку, якія пачалі актыўна ўжывацца ў практыцы праектавання і будаўніцтва з 2010-х гадоў, суадносіны і значнасць канцэптаў «форма», «канструкцыя» ў структуры мастацкага вобраза архітэктуры змяніліся. Тэктанічную якасць архітэктурнай формы стала вызначаць не канструкцыя, а тэхналогія. У сістэме сродкаў мадэліравання мастацкага вобраза архітэктуры роля канструкцыі аказалася не заўсёды візуальна дзейснай. Яна перастала працаваць на вобраз, апынулася пад «абалонкай» тэхналогій.

На сённяшні дзень у рэалізацыі архітэктурных праектаў 3D-друк яшчэ толькі праходзіць першы этап апрабавання. У стварэнні 3D-мадэляў будучых будынкаў, архітэктурных комплексаў, аб'ектаў камунікацыі гэтая тэхналогія незаменная, паколькі адкрывае магчымасць іх успрымання на эмацыянальным узроўні, дазваляе наглядна ўявіць будучы вобраз.

У рэальнасці ж будынкi, узведзеныя гэтым спосабам, з'яўляюцца малавыразнымі. Па сваіх мастацка-вобразных якасцях яны адсылаюць на 100 гадоў назад. Прызматычныя аб'ёмы такіх пабудоў (5-павярховы жылы дом, 2015 г.; 30-павярховы будынак «Ark Hotel», 2016 г., абодва – у індустрыяльным парку Сучжоў, правінцыя Цзянсу, Кітай, арх. кампанія «Broad Sustainable Building») здольныя вырашыць толькі ўтылітарныя задачы. Яны пазбаўлены зграбнасці, пампэзнасці ці дынамічнасці – тых якасцей, якія характарызуюць

вобразнасць архітэктурны. Па сутнасці, гэты тэктанічныя вобразы мінулай эпохі, што не маюць мастацкай годнасці.

Асобныя праекты, рэалізаваныя з дапамогай 3D-друку, прывабліваюць сваёй формай, фактурай фасадаў. Сярод іх – віла ў індустрыяльным парку Сучжоў (правінцыя Цзянсу, Кітай, 2015 г., арх. кампанія «WinSun Global»), офісны будынак у Дубаі (ААЭ, 2016 г., арх. кампаніі «Gensler» і «WinSun Global»). Вобраз першага будынка цікавы не столькі сваёй формай (у ёй адчуваецца гульнявы пачатак), колькі выяўленнем інавацыйных тэхналогій у фактуры фасадаў. Яны дэманструюць паслойны метады стварэння элементаў архітэктурнай кампазіцыі, заклікаючы грамадства задумацца пра каштоўнасці тэхнасвету. У вобразе офіснага будынка ў Дубаі прачытваецца тэхналагічна закладзеная модульная структура. Кампазіцыя аб'ёмаў пластычных абрысаў уяўляе камбінаторыку футурыстычных форм. Абодва гэтыя вобразы пазбаўлены гуманнасці. У іх сцвярджаецца тэхнацэнтрычны пачатак. Але гэтыя толькі першыя крокі ў новую эру архітэктурны.

Адлюстраванне тэхналагічнага боку ў вобразе архітэктурны Беларусі стала адной з адметных асаблівасцей пабудовы 2000-х гадоў, атрымала працяг у архітэктурны наступнага дзесяцігоддзя. Новае разуменне тэктонікі (неатэктоніка) сказалася на архітэктурна-мастацкім вырашэнні грамадскіх збудаванняў. У абліччы будынкаў і збудаванняў наглядна паказвалася магчымасць мадэліравання архітэктурнай формы з выкарыстаннем сучасных канструкцый і матэрыялаў. Сродкамі металаканструкцый і шкла, якія ўхваляла постіндустрыяльнае грамадства, ствараліся вобразы тэхнасвету.

У гэты ж час прастора гарадоў Беларусі «апынулася» пад хваляй «святлопразрыстай архітэктурны». Першыя спробы шклення фасадаў (ці іх элементаў) з ужываннем навясных агараджальных канструкцый, адзначаныя ў архітэктурны 1990-х гадоў, далі чаканыя вынікі. Такія канструкцыі апраўдалі сябе функцыянальна і былі ўспрыняты соцыумам як абяцанне новай прыгажосці. У 2000 – 2010-х гадах шкленне вялікай паверхні сцен будынкаў стала ўспрымацца як атрыбут мастацкіх вобразаў сучаснай архітэктурны. З дапамогай металаканструкцый і шкла пачалі прэзентавацца розныя па сваіх фармальным характарыстыках, перцэптуальных уласцівасцях, сімвалічных значэннях вобразы. Гарадское асяроддзе мадэрнізавалі згладжаныя, пазбаўленыя вуглоў абрысы архітэктурных пабудовы і, наадварот, поліганальныя структуры.

Уплыў адносна новых канструкцыйных вырашэнняў і матэрыялаў на мастацкі вобраз архітэктурны дэманструе будынак кінатэатра «Беларусь» па вуліцы Раманаўская Слабада ў Мінску (2008 г., гал. арх. В. Куцко). Маналітныя жалезабетонныя сцены пабудовы абліцаваны алюмініевымі касетами, што дазволіла візуальна выявіць трываласць канструкцыі. Абцякальная форма будынка спрыяла яго «адаптацыі» да навакольнага асяроддзя. У адрозненне ад востравугольных форм плаўныя абрысы архітэктурнага аб'ёму з'яўляюцца больш тактоўнымі з пункту гледжання дыялагічнасці з асяроддзем. Эліптычныя, круглыя ў плане архітэктурныя формы ўспрымаюцца больш гарманічна, чым формы поліганальныя і тыя, што імітуюць крышталічныя структуры. Якасцю

характарыстыку вобраза дае канструкцыйнае вырашэнне сцен (на перцептуальным узроўні), пасектарныя фрагменты якіх «ахінуты» алюмініевымі касетамі, а астатнія выкананы ў вітражным люстраным шкле. З вышынных кропак форма будынка ўспрымаецца як кампазітная, складзеная з двух маштабаваных эліпсаў – унутранага і няпоўнага знешняга, прадстаўленага толькі пяццю сектарамі. Ствараецца ўражанне разбуранага знешняга эліпса, што ўспрымаецца як ахоўная абалонка, пад якой хаваецца ўяўны «крыштальны» аб’ём збудавання.

Увасабленне ідэалаў прыгажосці тэхнасвету ў архітэктуры сродкамі канструкцыйнага вырашэння знайшло выражэнне ў мастацкім вобразе будынка офіса Беларускай калійнай кампаніі ў Мінску (2013 г., арх. Арсеній і Алёксандр Вараб’ёвы, В. Паршына, М. Фларэнскі, Ю. Радзеўскі). Дзякуючы выкарыстанню сучасных тэхналогій аўтары праекта здолелі ў формаўтварэнні адлюстраванне ідэю функцыянальнай «прывязкі» вобраза-сімвала. Вобраз будынка адсылае да архетыпа, у якасці якога выступае крышталь сільвініту – асноўнай сыравіны для вытворчасці калійнай солі. Па сваім тэхналагічным вырашэнні і эстэтычных якасцях гэты будынак з’яўляецца адзіным у Беларусі і ўнікальным у сусветнай архітэктурна-будаўнічай практыцы.

«Шкляны» аб’ём будынка офіса Беларускай калійнай кампаніі (з лістапада 2013 г. будынак належыць Банку развіцця Беларусі) нечакана з’яўляецца сярод звычайнага гарадскога пейзажу, уражвае экстравагантнасцю архітэктурна-мастацкага вырашэння. Падобна да гіганцкага птаха, ён «парыць» над наваколлем. «Чырвоны крышталь», размешчаны ў цэнтры кампазіцыі, быццам разбівае «крохкае» шкло фасадаў, урываючыся ў асяроддзе. Нязвыклы для «святлопразрыстай» архітэктуры чырвоны колер шкла прымушае факусіраваць увагу на цэнтральнай частцы кампазіцыі. Структурнае шкленне фасадаў дазволіла максімальна раскрыць архітэктурна-мастацкую задуму. У адрозненне ад іншых архітэктурных аб’ектаў гэтага часу тут няма ні металічных профіляў, ні «заклёпак», ні павуціння стальных труб, што хаваюць абрысы формы. Няма і керамічнай абліцоўкі сцен, металічных касет, што ствараюць перабіўку «сумных» паверхняў фасадаў. У вобразным вырашэнні асноўную сэнсавую нагрузку выконвае арыгінальная форма і колер матэрыялаў. Выкарыстанне шматслойнага ламінаванага шкла са спецыяльным пакрыццём у мадэліраванні аб’ёму «чырвонага крыштала» дазволіла дасягнуць неверагоднага эфекту. Звонку ён успрымаецца чырвоным, а знутры застаецца празрыстым, што не перашкаджае пранікненню натуральнага святла. Укараненне гэтай інавацыйнай для будаўнічай практыкі тэхналогіі стварыла новы ўзровень ўзаемадзеяння архітэктуры з асяроддзем. Звонку – гэта кідкі аб’ект, яскравы эмацыянальны вобраз; а ўнутры, наадварот, аб’ём будынка нейтральны, яго сцены бесперашкодныя для сузірання наваколля. У вячэрні час удалае дэкаратыўнае падсвечванне дазваляе захаваць мастацка-вобразныя характарыстыкі будынка і нават узмацняе іх.

Свайго роду гульня з архітэктурнай формай увасоблена ў вобразе будынка гасцініцы «Renaissance», узведзенага па праспекце Дзяржынскага ў Мінску

(2014 г., арх. А. Івашка). Плаўныя абрысы складанай формы, заснаванай на камбінаторыцы гарманічна злітых у адзінае цэлае архітэктурных мас, дазваляюць адаптаваць будынак да навакольнага асяроддзя. Неатэктоніка выяўляецца, перш за ўсё, у формаўтварэнні. Але сама форма стала магчымай для ўвасаблення ў рэчаіснасць дзякуючы сучаснай тэхналогіі. Шкляная паверхня аднаго з фасадаў мае структурную перабіўку металічнымі стрыжнямі, што ўтвараюць трохвугольнікі. На ўзроўні перцептуальнай ацэнкі мастацкага вобраза пабудовы менавіта гэтыя трохвугольнікі выступаюць асноўным сродкам мадэліравання формы, якая нагадвае крышталічную структуру. Скрозь іх прасвечваюцца элементы мацавання «шкляных лістоў» – «заклёпкі». Гэтай «жывой», дынамічнай форме і падкрэсленай тэхналагічнасці супрацьстаяць «цяжучыя», акругленыя формы кансолі, што вячае пабудову, зблакіраванага аб'ёму ў ніжнім узроўні, а таксама абрысы сцяны супрацьлеглага фасада. Яны, хоць і кантрастуюць з крышталічнай формай, у той жа час ураўнаважваюць кампазіцыю, гарманізуюць яе.

Адным з праяўленняў неатэктонікі ў сучаснай архітэктурцы Беларусі стала імітацыя матэрыялаў і рамесных тэхнік, разлічаная на тактыльныя адчуванні, спараджэнне асацыятыўных вобразаў. У адным матэрыяле пачалі ілюзорна ўзнаўляцца якасці іншага (празрысты, бліскучы, матавы, з характэрнай тэкстурай і г. д.), а яго апрацоўка давала ўсемагчымыя варыянты фактур, якія адсылалі да мастацкіх тэхнік. Гэта адкрыла больш шырокія магчымасці выражэння варыятыўнай асацыятыўнасці як адной з характэрных прыкмет вобразнасці сучаснай архітэктурцы.

Асацыятыўны характар атрымаў вобраз будынка гандлёвага цэнтра «Galleria Minsk» па праспекце Пераможцаў у Мінску (2016 г., арх. бюро «SZK/Z» (Латвія)). Апора на сучасныя будаўнічыя тэхналогіі дазволіла рэалізаваць неардынарную задуму дойлідаў – стварыць вобраз «куфэрка з каштоўнасцямі». Тэкстурнае шкло цёмна-шэрага і бардовага колераў у аздабленні фасадаў дало магчымасць імітацыі тэхнікі пляцення. А ўласцівасці шкла, у якім гульня святла і ценю нараджае ілюзію бляску каштоўных камянёў, адлюстравалі ідэю каштоўнасці прадмета, выбранага дойлідамі як правобраз.

У сучасным грамадстве стала запатрабаванай ідэя фарміравання матэрыяльна арганізаванага асяроддзя сродкамі сучасных тэхналогій. У вобразах сучаснай архітэктурцы тэхналогія, адлюстраваная ў форме будынка ці яго частак, паверхнях фасадаў, з'явілася візуальным носьбітам мастацкіх каштоўнасцей постіндустрыяльнай (інфармацыйнай) эпохі. Яна дазволіла ствараць крышталічныя, біяморфныя структуры, адвольныя формы, імітаваныя канструкцыі і тэкстуры, святлопразрыстыя абалонкі, што візуальна адлюстравалі новыя мастацкія ідэалы прыгажосці.

ЛІТАРАТУРА

1. Чёрная, К. С. Компьютерное моделирование – это новый образ мышления архитектора / К. С. Чёрная // АМІТ (Architectural and Modern Information Technologies). – 2010. – № 2 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.marhi.ru/AMIT/2010/2kvart10/Chernaya/Abstract.php>. – Дата доступа: 28.04.2018.

2. Добрицына, И. А. Новые проблемы архитектуры в эпоху цифровой культуры / И. А. Добрицына // Academia. Архитектура и строительство. – 2013. – № 4. – С. 42 – 53.
3. Рочегова, Н. А. На волнах цифровой архитектуры. Опыт отечественной проектной мастерской / Н. А. Рочегова // АМІТ (Architectural and Modern Information Technologies) – 2013. – №4 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.marhi.ru/AMIT/2013/4_kvart/Rochegova/article.php. – Дата доступа: 28.04.2018.
4. Маевская, М. Дигитальная архитектура – фантазия или обыденность? / М. Маевская // Высотные здания. – 2013. – № 1. – С. 24 – 33.
5. Лапшина, Е. А. Неотектоника в образах современной архитектуры / Е. А. Лапшина, А. Ю. Лиханский // Вестник Инженерной школы Дальневосточного федерального университета. – 2016. – № 2 (27). – С. 79 – 90.

РЕЗЮМЕ

В статье раскрываются особенности взаимодействия архитектуры со средой в постиндустриальную (информационную) эпоху. Показывается роль технологий в моделировании образов архитектуры. Выявляются характеристики образов современной архитектуры как отражения идеалов красоты техномира.

SUMMARY

The article reveals the features of interaction between architecture and environment through the prism of social values of the post-industrial (information) era. The role of technologies in modeling of architecture images is shown. The characteristics of the images of modern architecture as a reflection of the ideals of beauty of the «technical world» are revealed.

Ивановская Д. А.

СИНТЕЗ ТЕХНИКИ И МАТЕРИАЛОВ, ИСПОЛЬЗУЕМЫХ В ДЕКОРИРОВАНИИ ИНТЕРЬЕРОВ ПРАВОСЛАВНЫХ ЦЕРКВЕЙ (ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МОДУЛЕЙ, СТЕПЕНЬ СТИЛИЗАЦИИ ИЗОБРАЖЕНИЙ)

*Белорусский национальный технический университет
(Поступила в редакцию 11.09.2018)*

В настоящее время в Беларуси и других странах (Россия, Черногория и т. д.) достаточно активно возрождаются и строятся новые церкви, декорируются старые (Духовно-образовательный центр Белорусской Православной церкви, руководитель художественных работ А. Дайнеко, Минск, 2013 г.; мозаики в Храме на Крови, мастерские Свято-Елисаветинского монастыря, Екатеринбург, Россия, 2018 г.; росписи в церкви Вознесения Господня, иконописная мастерская Довнара «Ikonique», Радовичи, Черногория, 2009 г. и др.). Кроме гармонично оформленных храмов есть и такие, у которых существует проблема взаимодействия разных элементов декора.

Данной проблеме посвящён ряд публикаций [1 – 3], но в них этот вопрос рассматривается без подробного изучения деталей (ряд смальты, мазок кисти и т. д.). Детально может анализироваться один материал [4; 5], но без сопоставления с остальными техниками, используемыми в помещении. Таким образом, следует выявить основные особенности материалов и техник и рассмотреть их взаимосвязь.

Эта тема уже поднималась автором [6], но в предыдущей публикации рассматривалось взаимодействие фактуры, яркости цвета. В продолжение темы в данной статье анализируется вопрос стилизации изображения и взаимного соотношения модулей в различных материалах. Каждая техника имеет свою красоту, и задача художников – выявить её, сохраняя при этом целостность интерьера. Иногда авторы используют принципы живописи (например, в мозаике), стремясь сделать её подобной картине, написанной краской, скрывая кубики смальта. А в росписи делают излишне рубленые формы, более свойственные технике мозаики. В данной статье рассматривается соотношение материалов в связи с их особенностями.

Здесь не приводятся обязательные схемы и точные количественные данные, так как эстетику, красоту сложно измерить объективно. Тем не менее, некоторые рекомендации и соотношения можно свести в таблицы. Техника и материал влияют и на степень условности изображения (таблица 1).

Таблица 1

Степень условности (стилизации) изображений, выполненных в разных техниках в композиции храма

Техника нанесения изображения	Степень условности ¹ , баллы
Мозаика	6
Роспись	7
Витраж	0-3
Икона	8
Вышивка	5
Мрамор	0-1
Дерево (иконостас, киоты и др.)	0-1

Под степенью условности понимается различие изображений от максимально натуралистичного до условного, стилизованного. Возможность создавать реалистичное изображение исходит и из свойств материала, его способности изображать мелкие и сложные формы, передавать объём с помощью градации цвета и т. д. Учитывается при стилизации и дистанция, с которой воспринимается изображение: с большого расстояния, реалистично написанные мелкие элементы плохо видны или не видны вовсе.

Икона пишется наименее стилизованно. Её основа – хорошо отшлифованная поверхность – позволяет провести ровную линию, которая исказилась бы на фактурной основе. В иконе применяются краски, ими можно делать растяжки и использовать другие приёмы, позволяющие реалистично изобразить объекты. Небольшая стилизация, существующая в иконе, применяется намеренно. Поскольку изображается другая реальность, она не может быть передана таким же способом, как видимый мир. Икона в основном находится на уровне глаз, к ней близко подходят верующие, поэтому воспринимаются все нюансы, и тонкое письмо в данном случае оправданно (рисунок 1).

¹Степень условности изображения оценивается в баллах, при этом 0 баллов соответствует состоянию «условно, декоративно», а 10 баллов – максимально реалистично.



Рисунок 1. Донская икона Божьей Матери. Феофан Грек

Следующей по степени стилизации следует роспись. В ней по ряду причин выработался более условный язык, чем в иконе.

Во-первых, с дистанции простые и ясные знаковые формы лучше читаются, чем сложные полутона, растяжки. Например, изображая глаз, художник проводит две тёмные линии, обозначающие веки, внутри – кружок и небольшой светлый блик. Не прорисовывается каждая деталь, радужка, не делаются сложные растяжки цвета и тона. С дистанции такая техника воспринимается реалистично (рисунок 2, 3).

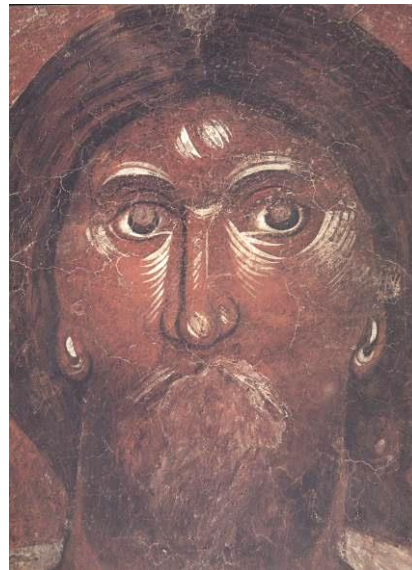


Рисунок 2, 3. Фрагменты росписи. Церковь Спаса Преображения на Ильине улице. Новгород, XIV в. Феофан Грек.

Во-вторых, на больших объектах сложно и нецелесообразно работать по-другому из-за масштабов работы. Это заняло бы слишком длительное время. В случае традиционной росписи по сырой штукатурке, которая сохнет в течение дня, художник должен оформить достаточно большую площадь, пока раствор сырой. Поэтому более точно и быстро можно работать, используя условный язык. Данный декоративный подход к композиции, в основном, строится на сочетании линии и пятен и выгодно контрастирует с иконой, где градации цвета

более плавные, наносится больше слоев. Таким образом, в иконе ощущается трудоёмкость её создания, а в росписи в некоторой степени лёгкость. Если художники пытаются создавать роспись как икону, уходит контраст между техниками и данное стремление не оправдывается логикой.

Следующей по степени стилизации следует мозаика. Она набирается из различных кусочков, поэтому добиться реалистичного изображения для этой техники невозможно. Тем более у мозаики красивый и яркий язык. Декоративный эффект в этом материале лучше показывать, а не нивелировать. Например, при передаче перехода от света к тени не делается плавная растяжка, как в живописи красками, а кладутся контрастные по цвету кубики, например, зелёный и оранжевый, чередующиеся «шашечкой», или линии входят друг в друга зубцами. Таким образом, мозаика выглядит более декоративно, чем роспись и икона, и изображения, которые создаются с помощью этой техники, довольно условны. В помещении, где есть мозаика, невыгодно создавать роспись наподобие греческой традиции (сильная степень декоративности и рубленые формы). Так как у мозаики похожий принцип стилизации, контраст снижается. В этом случае в росписи лучше следовать русской или византийской традиции.

В вышивке, созданной из маленьких линий-ниточек, в решении образов сочетаются простые цельные плоскости, состоящие из множества одноцветных стежков, с тонкой линией, контрастной по цвету и тону.

Основными составляющими витража являются прозрачные кусочки нарезанного стекла. Их размер и форма обусловлены возможностями материала. Например, детали не могут быть слишком крупными, мелкими или чрезмерно сложной формы. Эти кусочки вставляются в жилу, которая чёрными линиями работает контражуром. В нарезанном фрагменте стекла тяжело сделать плавную растяжку, показывающую форму изображаемого предмета. Поэтому витражу свойственна значительная декоративность. Иногда существуют попытки сделать в этой технике достаточно реалистичную картину, например, при помощи росписи по стеклу. Но в таком случае изображение лишается цвета, так как кажется чёрным на просвет и членится жилой. Поэтому в случае использования рисунка на стекле его тоже следует делать более декоративным.

Выносить в окна православного храма фигуративные изображения святых или Спасителя не совсем оправданно. Стекло активно работает в интерьере, и это может отвлекать от центрального изображения, от взгляда верующих в сторону алтаря. В тёмное время суток изображения не будет видно, и общая композиция храма изменится. А смысловые акценты не должны зависеть от времени суток, погоды.

Последними по степени стилизованности следуют дерево и мрамор. Традиционно в этих материалах изобразительных элементов мало либо они отсутствуют. При наличии изобразительных элементов они отличаются орнаментальностью и максимальной декоративностью.

Таким образом, важно учитывать возможности материалов при стилизации изображения.

В таблице 2 рассматривается применяемый в материалах модуль.

Модуль в композиции храма

Техника нанесения изображения	Размер модуля по 10-балльной системе	Богатство формы модуля	Степень сложности композиции, составленной из модуля
Мозаика	3	10	10
Роспись	-	-	-
Витраж	6	6	8
Икона	-	-	-
Вышивка	1	2	8
Мрамор	10	3	3
Дерево	-	-	-

В росписи, иконе, дереве модуль не используется: они не состояются из кусочков, а их простая цельная основа противопоставляется ритмам других материалов. Работая с модулем, следует учитывать взаимодействие размеров, форм, сложности композиции.

Самым крупным является мрамор. Он режется ровно, чтобы легко было совмещать детали. Как правило, мрамор выкладывается простыми геометрическими формами в несложную композицию: как правило, прямоугольники с небольшими вставками из других геометрических фигур. Реже используется мозаика из мрамора.

Витраж делается более мелким модулем, чем мрамор, так как кусочек стекла, обрамлённый жилой, лучше держится в композиции. Однако модуль в витраже может быть крупнее мозаики из мрамора.

Края нарезанных стёкол всегда ровные, так как даже при небольших сколах скрыты жилой. Формы их легче сделать более сложными и разнообразными. Поэтому композиция здесь может быть сложнее, словно из кусочков разбитого стекла, выстроенного в определённую систему. Она контрастирует с чёткими рядами мрамора. Но если мрамор кладётся по более сложной схеме (например, орнамент), то витраж можно делать проще.

У мозаики модуль значительно меньше и выкладывается по наиболее сложной схеме. Перетекающие в разных направлениях из одной в другую линии состоят из кубиков смальты и не повторяются, они разной длины, толщины, могут располагаться в разных направлениях (рисунок 4). Обедняет работу однообразный подход, когда ряды из смальты выкладываются, словно тетрадь в клеточку, один под другим.



Рисунок 4. Мозаика. Монастырь Архангела Михаила, г. Киев. Мастерские Свято-Елисаветинского монастыря. 2017 г.

Интересна форма смальты: её кусочки похожи на квадратики, но они неправильной геометрической формы. Это происходит из-за того, что сплав стекла колется вручную молотком или смальтоколом и в результате получаются относительно случайные и неповторимые элементы. Их взаимодействие придаёт мозаике богатство и сложность и контрастирует с ровно нарезанными кусками мрамора и точными формами стекла в витраже.

Обедняет форму модуля ровно нарезанная на станке смальта. Отсутствует оригинальность и в тех случаях, когда мозаика выложена одинаковыми квадратиками, которые выпускают производители плитки (называя такую плитку смальтой). Не стоит использовать чрезмерно крупный или мелкий модуль. Крупными фрагментами смальты практически невозможно выложить сложные конфигурации. В то же время слишком мелкие кусочки с большой дистанции могут не читаться, сливаясь в пятно. Это допустимо в отдельных случаях, например, когда мозаика расположена близко к уровню глаз.

Иногда художники пытаются скрыть кубики смальты и швы раствора. Такой подход не свойственен материалу, а швы видны при приближении. Кроме того, не зажатая раствором с пяти сторон смальта держится хуже. Теряется и красота, создаваемая контрастом шероховатого раствора и глянца смальты.

Последней в иерархии идет вышивка. Работы в этой технике создаются из мелких продолговатых похожих стежков. Тонкая ручная работа привносит ощущение душевности и трепета. Вышивка завершает и усложняет схему, выстроенную при работе модулей разных материалов.

Таким образом, при грамотном соотношении разных техник и материалов, учёта модуля, степени условности можно добиться сильного, чистого звучания каждого из элементов, создающих целостную композицию в интерьере храма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мурина, Е. Б. Проблемы синтеза пространственных искусств: очерки истории / Е. Б. Мурина. – М. : Искусство, 1982. – 192 с.
2. Курбанов, Б. О. К вопросу о взаимовлиянии в искусстве / Б. О. Курбанов // Известия Академии наук Азербайджанской ССР. Серия истории, философии и права. – 1973. – № 3. – С. 124 – 132.

3. Бархин, М. Искусство синтеза искусств: к обсуждению проблем синтеза искусств и градостроительства / М. Бархин // Искусство. – 1973. – № 12. – С. 36 – 42.
4. Виннер, А. В. Материалы и техника мозаичной живописи / А. В. Виннер. – М. : Искусство, 1953. – 367 с.
5. Бергер, Э. Техника фрески и техника сграффито / Э. Бергер – М. : Худ. издательское акционерное о-во, 1930. – 189 с.
6. Ивановская, Д. А. Синтез техник и материалов, используемых в декорировании интерьеров православных храмов (взаимодействие фактуры, яркости цвета) // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2018. – Вып. 24. – С. 62 – 68.*

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена синтезу техник и материалов, используемых в украшении интерьеров православных церквей. Рассматривается взаимное соотношение разных модулей и степени стилизации изображений в композиции храма.

SUMMARY

The article is devoted to the synthesis of techniques and materials used in decorating the interiors of Orthodox churches. The relationship between different modules, and the degree of stylization of images in the composition of the temple is investigated.

Морозов В. Ф.

ВЛИЯНИЕ МАСОНСКИХ ИДЕЙ НА АРХИТЕКТУРУ БЕЛАРУСИ КОНЦА XVIII В.

*Белорусский национальный технический университет
(Поступила в редакцию 09.07.2018)*

Исследование истории архитектуры – это не только изучение её формальных качеств, но, прежде всего, познание заложенных в ней значений и смыслов. Ведь не случайно архитектуру называют каменной летописью народов, так как она в зримых образах отражает картину развития жизни людей, заключает в себе идеи и идеологию своего времени.

В исследовании истории архитектуры значительный интерес представляет определение влияний крупных идеологий прошлого, среди которых своей загадочностью привлекают идеи масонства. Интерес к изучению масонства в России возник в 1990-е годы, когда были переизданы старинные книги и появились статьи о влиянии масонства на русскую архитектуру [1; 2]. Белорусские же исследователи к этой теме пока не обращались.

Периодом наибольшего развития идей масонства в Российской империи, куда с 1772 г. входили восточные белорусские земли, считаются 1770 – 1790-е годы, когда на смену вольтеровскому деизму и рационализму пришла масонская религиозность [3]. Масонство являлось нравственно-религиозным направлением философской и общественной мысли, связанным с удовлетворением религиозных потребностей на внецерковной основе. Масонские идеи распространились среди дворянства, которое ставило своей целью улучшение нравственности современного ему общества. Так как в идеологии масонства исключительное значение придавалось символам и знакам, то основные идеи не

записывались, а отображались в символической форме. Для их отображения в наибольшей степени подходила архитектура – искусство, символическое по своей природе. Поэтому занятие архитектурой масоны ставили очень высоко, на тринадцатую ступень масонской лестницы (всего их было 14), отображающей степень совершенствования человека, и стремились заниматься архитектурным творчеством.

Чтобы определить произведения архитектуры, в которых проявилось влияние масонства, необходимо выявить круг людей, увлечённых масонскими идеями и в то же время внёсших значительный вклад в развитие архитектуры. Такими личностями были не только архитекторы, но и заказчики строительства. На белорусской земле большое влияние на развитие архитектуры в 1770 – 1780-е годы оказали граф З. Ч. Чернышёв (генерал-губернатор белорусских земель) и архитектор Л. Гуцевич – заведующий кафедрой Главной литовской школы – учебного заведения, где архитектурное образование получали жители белорусских земель.

Граф З. Г. Чернышёв был одним из значительных деятелей масонства в Российской империи. О его масонских увлечениях написано много. Так, во время работы в Беларуси он окружил себя преданными масонству людьми, способствовал приезду в Могилёв многих масонов, например, И. Г. Шварца, ставшего впоследствии распространителем идей этого направления в Российской империи; покровительствовал архитектору В. И. Баженову, увлекавшемуся масонством. На белорусской земле в 1772 – 1782 гг. И. Г. Шварц исполнял должность генерал-губернатора. Кроме того, в 1762 – 1776 гг. он являлся руководителем Комиссии о каменном строении Петербурга и Москвы, осуществлявшей переустройство городов Российской империи. Граф З. Г. Чернышёв был крупным землевладельцем и в екатерининскую эпоху значительно расширил свои поместья, получив в частное владение Чечерск и прилегающие земли. Именно граф З. Г. Чернышёв, как писали современники, привёл Чечерск в цветущее состояние. В 1774 – 1780-е годы он перестроил город на регулярной основе и возвёл основные каменные сооружения.

Перестройка Чечерска существенно выделялась среди реконструированных в это время городов символическостью построений. Именно в Чечерске планировка имела ярко выраженное симметричное очертание, созданное на основе композиционной оси, ведущей от подъездной дороги к главной площади, которая фланкировалась одинаковыми культовыми постройками, и далее, как бы через ворота, устроенные церквями-ротондами, вела к находившейся на острове резиденции владельца. Главной же особенностью явилось возведение в Чечерске четырёх каменных культовых объектов (костёла и трёх церквей), в композиции которых была использована тема ротонды. Для нужд небольшого города это было очень много, и здесь ясно прочитывается особый замысел владельца, стремящегося к многократному повторению символической формы ротонды. Кроме того, в центре города была возведена ратуша необычных форм – центрическая постройка, имеющая пятибашенное завершение и выполненная в формах неоготики.

Если обратиться к информации о создателях построек, то и здесь встречается много необычного. Так, молва приписывает создание церквей-ротонд архитектору Ф. Б. Растрелли, с творчеством которого эти постройки, учитывая явные стилистические отличия, ничего общего не имеют [4, с. 60]. В письме же архитектора Д. Кваренги мы находим упоминание о том, что им в 1780-е годы был выполнен для графа З. Г. Чернышёва «проект круглой церкви для его деревни» [5, с. 65]. Эти сведения мы, безусловно, можем связать со строительством в Чечерске, где было возведено четыре культовых постройки-ротонды. Кроме того, по отношению к проекту круглой церкви для графа З. Г. Чернышёва Д. Кваренги практически в единственном случае не указал место, для которого проект был выполнен. Это свидетельствует о том, что зодчий не принимал участия в осуществлении своего замысла.

Краткие сведения из письма Д. Кваренги дают нам ключ к разгадке не только авторства культовых построек Чечерска, но и необычного метода проектирования зданий, характерного для деятельности заказчика строительства – масона, каким являлся граф З. Г. Чернышёв. Он задумывал общую композицию постройки, заказывал проект архитектору-профессионалу, а затем дорабатывал проект перед его осуществлением. Так было и с четырьмя культовыми постройками Чечерска, и со зданием ратуши, где не исключено участие В. И. Баженова, близко связанного с З. Г. Чернышёвым. Так могло быть и с общим замыслом города, его планировкой, что, вероятно, было выполнено З. Г. Чернышёвым. Граф имел военное образование и это могло ему помочь в планировании города (планировка городов в то время находилась в ведении землемеров и военных инженеров и не была сферой деятельности зодчих). А замысел ратуши и дома графа З. Г. Чернышёва в Чечерске в стилистике неоготики был далеко не случайным, так как именно неоготика кодировала, по мнению исследователей школы профессора Ю. М. Лотмана, рыцарское поведение, что являлось существенным для заказчика-масона [1, с. 66].

Планировка Чечерска включала в себя масонские идеи с главной осью как путём человеческого совершенствования, со своеобразными воротами, устроенными идентичными купольными храмами, с большой площадью, где могло вместиться всё население города. Представляется также, что планировка Чечерска, возводимого одновременно с выполнением проектов переустройства белорусских городов, своей символичностью и строгими геометрическими очертаниями повлияла на создание планов уездных городов Могилёвской губернии, которые, как отмечалось исследователями, отличались излишней схематичностью и символичностью построений [6, с. 109].

Из архитекторов, в значительной степени определявших развитие белорусского зодчества конца XVIII в., масонскими увлечениями выделялся Л. Гуцевич. Архитектурное образование он получил в Виленском иезуитском коллегиуме под руководством М. Кнакфуса. Благодаря таланту и работоспособности Л. Гуцевич сумел понравиться архиепископу И. Массальскому, одному из главных заказчиков развернувшегося в Вильно обширного строительства. С 1776 г. зодчий постоянно выполнял поручения

архиепископа, сопровождал его в поездках в Италию и Германию, где занимался закупками строительных материалов для переустройства кафедрального костёла в Вильно по проекту архитектора Д. Сакко. Именно в это время он совместно со своим учителем М. Кнакфусом был принят в масонскую ложу.

В 1778 г. Л. Гуцевич из Гамбурга направился в Париж, где в течение полутора лет обучался архитектуре под руководством Ж. Суффло, Ж. Ронделлета, П. Патта и К. Леду. Сам выбор французских зодчих в качестве педагогов говорит о многом. Очевидно, что Л. Гуцевича привлекала не только авангардная французская архитектура, ярким представителем которой являлся К. Леду, но и изучение строительства крупнейшей культовой постройки Франции – церкви св. Женеьевы в Париже, возводившейся Ж. Суффло и Ж. Ронделлетом. Увлечение масонством и авангардной архитектурой связано между собой. Именно масонские идеи наилучшим способом передавались посредством чистых геометрических форм, которыми оперировала авангардная архитектура, что подтверждается соответствующими увлечениями К. Леду. Кроме того, благодаря пребыванию в предреволюционной Франции Л. Гуцевич впитал распространившиеся там вольнолюбивые идеи, что повлияло на его патриотические устремления и способствовало созданию особой стилистики строгого классицизма.

После приезда из Парижа Л. Гуцевич привлекается к строительству резиденции И. Массальского в Верках и в 1779 г. создаёт первый проект перестройки виленского кафедрального собора [7, с. 315]. Именно в результате совместных усилий заказчика и архитектора была рождена концепция монументального здания в строгих античных формах, окончательный проект которого составлен Л. Гуцевичем и утверждён в 1784 г. В это же время зодчий разрабатывает проект перестройки ратуши в Вильно в нескольких вариантах, среди которых был проект с башней в виде дорической колонны, увенчанной статуей короля Станислава Августа, безусловно, созданный под влиянием французской авангардной архитектуры. В 1786 г. король утвердил третий, наиболее экономичный вариант проекта без башни с использованием стен старой ратуши.

В 1780-е годы Л. Гуцевич стал самым востребованным в Вильно архитектором, создателем наиболее значительных построек. Король Станислав Август высоко ценил творчество зодчего, однако считал, что строгий стиль Л. Гуцевича больше соответствует современному облику монументальных общественных зданий. Для своих жилищ король предпочитал использовать менее радикальный стиль барочного классицизма.

При создании Л. Гуцевичем построек в стилистике строгого классицизма с простыми очертаниями объёмов проявились масонские увлечения зодчего. Документальным подтверждением тому является текст писем Л. Гуцевича другу, где зодчий говорит о своём стремлении через архитектуру показать людям правду [8, с. 104].

Многолетние исследования истории архитектуры Беларуси позволили связать с творчеством Л. Гуцевича обширное строительство в результате

утверждения в 1782 г. должности могилёвского католического архиепископа и избрания на этот пост С. Богуш-Сестренцевича. Поводом для этой атрибуции выступил факт из творческой биографии Л. Гуцевича: возведение по его проекту костёла в деревне Молятичи Могилёвской губернии – вотчине архиепископа. Основой для его подтверждения стала гравюра, выполненная Л. Гуцевичем и представляющая собой изменённую копию гравюры итальянского художника Д. Пиранези, изображающую собор св. Петра в Риме и опубликованную в 1756 г. в издании «Римские древности». Название на гравюре гласит: «Костёл св. Станислава в Молятичах в Мстиславском (уезде. – В. М.) на Бело-Руси» [9].

Костёл в Молятичах был построен в 1787 – 1794 гг. и представлял собой уменьшенную копию собора св. Петра в Риме. Здание было разрушено в 1943 г. Впечатление о его облике можно составить по фотографии начала XX в. Использование при возведении костёла в Молятичах облика собора св. Петра в Риме было предопределено теоретическими установками классицизма, основной принцип которого гласил, что совершенства в искусстве можно достичь лишь путём подражания великим сооружениям древних. Кроме того, выбор в качестве аналога главного собора католического мира свидетельствует об обращении Л. Гуцевича к принципам «говорящей архитектуры», создание которой было одним из достижений зодчества Франции конца XVIII в.

Строительство в Могилёве началось в 1787 г. Был перестроен в стиле классицизма главный фасад костела кармелитов, а по соседству с ним возведён дворец архиепископа. Постройки составляли единый комплекс, формировавший одну из сторон сложившейся в городе новой площади. Они, безусловно, выполнены одним архитектором – Л. Гуцевичем. Об этом свидетельствует идентичность подхода к реконструкции костёла в Могилёве и кафедрального собора в Вильно, одновременность проведения этих работ, факт создания для С. Богуш-Сестренцевича проекта костёла в Молятичах, а также многие исторические сведения, подтверждающие контакты С. Богуш-Сестренцевича с И. Массальским и Л. Гуцевичем.

Архитектура дворца и перестройка костёла связаны с обликом собора св. Петра в Риме. В композицию дворца, представляющего традиционную схему усадебного здания с главным корпусом и двумя флигелями, включена характерная для собора св. Петра тема колоннады. Был разобран барочный щипец, снесены верхние ярусы башен, главный фасад закрыли четырёхколонным портиком, по бокам которого возвели две трёхъярусные башни. В стремлении приблизить могилёвскую постройку к своему римскому первоисточнику можно проследить присущие искусству эпохи Просвещения дидактические функции, в самом же радикализме переустройства костёла с использованием простых геометрических форм прочитывается влияние масонских идей.

Строгая стилистика архитектуры Л. Гуцевича получила дальнейшее развитие в зодчестве Великого Княжества Литовского конца XVIII – начала XIX в. в творчестве его учеников. Она стала основной особого художественного явления, которое впоследствии было названо виленским классицизмом. Его

отличала строгость архитектурных форм, использование в объемной композиции простых геометрических построений и практически полное отсутствие декорировки. Виленский классицизм распространился в архитектуре общественных и культовых сооружений. Примерами тому являются здание Свислочской гимназии, ратуши в Гродно, торговых рядов в Новогрудке и Годутишках, проект костёла в Свислочи. Однако особенно широко распространился виленский классицизм в начале XIX в. при возведении дворцово-усадебных зданий. Здесь он использовался в постройках патристически настроенного дворянства, которое не желало мириться с потерей независимости своей Родины и стремилось создать для себя строгое спартанское окружение. Этот особый стиль можно назвать стилем сопротивления. Наиболее характерные примеры – усадьба князя М. Огинского в Залесье и застройка Воложина, осуществленная графом И. Тышкевичем.

Если рассматривать главное явление в архитектуре и градостроительстве Беларуси конца XVIII в. – регулярное переустройство городов, то становится очевидным, что идеи масонства предопределили использование полных символики архитектурно-планировочных построений Чечерска на основании идей З. Г. Чернышёва. А учитывая то, что в создаваемых в это же время под руководством графа регулярных планах городов Могилёвской губернии также с особой силой проявились черты символизма, можно предположить, что идеи масонства присутствуют и в устройстве этих планов.

В строительстве отдельных зданий в конце XVIII в. на белорусской земле идеи масонства в значительной степени предопределили использование в архитектурной композиции простых геометрических форм, что проявилось, в частности, в широком распространении церквей-ротонд. Масонство повлияло на развитие стилистики архитектуры Беларуси конца XVIII в. Так, появление неоготики, безусловно, происходило под воздействием этих идей. И здесь достаточно вспомнить здание ратуши в Чечерске. То же можно сказать и о первых проявлениях строгого виленского классицизма, который в значительной степени впитал в себя идеи не только Просвещения, но и романтизма.

Несмотря на, казалось бы, локальные проявления масонских идей в белорусском зодчестве конца XVIII в., отметим, что именно они оказали значительное воздействие на развитие архитектуры данного периода. Это проявилось и в формировании новой стилистики – раннего классицизма, неоготики, и в главном строительном начинании того времени – регулярном переустройстве городов, и в формировании новых объёмных композиций классицистических построек. Именно идеи масонства являлись основными, но скрытыми импульсами, предопределившими развитие архитектуры. В 1770 – 1790-х годах они владели умами главных заказчиков строительства – представителей дворянства и не смогли не отразиться в формировании создаваемых по их заказам архитектурно-строительных замыслов. И в этой связи необходимо напомнить знаменательный факт в развитии всемирного зодчества – переход от традиционного, опирающегося на идеи Витрувия архитектурного творчества к новому, основанному на чисто композиционном подходе, который

распространился вплоть до сегодняшнего дня [10, с. 159 – 168]. Это началось во Франции в конце XVIII в. с работ К. Леду, где идеи масонства сыграли далеко не последнюю роль. На белорусской земле данное явление нашло отражение в архитектурно-строительной деятельности зодчего Л. Гуцевича и графа З. Г. Чернышёва.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лотарева, Д. Д. Русская усадьба и масонство. Заметки на полях / Д. Д. Лотарева // Русская усадьба : сб. Общества изучения русской усадьбы. – М., 1966. – Вып. 2. – С. 64 – 69.
2. Медведкова, О. А. Предромантические тенденции в русском искусстве рубежа XVIII – XIX веков. Михайловский замок / О. А. Медведкова // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. – М., 1994. – С. 166 – 174.
3. Скакун, А. А. Галломания и галлофобия в екатерининской России / А. А. Скакун // Международная конференция «Екатерина Великая: эпоха российской истории»: тезисы докладов. – СПб., 1996. – С. 206 – 209.
4. Ганжын, А. Мястэчка Чачэрска Гомельскай акругі / А. Ганжын // Наш край. – 1927. – № 1. – С. 59 – 61.
5. Земцов, С. М. Письмо Д. Кваренги Луиджи Маркези / С. М. Земцов // Архитектура СССР. – 1934. – № 3. – С. 63 – 65.
6. Слюнькова, И. Н. Архитектура городов Верхнего Приднепровья XVII – середины XIX в. / И. Н. Слюнькова. – Минск : Наука и техника, 1992. – 114 с.
7. Drema, W. Vilniaus Sv. Onos baznycia; Vilniaus katedros rekonstrukcija 1782 – 1801 metais / W. Drema. – Vilnius : Mokslas, 1991. – 319 p.
8. Tatariewicz, W. O sztuce Polskiej XVII i XVIII wieku: architektura i rzeźba / W. Tatariewicz. – Warszawa : PWN, 1966. – 538 s.
9. Морозов, В. Ф. Костёл св. Станислава в Молятичах / В. Ф. Морозов // Строительство и архитектура. – 1988. – № 2. – С. 32.
10. Кантор, Е. А. Классическое и неоклассическое во французской архитектуре второй половины XVIII века / Е. А. Кантор // Античность в архитектуре и искусстве последующих веков : материалы науч. конф. – М., 1984. – С. 153 – 170.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрено влияние идей масонства на архитектуру Беларуси конца XVIII в. Показано, что масонские идеи предопределили использование простых геометрических фигур в очертаниях планов уездных городов Могилёвской губернии, широкое распространение церквей-ротонд и стилистики строгого классицизма.

SUMMARY

The article describes the Masson ideas influences on the Belarusian architecture in the end of XVIII c. It is proved, that because the Masson ideas the regular plan of Mogilev region settlements, rotunda churches and strong stile classicism in architecture were widespread.

«АНИМАЛІЗМ» У БЕЛАРУСКАЙ ДЗІЦЯЧАЙ КНІЖНАЙ ІЛЮСТРАЦЫІ XX СТ.

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 03.09.2018)*

Звяры і птушкі – нязменныя героі шматлікіх адрасаваных дзецям літаратурных твораў, выдадзеных у Беларусі ў мінулым стагоддзі. Народныя і літаратурныя казкі, загадкі, прымаўкі, скорагаворкі і забаўляныкі, класічныя апавесці і апавяданні, праявілі і паэтычныя творы сучасных пісьменнікаў, прысвечаныя жыццю «братоў нашых малодшых», праілюстраваныя беларускімі мастакамі-графікамі, складаюць вялікую па колькасці і эстэтычна-значную па якасці частку нацыянальнага кніжнага мастацтва. Анімалістычныя творы стваралі амаль усе вядучыя беларускія мастакі дзіцячай кнігі – і тыя, хто лічыў «анімалізм» сваім прызначэннем, і тыя, для якіх яны засталіся толькі эпізодам у творчасці. Яны вырашвалі як агульныя, абумоўленыя эстэтычнымі ўяўленнямі свайго часу мастацкія праблемы, так і спецыфічныя пытанні, звязаныя са своеасаблівым «анімалістычным» матэрыялам.

Цікава, да свету звяроў, пошук сувязяў яго з жыццём чалавека ўзыходзяць да старадаўніх часоў і звязаны з асэнсаваннем іх як татэмаў, дэміургаў, першапродкаў; пазней анімалістычныя вобразы асэнсоўваліся, перш за ўсё, як алегарычныя выявы чалавека, увасабленне яго вартасцей і заганяў. У фальклоры розных народаў з’явіліся хітрыя лісы, дурнаватыя ваўкі, дабрадушныя мядзведзі і г. д.

Даўнія і трывалыя традыцыі ў еўрапейскай мастацкай культуры маюць і анімалістычныя ілюстрацыі: выявы звяроў і птушак ўпрыгожвалі старонкі часасловаў і бестыярыяў. З узнікненнем друкаванай кнігі вялікую папулярнасць набылі ў Еўропе зборнікі баек Эзопа, у XVII – XIX стст. шмат разоў перавыдаваліся творы з вядомага сатырычнага эпасу «Раман аб Лісе», з’явіліся ілюстраваныя народныя і літаратурныя казкі і г. д. Мастацкі ўзровень гэтых твораў быў надзвычай разнастайным і вагаўся ад лапідарных, амаль пратакольных выяў, якія дапамагалі чытачу мець на ўвазе колькасць і знешні выгляд дзеючых асоб, да стварэння глыбокіх псіхалагічна-пераканаўчых і пластычна-дасканалых мастацкіх вобразаў. Ва ўсе часы развіцця анімалістычнай ілюстрацыі вызначальнымі былі не толькі талент мастака, асэнсаванне ім сваіх мэт і задач, дакладнае разуменне мэтавай аўдыторыі, але і стадыяльныя асаблівасці развіцця жанру, уплыў нацыянальных кніжных традыцый.

Беларуская анімалістычная дзіцячая кніжная ілюстрацыя ўзнікла ў эпоху нацыянальна-культурнага адраджэння пачатку XX ст.: беларускамоўная кніга, адрасаваная дзецям, у гэты перыяд упершыню была асэнсавана як моцны сродак выхавання нацыянальнай самасвядомасці. Прасякнутая народніцкай ідэалогіяй, перш за ўсё арыентаваная на сялянскіх дзяцей і іх бацькоў, яна была блізкай да народнага светаўспрымання. Казкі, паданні, прымаўкі і загадкі складалі асноўны змест новай дзіцячай літаратуры, якая выкарыстоўвалася, у першую чаргу, як

вучэбная. З'яўленне анімалістычных выяў у першых нацыянальных творах кніжнага мастацтва надавала ім дадатковую прывабнасць. Беларусы, якія спрад- веку жылі ў гармоніі з прыродай, успрымалі прыгоды звяроў, птушак, насякомых як неад'емную частку свайго жыцця. Першыя дзіцячыя кніжкі, надрукаваныя на няжаснай паперы, створаныя ў большасці выпадкаў непрафесійнымі і паўпра- фесійнымі мастакамі, былі далёка не дасканалымі. Тым не менш, анімалістычны жанр з'явіўся менавіта ў гэты час. Прыклад таму – сціплыя, але прафесійна вы- кананыя і яркава арыентаваныя на дзіцячую аўдыторыю малюнкi К. Каганца, якія упрыгожваюць старонкі «Беларускага лемантара», выдадзенага ў 1906 г. Ма- стак паказвае маленькім чытачам прылады сялянскай працы і дэманструе пэўны анімалістычны талент пры адлюстраванні дзікіх і свойскіх жывёл, выкананых у паслядоўна-рэалістычнай мастацкай манеры.

На працягу вельмі кароткага часу, ужо ў першае паслярэвалюцыйнае дзесяцігоддзе ілюстраваная дзіцячая кніга Беларусі здолела пераадолець свой папярэдні паўпрафесійны, «аматарскі» ўзровень. На базе заснаванага ў 1924 г. Беларускага дзяржаўнага выдавецтва і арганізаванага там жа ў 1929 г. сектара дзіцячай і юнацкай літаратуры склалася шырокае прафесійнае кола мастакоў (П. Гуткоўскі, Д. Дваракоўскі, М. Жытніцкі, Г. Змудзінскі, М. Малевіч, В. Волкаў, Б. Малкін, Я. Мінін, А. Тычына, М. Філіповіч, В. Ціхановіч, М. Эндэ і інш.).

І хоць тагачасныя кнігі ўяўлялі сабой ў большасці выпадкаў гранічна сціплыя выданні ў мяккіх вокладках, упрыгожаныя нешматлікімі ілюстрацыямі, у іх можна назіраць водгаласы расійскай футурыстычнай кнігі, канструк- тывісцкіх і авангардысцкіх эксперыментаў «віцебскай мастацкай школы», маста- цтва мадэрну і г. д. Дзёрзкае, часам амаль эпатажнае выкарыстанне шрыфтоў і іншых элементаў тыпаграфікі, увага да праблемы цэласнасці кнігі, смелыя кам- пазіцыйныя пошукі прысутнічаюць і ў асобных дзіцячых (у тым ліку анімалістычных) выданнях.

Анімалістычная кніжная ілюстрацыя Беларусі 1930 – 1940-х гадоў развіва- лася ў выключна складаных абставінах моцнага ідэалагічнага ціску. Кананізацыя метаду «сацыялістычнага рэалізму», забарона на творчы пошук і эксперымент прывялі да пэўнай станкавізацыі мастацтва кнігі, калі ігнаравалася сама прырода гэтага віду мастацтва. Але нават у такіх умовах анімалізм у дзіцячай кнізе паспя- хова развіваўся ў творах Г. Змудзінскага, В. Ціхановіча, М. Малевіча, А. Волкава і іншых.

Сітуацыя карэнным чынам змянілася ў эпоху «адлігі», калі перад беларус- кім мастацтвам дзіцячай кнігі адчынілася «акно магчымасцей», якое садзейнічала ўступленню дзіцячай ілюстрацыі ў свой «залаты век». На мяжы 1950 – 1960-х га- доў адбылася змена пакаленняў: маладыя, таленавітыя, адкрытыя творчым по- шукам мастакі кнігі імкнуліся да пошукаў новых сродкаў выразнасці і здолелі працаваць на самай вострыні прафесійных праблем. У 2-й палове ХХ ст. дзіцячая ілюстрацыя пераўтварылася ў своеасаблівую творчую лабараторыю: у пошуках новых пластычных сродкаў выразнасці ілюстратары значна пашырылі дыяпазон прымальнага і пачалі выкарыстоўваць незапатрабаваныя раней традыцыі.

Агульнай праблемай, якую ў той ці іншай ступені заўсёды вымушаны вырашаць ілюстратары-аніmalісты, з'яўляецца праблема дапушчальнай меры сапраўднасці і ўмоўнасці, пошукі суадносін паміж зааморфным і антрапаморфным у вобразах. Яна вырашаецца адносна проста пры ілюстраванні твораў, прысвечаных рэальнаму жыццю сапраўдных жывёл. Тут ад мастака патрабуецца зацікаўленасць матэрыялам, веданне (часам ці не на навуковым узроўні) знешняга аблічча жывёл, асаблівасцей паводзін, майстэрства ў стварэнні пластычна- і эмацыянальна-пераканаўчых вобразаў.

Іншая справа – ілюстраванне народных і літаратурных казак: звяры і птушкі тут размаўляюць, дзейнічаюць як людзі, нярэдка жывуць у чалавечых хатах, карыстаюцца прыладамі працы, посудам і г. д. Пры гэтым яны павінны захаваць сваю пазнавальнасць, звярыную пластыку, асаблівасці знешняга выгляду і паводзін. Асобнае і спрэчнае пытанне – чалавечае адзенне: ці патрэбна яно казачным аніmalістычным героям, як зрабіць яго арганічным? На гэты конт існуюць супрацьлеглыя меркаванні: расійскі мастак-ілюстратар У. М. Канашэвіч не выкарыстоўваў практычна ніколі народныя строі; мастак-аніmalіст Я. Рачоў бліскуча і вынаходліва прыстасоўваў чалавечае адзенне да сваіх герояў – рукавы тут ніколі не перашкаджалі крылам, а ў калашыны заўсёды ўмяшчаліся не толькі звярыныя лапы, але і хвост. Натхнёных глыбока асэнсаванымі традыцыямі народнага мастацтва герояў Ю. М. Васняцова ўвогуле немагчыма ўявіць без народных строяў, якія заўсёды з'яўляліся ў яго неад'емнай часткай мастацкага вобраза.

У беларускай дзіцячай кніжнай ілюстрацыі гэтыя і іншыя праблемы пошукаў дапушчальнай меры ўмоўнасці таксама вырашаліся надзвычай разнастайна. Тым не менш, існуе некалькі прынцыповых падыходаў, якія ў той ці іншай ступені прысутнічалі ў аніmalістычнай ілюстрацыі на працягу XX ст.

Па-першае, гэта ілюстраванне, у якім «звярынае» адназначна перамагае «чалавечае». Мастакі гэтай плыні захапляюцца сапраўднай прыгажосцю звярынага футра і птушынага апярэння, яны дакладна адлюстроўваюць асаблівасці звычак і паводзін сваіх герояў, што не перашкаджае стварэнню глыбокіх і псіхалагічна-пераканаўчых вобразаў. Менавіта так ілюстравалі аніmalістычныя творы ў 1920-я гады Г. Змудзінскі, у перадваенны час – выдатны беларускі мастак В. Ціхановіч, у 1970 – 1980-я гады – У. Савіч і іншыя.

Процілеглы полюс працы з аніmalістычным матэрыялам – перамога антрапаморфнага над зааморфным. Звяры і птушкі для такіх мастакоў вызначаюцца безумоўным алегарычным увасабленнем чалавечых рыс і паводзін. Яны захоўваюць мінімальныя пазнавальныя рысы сваіх звярыных герояў, але ўвагу засяроджваюць на падкрэслена чалавечых рысах. Найбольш яскравы прыклад такога ілюстравання – творчасць вядучых мастакоў беларускай дзіцячай кнігі XX ст. А. Волкава, С. Волкава, іх паслядоўнікаў і вучняў.

У межах адзначаных плыняў можна знайсці бездзянь варыянтаў: у залежнасці ад творчай індывідуальнасці мастакі-графікі шукаюць асабістую, неабходную для кожнага літаратурнага твора меру ўмоўнасці, адпаведную пластычную мову і г. д. Адна з яскравых старонак беларускага кніжнага аніmalізму – твор-

часць В. Слаўка. Таямніча-містычная прастора яго твораў прасякнута абсалютным пантэізмам; тут увогуле няма мяжы паміж зааморфным і антрапаморфным, як дарэчы, паміж жывым і нежывым – мысліць, адчувае, дыхае і рэагуе на наваколле і чалавек, і птушка, і камень, і кветка.

Вострыя, нечаканыя, аднак і эстэтычна-небездакорныя вынікі дае спроба аб'яднаць у адным ілюстрацыйным цыкле процілеглыя падыходы. Так, у 1970 – 1980-я гады мастак Т. Беразенская ілюстравала народныя казкі, забаўлянкі, загадкі пра жывёл, аб'ядноўваючы майстэрскія, амаль дакументальныя, вартыя заалягічнага атласу выявы звяроў і птушак, і апранала іх у надзвычай экстравагантныя народныя строі. На старонках праілюстраваных ёю кніг можна сустрэць лісу ў намітцы, мышанят у карункавых каптурыках, мядзведзя ў вышыванцы і г. д.

Асобная плынь у беларускай дзіцячай кніжнай ілюстрацыі мінулага стагоддзя не арыентацыя пры стварэнні вобраза на «звярынае» ці «чалавечае», а эксплуатацыя ўспамінаў пра любімых ў дзяцінстве гадаванцаў (кацянят і шчанюкоў) ці пра футравыя цацкі. На старонках анімалістычных казак дзейнічаюць пазнавальныя па прапорцыях, дэталях, колеравым вырашэнні мілавідныя плюшавыя мядзведзі, зайцы і вавёркі. Па меркаванні даследчыкаў, пачатак гэтай плыні ў еўрапейскай дзіцячай кнізе быў закладзены яшчэ ў пачатку ХХ ст. і звязаны з творчасцю амерыканскага фатографа Г. Фрыса, які набыў вялікую папулярнасць дзякуючы публікацыі фатаграфій сапраўдных жывёл, апранутых у чалавечае адзенне [1, с. 130 – 131]. З аднаго боку, мастакі гэтага напрамку нібы запраграмаваныя на поспех, з другога – павінны прадэманстраваць стрыманасць і бездакорны мастацкі густ, бо небяспека залішняй «саладжавасці» тут як ніколі вялікая.

У беларускай анімалістычнай ілюстрацыі можна заўважыць і пэўны сатырычна-гумарыстычны падыход. Іронія і самаіронія часцей за ўсё прысутнічаюць у творах мастакоў-графікаў, якія набывалі творчы вопыт у вельмі папулярным у 2-й палове ХХ ст. у Беларусі часопісе «Вожык».

Адзначаныя тэндэнцыі не вычэрпваюць усёй разнастайнасці пошукаў неабходнай меры ўмоўнасці пры ілюстраванні анімалістычных твораў, але сведчаць аб эстэтычнай каштоўнасці вялікага матэрыялу, які ўвасобіў творчыя намаганні многіх майстроў дзіцячай кнігі ХХ ст.

ЛІТАРАТУРА

1. 1.Лугина, Я. А. Интерпретация человеческого в образах животных на примере книжной иллюстрации / Я. А. Лугина, Н. С. Софронова // Проблемы художественной антропологии : материалы Междунар. науч. конф., Омск, 28 мая 2015 г. – Омск, 2015. – 172 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются особенности развития белорусской детской анималистической иллюстрации ХХ в., обозначаются этапы её становления и развития, анализируются основные тенденции в интерпретации «человеческого» в образах животных.

SUMMARY

The article deals with the development of the Belarusian children's animalistic illustration of the XX century, marks the stages of its formation and development, analyzes the main trends in the interpretation of the «human» in animal images.

ОБЩИЙ АНАЛИЗ СОВРЕМЕННЫХ ВИЗУАЛЬНЫХ ПРАКТИК БЕЛАРУСИ

*Витебский государственный технологический университет
(Поступила в редакцию 07.09.2018)*

Современному мировому искусству в целом присуща многоликость визуальных опытов. На этом фоне искусство Беларуси смотрится достаточно традиционно. В западных странах ситуация более интенсивна с точки зрения художественного производства, поскольку там больше арт-институций, коллекционеров, развитый аппарат кураторства, менеджмента. В благоприятных условиях возникший художественный феномен сразу подхватывается и проверяется на прочность.

По причине ряда глобальных трансформаций промышленного, социального, техногенного толка, а также по причине вовлечённости в мировое культурное пространство современная арт-ситуация Беларуси не может быть сведена лишь к ортодоксальным проявлениям «игроков» визуального культурного поприща, что предполагает их дифференциацию посредством метода сравнительно-исторического анализа сосуществующей триады: «модернизм», «постмодернизм», «метамодернизм». Несмотря на один корень «-модерн-», имеются отличительные особенности.

Текстологический анализ художественной критики выделил среди прочих строгое, ёмкое определение модернизма, термина, который ввёл в 1950-е годы американский исследователь, основатель современной арт-критики Клемент Гринберг. Он охарактеризовал модерн как попытку художника осмыслить «условия возможности» собственной профессии: все отдельные виды искусства должны теперь показать, что именно особенного и незаменимого они могут предложить [1].

Лозунг модернизма: «Мы – новое». Модернизм посредством пафосного отрицания предшествующего накопления заявил о новой тактике поведения, обозначив характерные черты: стратегия максимального самовыражения, реальность для художника является вдохновляющим поводом для экспериментов, фетиш автора; особое внимание к внутреннему миру личности; провозглашение самоценности человека и искусства; предпочтение творческой интуиции; поиск новых средств в искусстве, эксперимент.

В искусстве Беларуси XX в. модернизм «стартовал» несколько раз, причём каждое новое «начало» означало забвение предыдущего. Витебский эксперимент во главе с Марком Шагалом, Казимиром Малевичем и Эль Лисицким, обозначив присутствие самого радикального творчества на рубеже 1910 – 1920-х годов, постепенно стёрся в памяти поколений [2, с. 19]. Однако уже через десятилетие обладатель Гран-при Всемирной выставки в Париже Иосиф Лангбард утверждал, что архитектура Беларуси как высокое искусство начинается с его работ, что является новой вспышкой модернизма.

Очередное воскрешение модернизма произошло в искусстве Беларуси в 1970 – 1980-е годы. Таким образом, в отличие от западноевропейских стран с непрерывной прямой, белорусский модернизм напоминает синусоиду, попеременными вершинами которой являются обращения к направлениям, декларировавшим стремление к новизне.

Ныне бытующая нива модернистских стратегий представлена именами Василия Васильева, для которого искусство стало во многом воплощением закона «чистоты» как раскрытия истины в платоновском смысле; Александра Малая, преобразующего двухмерные композиции в трёхмерные кубосупрематические объекты, наделяя их концепцией духовного футуризма; Антонины Фалей, для которой энергетические сгустки и вибрации цвета и тона – основа образной структуры произведения [3, с. 6]; Леонида Медведского, тончайшие интонации цвета для него сродни эталонному звучанию камертона; Анатолия Кузнецова, раскрывающего динамическую природу абстракции, близкую к поискам экспрессионистов, и других.

Умберто Эко в «Заметках на полях “Имени розы”» писал, что у любой эпохи есть собственный постмодернизм. Каждая эпоха когда-нибудь подходит к порогу кризиса. Постмодернизм – это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведёт к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности [4].

Следовательно, приставка «пост-» принципиально не отвергает модернизм, напротив, развивает его принципы, приращивая собственным вкладом.

Призыв постмодернизма: «Мы – всё». Изначально термин «постмодернизм» фигурировал применительно к архитектуре. Историк архитектуры Чарльз Дженкс отмечал наступление постмодернистской эры, отменившей излишнюю стерильность и формализм модернистской архитектуры.

Постмодернизм в интеллектуальном смысле, в статусе научного понятия, возник благодаря выходу книги французского философа-постмодерниста и теоретика литературы Жана Франсуа Лиотара «Состояние постмодерна» (1979) и с тех пор рассматривается как главнейшее интеллектуальное течение последней трети XX в.

Постмодернистскому методу свойственны следующие типологические признаки: умышленная эклектика стилей различных эпох, жанровый и стилиевой синкретизм (соединение, нерасчленённость различных видов культурного творчества); ироничная игра аллюзиями и цитатность, самопародирование, переосмысление элементов культуры прошлого, игра с осью времени; деконструкция; принцип читательского сотворчества; неопределённость, культ неясностей, ошибок, пропусков, фрагментарность и принцип монтажа (принцип ризомы).

Возникновение постмодернизма на Западе обусловлено появлением нового типа общественного устройства – постиндустриального общества с присущей товарной и информационной избыточностью.

Становление отечественного художественного процесса происходило на фоне экономического и социального кризиса периода «перестройки». Ценности постмодернизма убедительно культивируются обширным перечнем имён.

Владимир Цеслер – один из старожилов арт-сцены и изысканных стилистов в современном дизайне и искусстве, тонкий интерпретатор авангарда XX в., постоянно «конкурирующий» со своими авангардными предшественниками [2, с. 21].

Сергей Гриневич – гродненский мастер поп-арта, презентующий крупноформатную дерзкую, энергетически мощную живопись. В числе его поп-героев – исторические персонажи Уинстон Черчилль, Янка Купала (тетраптих), Чарли Чаплин (триптих «Роль»); медийные лица Кейт Мосс, Джеймс Бонд [5].

Работы Александра Некрашевича носят игровой характер. Художник реализовал идею портретов-трансформеров, людей-техномутантов, которые стали олицетворением влияния цивилизации и техносреды на человека, его сознание. XXI век породил новые образы, вытесняя классические понятия о красоте, силе искусства. Серия работ автора «Боги и герои» посвящена трансформации классических богов в современных медийных персонажей. А. Некрашевич работает с образами массовой культуры, передавая их языком гиперреализма. Его работы фотографичны, поскольку созданы в технике аэрографии, и это неслучайно. Ранее художник занимался росписью автотранспорта и потом перенёс эту технику в живопись. Подготовленный алюминий грунтуется, красится автомобильными эмалями, покрывается автомобильным лаком, полируется до зеркального блеска. Некоторые работы искусственно состариваются до проявления кракелюра. Такая технология – фирменный почерк А. Некрашевича, ноу-хау в белорусском современном искусстве.

Произведения минского художника, перформера, скульптора Константина Селиханова декларируют разнообразие пластических аллюзий авангарда.

Далеко не все однозначно принимают постмодернизм как самодостаточное культурное явление. Так, главный оппонент постмодернизма немецкий философ, политический и социальный мыслитель 2-й половины XX в. Юрген Хабермас утверждает, что суждения о некоей постсовременности не имеют оснований. Модернизм не исчерпал себя, как проект остался незавершённым [6].

Явление «постмодернизм» актуально для микропериодизации культуры и обозначения переходного этапа её развития. Художественные практики – динамическая система, где борьба импульсов модернизма и постмодернизма может породить «продукт» в виде симбиоза их взаимодействия, либо оба явления равноправно могут жить в лице одного художника. Выразительным примером слияния модернистских и постмодернистских проявлений выступает кураторский проект Марты Шматовой «Чысціня і гігіена», экспонировавшийся в Национальном центре современных искусств в Минске в марте 2017 г. На напряжённом столкновении понятий – «чистоты» (недостижимый идеал или отождествление с детством) и «гигиены» (что-то агрессивное, казённое и даже угрожающее) строились рассуждения одиннадцати участниц проекта. [7, с. 14]. Так, Екатерина Сумарева, известная как утвердитель «нового» пейзажного жанра, презентовала проект «Reservarium». Художница обращается к истинным истокам. В трёхлитровых банках, как своеобразный резерв или стратегический запас, были закатаны под железными крышками образцы, взятые из рек, озёр и других источников [7,

с. 14]. Вода, собранная из разных точек Беларуси, представляет эмоциональный банкинг или кластер. Субъект (зритель) вступает в гравитационную взаимосвязь с предложенным объектом и начинает диалог с универсумом [8]. Художница Ольга Сазыкина показала «Обряд перехода» – рубашку, сплетённую из крапивы, а также фотодокументацию этого процесса. Её высказывание метафорично удостоверяет возможность перенаправления из нереального пространства в реальное, необходимое для принятия собственной природы. «Доха» Татьяны Кондратенко – фиктивное научное исследование и одновременно имитация «чистого» концептуального проекта, а по сути – саркастическая критика базовых общественных понятий, таких как образование, брак, система потребления. Инструментом мистификации философского понятия «Доха» стало мыло одноимённой марки [2, с. 15].

Ярким выразителем постмодернистских стратегий является Руслан Вашкевич – активный представитель белорусского актуального искусства, художник-концептуалист, мастер ироничного жеста. Эклектика, ирония, пародийное переосмысление традиций – его ипостась.

В начале 2000-х годов в культурологическом поле стал фигурировать временный термин, в обиходе именуемый «постпостмодернизмом». Поскольку само культурное явление находится ещё на стадии формирования, существуют предварительные варианты, требующие апробацию временем и теоретическим анализом: «псевдомодернизм», «цифродернизм», или «диджимодернизм», «альтер-модернизм», «метамодернизм» и другие.

Слоган новейшей парадигмы: «Мы – альтернатива». Профессор Оксфордского университета, критик, философ Алан Кирби, отмечая возросшую роль цифровых технологий как средства высказывания и взаимодействия, в книге «Digimodernism» вводит понятие «цифродернизма» как новой культурной парадигмы XXI в. [9, с. 2]. Особое внимание уделено вопросу интерактивности, что выражается в утверждении гибридного, синтезированного искусства, производного от акта творчества, совмещённого с новейшими достижениями науки и техники.

Новейшая история наглядно демонстрирует освоение нового типа реальности – «виртуальной реальности». Развитие медийного информационного поля, основанного на современных технологиях коммуникации, вторжение глобальной всемирной сети Интернет, «цифровая революция», медиа-искусство – таковы признаки культурного пространства современной цивилизации.

Информационное общество, век электронных технологий, Интернет, виртуальная реальность, «цифровая революция» – таковы лишь некоторые признаки и новые контуры культурного пространства современной цивилизации.

В 2010 г. голландские теоретики искусства Тимотеус Вермюлен и Робин ван ден Аккер предложили и описали понятие «метамодернизма» в эссе «Заметки о метамодернизме». Принимая конец эпохи постмодернизма за данность, что явилось следствием финансового кризиса, цифровой революции, виртуализации культурного пространства, вооружённых конфликтов и терроризма, учёные

предлагают именно за метамодернизмом закрепить обозначение ныне существующего периода [10].

На смену стилизации, релятивизму приходит колебание по принципу маятника между искренностью и иронией, сочетание просвещённой наивности и прагматического идеализма, апатии и влечения и других противоположностей. Замену деконструкции метамодернисты видят в реконструкции. Хотя метамодернизм сочетает в себе признаки двух предшествующих концептов (модернизма и постмодернизма), его не стоит считать их механическим соединением.

В статье «Метамодернизм: краткое введение» британский художник и автор артистических перформансов Люк Тернер отмечал: «...постмодернизм характеризовался деконструкцией, иронией, имитациями, нигилизмом и отвержением “грандиозных нарративов” ... связанный с метамодернизмом дискурс занимается возрождением искренности, надежды, романтизма, эмоциональности и потенциала к великим нарративам и универсальным истинам, не отбрасывая при этом всего, чему мы научились благодаря постмодернизму» [11].

Термин «метамодернизм» – новое, окончательно не оформившееся для Беларуси понятие, однако дающее возможность назвать поимённо фигурантов в ближайшее время.

Культурное поле – динамично развивающийся, меняющий очертания поток, где на правах паритета сосуществуют релевантные времени проявления модернизма, постмодернизма, метамодернизма, являясь отражением социальных, экономических, политических изменений.

Таким образом, исследование даёт возможность предположить, что, трансформируясь, парадигмы наслаиваются друг друга, и утверждать, что настоящий культурный период не рубеж, а мультикультурный феномен, переходное состояние развития искусства, звена многовековой истории.

ЛИТЕРАТУРА

1. К новейшему Лаокоону // Логос. – 2015. – № 4. – С. 75 – 92 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.logosjournal.ru/cgi-bin/authors.pl?author=Гринберг%20Клемент&lang=ru/>. – Дата доступа: 02.09.2018.
2. Духан, І. Мадэрнізм – незавершаны праект? / І. Духан // Мастацтва. – 2017. – № 5. – С. 19 – 21.
3. Маркавец-Гаранская, Т. Новыя вобразы звыклага: механізмы формабудовы Антаніны Фалей / Т. Маркавец-Гаранская // Мастацтва. – 2017. – № 6. – С. 4 – 6.
4. Постмодернизм [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://irgol.ru/lektcii-postmodernizma/>. – Дата доступа: 06.09.2018.
5. Белорусский художник: «Картину с Чарли Чаплиным в роли Гитлера 9 Мая сняли с уличной выставки» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kp.by/daily/26773/3806384/>. – Дата доступа: 02.09.2018.
6. Постмодернизм как духовное состояние и образ жизни [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://studopedia.ru/1_110968_filosofiya-postmodernizma.html/. – Дата доступа: 29.08.2018.
7. Беявец, А. Вада ды іншыя працэдуры / А. Беявец // Мастацтва. – 2017. – № 3. – С. 14 – 15.
8. Reservarium/essences [Electronic resource]. – Mode of access: <https://artcenter.by/products/reservarium-essences/>. – Date of access: 24.06.2018.

9. Нечаев, И. Диджимодернизм в «культурном ландшафте» постпостмодернизма (концепция А. Кирби) / И. Нечаев // Научные труды Московского гуманитарного университета. – М., 2010. – Вып. 12. – С. 2.

10. Искусство в теориях пост-постмодернизма // Studia Culturae. – Вып. 1 (27). Academia. – С. 18 – 26 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://iculture.spb.ru/index.php/stucult/article/download/699/694/>. – Дата доступа: 02.09.2018.

11. Вы ещё не разобрались в постмодернизме? А на пороге уже метамодернизм [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.velvet.by/shopwindow/stil-zhizni/smotret-i-slushat/vy-eshche-ne-razobralis-v-postmodernizme-na-poroge-uzhe-met/>. – Дата доступа: 30.08.2018.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу визуальных практик Беларуси начала XXI в. как квинтэссенции разнохарактерных проявлений художественных стратегий.

SUMMARY

The article is devoted to the analysis of visual practices of Belarus of the beginning of the XXI century, as quintessence of various manifestations of artistic strategies.

Шамрук А. С.

АБСТРАКТНОЕ, ФИГУРАТИВНОЕ И ТЕКСТУАЛЬНОЕ В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ БЕЛАРУСИ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 10.09.2018)*

В архитектуре категория абстрактного и противоположные ей категории реалистичного, фигуративного, текстуального используются в разных смыслах, раскрытие которых помогает пониманию художественных процессов в архитектурном творчестве.

Понятие «абстрактный» в искусстве используется как противоположное понятию «фигуративный», или «реалистичный». В его основе лежит мышление, оперирующее выделенными из реального окружения сущностными аспектами, свойствами, воплощёнными в нефигуративных изображениях. Абстрактные композиции геометрических фигур и цветовых пятен репрезентируют способы философского или ассоциативно-чувственного постижения реального мира посредством отказа от конкретики и визуальных связей с ним.

В архитектуре, искусстве не изобразительном, на протяжении истории наблюдаются разнообразные попытки сближения с визуальными образами реального мира, освоения категорий фигуративности и текстуальности, использования форм, апеллирующих к природным, зооморфным и антропоморфным мотивам, выражающих символические и знаковые смыслы, устремлённые к духовному постижению реальности. Кроме собственных выразительных средств архитектура пользуется приёмами других видов искусства, переводя их на язык зодчества, вступает в синтез с изобразительным искусством, достигая новых возможностей в выражении сущностных смыслов. Она обращается к формам, ассоциирующимся с абстрактной и фигуративной скульптурой, использует приёмы монтажа, кадрирования, перформативности, свойственные искусству кино, кинематографическому искусству, фотографии.

В поиске художественных средств выражения архитектура выходит далеко за пределы тектонической и функциональной целесообразности. П. Айзенман применяет к архитектуре понятие «реалистичный» в тех случаях, когда функция какого-либо элемента выходит за пределы чисто тектонической, или совмещена с ней, когда его смысловая роль заключается в выполнении (вместо тектонической и наряду с тектонической) некой символической, знаковой либо индексальной функции [1].

В классическом и традиционном зодчестве тектонические, декоративно-пластические, изобразительно-повествовательные, знаковые и символические средства складываются в нарративы, в которых характерными для своего времени средствами воплощаются смыслы, отсылающие к реальной действительности. Верность традиции, демонстрирующей прочную визуальную связь с реальностью (природным и искусственным окружением), выражается в повторении и интерпретации ранее созданных образцов зодчества – сохранении верности ордерной системе как основе генетической памяти европейской культурной традиции и местным вернакулярам, демонстрирующим гармоничное слияние с природным ландшафтом и наиболее адекватное воплощение культурной идентичности. Отсылки ордера к пропорциям человеческого тела и природному миру, использование изобразительных средств в оформлении фасадов и интерьеров подтверждают связь исторической архитектуры с реалистической традицией. Эта связь выражается и через способность зодчества интерпретировать в образах местный контекст, используя традиционные образно-семантические коды.

Авангардная архитектура разрывает эту традицию нарративности и реалистичности, отвергая изобразительность, символику, знаковость, повествовательность, декоративность, отказываясь от ордера как универсального языкового средства. Абстрагированность от реальности проявляется также и в её принципиальной независимости от контекста.

Современная архитектура развивается с начала XX в. в общем контексте авангардного искусства, которое активно обращается к категории абстрактного. Программная ориентация архитектуры на критерии рационалистичности актуализирует чистые абстрактные тектонически обусловленные формы, что сопровождается отказом от выработанных на протяжении истории традиционных и классических языковых средств. Архитектура обращается к новому типу мышления, основанного на артикуляции очищенных от декоративности сущностных смыслов зодчества: реальных – функциональных, конструктивных, социальных и идеальных, читаемых в непрерывности пространственного континуума и обращённых к метафизическим категориям. Решая формально-композиционные задачи, архитектура модернизма, как правило, не пользуется дополнительными декоративно-речевыми приёмами, нарушающими чистоту выражения сущностных категорий и смыслов.

Вместе с тем, в творчестве многих архитекторов-модернистов находят воплощение идеи, близкие классическим, феноменологическим, органическим формам, появляются предвестники постмодернизма – в работах Миса Ван дер Роэ, Ле Корбюзье, Луиса Кана и др. В абстрактных формах их построек читаются

смыслы, далёкие от прямолинейной функциональности. На протяжении XX в. в архитектуре наблюдается постепенный уход от абстракции авангарда, что проявляется как внутри самого модернистского движения, так и в развитии ар-деко, неоклассики, постмодернизма, в XXI в. – новейших неоавангардных направлений.

Соответствие архитектуры неоклассики требованиям «реалистической по форме» было признано официальной культурной политикой в годы соцреализма в СССР. Правдивость отражения конструктивной и функциональной структуры в постройках конструктивизма не отвечала представлениям о реалистичности, предполагавшим корреляцию архитектурных форм с вербальными идеологическими текстами. Абстракция с её апелляцией к метафизике воспринималась в период соцреализма как угроза реалистичности. Новый культурный контекст не допускал двойственности и неопределённости смысловых значений художественных образов, требовал прямолинейной и однозначной интерпретации каждой детали произведения.

Перевод формулы соцреализма, ориентированного на традиции передвижничества, на язык архитектуры выразился в трактовке зданий в духе времени утопического идеолога. Реалистичность, обязательная для соцреализма, связывалась с внесением в классицистическо-ренессансные образцы «социалистического содержания». Вербальная интерпретация архитектурных форм подчёркивала важность ухода от абстракции и конкретизации смысла, лежащего за пределами тектоники и функции. Призванная отобразить некий идеализированный вариант воображаемой реальности, архитектура представляла собой закодированный текст, описывающий языком прошлого предполагаемый образ будущего, являясь идеологической утопией.

Образно-семантическое содержание архитектуры советской неоклассики формировалось в определённом выборе классических форм и идеологических текстов, читаемых в закодированной символике композиционных и формальных решений, декоративных элементах, изобразительных повествованиях. Обращение к ренессансным и классицистическим образцам, их свободная интерпретация, повышенный декоративизм позволяют провести параллели этого стиля с ар-деко и постмодернизмом, речевые приёмы которых тяготеют к текстуальности, символике и повествовательности.

Вернувшись к забытому за годы неоклассики языку модернизма в 1960-е годы, советская архитектура ищет возможности расширения образно-семантического разнообразия абстрактных архитектурных форм. Это осуществляется различными способами: многообразием приёмов детализации; использованием в общественных постройках композиционных схем и деталей, отсылающих к классическим архетипам; приданием геометрическим формам в 1970-е гг. большей материальности, телесности; использованием метафор и символов; внесением повествовательных сюжетов размещаемых на фасадах и в интерьерах монументально-декоративных работ.

В новом художественно-стилевом контексте, сохранившем ориентацию на соцреализм, советская архитектура пытается соединить абстрактные формы и

повествовательность, необходимую для соответствия идеологическим постулатам, при помощи синтеза искусств. Реализм в новых условиях понимается как очищение от «украшательства» неоклассики, позиционируя верность содержательному критерию соцреализма – необходимости произведения быть «социалистическим по содержанию». Актуальность синтеза искусств привела в эти годы к расцвету советской монументальной школы.

Содержательность, фигуративность, повествовательность оставались прерогативой монументально-декоративного искусства, которое в рамках сформировавшейся концепции синтеза искусств и продолжающего развиваться в новом культурном контексте соцреализма вводилось в структуру абстрактных архитектурных форм. Монументально-декоративные росписи, мозаики, витражи, рельефы, размещаемые на фасадах и в интерьерах, являлись пластически независимыми от архитектуры произведениями и вместе с тем подчинялись общей пространственной концепции – открытого, динамичного, перетекающего пространства. Отсюда – повышенная экспрессия изображений, размещение в интерьерах работ, часто рассчитанных на восприятие с улицы. Динамизму пространственных решений благодаря монументальному искусству придаётся конкретный смысл и настроение, созвучное эпохе оттепели и романтики начала космической эры. Монументально-декоративные панно, а вместе с ними и архитектурные объекты становятся актуальными идеологическими маркерами своего времени.

Уход от абстракции осуществляется в 1970-е годы приобретением архитектурой телесности – подчёркнутой массивности и скульптурной пластичности стен, в чём можно увидеть влияние развивающихся в эти годы в мировой практике направлений брутализма и органической архитектуры. Зодчие осваивают пластику органических природных форм и абстрактной скульптуры, апеллируют к ассоциативно-чувственному и метафорическому прочтению, не обращаясь прямо к биоморфным ассоциациям (Дом литератора, библиотека в Чижовке в Минске). Формы в этих объектах обусловлены не столько функцией, сколько образом сооружений.

Многословность в детализовке фасадов в этот период не имеет содержательных коннотаций, не содержит знаковых или аллюзивных отсылок к смысловым значениям, за исключением редких ассоциаций с классическими схемами. В процессе выработки современного выразительного языка в категории крупных общественных объектов достигается новый по образности симбиоз современных и классических форм, трансформированных в соответствии с приоритетами времени – экономичностью, лаконичностью, динамичностью, лёгкостью. Симметричные классические композиции приобретают лёгкость и открытость, отсылки к ордерным элементам угадываются в пилонах и рёбрах. Трансформация архетипа классического периптера привела к появлению распространённой в советской архитектуре динамичной композиции, которая реализовалась в белорусской архитектуре в здании Дворца спорта в Минске (арх. С. Филимонов, В. Малышев).

В условиях жёсткой ограниченности выразительных средств повышение пластичности и декоративности архитектурных поверхностей достигалось в эти годы применением системы рёбер, вертикальных и горизонтальных тяг, высту-

пающих блоков, кессонов для создания своего рода орнаментальной сетки, акцентирующей ритм членений фасадов, выявляющих тектонику и повышающих фактурное разнообразие, создающих на их поверхности игру света и тени. Эта орнаментальная решётка не несла никакой дополнительной образно-семантической функции, не обращалась к национальной тематике, оставаясь абстрактным индексальным элементом, свидетельствующим о желании архитекторов преодолеть однообразие архитектуры с применением строго регламентированной стандартной номенклатуры строительных деталей. Оставаясь в границах модернистского мышления, архитекторы 1970-х гг. становились более многословными в маскировке абстрактных форм своих построек, достигая в отдельных случаях выхода за пределы абстрактного формообразования появлением элементов пластической фигуративности, слабо артикулированной символики. Пример интерпретации культурных символов в форме сооружения представляет собой художественный образ кинотеатра «Октябрь» в Минске (арх. В. Малышев), ассоциирующийся с фрагментом каннелированной колонны. Уход от чистой абстракции к символике обозначен в образе учебного корпуса строительного факультета Белорусского национального технического университета в Минске, отсылающего к форме корабля (арх. В. Аникин, И. Есьман). В геометризме построения и лаконизме декоративных средств сохраняется верность модернистской парадигме.

Эпоха постмодернизма открыла новые грани в использовании архитектурой таких качеств, как нарративность, повествовательность, текстуальность, знаковость. Постмодернистское мышление позволило трактовать архитектурные произведения как текстологические дискурсы, оперирующие архивом исторической и культурной памяти при помощи иронизирующего сознания. Архитектурная постройка становится независимым от конструкции и функции интертекстом, содержащим отсылки к разным культурным и историческим значениям и образам. Обращение к текстуальности как главному приоритету приводит к неоднозначным связям формы, тектоники, визуальных образов и заключённых в них смыслов. Архитекторы-постмодернисты осваивают философские и литературные идеи, выводя архитектуру на новый уровень художественного постижения реальности.

Первым примером архитектурного текста – здания, спроектированного как иллюстрация теоретической концепции, стал дом Ванны Вентури архитектора Р. Вентури (Филадельфия, 1964 г.). С этого момента на протяжении нескольких десятилетий в мировой архитектуре осуществляется генерирование архитектурных текстов на фундаменте постструктуралистских идей, что обозначило смещение акцента от формальных критериев и абстрактных категорий к интеллектуальным играм.

В постройках постмодернизма проявляется двойственность значения архитектурных элементов – как выполняющих определённую тектоническую функцию и как их знаков. Широкие возможности многообразия трактовок тектонической и знаковой роли представляет собой ордерная система. Со времён Античности в разных архитектурных школах и стилях тектонический след ордера выра-

жается в знаковой форме, условно передающей логику тектонического построения классического произведения зодчества. В постройках, развивающих классическую тему, знак тождественен его роли как тектонического элемента. В постмодернизме впервые программно выражено несоответствие знака означаемой им функции: свободно парящие на фасадах и ничего не несущие колонны, разбросанные вне связи с поэтажным членением окна становятся визуальными маркерами нового типа мышления, основанного на постструктуралистских идеях. Тексты, составленные из деформированных и произвольно интерпретированных элементов разных исторических эпох, имеют ироничный, игровой либо вполне серьёзный смысл, тяготеющий к традиционализму. Диапазон этих текстов в белорусской практике варьируется от концептуальных дискурсов, представляющих собой диалог с историей, до произведений китча, апеллирующих к внешней эпатажности. В большей степени в отечественном постмодернизме получил распространение эклектичный традиционализм в русле концепции контекстуальности.

Стилизованные «под старину» архитектурные элементы складываются в современные тексты с историческим контентом в постройках, размещаемых в исторической среде для поддержания характера контекста. Белорусскими архитекторами большее внимание уделяется созданию симулятивного образа историчности, допускающего произвольные искажения и совмещения различных стилей, масштабов, пластических приёмов. Элементы из архива исторической памяти – башенки, шатровые завершения и другие хаотично вводятся в некоторые современные объекты в окружении новой застройки. Исторические отсылки на фасадах зданий в подобных примерах не несут знаково-семантической функции, играя роль визуальных индексов принадлежности исторической традиции. Рефлексивное переосмысление форм прошлого генерирует другой вид архитектуры, ориентированной на интеллектуальное восприятие с расшифровкой закодированных смыслов.

Диапазон языковых средств новейшей архитектуры демонстрирует множественность вариаций – абстрактных, обращённых к метафизическим смыслам и философским категориям, фигуративных с ассоциациями биоморфных форм и лэндформных образований (гостинично-спортивный комплекс Марриотт в Минске, спортивная арена в Борисове, летняя эстрада в Молодечно), текстуальных, опирающихся на концептуальность с использованием символики, метафор, аллюзий (постройки А. Андреюка). Современные архитектурные тексты связаны с контекстом информационной эпохи, вопросами культурной идентичности, идеями устойчивого развития.

Выразительные свойства современных абстрактных образов включают такие характеристики как гибкость, текучесть, транспарентность, рефлексивность, процессуальность и др. Часто абстрактные формы заключают в себе прочитаемый на уровне аллюзий дополнительный смысловой уровень, построенный на сложных коннотативных взаимосвязях. Для архитектуры характерными становятся дискурсивность, интертекстуальность, стремление к интерактивному диалогу с человеком, что является отражением культурной парадигмы информационной эпохи. Архитектурные тексты, как и литературные, становятся трудно чи-

таемыми, состоящими из параллельно развивающихся и накладывающихся друг на друга тем, образов и диаграмм, используют приёмы иллюзорности, неопределённости.

Новым явлением в архитектуре является повышенное внимание к тактильно-чувственным аспектам восприятия, помогающим раскрыть значение архитектурных образов, которые прочитываются в процессе непосредственного соприкосновения с фактурой поверхности, переживания пространства, восприятия светотеневых модуляций, срежиссированных цепочек пространственных перспектив, ракурсов, пейзажных картин и панорам.

Такое явление, как имиджевость архитектурных объектов, которое проявляется в стремлении к непохожести и аттрактивности, иногда приводит к адаптации знаковых смыслов архитектуры для понимания её массовым потребителем и сближению с китчем. Архитектурные послания преднамеренно упрощаются, символы становятся легко читаемыми (здания Национальной библиотеки, торгового комплекса «Дана Молл»).

Характер воплощения категорий абстрактного, фигуративного, текстуального отражает особенности художественно-стилевых процессов в современной архитектуре, которые развиваются в общем культурном контексте эпохи, помогает понять специфику современной архитектуры как искусства, выявить её выразительные средства и взаимодействие с другими видами искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айзенман, П. Десять канонических зданий. 1950 – 2000 / П. Айзенман. – М. : Strelka Press, 2017. – 388 с.

РЕЗЮМЕ

Проявление категорий абстрактного, фигуративного и текстуального отражает специфику развития художественно-стилевых процессов в современной архитектуре. В статье анализируется характер их воплощения в архитектуре Беларуси в разные периоды XX – начала XXI в.

SUMMARY

The embodiment of categories of abstract, figurative and textual reflects the specifics of the development of artistic and stylistic processes in modern architecture. The article analyzes the character of their embodiment in the architecture of Belarus in different periods of the XX and beginning of the XXI century.

РАЗДЕЛ II ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОГО, ЭКРАННОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО МАСТАЦТВА

Батовская Е. Н.

СТРУКТУРА АКАДЕМИЧЕСКОГО ХОРОВОГО ИСКУССТВА *A CAPPELLA*

*Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского
(Поступила в редакцию 03.09.2018)*

Академическое хоровое искусство *a cappella* - это сложная и динамическая система, представляющая органическую целостность компонентов, связанных между собой. Анализ научных исследований по хоровому искусству (А. Т. Авдиевского, Б. В. Асафьева, О. Г. Бенч-Шокало, И. И. Гулеско, В. Л. Живова, П. А. Ковалика, А. П. Лащенко, П. П. Левандо, Т. В. Манько, А. К. Мартынюка, А. А. Нечай, Л. А. Пархоменко, К. Б. Птицы, В. И. Рожка, В. А. Семенюк, И. А. Шатовой) доказал, что академическое хоровое искусство *a cappella* является многоуровневой системой с организованными структурными связями.

Однако, несмотря на наличие солидного корпуса научных исследований обозначенной проблематики, в проблемном поле искусствоведения вопросы структуризации системы академического хорового искусства *a cappella* не получили достаточного изучения.

Неуклонно возрастающее жанровое и стилевое многообразие современной хоровой музыки *a cappella* предопределяет бесспорную актуальность теоретической разработки. Цель данной статьи – разработка системы академического хорового искусства *a cappella*. Формирование концептуальных доминант (в данном случае системных компонентов) современного академического хорового искусства *a cappella* осуществлялось на основе обоснования объекта и субъекта анализа. Объект исследования - современное академическое хоровое искусство *a cappella*; предмет – структура современного академического хорового искусства *a cappella*.

В статье термин «система» используется для характеристики исследуемого объекта (в данном контексте академическое хоровое искусство *a cappella*) как целостного, сложного феномена. По нашему мнению, понятие «система» подчёркивает упорядоченность, целостность, наличие определённых закономерностей.

Существует ряд дефиниций этого понятия. Анализ показывает, что определение понятия «система» изменилось не только по форме, но и по содержанию. Рассмотрим основные и принципиальные изменения, которые происходили с установлением данного термина по мере развития теории систем и его использованием на практике.

В первых определениях в той или иной форме говорилось о том, что система – это элементы (части, компоненты) и связи (отношения) между ними.

В Большой советской энциклопедии «система» определяется прямым переводом с греческого «sistema», что означает «состав», то есть составленное, соединенное с частями [1, с. 158]. Для уточнения элементов и связей в дефиницию «система» включают некоторые особенности. Так, в определении А. Холла свойства (атрибуты) дополняют понятие элемента (предмета).

Затем в определениях системы появляется понятие «цель», впоследствии в это определение системы начинают включать ещё и наблюдателя *N*, то есть лицо, которое представляет объект или процесс в виде системы при их исследовании или принятии решения.

На необходимость учёта взаимодействия между исследуемой системой и исследователем указывал У. Р. Эшби. Но первое определение, в которое включён наблюдатель, дал Ю. Черняк: «Система есть отражение в сознании субъекта (исследователя, наблюдателя) свойств объектов и их отношений в решении задачи исследования, познания» [5].

Сопоставляя эволюцию дефиниции «системы» (элементы и связи – цель – наблюдатель) и использования категорий теории познания в исследовательской деятельности, можно обнаружить сходство: сначала модели (особенно формальные) базировались на учёте только элементов и связей, взаимодействий между ними, потом стали уделять внимание цели, поиску методов её формализованного представления (целевая функция, критерии функционирования и т. д.), а со 2-й половины XX в. всё большее внимание обращают на наблюдателя, лицо, осуществляющее моделирование или проводящее эксперимент (то есть принимающее решение).

С учётом более глубокого анализа сущности системы, по нашему мнению, к данному понятию следует относиться как к категории теории познания, теории отражения.

В Большой советской энциклопедии рядом с уже приведённым определением даётся следующее: система – «объективное единство закономерно связанных друг с другом предметов, явлений, а также знаний о природе и обществе» [1, с. 158]. То есть подчёркивается, что понятие элемента (а следовательно, и системы) можно применять как к существующим, материально реализованным предметам, так и к знаниям об этих предметах или о предстоящей их реализации.

Таким образом, в понятии «система» (как и любой другой категории познания) объективное и субъективное составляют диалектическое единство, и следует говорить не о материальности или нематериальности термина, а о подходе к объектам исследования как к системам с различными их представлениями на разных стадиях познания или создания. Так, Ю. Черняк утверждает, что один и тот же объект на разных этапах его рассмотрения может быть представлен в различных аспектах, и, соответственно, предлагает одну и ту же систему представлять на конкретных уровнях существования: философском (теоретико-познавательном), научно-исследовательском, проектном, инженерном и т. д., вплоть до материального воплощения. М. Месарович при рассмотрении системы предлагает выделять страты. По мнению В. Волковой, аналогичные страты могут

существовать не только при создании, но и при познании, то есть при отображении реально существующих объектов [2, с. 17].

Методика системного анализа (или модель системного исследования) может разрабатываться не только с охватом всего процесса познания или проектирования системы, но и для одной из её страт (что, как правило, бывает на практике). Для того чтобы не возникало терминологических и других разногласий между исследователями или разработчиками системы, следует чётко уяснить, о какой именно страте идёт речь.

В. Волкова, разрабатывая проблематику системы анализа, отмечает, что взгляд на определение системы позволяет осознать его целесообразность, когда объект не расчленяется на элементы, то есть не разрушается (как в приведённых выше дефинициях), а представляется как совокупность укрупнённых компонентов, принципиально необходимых для существования и функционирования исследуемой или создаваемой системы. Исследователь предлагает следующую схему системы:

$S \text{ def} = \langle Z, STR, TECH, COND \rangle$, где Z – совокупность или структура целей; STR – совокупность структур, реализующих цели; $TECH$ (meth, means, alg, ...) – совокупность технологий (методы meth, средства means, алгоритмы alg.), которые реализуют систему; $COND$ (Ф ex, Ф in) – условия существования системы, то есть факторы, влияющие на её создание и функционирование (Ф ex – внешние, Ф in – внутренние) [2, с. 17].

Вышеприведённое определение В. Волковой послужило основой для разработки методики структуризации целей и функций системы современного академического хорового искусства *a cappella*, которая базируется на концепции деятельности.

Состояние развития системы современного академического хорового искусства *a cappella* можно оценить, выделив составные части структуры, пропорциональность развития которых влияет на функционирование системы в целом. Принимая во внимание структурные уровни музыкального искусства (творчество, участники художественного процесса, организация художественного процесса и отображения художественного процесса), мы предлагаем разработку компонентов современного академического хорового искусства *a cappella*.

В силу того, что в рамках проблематики нашего исследования доминирует академическое хоровое творчество *a cappella*, мы будем учитывать музыкальный фактор, а именно: академическую хоровую музыку *a cappella* и её исполнение. Систему современного академического хорового искусства *a cappella* можно охарактеризовать как открытую, находящуюся в состоянии тесного взаимодействия с окружающей средой, когда осуществляется постоянное обновление и обмен новой информацией. Структурными доминантами современного академического хорового искусства *a cappella* являются стабильные и мобильные компоненты.

Базовым системообразующим ядром стабильных (константных) компонентов выступает творчество, искусствоведение и образование. К основным функциям данных составляющих относят: деятельность по созданию культурных

ценностей и профессиональных художественных школ; научно-теоретический анализ и музыкально-критическую оценку результатов творческой деятельности.

Кроме того, существует три аспекта, связанных с природно-физиологической спецификой хорового исполнительства. Первый аспект раскрывается в самом инструменте, которым является голос артистов хора; второй - специфика вокальной природы и зонного строя, что непосредственно сказывается на хоровой звучности с элементами ансамбля, строя и дикцией.

Третий аспект стабильных компонентов академического хорового искусства *a cappella* обусловлен синтетической природой хорового жанра. Его особенность заключается в синтезе и взаимодействии различных видов искусств, преимущественно поэзии и музыки.

В большинстве случаев музыка является доминантой художественного целого, определяя эмоциональную атмосферу произведения, изображая характеры, выражая переживания действующих лиц в разные моменты действия (особенно в жанрах оперы, действия). Например, в таком феномене современного искусства, как хоровой театр, синтезируется сюжетно-понятийное и визуально-пластическое сопереживание, которые соединяются в музыкальной интонации. По мнению П. Левандо, в зависимости от характера музыкального воплощения литературного текста при исполнении хорового произведения *a cappella* используют два основных вида произнесения: распев (напевное исполнение текста) и декламацию (проговаривание), приближенную к разговорным интонациям. Далее учёный отмечает, что в первом случае особое значение приобретает мелодическое начало, музыкально-тематическое развитие словно подчиняет себе текст. Во втором – литературно-текстовая основа выражена наиболее ярко. Она не только определяет общий смысл и характер произведения, но и диктует более конкретные детали (ритмические, интонационные и т. д.). Крайние проявления этих тенденций – вокализация (пение на гласные звуки) и скороговорка (выполнение текста в быстром темпе) [4, с. 17 – 18]. Итак, примат музыкальной выразительности составляет эстетический закон хорового жанра, драматургия которого находит целостно-художественное воплощение.

Таким образом, в результате проведенного анализа мы разработали обусловленную спецификой академического хорового искусства *a cappella* структуру стабильных компонентов:

- природно-физиологический;
- исполнительно-технологический;
- синтетический;
- эстетико-социальный;
- коллективный.

Мобильные компоненты академического хорового искусства *a cappella* формируются относительно исполнительских, композиторских, педагогических потребностей в создании основ для воспроизведения, восприятия, хранения, распространения и использования результатов творческой деятельности. По нашему мнению, мобильные компоненты прежде всего связаны с особенностями культурного бытия произведений и обстоятельствами их практического применения.

Поэтому, с точки зрения формирования исполнительского замысла и его воплощения в концертной практике, к мобильным компонентам академического хорового искусства *a cappella* относят:

1) исполнительский состав (тип и вид хора);

2) хоровую оркестровку, в понятии которой отображается специфика хорового изложения, то есть состав и исполнительские возможности хоровых партий, вокально-хоровая техника, приёмы и стиль хорового письма. В специализированной литературе под хоровой оркестровкой понимают законы организации музыкального материала и формы в соответствующих произведениях. А. Егоров выделяет следующие позиции хоровой оркестровки: тональность хорового произведения; мелодику хорового произведения; гармонию хорового произведения; динамику хорового произведения; хоровые тембры; фактуру хорового произведения; словесный текст в хоровом произведении [3, с. 58];

3) сценически-исполнительскую версию хорового произведения;

4) репертуар хорового коллектива.

Таким образом, на основе проведённого системного анализа академического хорового искусства *a cappella* мы разработали его структуру, состоящую из двух компонентов - стабильного и мобильного. Каждый из них включает несколько связанных и взаимодействующих между собой элементов.

С помощью приёма структурного моделирования, который отражает баланс и взаимодействие компонентов, нами предложено четыре составные части системы академического хорового искусства *a cappella*: 1) характер бытия; 2) способ создания; 3) способ контакта; 4) способ донесения.

По характеру бытия. По сравнению с другими видами искусства, такими как живопись, архитектура или скульптура, для которых характерны определённые пространственные характеристики, хоровому искусству *a cappella* свойственны признаки временного и пространственно-временного существования. Хоровая музыка *a cappella* является временным видом искусства, где произведение разворачивается и воспринимается во времени, так же как и в театре, литературе, танцах.

По способу создания образов хоровое искусство *a cappella* относится к выразительному, но неизобразительному, где музыкальные образы преимущественно свободные от конкретного изображения действительности, в отличие от, например, архитектурных. Целью хорового искусства *a cappella* является непосредственная передача эмоций, чувств в специфической образной форме.

По способу контакта. В хоровом искусстве *a cappella* преобладает чисто эстетическое начало, когда общение со слушателем осуществляется благодаря сочетанию с другими видами искусства: словом (вокальные и вокально-инструментальные произведения, опера, оперетта, музыкальная декламация), драматическим действием (театральные и кино-произведения), танцем и жестом (балет, пантомима).

Способ донесения до объекта в хоровом искусстве *a cappella* является исполнительским. Он требует посредника, который стоит между хоровым произведением и слушателем, то есть дирижёра.

Таким образом, структура современного академического хорового искусства *a cappella* представляет собой комплекс взаимодействующих компонентов (стабильного и мобильного) и основана на четырёх элементах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Большая советская энциклопедия : в 51 т. / гл. ред. С. И. Вавилов, Б. А. Введенский. – 2-е изд. – М. : БСЭ, 1949 – 1958. – Т. 39. – 1956. – 664 с.
2. Волкова, В. Н. Теория систем и системный анализ в управлении организациями : справочник : учебное пособие / В. Н. Волкова, А. А. Емельянов. – М. : Финансы и статистика, 2006. – 848 с.
3. Егоров, А. А. Основы хорового письма / А. А. Егоров. – Л.-М. : Искусство, 1939. – 170 с.
4. Левандо, П. П. Хоровая фактура / П. П. Левандо. – Л. : Музыка, 1984. – 124 с.
5. Черняк, Ю. И. Системный анализ в управлении экономикой / Ю. И. Черняк. – М. : Экономика, 1975. – 193 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена проблемам развития современного академического хорового искусства *a cappella* в контексте музыкальной культуры. Осуществлена разработка компонентов академического хорового искусства *a cappella*, характеризующихся неизменными (стабильными) и переменными (мобильными) качествами.

SUMMARY

The article is devoted to studying of the interaction and mutual influence of tradition and innovation in a modern academic choral art *a cappella*. The development of components of the academic choral art *a cappella*, characterized by unchanged (stable) and variable (mobile) qualities.

Бочкарёва О. В.

ДИАЛОГИЧНОСТЬ КАК ОСНОВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ВОКАЛЬНОГО ИСПОЛНЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Л. В. СОБИНОВА)

*Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского
(Поступила в редакцию 19.07.2018)*

Исполнительское искусство диалогично по своей природе, так как обращено к слушателю, зрителю. Стремясь к выразительности, исполнитель ставит задачу ввести слушателей в мир музыки того или иного композитора, отразить своё понимание музыкального образа и эпохи, в которой этот образ создавался. Обладая онтологическим свойством, выразительность в искусстве способна «проявить» систему отношений человека к себе, другим, миру в целом. Общение происходит на основе восприятия слушателем художественного образа, созданного композиторами в разные эпохи. Воплощая глубинный смысл произведения средствами музыкальной выразительности, исполнитель раскрывает смысл и понимание художественного образа, авторского замысла.

Особую значимость проблема осмысления категории «выразительность» приобретает в вокальном искусстве, искусстве «становящегося смысла», развивающегося во времени и пространстве. Характеристика музыкальной выра-

зительности как средства (мелодия, гармония, лад, ритм, форма и др.) не может отрицать её наличия как цели. Совершенствование системы индивидуальных, личностных и социокультурных качеств и отношений у исполнителя-вокалиста связано с обретением большей пластичности, гибкости, выразительности своего «Я». Художественное пространство может обладать большим потенциалом для выражения, если личность образует своё жизненное и артистическое пространство как соучастное бытие, как диалог со слушателями, собой, миром в целом. В этом сценическом пространстве, живущем и пульсирующем «здесь и сейчас», рождается энергия творческого созидания образов, материя выражения высших ценностей бытия, помогающая певцу обрести силу духа в выразительности воплощения сценических образов.

Л. В. Собинов писал: «Роль человека в жизни и его взаимоотношения измеряются не внешними событиями его жизни, а внутренней работой духа... Я словно научился ценить эту художественную правду в каждой произнесённой фразе, в каждом движении. Как это ни смешно, но я только теперь смотрю не на певцов, а на образы, ищу этих героев живых в крови и плоти» [3, с. 71]. Артистическая выразительность певца основана на том опыте, который обретается им в течение жизни, на знаниях, системе ценностей, выступающей путеводной нитью и ориентиром в жизни. Сам процесс становления артиста является диалогическим по своей природе, так как предполагает два центра: «Я» и «мир». В результате обретения артистической выразительности личность сталкивается с противоречиями «реальное – идеальное», «своё – иное» и другими, которые активизируют внутренний диалог. Переживание сильных, иногда амбивалентных состояний рождает желание совершить невозможное, превзойти самого себя. И это стремление для личности артиста мотивационно значимо, так как не даёт останавливаться на достигнутом успехе, а заставляет достигать новых вершин в профессии. Отмечая сиюминутную природу успеха, Л. В. Собинов в письме к Н. А. Буткевич от 28 августа 1899 г. отмечал: «Мой успех становится для меня хрустальным сосудом, который я всегда боюсь уронить и разбить... Не бойтесь за меня: слава и успех никогда не вскружат мне голову – и в этом моя сила» [3, с.71].

Исполнитель в диалоге с музыкой и слушателями приобретает опыт, расширяя спектр эмоций, укрепляя ценностные идеалы и обретая веру в идеальное, совершенство и красоту. Процесс творчества позволяет субъекту выходить на уровень экзистенции в осознании проблем исполнительского искусства и его мировоззренческой значимости. Главное условие творческого самовыражения, формирования себя как артиста – проявление личностной природы, выявление собственной органики в исполнении через «высвечивание» индивидуальности. И. Э. Рахимбаева отмечает, что исполнитель создаёт модель, конкретное представление о сущности художественного образа произведения и возможных выразительных средствах его воплощения: «Познавая произведение, исполнитель должен в своём воображении создать музыкальный образ, проникнуть в авторский замысел и воплотить этот замысел в реальное звучание»[5]. Создать художественный образ исполнителю удаётся в том случае, если он нацелен на выяв-

ление композиторского замысла с одновременным выражением собственного понимания роли, уникальным по своей природе. В музыкальном произведении закодирован глубинный смысл выразительности «Я» композитора, определяющий степень интенциональности мышления исполнителя. Этот процесс сопровождается трудностями объективации и рождает так называемые «муки творчества».

Результатом сценической деятельности исполнителя-вокалиста является создание художественного образа, роли. Пребывание в роли – это метаиндивидуальное существование человека, его нахождение в сфере «реального/идеального». Структурной единицей сценической деятельности выступает диалог, так как необходимо выразить предельные основания задуманной творцом идеи, обращаясь к слушателям. Писатель В. Астров описывал своё впечатление от пения Л. В. Собинова: «Первым слушал я Собинова. Ну как же его описать словами? Всякое сравнение будет грубо. Тебя насмешит, если я скажу, что слушал с физическим наслаждением, будто я ем сочную ароматную грушу дюшес... Собиновский тенор напоминает иногда поющий инструмент в оркестре (из деревянных что ли или виолончель), который нет-нет, да и схватит за душу своим звуком. Я не поклонник сентиментальных персонажей, как Ленский, но красота есть красота, и я сдаюсь, играет он так, что всю жизнь буду теперь видеть Ленского живого и жалеть о его сгубленной юности» [4, с. 88]. Опосредованность, диалогичность установки выступления позволяют исполнителю «прожить» своё «я» как другое «я», идущее от роли.

Выразительность исполнения определяется развитием диалогического музыкального мышления вокалиста. Исполнительская деятельность невозможна без самовыражения личности, выявления своего внутреннего «Я», содержания духовного мира человека, вместившего многие «Я» других людей. Поэтическое видение мира было присуще великому артисту. В Ярославле, в музее им. Л. В. Собинова, хранится стихотворение певца, посвящённое Нине Ивановне Собиновой (музыку написал Борис Прозоровский):

*Апельсиновую даль –
Мягко режут минареты...
Поздно ль, рано ль, мне не жаль
Этой ночи песни спеты...
Отдалённый гулкий звон
Стынет в утренней прохладе,
Чар любовных знойный сон
Пролетел в ночной усладе.
Горизонт, как жар в огне:
Песни дня щебечут птицы...
В первом, сладком полусне
Чуть дрожат твои ресницы.*

Исполнитель как субъект высказывания обладает широким диапазоном выразительности: поэтической, музыкальной, интонационной, пластической и другими. Этот процесс сопрягается с «расширением» и «углублением» «Я»,

насыщением его диалогическим контекстом, личность становится многообразнее и ярче для окружающих: «По мере развития и саморазвития человек овладевает идеальными формами, творя свою индивидуальность, создавая свой неповторимый облик. Богатство смыслов и значений, приобретенных личностью, богатство идеальной формы есть источник поливариантности, особой диалогичности индивидуального развития» [2, с. 5]. Индивидуальность, своё лицо исполнитель обретает в стиле, почерке, уникальном, узнаваемом по личной манере. Музыкальный критик Э. Старк считал, что Л. В. Собинову удалось создать свой неповторимый стиль совершенного исполнения, что он «осуществил двойную задачу, раскрыл полностью все черты музыкального лиризма Чайковского, до конца постиг всю его музыкальную идею – это была задача драматическая. То и другое, музыкальное и драматическое сплелось в теснейшей гармонии» [2, с. 5]. Творческий диалог бесконечен. В истории развития музыкального искусства выделяется два неразрывных компонента: того, кто выразил своё отношение, создав музыкальное произведение – автора, и того, кто пытается его понять и по-своему выразить, исполняя на публике. Процесс интерпретации – это новый виток выразительности с новыми смысловыми акцентами, процесс «отражённости» композитора в личности исполнителя.

«Профессиональные композиторы, музыканты-творцы всегда нуждаются в точке опоры, обретении стабильности, возможности гарантированных выходов своего труда, в том числе в сценическом творчестве», – считает музыковед Н. А. Ювченко [6, с. 37]. Интерпретатору необходимо развить в себе способность быть выразительным, глубоко и тонко чувствовать мир «другого», стремиться к постижению этого мира, расширяя при этом собственные границы.

При этом по мере роста исполнительского мастерства происходит изменение рефлексии с экстеральной (этап интериоризации, присвоения опыта «другого») на интеральную, связанную с этапом продуцирования новых смыслов. Интерпретатор стремится выявить многозначность художественных образов, закодированных композитором, подчеркнуть их общечеловеческий, вневременной характер. Интерпретация основана на диалоге «традиции – новаторство» уже самим фактом своего существования.

Общаясь с музыкой, высшим проявлением выразительности в образе Красоты, Гармонии и Совершенства, слушатель переопределяет свою внутренне-смысловую систему ценностей, созвучных художественному образу. В рассказе «Аве Мария» писатель В. П. Астафьев приоткрыл тайну волшебной силы искусства: «Певец ближе к небесам, к великой очищающей тайне. Пленённые высотой его полёта, мы пытаемся вознестись вместе с ним, дотронуться до сияющих звезд, ощутить гибельное сияние, готовы сгореть вместе с ним, трепеща от прикосновения к ослепляюще вечному, к тому, что всегда звало, манило, увлекало нас» [1, с. 235]. Наблюдая за исполнительским искусством как выражением диалектики жизни, человек «раздвигает» своё пространство, сопоставляя взаимоотношения «персонажей», слушатель расширяет репертуар социальных ролей. Оценивая многозначность и разнообразие в искусстве, человек лучше ориенти-

руется в многоликости и неоднозначности жизненных ситуаций, расширяя диапазон взаимодействия с другими людьми.

Позиция открытости, устремлённости навстречу «другому» всегда выразительна сама по себе (так как она фиксирует наше родство с миром и с «другим» в этом мире). Выразительность в музыке обладает всеобщими свойствами в моменте проявления индивидуальности как творческого акта обнаружения бесконечного в конечном и наоборот. Музыкальное высказывание, выразительное по своей природе, – это способ оформленности, проявленности идеи, всей системы эмоциональных ценностно-смысловых отношений исполнителя, воплощение понятого единства в художественный образ, трактовку сценической роли. Музыкальное высказывание как фактор развития музыкального мышления исполнителя создаёт целостность, выявляет объёмность воплощения идеи-ценности в предельном основании – Добро, Истина, Красота.

Музыкальная выразительность и есть некое условие существования идеи, обнаружение границы «внутреннее – внешнее». Музыкальное произведение как модель выразительности создаётся с учётом меры объективной (внешний план выражения) и субъективной (внутренний план выражения). Музыкальная выразительность основана на принципе единства внутреннего и внешнего диалога: звуковой демонстрации как условия существования самой музыки и непосредственного «показывания» внутренних способностей человека. Музыкальная выразительность – необходимое условие разворачивания творческого акта, в основе которого лежит свобода самовыражения личности исполнителя.

Таким образом, выделяются следующие основные характеристики выразительности личности исполнителя в музыкальном диалоге:

- онтологическая природа выразительности как способ проявления системы отношений человека к миру;
- единство внутреннего и внешнего диалогов в существовании выразительности;
- единство выразительности мира звуковых образов и мира человека, их диалог;
- свобода самовыражения в творческом процессе;
- нацеленность выразительности на поиск Гармонии, Идеала, Совершенства;
- связанность выразительности с содержанием духовного «Я»;
- неотделимость выразительности от диалогичности, вмещающей в себя «Я» «другого» («их»), расширяющая диапазон выразительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Астафьев, В. П. Созвучие / В. П. Астафьев, Е. В. Колобов. – 2-е изд., доп. – М. : Иркутск : Изд. Сапронов, 2009. – 320 с. + 2 CD ROM.
2. Бочкарёва, О. В. Культурологические основы художественно-педагогического диалога / О. В. Бочкарёва // Искусство и образование. – 2008. – № 1. – С. 4 – 15.
3. Леонид Витальевич Собинов. Письма / сост. К. Н. Кириленко ; вступ. ст. В. М. Богданова-Березовского, коммент. Т. И. Карышевой, В. А. Киселёва. – М. : Искусство, 1970. – 792 с.

4. Орфенов, А. Творческий путь Л. В. Собинова / А. Орфенов. – М. : Музыка, 1965. – 100 с.
5. Рахимбаева, И. Э. Художественно-творческий подход в профессиональной подготовке бакалавра-музыканта / И. Э. Рахимбаева // Современные проблемы науки и образования. – 2016. – № 5 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.science-education.ru/article/view?id=25347>. – Дата доступа: 02.10.2017.
6. Ювченко, Н. А. Музыка спектакля: к истории театрального искусства Беларуси / Н. А. Ювченко // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2010. – № 1. – С. 37 – 43.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена вокальному исполнительскому искусству. Создание художественного образа тесно связано с выявлением композиторского замысла в сочетании с собственным пониманием роли исполнителем. Музыкальная выразительность раскрывается на примере творчества выдающегося певца Л. В. Собинова.

SUMMARY

The article is devoted to vocal performing art. The artist manages to create an artistic image if he is aimed at identifying the composer's idea with simultaneous expression of one's own understanding of the role. Musical expressiveness reveals on the example of creativity of outstanding singer L. V. Sobinov.

Газизов Р. А.

ДОПОЛНЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В СОВРЕМЕННОМ ТЕЛЕИСКУССТВЕ. ТРЕНДЫ, ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

Белорусская государственная академия искусств

(Поступила в редакцию 13.09.2018)

Среди исследователей, анализирующих роль компьютерной графики как цифровой технологии в кино- и телеискусстве, нет единой позиции. Первая группа теоретиков рассматривает её, в первую очередь, как инструмент для совершенствования спецэффектов, расширяющий возможности художника при воплощении идей режиссёра на экране. Другие придерживаются мнения, что телевидение и кинематограф, став цифровыми, начали принципиально отличаться от аналоговых не только с точки зрения визуального и звукового ряда, но и в плане повествования, отношений фильм-зритель и т. д. Третья группа исследователей занимает промежуточную позицию. Кино и телевидение, как зеркало, отражают каждую эпоху. Появление компьютерных технологий, наделивших режиссёров поистине безграничными возможностями, оказало существенное влияние на кинематограф и телевидение как в техническом, так и в эстетическом плане.

Большое внимание практическому использованию новейших достижений в области компьютерной графики уделяется в таких журналах, как «Техника кино и телевидения», «American Cinematographer», «Computer Graphics World», «Wired», «Broadcasting. Телевидение и радиовещание».

Значимыми для написания этой статьи работами стали искусствоведческие и культурологические исследования К. Э. Разлогова, Р. Арнхейма, В. И. Михалковича, Е. Г. Соколова и других. Для осмысления взаимосвязи ду-

ховных и технических факторов художественного творчества важное значение имеет точка зрения русского философа Н. А. Бердяева, который обратил внимание на то, что «техника есть последняя любовь человека, и он готов изменить свой образ под влиянием предмета своей любви» [1, с. 3]. Это обстоятельство находит подтверждение во всех аспектах развития экранных искусств.

В современном понимании дополненная реальность в экранных искусствах представляет собой внесение искусственного изображения в реальную картину мира. Виртуальная же реальность, в отличие от дополненной, предполагает полностью искусственный мир, в который погружается зритель или участник некоего шоу, и чем больше глубина погружения, тем достовернее воспринимается такая виртуальность.

Основным смыслом этих технологий является зрительная и слуховая имитация реальных пространств или отдельных предметов с помощью техники визуализации. При этом перед виртуальной реальностью стоит задача максимального привлечения человеческого внимания к искусственному миру, а перед дополненной – дополнять реальность сопутствующей информацией, но не мешать восприятию реального мира.

Первой областью применения дополненной и виртуальной реальности на территории СНГ стало российское телевидение. Словосочетание «студия виртуальной реальности» выступило не только модным трендом, но и рабочей технологией. В начале 2000-х годов были реализованы такие проекты, как постпродакшн-студии компаний «Пилот ТВ», «BS Graphics», студии виртуальной реальности для прямого эфира в телекомпаниях «ТВ-Центр» и другие, на телевизионных экранах появились анимированные логотипы телеканалов.

Применение технологии дополненной и виртуальной реальности в производстве телевизионных программ подразумевает следующие художественные приёмы: окружение реальных людей в кадре виртуальными декорациями; внедрение анимированных персонажей в реальную картинку; комбинированный вариант. Виртуальный контент для использования в «живом» телевизионном кадре заранее подготавливается дизайнерами компьютерной графики и накладывается на изображение в реальном времени с использованием техники цветового ключа.

В то же время Ц. К. Феррейра в статье «VR through the lenses of Heisenberg's Principle» («VR через линзы принципа Гейзенберга») предостерегает: «У всех нас совершенно разная вселенная эмпатии и глубина эмоций. Создатели контента не являются создателями опыта в дополненной реальности» [3]. То есть можно создать контент, но не получить желаемой вовлечённости. Сочетание новых технологий с устаревшим подходом приводит к созданию «плоского продукта». Чтобы добиться необходимой вовлечённости, интереса, а не просто «заполнения», необходимо знать все особенности и преимущества каждой из техник. Степень погружения в реальность варьируется в разных технологиях, поэтому иногда создателю для осуществления своей задумки достаточно более простых и дешёвых разработок.

В телевизионное производство, помимо новых художественных возможностей, технологии дополненной и виртуальной реальности привнесли и эконо-

мический эффект. Теперь телевизионная компания может экономить средства, выделенные на аренду или покупку помещений, производство реквизита или реальных декораций, а также отказаться от площадей, необходимых для хранения этих декораций. Кроме того, существенно ускоряется процесс подготовки студии к съёмкам программ. Стоимость производства компьютерной графики была и остаётся немалой, однако возможность многократно использовать однажды созданную дизайнером-графиком разработку и чередовать съёмки разных программ в произвольном порядке существенно снижает накладные расходы, особенно при серийном производстве.

Примерами успешного применения дополненной реальности крупными мировыми ТВ-брендами для привлечения и удержания аудитории являются:

- «Игра престолов». Канал «НВО» предоставил возможность поклонникам сериала превратиться в Короля ночи, вождя армии мёртвых;
- эффект камеры «Moon Person» на музыкальном телеканале «MTV»;
- приём караоке, используемый телеканалом «Fox» для привлечения внимания зрителей к музыкальным драмам «Империя» и «Звезда».

В белорусском телевизионном пространстве такое явление, как дополненная реальность, практически отсутствует. Однако в последнее время высокую активность в использовании названной технологии начал демонстрировать телеканал ОНТ. В рамках «масштабной перезагрузки» (как называют это сами представители ОНТ) проведена значительная работа по смене имиджа и графического оформления телеканала. Наиболее яркие образцы применения дополненной реальности отмечаются в рейтинговых программах «Контур», «Субботние новости», «Спортклуб» и других. Все работы выполнены с использованием качественного контента, что стирает грань между реальностью и искусственно создаваемым миром. Новая реальность существенно расширяется (дополняется) внедрением в неё виртуальной информации. Такая технология позволяет ведущим в кадре взаимодействовать с искусственным миром при помощи различных «гаджетов». Повышается вовлечённость и интерактивность, что, в свою очередь, способствует повышению запоминаемости излагаемой информации. У зрителя возникает сильный эмоциональный отклик, так как появление виртуального мира в повседневной картинке вызывает эффект неожиданности, привлекающий внимание к информации. Данный приём важен при создании различных информационно-аналитических программ, обучающих видеокурсов, телесериалов, документальных фильмов. Благодаря способности вызывать яркие эмоции у зрителя технология дополненной реальности должна занять особое место при создании кинотелерекламы и в киноиндустрии.

Дизайн (графический и физический) новой «студии 300» выполнен в соответствии с требованиями, выдвигаемыми норвежской фирмой «Vizrt», являющейся мировым лидером в проектировании и производстве систем наложения оперативной графической информации на телевизионную картинку в реальном времени. На данный момент телеканалом ОНТ закуплены «Vizrt Multiplay» и дизайнерский пакет «VizArtist». В рамках грядущих Европейских игр 2019 г. идёт речь о покупке специализированного пакета «VizArena», позволяющего наклад-

дывать статическую или анимированную графику поверх телевизионных трансляций спортивных соревнований в прямом эфире. «VizArena» сохраняет её местоположение, «приклеивает» относительно объектов в кадре независимо от движения камеры, создавая впечатление у зрителя, что виртуальная 3D-графика является частью прямого репортажа. Программа в полном объёме задействует творческие функции дизайнерского приложения «VizArtist»: 2D- и 3D-графика в реальном времени, текст, видео, логотипы, неподвижные и динамические изображения могут быть наложены в любое время, предоставляя новую информацию для зрителей и делая картинку более привлекательной [4].

Телеканал ОНТ сможет создавать собственную виртуальную графику в студии, используя записанный видеоматериал соревнований. Эта усовершенствованная, но простая возможность позволяет телеканалам, не установившим традиционную систему камер для показа соревнований в прямом эфире, использовать в своих трансляциях виртуальную спортивную графику.

Применение подобных технологий уже известно на мировом телевизионном рынке. К примеру, британская телекомпания BBC транслировала Чемпионат мира по футболу 2018 г. в виртуальной и дополненной реальности, как и Олимпиады в Рио и в Пхёнчхане. Для телекомпаний это чрезвычайно важное окно возможностей: просмотр спортивных соревнований теряет популярность, а права на трансляции дорогие, и их сложно монетизировать после окончания состязаний.

Американская телекомпания NBCU также сделала ставку на дополненную реальность как инструмент для привлечения новых аудиторий, но зрительский опыт в итоге оказался не вполне позитивным. Среди недостатков отмечалось невысокое разрешение изображения, нехватка камер на локации. Трансляция видов спортивных соревнований, где события развиваются стремительно (скоростной спуск, гигантский слалом, сноуборд, бобслей и санный спорт), получилась некачественной, отсутствовала необходимая чёткость.

Преимущество применения технологии дополненной реальности в современном телеискусстве состоит в том, что зритель словно чувствует себя участником действия. Варианты использования дополненной реальности для привлечения рекламодателя неограниченны, всё зависит лишь от масштабов воображения и бюджета.

В то же время дополненная реальность получает всё большее распространение. У зрителя появилась возможность использовать собственный мобильный телефон для более полного погружения в экранный мир.

Например, используя приложение дополненной реальности от «AMC Networks» «The Walking Dead Encounter» («Встреча с ходячими мертвецами») для сериала «Ходячие мертвецы», пользователи могли воспользоваться двумя функциями. Первая – «Создать сцену» для съёмки фотографии или видео, поместив мертвеца в реальный окружающий мир. Вторая – «Напугай меня!», где приложение удивляет пользователя случайно размещённым мертвецом. Подобные режимы с дополнительными звуковыми эффектами привлекают довольно большую аудиторию пользователей.

Используя дополненную реальность, каналы способны привлечь внимание зрителей к маркетинговым материалам и рекламным кампаниям, существенно оживив их. В этом случае пользователи могут сканировать объекты реального мира камерами телефона и обнаружить дополнительный контент. Это могут быть рекламные щиты, муралы, стрит-арт, реклама в прессе и другое.

Документальные фильмы о природе с применением новейших технологий могут стать ещё более интересными. Однако до настоящего времени приложение дополненной реальности от BBC Worldwide доступно только зрителям в Азии. Данная программа создана совместно с компанией «Blippar» для продвижения нового сериала о природе «Планета Земля II». Пользователи могли сканировать 19 привычных объектов вокруг себя, чтобы разблокировать дополнительную реальность. Особенность приложения заключается в том, что вместе с познавательными фактами о животном пользователь узнавал, как животное связано с отсканированным объектом.

Телеканал «Фокс» создал удачный пример взаимодействия со зрителями, делая их участниками шоу. Канал в сотрудничестве с приложением для распознавания музыки сделал промо к новой игре «Beat Shazam». Пользователи сканировали коды приложения «Shazam» в рекламе, прессе или на рекламных щитах в Нью-Йорке. Получив доступ к дополненной реальности, они получали уникальную возможность сыграть с виртуальным ведущим Джейми Фоксом, который просил угадать название проигрываемой песни.

По данным Агентства по изучению трендов и бенч-марок «TimePad», к 2020 г. прогнозируется рост мирового рынка дополненной реальности до 120 и виртуальной реальности до 30 млрд. долларов США в год соответственно, их проникновение в 80% отраслей мировой экономики и охват до 1 млрд. конечных пользователей продукта.

Таким образом, технология дополненной реальности призвана помочь человеку, чтобы он мог концентрировать внимание на композиционной картине мира, включающей как реальную, так и привнесённую, виртуальную составляющую. Экранные индустрии будут меняться под влиянием новых технологий. Сейчас вполне очевидно, что виртуальная и дополненная реальность – это перспективные направления, но уровень развития технологий пока не приблизился к качеству традиционных медиа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев, Н. А. Человек и машина. (Проблема социологии и метафизики техники) / Н. А. Бердяев // Путь.– Париж, 1933. – № 38. – С. 3 – 38.
2. Как технологии виртуальной и дополненной реальности изменяют индустрию развлечений // Adindex [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://adindex.ru/publication/opinion/media/2018/07/9/172599.phtml>. – Дата доступа: 21.08.2018.
3. Ferreira, C. VR through the lenses of Heisenberg's Principle / C. Ferreira // LinkedIn [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.linkedin.com/pulse/vr-through-lenses-heisenbergs-principle-cesar-couto-ferreira?articleId=6107095554163036160#comments-6107095554163036160&trk=prof-post>. – Date of access: 25.08.2018.
4. VizRT Viz Arena / JCGroup.ru [Electronic resource]. – Mode of access: http://jcgroup.tv/catalog/tvhardw/virtualnye_studii/vendor_vizrt/462. – Date of access: 29.11.2017.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена вопросам использования технологии дополненной реальности в современном телевизионном искусстве Беларуси. Рассмотрены возможности стирания граней между реальным миром и искусственной реальностью. Особое внимание уделено художественно-эмоциональному отклику зрителя, что позволяет использовать данную технологию во всех плоскостях экранного искусства.

SUMMARY

Article is devoted to questions of use of technology of augmented reality in modern television art of Belarus. Possibilities of deleting of sides between the real world and artificial reality. Special attention is paid art emotionally to the viewer's response that allows using this technology in all planes of screen arts.

Голікава-Пошка Я.У.

ФІЛАСОФСКА-ЭЛЕГІЧНЫ КІРУНАК БЕЛАРУСКАГА АНИМАЦЫЙНАГА КІНО

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 10.09.2018)*

Аўтарскае пластычна выразнае анімацыйнае кіно, здольнае ставіць складаныя філасофска-светапоглядныя пытанні, атрымала ў Беларусі шырокае развіццё. Плённа працуе ў гэтым кірунку І. Кадзюкова (рэжысёр-аніматар, аўтар цыкла калядных апавяданняў – анімацыйных фільмаў на хрысціянскую тэматыку), рэжысёры У. і А. Пяткевічы – стваральнікі жанру філасофскай прытчы ў айчыннай анімацыі. Беларускія рэжысёры-аніматары надаюць увагу і мультфільмам для дарослых – філасофскім стужкам, закліканым змяніць падыход да анімацыі і прадэманстраваць усе яе мастацкія і стылістычныя магчымасці.

Дасягненні нацыянальнай анімацыі звязаны з засваеннем жанру прытчы – філасофска-паэтычнай, філасофска-элегічнай, прытчы-казкі («Дзверы», рэж. Л. Шукалюкоў, 1978 г.; «Крылы», рэж. А. Ленкін, 1991 г.; «Няхай жыве свабода!», рэж. І. Волчак, 1995 г.; «Прытча пра Каляды», рэж. І. Кадзюкова, 2000 г.); фантастычнай («Куды знік Месяц?», рэж. Я. Ларчанка, 1982 г.) і навелістычнай («Шкляныя зоркі», рэж. У. Бакуновіч, 1991 г.; «Пастараль», рэж. І. Волчак, 1998 г.) прытчы. Сярод іх нямала фільмаў, адзначаных высокімі, у тым ліку і міжнароднымі ўзнагародамі: «Капрычыя», «Муха», «Скерца», «Пастараль» (усе – рэж. І. Волчак); «Лафертаўская макаўніца» (рэж. А. Пяткевіч), «Вядзьмарскае кола» (рэж. А. Бычкоўскі), «Сын чалавечы» (рэж. Т. Жыткоўская), «Чароўная жалейка» (рэж. М. Тумеля), «Месяц», «Казкі лесу» (абодва – рэж. А. Пяткевіч), цыкл «Калядныя апавяданні» (рэж. І. Кадзюкова) і іншыя.

Філасофска-элегічная графічная прытча «Хлопчык і птушка» (рэж. В. Піменаў, 1973 г.) знаёміць юных глядачоў з сусветам выяўленчага мастацтва – маляўнічымі палотнамі вялікіх мастакоў, пачынаючы ад эпохі Адраджэння і заканчваючы найбольш вядомымі творамі сучаснасці. Гарманічнае музычнае афармленне карціны, суцэльна выбудаваны візуальны рад сцэн плаўна

пераносіць галоўнага героя ў свет яскравых фантазій і творчасці, а сімвалам мастацкага таленту дзіцяці ў мультфільме становіцца птушка, якая, калі з ёй нядбайна абыходзіцца (ленавацца, не імкнуцца развівацца ў творчым плане), можа вырвацца на свабоду і паляцець, пакінуўшы чалавека сам-насам з шэрымі і звычайнымі буднямі.

Музычны анімацыйны фільм «Папяровая казка» (рэж. У. Пузанаў, 1976 г.) наглядна дэманстраваў дзецям і падлеткам, як лёгка можна парушыць далікатную прыгажосць навакольнага свету кожным ненаўмыслым, а тым больш зламыслым учынкам. У карціне створаны намалёваны на паперы гарманічны свет, заселены персанажамі-перакладкамі, але як толькі ў іх мернае жыццё ўварваліся злыя нажніцы, уся гармонія імгненна разбурылася. Іржавыя нажніцы бязлітасна зразалі выдатныя кветкі, «пасаджаныя» садоўнікам і размаляваныя вулічным мастаком, знішчалі дрэвы і архітэктурныя пабудовы (напрыклад, вежу астралага), і толькі ўмяшанне рэальнага дзіцяці (у анімацыйны фільм гарманічна ўключаны ігравыя кадры), што ачысціла нажніцы ад іржы, вярнула ім ранейшы бляск (метафара дабрывіні), выратавала папяровы горад ад поўнага знішчэння. Прагляд дадзенага фільма вучыў маленькіх гледачоў ацэньваць кожны свой учынак, усведамляць каштоўнасць усяго жывога, разумець, што нават малое зло можа прывесці да значных непрыемных наступстваў.

З першых гадоў існавання айчыннай студыі мультыплікацыі аніматары імкнуліся зрабіць разнастайнай жанравую палітру анімацыйных стужак, прыцягнуць да прагляду як мага большую колькасць гледачоў, а гэта абумовіла зварот да шматлікіх жанравых эксперыментаў. У 1978 г. на экраны выходзіць філасофска-футурыстычная прытча «Ён прылятаў толькі аднойчы» (рэж. Л. Шукалюкоў), здольная прывабіць не толькі падлеткаў, але і дарослую аўдыторыю. У фільме ўрбаністычны пейзаж нечакана змяняецца пастаральнымі замалёўкамі загараднага жыцця. Прамалёўка персанажаў зроблена мяккімі пастэльна-акварэльнымі фарбамі, музычнае суправаджэнне падкрэслівае спакойны і плаўны ход таго, што адбываецца на экране, аднак раптоўна ўсё відазмяняецца. Электронная, некалькі звышнатуральная музыка нібы абвясчае з'яўленне на Зямлі (у загарадным садзе галоўных дзеючых асоб) прышэльца з далёкай планеты. Удала намалёвана асоба іншапланецяніна (празрыстай блакітнаватай субстанцыі ростам з чалавека), а змена ракурсаў камеры дазваляе разгледзець міміку і эмоцыі на твары істоты, што падкрэслівае драматызм канфлікту. Ubачыўшы, што «захопнік» хоча сарваць гонар сям'і – прыгожую чырвоную ружу, дарослыя прымаюць рашэнне выгнаць «іншапланетчыка», і толькі хлопчык з радасцю гатовы падараваць чароўную кветку госцю з космасу. Фільм часткова нагадвае «Маленькага прынца» Антуана дэ Сент-Экзюперы, асабліва ў той сцэне, дзе зямны хлопчык і прышэлец знаходзяцца на закінутай планеце і любуюцца дзівоснай чырвонай ружай (іншапланецяніну кветка патрэбна была для таго, каб ажывіць родную планету, вярнуць ёй першапачатковы квітнеючы выгляд). У цэлым музычнае афармленне карціны, хуткая змена каляровых «плям» і кампазіцыйных элементаў, яркі відэарад пры адсутнасці дыялогаў дапамагаюць гледачам апынуцца ў фантастычных

абставінах, створаных творчым калектывам мультфільма, а таксама ўсвядоміць сэнс фразы А. дэ Сент-Экзюперы: «У рэчаіснасці ўсё зусім інакш, чым на самой справе».

Працягам фантастычнай тэматыкі на беларускім экране стала філасофская навукова-папулярная рысаваная стужка «Вам старт!» (рэж. Л. Шукалюкоў, 1979 г.). На працягу васьмі хвілін перад глядачамі сярэдняга і старшага школьнага ўзросту разгортваецца цэлае жыццё ў мінулым маленькага фантазёра-летуценніка, які любіў запускаць паветраных змеяў, а ў сучаснасці – капітана касмічнага карабля. Дакладная прамалёўка ўсіх дэталей касмічнага судна, рэалістычныя кадры перамяшчэння ў бязважаюсці, арыгінальнае гукавое суправаджэнне візуальнага рада (электронныя сігналы, закадравыя галасы з Цэнтра кіравання палётамі, роў рэактыўных рухавікоў і інш.) не пакінуць абьякавымі падлеткаў, а тэкст верша Р. Тармолы (які гарманічна пашырае экранную прастору) будзе цікавы і юным летуценнікам: *«Вселенной неразмотанный клубок, загадочны твои живые нити. Когда-то в детстве первый был виток вокруг себя, чтоб на орбиту выйти какой-то неосознанной мечты»* [цытата з фільма].

Музыка адыгрывае важную ролю ў жыцці чалавека любога ўзросту. Лірычныя музычныя кампазіцыі наводзяць на роздум, мажорныя – прыўносяць яркія фарбы, мінорныя – здольныя пагрузіць у меланхолію. Пры гэтым правільна падабраная мелодыя, матыў могуць дапамагчы справіцца з перажываннямі, нават з эмацыянальным стрэсам, прымусіць паглядзець на жыццё па-новаму. Так і адбываецца з адзінокім дырэктарам парку, пра што апавядаецца ў паэтычнай рысаванай стужцы для юных і дарослых глядачоў «Не шамацець!» (рэж. Т. Жыткоўская, 1984 г.). Дырэктар парку справядліва, на яго думку, лічыў, што восень – гэта канец жыцця, тым самым цалкам апраўдваючы прымаўку: *«Смутак у вачах не таму, што на вуліцы восень, а таму, што ў сэрцы няма вясны»*. І толькі вясёлыя «шамацікі» (лісце) дапамаглі яму пераадолець змрочныя думкі і спасцігнуць характэрнае вясеньскае прыроды. Гэтаму спрыяе і прыгожая лірычная музыка (кампазітар Я. Крылатаў), якая з першых кадраў настройвае глядача на ўспрыманне сумнай карціны «засынання» старога парку, які рыхтуецца да доўгай зімы. Аднак паступова хаатычнае гучанне асобных матываў перарастае ў мелодыю вясеньскага вальса – сумна-вясёлага танца апалага лісця. Неўзабаве з лістоты паказваюцца маленькія вёрткія звяркі – «шамацікі», што ладзяць дружны танец-карагод з сонечнымі зайчыкамі. У мультфільме з асаблівай дэталёвасцю выпісаны карціны сумнай, але прыгожай вясеньскай прыроды, а таксама прамалёваныя статуі ў парку і альтанка. Гэтая прамалёўка нагадвае традыцыйны мастацкі пейзаж, які, напрыклад, у японскай анімацыі ўзведзены ў своеасаблівы культ прыроды. Для японскіх аніматараў ён працягвае заставацца вельмі важным, асабліва ў ХХІ ст., калі тэмпы развіцця тэхнагеннай цывілізацыі мнагакратна ўзраслі. Заслугоўвае ўвагі таксама майстэрства аператара (М. Комаў) і мастака-пастаноўшчыка (А. Маццюшэўская), якія здолелі настолькі арыгінальна і праўдападобна ўзнавіць у маляванай анімацыйнай стужцы з дапамогай «ажыўленага» малюнка, колеру і святла рух (шамаценне)

апалай лістоты, завыванне ветру, які гоніць лісце, водбліскі «сонечных зайчыкаў», што ўзнікае адчуванне рэальнай прагулкі ў восеньскім парку. Мультфільм «Не шамацець!» – сведчанне сталасці яго аўтараў: рэжысёра, аператара, мастака-пастаноўшчыка, а таксама знак высокага прафесіяналізму беларускай школы анімацыі.

Персаніфікацыя нежывых аб'ектаў была працягнута беларускімі аніматарамі ў маляваным мультфільме «Хлопчык і праменьчык» (рэж. К. Крэсніцкі, 1987 г.). Рыжы і задзірысты сонечны праменьчык, які вонкава нагадвае гарэзлівае дзіця, вырашыў пасябраваць з маленькім хлопчыкам. Добрая лірычная казка апавядае пра тое, якія цяжкасці ноччу давялося пераадолець праменьчыку разам са сваімі братамі і сёстрамі, каб дапамагчы паправіцца хвораму сябру. Мультфільм створаны ў светла-чорнай каляровай гаме, дзякуючы чаму святло сонца кантрастуе са змрокам цемры, якая ахутвала зямлю да з'яўлення яркіх сонечных прамянёў. Сонца сваім абліччам нагадвае добрую, клапаціліваю і ласкавую маму, і гэта знаходзіць водгук у душах юных глядачоў. Праменьчыкі – няўрымслівыя і гарэзлівыя «сонечныя» дзеткі, гатовыя прыйсці на дапамогу любому, каму неабходныя цяпло і клопат. Кожная мама незалежна ад пасады або прафесіі заўсёды турбуецца пра сваіх дзяцей («Мама загадала ляжаць, трэба цяпло»), імкнецца рабіць усё, што ў яе сілах, каб дапамагчы свайму дзіцяці («Ляціце, прашу, асцярожней»). І нават калі яна не можа быць побач (як мама хлопчыка, якая вымушана была пайсці на работу), дзіця ўсё роўна адчувае яе прысутнасць і ад гэтага яму становіцца цяплей, як ад мноства сонечных праменьчыкаў.

Першая мультыплікацыйная карціна рэжысёра Уладзіміра Пяткевіча ў Беларусі (да гэтага ён супрацоўнічаў са Святлоўскай кінастудыяй і здымаў на ёй фільмы «Ноч», «Казачка пра казьявачку», «Як стаць чалавекам?» і «Захавальнік») – «Сны» (1992), дзе ў сімваліка-алегарычнай форме раскрываўся трагізм рускіх рэвалюцый, што адлюстравалася ў драме канкрэтнага чалавека (гісторыя хлопчыка, які жыў у той час). У фільме рэжысёр выкарыстоўвае шматлікія паэтычныя сімвалы: малюнак белага царквы сімвалізуе маці, якая калыхае на руках дзіця; крывава-чырвоны месяц, як сімвал рэвалюцыі, ператвараецца ў наступным кадры ў дзюбу чорнага каршуна. Стужка створана ў барвова-цёмных танах (мастак-пастаноўшчык А. Верашчагін) і выклікае ў глядачоў пачуццё трылогіі, нявызначанасці, смутку па мінулых падзеях. Малюнак белага двухгаловага арла, што ўздымаецца над падпаленай зямлёй, – сімвал царскага самадзяржаўя ў Расіі, эпоха якога закончваецца расстрэлам з гармат (увасабленне рэвалюцыі 1917 г.). Кожнае пярэ, якое выпадае з крылаў арла і трапляе на зямлю, ператвараецца ў магільны ўзгорак з крыжам над ім. Наступае новая эпоха – гісторыі, культуры, духоўных каштоўнасцей (распяцце Ісуса Хрыста пераломліваецца напалову і знікае). Пад коламі цяжкіма, што сімвалізуе гістарычныя змены, гіне ўсё жывое, а на небе замест арла кружаць зграі чорных крумкачоў. У фільме адзін малюнак пластычна вырастае з другога, адбываецца плаўная змена кадраў: са стога сена паўстае карова, рогі якой затым ператвараюцца ў дрэвы; сляза хлопчыка, што ўпала на траву, ўзлятае ўверх

божай кароўкай, а марля, якой накрываюць калыску, трансфармуецца ў эфемерную постаць маці. Сэнс і ідэя анімацыйнага фільма У. Пяткевіча (працягласцю 19 хвілін) – гістарычныя падзеі пачатку ХХ ст., нібы паказаныя вачыма дзіцяці – маленькага хлопчыка, чыё дзяцінства прыйшлося на пік рэвалюцыйных узрушэнняў.

У філасофскай перакладцы-прытчы У. Пяткевіча на беларускай мове «Казка пра дурное кураня» («Казка пра неразумнае птушанятка», 1994 г.) апавядаецца пра пошукі героям сэнсу жыцця: кожнаму ад нараджэння дадзены крылы, але лятаць могуць толькі тыя, хто гэтага варты. Кураняці, у якога няма пёраў, для выжывання ў суровым і жорсткім свеце даводзіцца шукаць сваю сапраўдную сутнасць, перабіраючы розныя абліччы. Так, ён зрывае банан, пасля чаго паўстае малпай, пераплывае лужыну рыбай, паўлінам злятае са скалы і толькі ў фінале карціны, усвядоміўшы сваю прыналежнасць да птушынага роду, ператвараецца ў Ікара, каб паляцець з чарадой лебедзяў у вырай. Так і чалавек вымушаны перабраць мноства сацыяльных роляў і прафесій, каб «знайсці сябе». Цікавая музычная драматургія фільма: для ўзмацнення эмацыянальнага ўздзеяння рэжысёр выкарыстоўвае ўрыўкі з твораў класічнай музыкі: Л. Бетховена, М. Мусаргскага, М. Рымскага-Корсакава, П. Чайкоўскага, С. Пракоф'ева.

Наступная рысаваная філасофска-элегічная прытча У. Пяткевіча «Жыло было дрэва» (1996) – гісторыя складанай узаемасувязі чалавека і прыроды, прасякнутая сумнымі настальгічнымі тонамі. Пасля нараджэння ўнучкі стары чалавек саджае яблыню. Дрэва і дзяўчынка растуць разам, але, пасталеўшы, унучка сыходзіць з роднай хаты, а стары памірае. І толькі дрэва, як сімвал Вечнасці, застаецца на сваім месцы. Расліна ў дадзеным мультфільме сімвалізуе Дрэва жыцця: карані – падземны свет, ствол – рух уверх (рэальны свет), крона – нябесная сфера. У фільме рэжысёр выкарыстоўвае анімалістычныя сімваліка-алегарычныя формы мастацкага ўздзеяння на эмацыянальнае ўспрыманне глядача: белыя зайцы і чарада бараноў становяцца кучаравымі воблачкамі, чорны воўк на небе ператвараецца ў навальнічную хмару, дзіця «ўзлятае» на дрэва (рукі яго становяцца крыламі), чырвонае ранішняе сонца абарачаецца хітрай лісіцай, якая затым, скруціўшыся ў клубок, зноў становіцца сонцам. Рэжысёр за кароткі адрэзак часу (усяго 10 хвілін) здолеў паказаць асноўныя перыяды чалавечага жыцця, яго кругазварот (нараджэнне чалавека, станаўленне яго асобы і смерць, што з'яўляецца сведчаннем бяскончасці быцця), адлюстраванне ўзаемасувязі мінулага з сучаснасцю і будучыняй.

Упершыню ў ролі рэжысёра-аніматара, а таксама аўтара сцэнарыя і мастака-пастаноўшчыка выступіў беларускі мастак Аляксандр Верашчагін. Ён стварыў філасофскі фільм «З днём нараджэння!» (1996) для глядачоў старшага школьнага ўзросту, у які ўключыў устаўкі з маляванай і графічнай анімацыі. У паэтычнай стужцы ў сімваліка-метафарычнай форме апавядаецца пра дзень нараджэння маленькага хлопчыка і пра ўяўныя падзеі, якія нібы адбываюцца з ім у гэты дзень. Анімацыйны фільм складаецца з трох вобразных пластоў. Гэта вобраз мінулага, сімваламі чаго выступаюць зубр (увасабленне Беларусі), бусел –

сімвал нараджэння чалавека, «інтэрнат» – роднай хаты; вобраз сучаснага – хлопчыка, які назірае за падзеямі дома і на вуліцы; вобраз нерэальнага свету дзіцячых фантазій, дзе дворнік раптам ператвараецца ў пінгвіна, а тралейбус – у самалёт. У рэжысёра атрымалася перадаць эмацыянальны стан дзіцяці, здольнага ўбачыць казачныя цуды там, дзе дарослы заўважае шэрыя, сумныя будні (толькі дзіця можа ўявіць сябе вясёлым клоўнам на арэне цырка, а снегаўборачную машыну, якая праязджае па дарозе, – сланом). Арыгінальная ігра святла і ценю на экране (расплывісты, нібы ў смузе, малюнак), а таксама нечаканае ператварэнне мастацкага вобраза ў мастацкі сімвал (бусел, які ляціць, становіцца слязьмі шчасця на вачах у маці) дапаўняюць і ўзбагачаюць сюжэт фільма. Анімацыйная стужка створана на высокім мастацкім узроўні: прамалёўка пейзажаў снежнага горада дакументальна дакладная – у гледача ўзнікае адчуванне рэальнасці таго, што адбываецца на экране. Кожны персанаж па-свойму абаяльны і прывабны: хлопчык і яго мама прарысаваныя ў светла-залацістых танах, што сімвалізуе іх чысціню; дваровы чорны пушысты кот выглядае сапраўдным прыгажунам, аднак гэта не перашкаджае яго разбойніцкай сутнасці; стары худы сабака з добрымі «чалавечымі» вачыма выклікае спачуванне. У мультфільме мноства рэзкіх і нечаканых пераходаў (каляровыя, пераходы асвятлення, змена месца дзеяння і персанажаў) аднаго эпізоду ў другі, якія арганічна ўпісваюцца ў карціну і падкрэсліваюць асноўную думку аўтара стужкі: успрыманне жыцця вачыма дзіцяці. Цікавае і музычна-шумавое вырашэнне карціны (верагодна, рэжысёр сам падбіраў музыку да свайго фільма, паколькі ў тытрах адсутнічае прозвішча кампазітара). У мелодыю лірычнай калыханкі ўплятаюцца звычайныя гукі (плёскат вады, ціканне гадзінніка); царкоўныя спевы («Святы Божа, святы Хрысце, памілуй мя») змяняюцца гулам вялікага горада (гутаркай і смехам пракожых, шумам машын), а кульмінацыйным эпізодам фільма становіцца голас дзіцяці, які выконвае беларускую народную песню «Купалінка», што раптам рэзка абрываецца акордамі рок-гітары і пачынаецца «дарослае» свята дня нараджэння дзіцяці, пра якога ўсе забываюць.

У мультфільме «3 днём нараджэння!» А. Верашчагін змог перадаць чароўнае пачуццё, уласцівае толькі дзецям: бачыць у звычайных рэчах фантастычных персанажаў і ствараць уласны цудоўны свет Фантазіі. Дзіцячая фантазія настолькі шматаблічная, што ў сталасці чалавек шкадуе, што гэтая здольнасць знікла. Аднак і ў сталым узросце захоўваецца мара пра тое, каб душа заставалася заўсёды маладой, а штодзённае жыццё расквечвалася яркімі фарбамі.

Такім чынам, у творчасці беларускіх рэжысёраў-аніматараў, нягледзячы на вялікую колькасць анімацыйных стужак, створаных на кінастудыі «Беларусьфільм» за ўсе гады яе існавання, асобнае месца займаюць філасофскія мультыплікацыйныя стужкі-прытчы для дзяцей і дарослых. Імкнучыся ахапіць як мага большую аўдыторыю гледачоў, творцы айчыннага кінематографа стварылі вялікую колькасць анімацыйных шэдэўраў, прызначаных для тых, хто ўмее думаць і разважаць. Беларуская анімацыя амаль з самага пачатку існавання перастала быць толькі забаўляльным відам мастацтва, умацавала свае пазіцыі ў

сістэме аўтарскага арт-хаўснага кіно і стала паўнаўтаснай часткай кінематографа, прызначанага для людзей любога ўзросту.

РЕЗЮМЕ

В статье говорится о философско-элегическом направлении белорусского анимационного кино. Создание режиссёрами-аниматорами глубоких по смыслу и содержанию философских притч вывело отечественную мультипликацию на новый уровень арт-хаусных (авторских) фильмов.

SUMMARY

The article deals with the philosophical and elegiac direction Belarusian animated cinema. Creating animation director deeper in meaning and content of philosophical parables led the domestic animation to a new level of art-house (copyright) movies.

Мантуш А. С.

КИНОФИЦИРОВАННЫЙ ТЕАТР КАК ФЕНОМЕН СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА БЕЛАРУСИ НАЧАЛА XXI В.

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.09.2018)*

Современный театр является многомерной полижанровой полистилистической формацией, одним из наиболее ярких элементов которой является кинофицированный театр. Поскольку кинематографическая эстетика прочно вошла в культурный опыт современного общества, избежать влияния экранного искусства на искусство сценическое фактически невозможно. Осмысленная гибридизация театра и кино способна создать уникальное многомерное в своей эстетике сценическое действо. Однако механическое присутствие в спектакле экрана и заранее заготовленных фонограмм не делает таковой синтетическим представлением на стыке кино и театра.

Главная системная теоретическая проблема – совмещение «живой» и искусственной составляющих синтетической постановки. Отсюда проистекает опасность либо создания «клиповой» эстетики спектакля, либо подмены театральной суггестии (механизма внушения/восприятия) кинематографической, которая не сможет удовлетворить перцептивную потребность зрительской аудитории из-за эстетических различий искусств театра и кино. Следовательно, наиболее жизнеспособной формой синтетического кинофицированного театра будет та, которая помимо инкорпорирования кинематографического медиума способна критически относиться к киноэстетике и деконструировать её внутри постановки, во избежание разрушения собственной эстетики.

Данная группа современного кинофицированного театра была рассмотрена британским театроведом Петром Войцицким как «посткинематографический театр» – «подгруппа интермедиального театра, которая критически реагирует, вскрывает противоречия и деконструирует кинематографическую культуру» [1, с. 2]. Во введении сборника «Post-Cinema: Theorizing 21st-century film» его авторы Шейн Денсон и Джулия Лейда характеризуют категорию «посткинематографический» следующим образом: «[термин “пост-

кинематографический”] помогает ... описать взаимное влияние [кино и новых медиа] с точки зрения широкой исторической трансформации [“инструментов” пространственно-временных искусств], символизирующей переход от кино к пост-кино» [2, с. 1].

Согласно П. Войцицкому, «посткинематографичность» в современном искусстве можно определить как «примерный “скептицизм” по отношению к нарративам изложения фактов классического реалистического фильма, ставящий под вопрос кинематографические конвенции и формы, сформировавшие нарративы, укрепляющие доминирующее положение [кино] в современной культуре» [1, с. 2].

Последнее утверждение представляется особенно важным, так как большинство постановок, существующих на стыке театра и кино, стараются деконструировать кинематографические аллюзии и снизить роль кинематографического компонента, разрешая проблему совмещения разных уровней техногенной постановки несколькими способами: трюковым, деконструкционным (деконструкции кинематографической эстетики) и гротескным. Рассмотрим примеры посткинематографического театра в белорусском театре.

Среди них – спектакль режиссёра Белорусского государственного молодёжного театра Сергея Анцелевича по пьесе «Полковник-птица» болгарского драматурга Христо Бойчева. Данная постановка – пример деконструкционного подхода к организации полимедиального спектакля, достигающегося при помощи мультипликационного решения экранного медиума постановки.

Созданный Х. Бойчевым сложный метафизический образ безумцев, которые вовсе не выглядят таковыми на фоне сумасшедших реалий современной действительности, равно как и целостный характер эстетики «Полковника-птицы», был реализован С. Анцелевичем путём комплексной проработки главных слагаемых спектакля: лаконичной сценографии, яркой образной музыки, построенной вокруг единого лейтмотива, и гротескного мультипликационного визуального ряда кинопроекции.

Узловые события эксцентричной комедии болгарского драматурга (приезд психиатра в лечебницу, выпуски телевизионных новостей, сброс груза военной амуниции, перелётные птицы) организованы в утрированное мультипликационное побочное повествование. В результате сумбурная драматургия Х. Бойчева, насыщенная грубоватым юмором, изящно воплощена на сцене. Экранные проекции не вторгаются внутрь сценического действия, а аккуратно поясняют его, объясняя зрителю, как и почему происходят узловые события спектакля. Финал пьесы, оставленный драматургом открытым (главный герой – психиатр – просит у полковника разрешения стать в строй собравшихся в дальнюю дорогу пациентов лечебницы), находит лаконичное и ироничное разрешение через экран, отображающий фотографии путешествия героев, оставшегося за рамками финала литературного первоисточника. Нельзя упустить то, что в финальной проекции есть лёгкий диссонанс с предыдущей эстетикой спектакля: фотографии путешествия сумасшедших – фотомонтаж, а не карикатурная рисованная мультипликация предшествующих видеопроекции. Вторжение натуралистичных фотографий, не

разрушает предшествующую эстетику экранного медиума спектакля, что и позволяет отнести спектакль С. Анцелевича «Полковник-птица» к эталонным образцам совмещения экрана и живой актёрской игры в рамках белорусского театрального процесса.

Организация сценического пространства в «Полковнике-птице» типична для кинофицированных спектаклей Молодёжного театра: экран прямоугольной формы занимает центральную часть задника, а декорации (стол, несколько двухъярусных кроватей, куб-ящик с амуницией и несколько стульев) позволяют легко трансформировать выгородку во время действия. Экранные образы масштабированы и выдержаны в чёрно-белой карикатурной рисованной графике.

Ярким спектаклем, выдержанным в деконструкционной эстетике и активно утверждающим кинофицирующий компонент, является постановка Виктории Луговой пьесы Эрика-Эмманюэля Шмитта «Тектоника чувств» на сцене Молодёжного театра. Современная французская мелодрама, повествующая о сумбурных отношениях пары, запутавшейся в чувствах друг к другу, является достаточно сложным материалом для постановки, так как повествовательная логика произведения строится вокруг того, что необдуманные решения толкают людей на поступки с непредсказуемым исходом. Отношения героев, развивающиеся словно землетрясение (из этой метафоры и происходит название «Тектоника чувств», апеллирующее к сравнению тектонических процессов земной коры со сложностями в отношениях людей), требуют раскрытия мотивации героев пьесы: Ришара, Дианы, Родики, мадам Помрей и Анки.

Творческий тандем Виктории Луговой (режиссера-постановщика) и Ольги Грицаевой (художника-постановщика) обрисовывает все сложности отношений и непонимания героев путём создания побочного повествования через экранный медиум. Экран, расположенный на арьерсцене, является зеркалом внутреннего мира героев спектакля, при этом не оттягивая и не разрушая восприятие зрительской аудитории за счёт локализации и ограничения (квадратный объём), масштабирования и чёрно-белой колористики проекционных изображений.

Прямоугольный экран, расположенный на арьерсцене, выдвинут немного вперед относительно задника, на котором размещены ещё две светопроекционные плоскости, что создаёт трёхступенчатую проекционную структуру, перед которой разворачивается основное действие. Убранство сцены минималистично: декорациями служат кубы (их положение герои меняют во время спектакля), а также три проекционных плоскости, две из которых практически не задействованы на протяжении основного времени спектакля.

Одним из выразительных примеров посткинематографического театра является гротескный вокальный цикл на стихи Николая Олейникова «Из жизни насекомых» режиссёрского дуэта Дмитрия Богославского и Светланы Бень. Композитор В. Воронов написал музыку к четырнадцати стихотворениям Н. Олейникова, а видеохудожник Мария Пучкова создала мультипликационную декорацию, проецирующуюся на задник и боковые кулисы, воплощая иллюзорный мир спектакля в виде побочных проекционных персонажей и места действия. Официальный пресс-релиз постановки характеризует её как «музыкаль-

ный спектакль, жанрово балансирующий между эпической драмой и детскими считалками, регтаймом и оперным трагизмом» [3]. Визуальный сумбур, составленный из гротескных видеорядов и не менее гротескных костюмов насекомых, в которые переоблачается С. Бень (исполнитель всех ролей в спектакле), создаёт сильное впечатление и воспринимается как «оживший мультфильм». Отдельно стоит отметить насыщенность видеографики спектакля отсылками к культовым образам современной массовой культуры, например, рекламный плакат Александра Родченко «книги по всем отраслям знаний» с портретом «музы русского авангарда» Лили Брик. Визуальное оформление тяготеет к авангардной постреволюционной графике и советской мультипликации «высоких жанров» конца 1980 – начала 1990-х годов. Ощущается и явно различимое влияние сценографических эзерсисов Пола Барритта из английской театральной компании «1927» («Из жизни насекомых» выглядит как идейный продолжатель спектакля «The animals and children took to the streets»).

«Из жизни насекомых» – единственный образец посткинематографического музыкального театра Беларуси, что указывает на несвойственность отечественному музыкальному театру прибегать к гибридизации кино и театра. Конечно, в отечественном оперном театре присутствует кинофицирующий компонент, решённый как разбавление сценической атмосферы визуальными проекциями, однако подобное использование кинофицирующего медиума упускает деконструирование нарративов кино и выпадает из посткинематографического дискурса.

Подводя итоги, уточним, что дискурс посткинематографического театра для Беларуси – явление сравнительно новое, поэтому вопрос отечественного посткинематографического театра остаётся открытым. Хоть самая наглядная сфера взаимодействия двух искусств – это адаптация экранного медиума для сцены, вопрос «посткинематографичности» – это вопрос сознательно-осмысленной кинофикации, прибегающей к деконструкции кинематографических нарративов на театральной сцене. По причине сознательного и осмысленного характера кинофикации в посткинематографическом дискурсе ряд постановок, формально следующих моде на присутствие экрана в спектакле, «выпадает» из интересующего проблемного поля, так как нередко подобные спектакли оказываются сутолокой «живого» и кинофицирующего медиумов. Российский искусствовед Татьяна Астафьева по этому поводу отмечает, что «несбалансированность визуальных технологий с творческими усилиями постановщиков может сделать спектакль похожим на некий аттракцион, в котором сюжет пьесы становится “раскадрированной” иллюстрацией» [4, с. 133].

У постановщиков спектаклей присутствует понимание потенциального вреда формального присутствия экрана на сцене, что позволяет избежать противоречий сосуществования «живого» и кинематографического медиумов сценического произведения. Находящийся в процессе собственного становления посткинематографический театр Беларуси характеризуется и расширенными драматургическими читками с развитой визуальной эстетикой, решённой через кинопроекторный медиум, а также примерами кинофицированной литературной

первоосновы, режиссуры. Отечественный кинофицированный и интермедиаальный театр не настолько развит, как в зарубежных странах, однако отставание в темпах освоения интермедиаальных практик вовсе не означает отсталости отечественного театра. Реалии последнего десятилетия указывают на то, что посткинематографический театр Беларуси активно развивается, экстенсивно расширяя репертуар с каждым годом, несмотря на то, что всё ещё остаётся явлением, оппозиционным отечественному театральному «мейнстриму».

ЛИТЕРАТУРА

1. Woycicki, P. Post-Cinematic Theatre and Performance / P. Woycicki. – London : Palgrave Macmillan, 2014. – 280 p.
2. Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film / ed. : Sh. Denson, J. Leyda. – Falmer : Reframe Books, 2016. – 990 p.
3. Из жизни насекомых [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kultprosvet.by/iz-zhizni-nasekomyh/> – Дата доступа: 20.10.2017.
4. Астафьева, Т. В. Компьютерные и медиа технологии в сценографии как фактор развития постановочного процесса / Т. В. Астафьева // Общество. Среда. Развитие (Тerra Humana). – 2011. – № 3. – С. 128 – 133.

РЕЗЮМЕ

В статье проанализированы актуальные тенденции кинофикации в спектаклях театров Беларуси.

SUMMARY

Cinematization current trends in theater productions of Belarus are analyzed in the article.

Палийчук И. С.

ОСОБЕННОСТИ СОНАТНОЙ ФОРМЫ В ЖАНРЕ КОНЦЕРТА ДЛЯ МЕДНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ 2-Й ПОЛОВИНЫ XX В.

*Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника
(Поступила в редакцию 06.07.2018)*

Сонатная форма из всех классических форм инструментальной музыки последних трёх столетий является наиболее действенной и драматургически целостной. Она подражает особенностям жанров – сонаты, концерта или симфонии, гибко впитывает в себя черты стиля, а также способна изменять структурные грани, чутко отвечая перипетиям индивидуального содержания произведения. Из композиционных свойств других форм инструментальной музыки сонатная форма специфически, в соответствии с особенностями музыкального искусства, отразила важные закономерности движения, в частности, контраста и одновременно единства, сквозного развития, повторяемости, что в музыке раскрывается в принципе репризности.

Диапазон использования сонатной формы, а также формы сонатно-симфонического цикла чрезвычайно широк. Это музыка для фортепиано, оркестра, камерных ансамблей; к названным композиционным структурам композиторы обращаются и в оперных увертюрах, симфонических поэмах, различных

инструментальных произведениях программной музыки, а также в инструментальных концертах с оркестром. Сонатная форма типична для первых частей сонатно-симфонических циклов, в частности, концерта, который в XX в. стал одним из «инициативных» жанров, подвергшихся влиянию различных технико-стилевых тенденций.

Актуальность публикации заключается в отсутствии научных трудов, связанных с исследованием сонатной формы в произведениях упомянутого жанра.

Цель статьи – рассмотреть особенности сонатной формы в концертных произведениях для медных духовых инструментов украинских авторов 2-й половины XX в. в контексте эволюции названного жанра.

Жанр концерта для медных духовых инструментов представляет собой разветвлённое и одновременно целостное явление, составляющими которого являются концерты для трубы, валторны, тромбона, тубы. Активное формирование, кристаллизация и дальнейшее интенсивное развитие концерта для медных духовых инструментов как своеобразной ветви жанра инструментального концерта в Украине приходится на середину – 2-ю половину XX в. В течение очерченного хронологического периода этот жанр прошёл значительный эволюционный путь, который разделён на следующие временные промежутки:

1. 1950 – 1960-е годы – этап становления жанра, возникновение первых концертов для медных духовых инструментов отечественных авторов – Трубно-го концерта Б. Яровинского, Концерта для трубы и тромбона с оркестром Е. Зубцова, Концерта для тубы с оркестром И. Эльгисера.

2. 1970-е годы – этап «доукомплектования» жанра (появление дополнительных составляющих – валторновых и тромбонных концертов), его стабилизации, формирования имманентных признаков и обогащения типологических разновидностей. Появляется «юношеский» концерт (М. Сильванский, Ю. Щуровский, Н. Бердыев, Я. Лапинский), жанр большого симфонизированного концерта (В. Гомоляка, А. Зноско-Боровский, Н. Дремлюга), концерты поэмы формы (Л. Колодуб, В. Гомоляка), а также синтетический жанр – симфония-концерт (А. Красотов).

3. 1980-е годы – по настоящее время – активная стадия (Е. Зинкевич) развития отечественного концерта для медных духовых инструментов. Она имеет синтезирующий характер, обобщая достижения предыдущих периодов и тенденций, возникших в украинской музыке в последние 20 лет. Это новое качество лирики (Б. Синчалов), различные формы жанрового синтеза (Л. Колодуб, А. Костин, Е. Станкович), многообразие композиторских техник и индивидуализация художественных решений (Л. Юрина) [2].

В концертных композициях для медных духовых инструментов украинских авторов 2-й половины XX в. возникает ряд индивидуализированных вариантов сонатной формы, своими истоками связанной с эволюцией концертных основ.

Так, для первых частей большинства циклических произведений названного жанра 1950 – 1970-х годов, написанных в сонатной форме, наблюдается тяготение к повествовательности, а в одночастных концертных образцах с участием

солирующих духовых структура сонатной формы часто подчиняется особенностям жанра симфонической поэмы. Это приводит к монументальности композиции, слиянию в ней признаков цикличности и сонатности. Повествовательность влияет на сонатную форму, способствует образованию в ней новых свойств и позволяет выделить тип романтической сонатной формы (Н. Горюхина) [1].

В этом смысле показательны такие циклические композиции, как Концерт для трубы с оркестром Б. Яровинского (1951), Валторновые концерты В. Гомоляки (1972) и А. Зноско-Боровского (1976), Тромбонный концерт А. Зноско-Боровского (1975), а также Концерт для трубы с оркестром Н. Дремлюги (1977), которые, как правило, тяготеют к эпическому типу образности и драматургии. Здесь царит уравновешенно-объективный тон высказывания, а в основу драматургии этих произведений положены контрасты-сопоставления различных эмоциональных планов. Поэтому разделы сонатной формы не содержат в себе внутреннего конфликта.

Стилевой моделью Концерта для трубы с оркестром И. Эльгисера (1968), Я. Лапинского (1976), Первого валторнового концерта с оркестром Л. Колодуба (1972), Трубного (1974) и Тромбонного (1978) концертов В. Гомоляки, а также Симфонии-концерта для трубы с оркестром А. Красотова (1977) выступает романтическая симфоническая поэма. Её характерные признаки проявляются во включении в базовую структуру сонатного *Allegro* новых тематических блоков, представляющих в произведении черты внутренней цикличности; динамическом развитии выходного образа, что приводит к его качественному перерождению, слиянию функций сольного и оркестрового компонентов и тому подобное.

Среди концертных композиций для медных духовых инструментов, созданных на протяжении 1970-х годов, выделяется Симфония-концерт для трубы с оркестром А. Красотова открывающая новые, оригинальные разновидности этого жанра. Произведение представляет собой одночастную сонатную форму, в которой сконцентрированы разделы четырёхчастной циклической композиции, что является неотъемлемым признаком поэмности. Первая часть – экспозиция – завязка конфликта (между темой вступления и главной партией); вторая часть – *Cantabile* – лирический центр произведения и *Scerzando*, исполняющее функцию Скерцо, – являются разделами разработки; четвёртая часть – реприза; завершает произведение небольшая кода в роли эпилога.

В концертных произведениях с участием солирующих духовых, созданных на протяжении 1980 – 1990-х годов, существенно изменилось отношение к сонатной форме. Она перестаёт быть обязательным элементом первой части и выступает одним из возможных. Сонатная форма также трансформируется, становится идеей высшего порядка, катализатором сквозного интонационного обновления.

Традиционное использование сонатного *Allegro* как обязательной формы первой части жанра концерта демонстрируют композиции Л. Колодуба: Концерт № 2 для валторны с камерным оркестром для юных исполнителей, посвящённый Н. Я. Юрченко (1980), Украинское концертно для двух валторн с оркестром

(1985), Эпическое концертно для тубы и оркестра (1986) и «Июльский концерт» № 2 (1999) для юных исполнителей.

Концерт № 2 для тромбона и камерного оркестра Д. Киценко ярко представляет черты барочной стилистики, которые проявляются на уровне всех трёх частей произведения. Так, первая часть (*Maestoso*) воспроизводит черты двухчастной ранней сонатной формы, характерной для творчества Д. Скарлатти. Соответственно, её структуру составляют два масштабных раздела: в первом гармоническое развитие направлено от тоники к доминанте (*C-dur – G-dur*), во втором – от доминанты к тонике (*G-dur – C-dur*).

Ряд произведений названного жанра, в частности, Концерт для трубы с симфоническим оркестром «Монологи» Б. Синчалова (1986), Концерт для тромбона и симфонического оркестра Л. Юриной (1989), Концерт для валторны и симфонического оркестра С. Зажитько (1990), Концерт для тромбона и 13 струнных инструментов Д. Киценко (1990) под названием «De profundis», Шестая камерная симфония (Концерт) «Тревоги осенних дней...» Е. Станковича (1993), «Сербское каприччио» для трубы и камерного оркестра А. Костина (1997) и Концертно для трёх солистов (двух труб и тромбона) «Маски» Л. Колодуба (2001) демонстрируют отход от сонатной формы, её сближение с так называемой свободной (смешанной) формой, а также проникновение в концерт и форму признаков других жанров и видов искусств.

В Трубном концерте Б. Синчалова (1986) на первый план выступает субъективно-лирическая выразительность, что является характерным признаком концерта-монолога. Монологизация концертного жанра повлияла на его музыкальную драматургию, меняя привычное соотношение частей, а также на основы музыкального мышления, прежде всего сонатности. Так, свой замысел Б. Синчалов воплощает в трёхчастной форме цикла с последующим соотношением частей: умеренная – медленная – быстрая. Однако на смену битематизму, характерному для формы сонатного *Allegro*, приходит монотемность. Поэтому сонатность проявляется через антиномию противоположных образных сфер на циклическом уровне – лирически-элегической (первая и вторая части) и маршевой (финал).

Концерт для тромбона и симфонического оркестра Л. Юриной характеризуется своеобразная форма – одночастный цикл, сочетающий признаки поэмности и сюитности, а также современные средства выразительности (использование новых технико-композиционных систем – атональности, сонористики, принципов стохастики). Воплощение неисчерпаемой философской концепции «человек – мир» сближает композицию Л. Юриной с жанром симфонии.

Девять эпизодов, составляющих произведение (*Larghetto, Sostenuto, Andante, Commodo, Maestoso, Allegro assai, Animato, Adagio, Lento*), объединяет тема солирующего инструмента (*Larghetto*), из которой «вырастает» последующий музыкально-тематический материал.

Концерт для валторны и симфонического оркестра С. Зажитько представляет собой одночастный цикл; его структуру определяет трёхчастность. Произведение начинается вступлением, где после звучания четырёх валторн, образу-

ющих кластерное созвучие, появляется основная тема. Она, подвергаясь различным ритмическим и фактурным трансформациям, становится конструктивным стержнем концерта. Таким образом, каждая следующая композиционная фаза интонационно вырастает из предыдущей, образуя сквозной процесс линейного продвижения вперёд.

Принципиально новую поэтику жанра демонстрирует Тромбонный концерт «*De profundis*» Д. Киценко. Композитор согласует игровую природу концерта с проблематикой лирико-философского плана – осмыслением вечных вопросов жизни и смерти. Перед нами предстаёт библейский образ человека, который обращается к Богу из бездны отчаяния и глубокой темноты. Это, безусловно, повлияло на музыкальную драматургию концерта, изменив привычное соотношение его частей. Композиционную структуру произведения составляют три части: первая и третья написаны в медленном темпе, вторая – в быстром.

Первая часть (*Adagio*), структурно состоящая из трёх разделов, представляет собой лирико-философское размышление героя, окрашенное оттенком грусти и отражающее хрупкость и быстротечность всего земного. Вторая часть (*Agitato*) выполняет роль лирико-драматического центра Концерта, а финал (*Lento*) в драматургии цикла играет роль эпилога, своего рода авторского послесловия.

Шестая камерная симфония Е. Станковича выявляет свободное взаимодействие различных генетических источников – симфонии, концерта для валторны с камерным ансамблем, а также поэмы, объединяющей три части (I – «Рассветные ...», II – «Дневные ...», III – «Вечерние ... Ночные ...») в целостную, монолитную композицию. Произведение представляет собой квази-импрессионистические картины, воссоздающие живописно-звуковой мир образов, характерных для определённого временного состояния дня и ночи.

Сонорная пуантистика мелодических линий в струнных в сочетании с мягким звучанием холодноватого тембра колокольчиков воспроизводит образную атмосферу кристально звонкой утренней прозрачности первой части. Её музыкальная ткань соткана из интонаций закарпатского фольклорного мелоса, специфику которого автор подчёркивает благодаря мастерской стилизации наигрышей флюяр и трембит. Смысловый акцент в первой части приходится на раскрытие идеи рождения нового дня, воспроизведение постепенного пробуждения природы и перехода от дремотной утихомирённости утра (*Lento*) к состоянию активной дневной жизни (*Piu mosso*).

Скандированная триольная ритмоформула тризвучной попевки солирующего инструмента представляет собой моноинтонационную фабулу, на основе которой выстраивается вторая часть. Её жёсткий «токатный» натиск усиливают своеобразные тембровые краски ударных инструментов. Она вызывает ассоциации со звуковым прообразом коломыйковых мотивов, звучание которых делает музыку симфонии ярко национальной без прямого цитирования конкретных фольклорных образцов.

Оригинальная трактовка сонатной формы дана в «Сербском каприччио» для трубы и камерного оркестра А. Костина (1997). Концерт представляет собой одночастный цикл, где сонатное *Allegro* наделено чертами поэмности и сюитнос-

ти. Такой жанровый синтез возникает вследствие цитирования автором оригинальных сербских песен – «Uz' o deda svog unuka» и «Kolo Kostino».

Первая из них (*Allegretto*) звучит между главной (*Vivo*) и побочной (*Lento*) партией и, таким образом, видоизменяет базовую структуру сонатной формы, вызывает ассоциации с эффектом кинодокументалистики.

Приём «монтирования кадров» А. Костин использует на грани соединения разработки с репризой – звучит песня «Kolo Kostino». Цитирование автором оригинальных сербских песен расширяет структуру произведения и придаёт ему черты сюитности.

Драматургическая роль лирического эпизода концерта (*Lento*) вызывает аналогию с другим киноприёмом – «наплывом», когда события будто приостанавливаются, а на первый план выходят мысли и чувства героя.

Особенность Концертино для трёх солистов (двух труб и тромбона) «Маски» Л. Колодуба (2001) проявляется в дестабилизации циклической структуры жанра концерта. Произведение представляет собой чередование шести разнохарактерных миниатюр («Sostenuto», «Con moto», «Игры», «В старинных одеждах», «Диалоги» и «Парады»), что придаёт ему черты сюитности. В Концертино ярко проявляется влияние романтической музыкальной культуры. Идея цикла – мгновенная смена масок, впечатлений – вызывает ассоциации с «Карнавалом» (цикл фортепианных миниатюр) Р. Шумана. В то же время произведение характеризует современная музыкальная речь, а также использование новейших композиторских техник. Сонатная форма отсутствует во всех частях цикла.

Итак, концерты для медных духовых инструментов украинских авторов 2-й половины XX в. демонстрируют различные способы использования сонатной формы. Это связано со спецификой самого жанра концерта, его эволюционного процесса в означенный промежуток времени, а также с мировоззрением композитора, его художественным кредо.

Так, музыкальное мышление авторов в концертных композициях, созданных на протяжении 1950 – 1970-х годов, обнаруживает тесную связь с классико-романтическими традициями, ориентированными на законы драматургии и формообразования. Поэтому циклические композиции этого хронологического отрезка демонстрируют использование в качестве формы первой части романтической сонатной формы, а одночастные – её синтез с жанром симфонической поэмы.

Специфическим признаком концертов для медных духовых инструментов 1980 – 1990-х годов является то, что практически каждое произведение показывает процесс модификации жанра и претендует на уникальность среди других композиций. Поэтому кроме ориентации на цикличность с типичным структурно-семантическим наполнением частей распространённым является синтез сонатной и слитноциклической форм или отказ от сонатной формы и обращение к индивидуальной драматургической композиционной структуре с опорой на сонатные принципы образных антитез.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горюхина, Н. Эволюция сонатной формы / Н. Горюхина. – Киев : Музична Україна, 1970. – 319 с.
2. Палійчук, І. С. Український концерт для мідних духових інструментів (1950 – 2000): формування, усталення, модифікації жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / І. С. Палійчук. – Київ, 2007. – 20 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены особенности одной из важных композиционных структур – сонатной формы в жанре концерта для медных духовых инструментов украинских авторов 2-й половины XX в. На базе аналитических этюдов установлено, что в процессе эволюции названного жанра концерты 1950 – 1970-х годов с участием солирующих медных духовых инструментов демонстрируют сохранение признаков романтической сонатной формы, тогда как большинство произведений 1980 – 1990-х годов представляет позицию поиска альтернативы канона.

SUMMARY

The article discusses the features of one of the significant composite structures – the sonata form in the genre of concert for brass wind instruments Ukrainian authors of the second half of the XX century. On the basis of analytical essays states that in the process of evolution called genre concerts with brass solo of 1950 – 1970th showing signs of compliance romantic sonata form, while most works of 1980 – 1990th represent the position of finding an alternative of canon.

Стежко Н. Г.

СПЕЦИФИКА СОЗДАНИЯ ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ДРАМЫ В БЕЛАРУСИ

*Институт журналистики БГУ
(Поступила в редакцию 28.08.2018)*

Белорусскому телевизионному кино более 60 лет, если брать за точку отсчёта первый документальный фильм «Эстафета мира идёт в Москву» (сцен. Г. Глуховский, реж. В. Кухто), созданный в 1957 г. на только что открывшейся Минской студии телевидения. Фильм рассказывал об эстафете мира, которая проходила через Беларусь и направлялась в Москву на фестиваль молодёжи и студентов. 10 июля 1964 г. в структуре Белорусского телевидения открылся «Телефильм» для производства документальных фильмов. Это было связано с международной выставкой в Монреале. В её рамках проходил день БССР. Для показа на выставке на Белорусском телевидении в отделе кинопрограмм создали первый в СССР цветной документальный фильм «Советская Белоруссия». Необходимо было в титрах указать кинопроизводящую организацию. Так возник «Телефильм» Белорусского телевидения, который напрямую подчинялся Гостелерадио СССР, и все фильмы сдавались в Москве. В 1972 г. он получил название «Творческое объединение “Телефильм”».

Все режиссёры, которые работали на ТО «Телефильм», стремились создать образ. У каждого из них был свой почерк, манера подачи материала и палитра, которая использовалась при создании фильма. То же самое можно сказать и о режиссёрах других документальных студий: «Летопись» Национальной киностудии «Беларусьфильм» и «Белвидеоцентр».

XXI век внёс свои коррективы в дальнейшее развитие белорусского документального кино. В 2001 г. ТО «Телефильм» перестало существовать в структуре НГТРК Республики Беларусь. В 2013 г. «Белвидеоцентр» присоединился к Национальной киностудии «Беларусьфильм», но документальное кино не перестало развиваться. Если на «Летописи» оно продолжало находиться в традиционных формах, то на белорусских телевизионных каналах появился новый жанр – документальная драма, или докудрама.

В основе любого фильма, как игрового, так и документального, а также докудрамы лежит сценарий. В нём автор рассказывает историю. Способ изложения зависит от жанра: драма, детектив, байопик, мелодрама и т. д. Именно жанр выступает как способ коммуникации между авторами фильма и зрителями. Вкладывая в произведение экранного искусства определённые мысли, режиссёр преследует своей целью вызвать у зрителя эмоциональный отклик. Видя на экране цепь событий, зритель идентифицирует себя с героем, поэтому впоследствии именно пережитые эмоции помогают человеку выбрать правильную линию поведения, удовлетворяя тем самым нравственные, интеллектуальные и эстетические чувства. Эмоциональное воздействие докудрамы и её восприятие обладают своей спецификой, вытекающей из конкретных особенностей применяемых выразительных средств. Используя общие композиционные принципы построения фильма (сюжетосложение, монтаж, музыку, изобразительное решение и т. д.), докудрама имеет и специфические приёмы, в первую очередь, репортаж, когда ведущий (если присутствует) как бы наблюдает за событиями и является связующим драматургическим звеном. Также в докудраме присутствует преобладание слова над изображением, что является характерной особенностью телевидения. Нарративность структуры побуждает зрителя сосредотачивать внимание на самих воссоздаваемых событиях. Учитывая то, что зритель, как правило, концентрируется на смысловом и эмоциональном содержании экранного изображения, докудрама как никакой другой вид экранной продукции способствует этому, поскольку выполняет разнообразные функции: эстетическую, образовательную, патриотическую, рекреативную.

Докудрама – это самостоятельный вид единой экранной системы, в которую входят кино и телевидение, в зависимости от тематики она может быть создана в различных жанрах. Исследование Т. Хоффера и Р. Нельсона «*Evolution of Docudrama on American Television Networks*» («Эволюция докудрамы на американском телевидении») также подтверждает эту гипотезу. По их мнению, существует девять категорий докудрам: докудрама-монолог, историческая докудрама, биографическая докудрама, современная докудрама, религиозная докудрама, документализированный вымысел (фильм основан на реальных событиях, но персонажи являются вымышленными), докудрама-абберация (представление о том, что могло бы быть), частичная докудрама (фрагментарно воссозданные события из жизни реальных персонажей), докудрама-фикция (фильм основан на жизни реальных людей, но происходящие события вымышленные) [5].

Пионером докудрамы считается британский режиссёр Питер Уоткинс, который начинал работать на BBC в качестве помощника сценариста. В начале 60-

х годов XX в. он стал создавать фильмы, которые были одновременно документальными и игровыми. Как указывает К. Шергова, «чаще всего его фильмы посвящались событиям историческим или же возможным в ближайшем будущем, которые Уоткинс представлял так, как бы современные репортёры берут интервью у их непосредственных участников» [2]

В истории мирового кинематографа первые признаки докудрамы можно найти в фильмах Э Кёртиса «На земле боевых каноэ» (1914) и Р. Флаэрти «Нанук с севера» (1924). В белорусском кинематографе также есть картина, которую можно считать предтечей докудрамы. Это двухсерийный телефильм «Парашюты на деревьях» (1973 г., реж. И. Шульман, «Беларусьфильм») о героическом подвиге советских разведчиков группы «Джек» в годы Второй мировой войны. В этом хроникально-художественно-документальном фильме присутствует телевизионный приём в подаче материала: несколько раз в студии вместе с диктором Зинаидой Бондаренко появляются бывшие участники разведгруппы «Джек» Н. Рыдевских, И. Целик, Г. Юшкевич, генерал-лейтенант И. Лисов, представляющий героев. Режиссёр И. Шульман точно воссоздал прошедшие события, передал отличительные черты в характерах героев и показал деятельность разведгруппы так, как это было в действительности, искусно сочетая выразительные средства художественного и документального кино.

Появление и развитие докудрамы в Беларуси связано с именем режиссёра Владимира Бокуна. В 1990 г. в творческом объединении «Телефильм» Национальной государственной телерадиокомпании Республики Беларусь он снял первую докудраму «Без эпитафии», посвящённую жизни и творчеству Дмитрия Фёдоровича Жилуновича (Тишки Гартного) – белорусского писателя, главы Временного рабоче-крестьянского правительства Советской Социалистической Республики Белоруссия.

В. Бокун поставил перед собою задачу, с одной стороны, дать историческую информацию, с другой – выполнить законы игрового кино, чтобы присутствовала интрига, характеры, взаимоотношения между героями. Фильм создавался в то время, когда открылся доступ в архивы КГБ и у авторов сценария В. Сколобана и Э. Ялугина появилась возможность ознакомиться с личным делом белорусского писателя и общественного деятеля Дмитрия Жилуновича. Это были протоколы его допросов. В. Бокун решил инсценировать эти допросы.

Следователей играли актёры театра им. Я. Купалы Виктор Манаев и Александр Лабуш, а Тишку Гартного – Валерий Филатов. Эта сцена была «провокацией» в отношении белорусского поэта Сергея Граховского, который в 1936 г. за контрреволюционную деятельность был приговорен к 10 годам лишения свободы. Когда В. Бокун приглашал С. Граховского на съёмку, то не говорил, что будет его снимать. Он пояснил, что С. Граховский необходим в качестве консультанта, как свидетель того, что происходило.

Заканчивалась постановочная съёмка, и С. Граховский, не зная, что его снимают, вышел на площадку и начал комментировать происходящее: «Что вы снимаете?! В это никто не поверит. Вы снимаете Д. Жилуновича в галстук... На столе никогда не было машинок, только одна чернильница и телефон».

Непосредственная живая реакция человека, который был в тюрьме НКВД, – кадры документального кино. В сочетании с постановочными сценами, в которых принимали участие актёры, они создали трагический образ белорусского интеллигента эпохи сталинского террора. Однако такой приём съёмки («провокации» героя) в дальнейшем был невозможен для режиссёра В. Бокуна, поскольку подобная реакция фиксируется только первым дублем. Этот пример показывает, как найти «золотую середину» и органично объединить игровое и документальное начало, чтобы игровая часть не была иллюстрацией, а перед зрителем возникал образ, вызывающий определённые эмоции. Как отмечал А. Тарковский, «далеко не всякая кинематографическая фотография может претендовать на то, что она даёт некий образ мира, – она чаще всего описывает его конкретность. Фиксация натуралистических фактов совершенно недостаточна для того, чтобы создать кинематографический образ. Образ в кино строится на умении выдавать за наблюдение своё ощущение объекта» [4].

На белорусском телевидении докудрама получила активное развитие в 2000-х годах. Одна из первых работ – «Земля белорусская» (более 100 серий) Агентства теленовостей Белтелерадиокомпания, сделанная в жанре очерка и имеющая воспитательные функции. Постановочные кадры здесь были использованы не для повышения драматизма, развития сюжета, а в качестве иллюстрации к жизни белорусских крестьян: сцены выпечки хлеба или рыбалки, народных праздников и обрядов.

Появился на телеканалах и ряд телевизионных документально-драматических сериалов, структурно объединённых одной темой, но при этом каждая серия была посвящена конкретному факту. Наиболее яркими сериалами являются «Судьба человека» (авт. В. Бокун, «ЛАД»), «Эпоха» (авт. О. Лукашевич, «БТ-1»), «Города-герои» (авт. Б. Герстен, В. Бондаренко, «ОНТ»), «Альба-рутения» (авт. А. Красько, «БТ-2»), «Обратный отсчёт» (авт. В. Бокун, «ОНТ»). В них активно использовалась реконструкция в сочетании с текстом ведущего. Приём реконструкции необходим режиссёру, когда отсутствует хроника или необходимо обобщить и реально показать произошедшее событие. Появление этих первых докудрам закономерно. Как подчёркивала О. Нечай, «именно телевизионное белорусское кино способно прийти в дом телезрителей республики и на экраны других стран и создать настоящий “имидж” современной Беларуси с её проблемами и надеждами. Телевизионное кино Беларуси должно получить новый импульс для своего развития» [1, с. 95].

Докудрама – телевизионный продукт, как правило, имеющий серийное производство и постоянное место в сетке вещания. Эти особенности отчётливо прослеживаются на примере проекта «Обратный отсчёт», который создавался под руководством В. Бокуна на протяжении почти 10 лет. Было снято более 300 фильмов, проект выходил на телеканале ОНТ еженедельно. Последний фильм «Две жизни Надежды Грековой» (сцен. Н. Голубевой, реж. В. Воронцова) был показан в конце 2016 г.

Каркас докудрамы, придуманный и разработанный В. Бокуном, позволил чётко, грамотно и доступно выстроить литературный материал, создать кон-

фликт, необходимый для интриги и развития истории. Зритель не только следит за судьбой героев, но и знакомится с интересным и полезным историческим материалом. На стыке публицистической информации и художественного образа возникло явление, которое, по мнению К. Огнева, свидетельствует о том, что «кино и телевидение из антагонистов превратились в союзников» [3, с. 57].

В настоящее время В. Бокуном ведётся работа над новым проектом «100 имён Беларуси», где активно разрабатывается 3D-графика, предлагается новый формат и варианты подачи материала. Создано несколько фильмов: «Казимир Семенович. Великое искусство артиллерии», «Софья Ковалевская. Дилеммы великой женщины», «Игнатий Домейко. Долгое возвращение» и другие. Отличительная особенность проекта «100 имён Беларуси» заключается в том, что здесь проводится более глубокая работа в показе героя. Авторы пытаются не просто рассказать о тех или иных событиях, но и понять мотивацию героя в определённых исторических условиях.

Если первые докудрамы в белорусском телеэфире представляли собой биографические документальные картины, то сегодня наибольшее их количество посвящено событиям военного времени. Совместная работа Белтелерадиокомпании и канала «Воен-ТВ» «Испытание» (2014) состоит из восьми фильмов. Проект посвящён 70-летию освобождения Беларуси от немецко-фашистских захватчиков. Цикл «Испытание» был не первым опытом в этом направлении. Телекомпания «ВоенТВ» создала несколько докудрам. В 2006 г. вышел фильм «Брестская крепость» режиссёра Д. Скворцова. В нём присутствуют масштабные постановочные съёмки с участием униформистов клубов исторической реконструкции и гвардейцев-десантников. Использование уникальной кинохроники, малоизвестных документов, компьютерной графики, спецэффектов и подлинных живых эмоций наглядно воссоздаёт дух и атмосферу исторической эпохи.

В 2009 г. режиссёр А. Бугров и сценарист И. Сивицкий запустили масштабный проект «Граница» («ВоенТВ» и телекомпания «Мир»). Фильмы рассказывали об изменениях территории нашего государства со времён Полоцкого княжества и до конца Великой Отечественной войны. В Беларуси также создаются документальные драмы, распространяемые в Интернете. Так, фильмы режиссёра Елены Верещагиной, автора проекта «История Б. 1917 – 1944 гг.», появляются на You-Tube-канале, что характерно для развития современных медиа.

Лидером в создании отечественных докудрам является телеканал ОНТ (ЗАО «Второй национальный телеканал»), которому принадлежат проекты: «Города-герои» (2013 г., сцен. В. Бондаренко и Б. Герстен, реж. И. Баранов) об истории мужества и боевой славы таких городов, как Минск, Москва, Новороссийск, Ленинград, Киев и других; «Первая мировая» (2014), представленный 16 сериями, повествующими о войне с точки зрения разных личностей, явлений («Военнопленные», «Врачи и медсёстры» и т. д.). Это докудрамы с использованием качественной компьютерной графики.

В 2015 г. в эфир вышел проект «Освобождённая Европа», снятый к празднованию 70-летия Победы над фашизмом. Он вернул зрителя к событиям Второй мировой войны, в частности, присутствию Красной Армии у стен Рейхстага. Де-

вать фильмов рассказывали о европейских странах, вовлечённых во Вторую мировую войну. Все серии построены по единому закону кинодраматургии: в центре – герой, который является «двигателем» истории, проходит определённые испытания и препятствия, благодаря которым перед зрителем разворачивается полная картина того времени.

Один из последних проектов, созданных Агентством телевизионных новостей Белтелерадиокомпании, – «Милиция в лицах» (телеканал «Беларусь 1»), снятый в жанре историко-патриотического фильма. На протяжении 8 серий авторы прослеживают путь становления белорусской милиции, которой в 2017 г. исполнилось 100 лет.

На Западе существуют отдельные телевизионные каналы, основной продукт которых – документальные программы: «Viasat History», «Discovery World», «National Geographic Channel». Эти каналы рассчитаны на определённую целевую аудиторию и ставят своей задачей просвещение в области истории, науки, культуры, путешествий, природного и животного мира. В Беларуси 8 февраля 2013 г. был создан культурологический канал «БТ-3», рассказывающий о сокровищах нашей страны, раскрывающий её тайны и величие.

Сегодня телеканал «Беларусь 3» активно набирает мощь. Свидетельством тому является четырёхсерийный проект «Скорина. Ради Бога и людей» (сцен. М. Зайцев, В. Некрасова, реж. А. Левчик). Это первая попытка сделать документальную драму собственными небольшими средствами. Задача подобных телевизионных проектов, снятых в жанре байопика, – привлечь внимание к истории своей страны.

Таким образом, документальная драма в Беларуси органично развивается созвучно эпохе. В телевизионном эфире её становится больше, а благодаря своей форме и подаче материала она завоёвывает всё большую телеаудиторию. Авторы отражают в её художественных образах проблематику и историческое наследие народа. Богатая, но малоизученная белорусская история представляет богатый источник материала для документальной драмы, а повышенный интерес к национальной культуре способствует её развитию. Это перспективный и интересный вид экранного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беларускае сучаснае мастацтвазнаўства і крытыка: праблемы адаптацыі да новых рэальнасцей : зб. матэрыялаў навук.-творч. канф., Мінск, 15-16 красавіка 1998 г. – Мінск : Арты-Фэкс, 1998. – 392 с.
2. Шергова, К. А. Докудрама – новый жанр? / К. А. Шергова // Наука. Вестник электронных и печатных СМИ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ipk.ru/index.php?id=2102>. – Дата доступа: 26.07.2017.
3. Мастерство продюсера кино и телевидения : учебник для студентов ВУЗов, обучающихся по специальности «Продюсирование кино и телевидения» и другим кинематографическим специальностям / под ред. П. К. Огурчикова, В. В. Падейского, В. И. Сидоренко. – М. : Юнити-Дана, 2008. – 863 с.
4. Тарковский, А. Запечатленное время / А. Тарковский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tarkovskiy.su/texty/vrema.html>. – Дата доступа: 26. 06.2018.

5. Hoffer, T. Evolution of Docudrama on American Television Networks: A Content Analysis, 1966 – 1978 / T. Hoffer, R. A. Nelson // The Southern Speech Communication Journal. – Vol. 45 [Electronic resource]. – Mode of access: <http://library06.com/st-james-encyclopedia-of-popular-culture-vol-1-a-d/14454-docudrama.html>. – Date of access: 25.03.2017.

РЕЗЮМЕ

Показано, что развитие телевизионной документальной драмы в Беларуси берёт свои истоки от документального кино, которое создавалось в творческом объединении «Телефильм» Белтелерадиокомпании с 1964 по 2001 гг. Исследуются особенности создания документальной драмы, которая, синтезируя в себе жанры, присущие СМИ (репортаж, очерк, интервью и т.д.) и игровому кино (драма, трагедия, детектив, байопик и т.д.), в настоящее время представляет собой самостоятельный вид экранного искусства, призванный зрелищно, ярко, познавательно и образно отражать историческое и культурное наследие своего народа. Приводится мнение о том, что документальная драма уверенно входит в белорусское телепроизводство.

SUMMARY

It is shown that the development of the television documentary drama in Belarus originates from documentary films produced by the creative association «Telefilm» of the Belarusian Television and Radio Company between 1964 and 2001. Docudrama has evolved to its current form as an independent type of screen arts that aims to reflect the historical and cultural heritage of a nation in a vivid, informative and entertaining way. The article studies the particular characteristics of the docudrama production, which synthesizes the genres typical to both mass media (reportage, essay, interview, etc.) and feature films (drama, tragedy, detective, biopic, etc.). It is posited that docudrama assuredly becomes an important part of the Belarusian TV production.

Столярова О. Ю.

ТВОРЧЕСКИЙ МЕНЕДЖМЕНТ В РАБОТЕ РЕЖИССЁРА В СОВРЕМЕННОМ РЕПЕРТУАРНОМ ТЕАТРЕ БЕЛАРУСИ (НА ПРИМЕРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АЛЕКСАНДРА ГАРЦУЕВА)

Белорусская государственная академия искусств

(Поступила в редакцию 12.07.2018)

Режиссёрское искусство заключается в творческой организации всех элементов спектакля, оно «завязано» на управлении. Режиссёр ведёт, направляет и, в конечном итоге, отвечает за воплощение своего замысла, за результат работы всей творческой группы. Ещё более непростая, ответственная роль возложена на художественного руководителя, который выстраивает эстетическую программу театра.

В белорусском театроведении наблюдается дефицит исследований об отечественной режиссуре как XX века, так и настоящего периода. Учебное пособие «Сучасная беларуская рэжысура: пошукі мастацкай адметнасці ў кантэксце традыцый еўрапейскага тэатра» [8], вышедшее в преддверии XXI в., состоит из докладов и дискуссий, сделанных во время проведения научно-творческой конференции. Театроведы и режиссёры обсуждали вопросы, связанные с режиссёрской профессией, экспериментами в современной режиссуре, опытом белорусской режиссуры в прочтении национальной, зарубежной классики, традициями и новаторством; затронули проблемы режиссуры в спектаклях театра кукол, театра для детей, диалога со зрителем, воспитания молодых режиссёров. Диапазон под-

нятых тем освещает текущий театральный процесс, но не ведёт к обобщающим выводам.

Монография «Рэжысура Беларусі: праблемы канцэптуальнасці спектакляў» Г. И. Боровика [2] посвящена теории и практике режиссуры. В ней автор размышляет о сути профессии «режиссёр» и на примере некоторых постановок разных театров проводит обобщение эстетических поисков белорусской режиссуры 1970 – 1980-х годов. В книге «Шлях да паразумення» [1] того же автора на примере анализа некоторых спектаклей разных театров Беларуси периода 1970-х – начала 2000-х годов освещается аспект взаимоотношений режиссёра с драматургом, актёром и другими создателями спектакля; выявляется широкий спектр средств достижения сценической выразительности драматургического произведения. Раздел «Хлопоты главного режиссёра» посвящён роли режиссёра в театре с художественным руководителем / главным режиссёром. Здесь с краткой зарисовкой деятельности Б. Луценко, В. Раевского, А. Ефремова ведётся разговор о необходимости формирования программ и труппы, единстве стилевого и профессионального направления.

В 2000-х годах появились диссертации, в которых рассматривались различные составляющие режиссуры. В работе «Художественные средства организации хронотопа театрального произведения» [6] Т. В. Котович создаёт теоретическую интегративную модель хронотопа и на основе этого проводит обобщение творчества некоторых ведущих белорусских режиссёров и сценографов. В диссертации «Асаблівасці развіцця беларускай рэжысёрскай школы драматычнага тэатра ў другой палове XX – першым дзесяцігоддзі XXI ст.» [7] М. Ю. Сохарь проводит анализ национальной режиссёрской образовательной системы, выявляет особенности развития отечественной режиссёрской школы, определяет роль режиссёрско-педагогической преемственности.

В работе «Студийные театры Беларусі 1980 – 1990 гадоў» [3] Г. Л. Галковская исследует студийные театры на хозяйственных принципах деятельности, в основе которых самостоятельное планирование и управление. Автор рассматривает режиссёрскую манеру лидеров движения: В. Матросова («Лик»), В. Иноземцева («Жест»), В. Григалионаса («Диалог»), Н. Мицкевич («Круг»), Н. Трухана («Дзе-Я»), Р. Талипова («На площади “Победы”»), делает акцент на их новаторской, экспериментальной деятельности. Не остаются без внимания и принципы организации и их несостоятельность, ибо активно экспериментировать без учёта потребностей зрительской аудитории невозможно.

Однако до настоящего времени отсутствуют исследования, касающиеся управления и творчества как единого комплекса деятельности худруков. В этом заключена цель данной статьи.

Художественный руководитель театра является ответственным управляющим вверенного ему объекта, координатором, выстраивающим логическую систему, позволяющую наиболее оптимально выбрать курс развития театра, архитектором, проектирующим уже намеченный путь, и одновременно творческим менеджером, стремящимся максимально эффективно организовать деятельность театрального коллектива.

Режиссёр Александр Гарцуев ставил спектакли ещё будучи актёром Национального академического театра им. Я. Купалы. Среди его постановок - «Кровавая Мери» Д. Бойко (1996), «Дядя Ваня» А. Чехова (1999), «Чёрный квадрат» М. Климковича (2000) и другие. А. Гарцуев окончил в 2000 г. режиссёрский факультет ГИТИСа, пройдя стажировку под руководством Л. Хейфеца, и в последующие годы уже в должности режиссёра продолжил свою деятельность в том же театре. В 2011 г. спектакль «Не мой», поставленный по мотивам повести А. Адамовича «Немой», получил высшую оценку в пяти конкурсных номинациях Национальной театральной премии Республики Беларусь.

Однако А. Гарцуев является не только действующим постановщиком спектаклей с солидным творческим опытом в этой области, но также с 2012 г. становится художественным руководителем Республиканского театра белорусской драматургии (РТБД). Эта должность даёт больше возможностей, чем у просто режиссёра, для осуществления творческих замыслов. Одновременно это и большая ответственность за деятельность всего коллектива, атмосферу в нём.

Эстетика любого театра предугадывается уже в восприятии репертуарной афиши. Программа РТБД заложена в его названии. Целью создания этого театра в 1990 г. была поддержка начинающих белорусских драматургов. Репертуарная афиша РТБД разнообразна, она привлекает своими постановками, материалом, авторами, режиссёрами. Театр, возглавляемый А. Гарцуевым, продолжает поднимать актуальные социальные проблемы, идёт на эксперимент, который не всегда понятен публике, и это говорит о приобщении зрителя к новому, не упрощённому, а осознанному разговору. Комедий в прокате у данного коллектива немного: «Адамовы шутки», «Финт Круазе», «Столица Эраунд», «Страдания от здравого смысла». Это непривычно для сегодняшнего времени, поскольку комедия собирает полный зал. Ставить низкопробные комедии непозволительно с точки зрения эстетического курса театра, его руководителя, а найти умную, интересную, зрелищную комедию, при этом современного белорусского автора – задача непростая. В связи с качеством современной отечественной драматургии на сцене РТБД идут постановки как по национальной классике, так и русской, зарубежной. Тем не менее, в репертуаре преобладает современная белорусская драматургия.

А. Гарцуев за годы своего художественного руководства поставил в РТБД восемь спектаклей: «Три Жизели» А. Курейчика (2013), «Раскиданное гнездо» Я. Купалы (2013), «Контракт» Ф. Вебера (2014), «Любовь людей» Д. Богославского (2015), «Пеликан» А. Стриндберга (2016), «Портрет» Н. Гоголя (2016), «Карьера доктора Рауса» В. Марциновича (2017), «Страдания от здравого смысла» С. Руббе (2017). В представленном перечне только три постановки по современной белорусской драматургии. Это ещё одно подтверждение, что критерий качества литературного материала преобладает над заложенной специфической направленностью этого театра.

Жанровое пристрастие Гарцуева-режиссёра - драма и трагедия.

Спектакль «Три Жизели» А. Курейчика - это возвращение А. Гарцуева к материалу, уже ранее разработанному и поставленному в Новом драматическом

театре, где постановка шла много лет. В основе пьесы лежит реальная судьба Жизель Купес. Постановка о судьбе, любви, взаимоотношениях людей, об их схожести и непостижимой пропасти непонимания. О способности прощать друг друга, сострадать друг другу рассказывается и в спектакле «Любовь людей» Д. Богославского. Если действие пьесы постановщик перенёс в прошлое, в 1970-е годы, то события произведения белорусского классика Я. Купалы «Раскиданное гнездо» происходят в современности. И снова поднимается тема о взаимоотношениях людей, о вере, воле, разуме и о том, что сохранение крепкой семьи способно помочь увидеть дорогу в будущее. Об отсутствии пути в будущее также и другая постановка А. Гарцуева – «Пеликан» А. Стриндберга. Есть красивая легенда о безграничной преданности пеликана своим птенцам. Зерно спектакля – жестокая ирония на эту тему, ибо материнский инстинкт и любовь к своим детям для героини понятия не взаимодополняющие. О пороках, которые затягивают в воронку самоуничтожения, повествует трагифарс «Портрет» Н. Гоголя.

А. Гарцуев чаще всего использует объёмную декорацию и разнообразные световые эффекты, например, в спектаклях «Хам» Э. Ожешко, «Не мой», «Раскиданное гнездо», «Пеликан» и других. Сценография Б. Герлована в спектакле «Не мой» А. Адамовича – мощная зрелищная форма, сложные постановочные эффекты. Вертикальные декорации-«брёвна» крестообразно спускаются сверху, и возникает образ леса, сожжённых изб. Вид красных огненных вспышек внутри пылающих брёвен получился благодаря особой пропитке, которая позволила создать визуальный эффект нескончаемого горения и тления. Всё работает на атмосферу происходящего действия: война, смерть, серые шеренги фашистов, их непонятная речь, вспышки фотоаппаратов, перепуганные жители белорусской деревни и, казалось бы, невозможная любовь Полины и Франца.

По центру сцены в спектакле «Пеликан» А. Стриндберга – большая конструкция-макет условной птицы с длинными, иногда подвижными крыльями. Декорация Ю. Соломонова разработана в соответствии с режиссёрской концепцией: образное решение семьи – семья пеликанов. Мать недокармливала своих детей, чтобы содержать любовника. Крылья охватывают всё пространство, которое в любящей семье заполнено заботой. Здесь они олицетворяют преграду, удушье, безысходность; развевающаяся ткань на них действенна: в ней борются, в неё укутывается сын, как будто пытаюсь согреться материнской любовью. Музыка Д. Фриги гипнотизирует и настойчиво воздействует. «Ода жестокой страсти» (так определён жанр спектакля), действительно, «говорит» со зрителем проникающе жёстко.

Картонные ящики, одетый в кожаную куртку Симон похож на рокера, Старец собирает бутылки, Панич с мобильным телефоном – это визуальная картина спектакля «Раскиданное гнездо» Я. Купалы, созданная художником-постановщиком И. Анисенко. Объединение драматургического текста с реалиями сегодняшнего дня даёт возможность ощутить и осознать, что человеческие проблемы в корне не меняются, и события начала XX в. проецируются на последующие десятилетия. Трактовка образа Незнакомого и его зов идти на «Большой сход» сделаны карикатурно-пародийно и имеют негативную оценку. Бессмыс-

ленность противостояния сильнейшим, ненужность борьбы, ценность каждой человеческой жизни читаются в постановке. В финале звучит песня на стихи Я. Купалы в исполнении В. Мулявина «Молитва». Пластическое решение О. Скворцовой гиперболизировано, но очень органично. Например, точно обгрывается страсть, «падение» Зоськи, а затем состояние помешательства наивной, восторженной от любви героини. Динамическая музыка Д. Фриги усиливает драматизм разворачивающихся событий, а эффектное световое оформление сцены распадающегося «гнезда» имеет сильное визуальное воздействие.

Действие пьесы «Любовь людей» Д. Богославского было перенесено А. Гарцуевым во времена своей молодости. Соответственно этому, спектакль строился на деталях 1970-х годов: костюмы, музыка, речь Брежнева, танцы под популярную песню «Если любишь ты» ВИА «Самоцветы». 80% элементов спектакля, отражающих ту эпоху, были собраны актёрами, работниками театра, знакомыми. Приносили сохранившиеся вещи и аксессуары, залежавшиеся отрезки советских тканей. Главный герой милиционер Сергей вызывает симпатию своим отношением к бывшей однокласснице Люське, которая убивает мужа, поскольку не в силах больше выносить его пьянство и побои. Сергей любит Люську, женится на ней и прикрывает это преступление. Ответить на любовь Сергея героине нечем, ибо призрак мужа мучает её. А. Гарцуев обоснованно изменил финал пьесы. «Мне непонятно, почему главный герой Сергей, который принял Люську-убийцу, который её оправдал и скрыл, вдруг в конце начинает вести себя как истеричка! Он ведь в финале пьесы её убивает! Мужчина цельный, великодушный, любящий. И вот он как истеричка душит её подушкой. Он тогда кто? Стираются все понятия. Мне хотелось, чтобы он оставался мужчиной до конца. И я с позволения, пусть и неохотного, автора, поменял концовку. Да, Люська погибнет, но не от руки Сергея. Мне это было важно. Иначе было бы непонятно, про кого спектакль» [5]. Режиссёр перевёл название пьесы на белорусский язык как «Любоў людзей» (не «каханне»), так как вложил в это слово более широкое понятие: любовь сына к матери, любовь к Родине, женщине и т. п. И тем самым возникает библейский смысл.

Сценография Ю. Соломонова созвучна режиссёрской трактовке. Действие спектакля происходит на фоне серо-коричневой стены покосившегося строения из подгнивших досок, что олицетворяет однообразие и безысходность жизни героев. Элементы декорации трансформируются, части массивного «забора» становятся мебелью – столами, лавками, креслами, табуретами. В финале все эти элементы «зашиваются» назад в глухую стену.

А. Гарцуев-режиссёр имеет богатый многолетний опыт практической деятельности в области режиссуры драматического театра. На сценах разных театров нашей страны им было осуществлено не менее полусотни постановок. Если в первых режиссёрских пробах А. Гарцуев стремился создать спектакли, производящие эффектное впечатление, желал заворожить, ошеломить зрителя чем-то неожиданным, непредсказуемым, то впоследствии, сохраняя экспериментаторство и новаторство, он обращается к искусству глубокого психологического переживания. «Жизнь показывает, что если есть на сцене актёры, которые умеют

проживать свои роли, то всё остальное прилагается. А если нет – холодно, сухо. Зрители отмечают некую формальную новизну, но холодные уходят из зала. Вот это самое страшное» [4]. А. Гарцуеву удаётся совместить неожиданную форму с интересным для зрителя содержанием, использовать произвольные театральные приспособления, ходы и с помощью нового инструментария рассказывать о человеке. В его спектаклях широко применяется пластика, музыкальное и звукошумовое оформление, колористика, символизм и метафоричность образов, гротеск, доходящий до фантасмагории.

В то же время А. Гарцуев-худрук ждёт и требует от режиссёров, желающих осуществить постановки на сцене РТБД, высокого уровня мастерства, профессионализма. Главное качество руководителя – умение принимать целесообразные решения. Это качество свойственно А. Гарцуеву и как режиссёру, и как художественному руководителю вверенного ему коллектива.

Художественный руководитель А. Гарцуев приглашает для постановок и других режиссёров (А. Марченко, С. Науменко, П. Харланчук-Южаков, Ш. Дыйканбаев, Е. Аверкова, Е. Корняг), и актёров РТБД (Г. Чернобаева, Д. Паршин, И. Сигов). Позволить постановку на сцене РТБД означает доверие постановщику, убеждённость в его профессионализме, его концептуально-подходящей для данного коллектива художественно-эстетической направленности. Возможность работы с различными творческими личностями положительно отражается на актёрах. Это своего рода тренинг мастерства, курс повышения квалификации. Удачные эксперименты молодых режиссёров на площадке «Центра белорусской драматургии и режиссуры» впоследствии могут пополнить репертуар театра.

Таким образом, театральная жизнь Республиканского театра белорусской драматургии насыщена событиями. Это премьеры по национальной, зарубежной классической и современной литературе в постановке белорусских и иностранных режиссёров, разнообразные фестивали и гастроли. Белорусскоязычный театр приобрёл свою зрительскую аудиторию, он интересен современнику. Всё это способствует развитию театрального искусства Беларуси и позиционированию нашего отечественного театра на разных международных аренах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баравік, Г. І. Шлях да паразумення / Г. І. Баравік. – Мінск : БДАМ, 2008. – 246 с.
2. Баравік, Г. І. Рэжысура Беларусі: праблемы канцэптуальнасці спектакляў / Г. І. Баравік. – Мінск : БДАМ, 2008. - 168 с.
3. Галковская, Г. Л. Студийные театры Беларусі 1980 – 1990-х гг. / Г. Л. Галковская. – Мінск : БГАИ, 2005. - 152 с.
4. Гарцуев, А. Александр Гарцуев : без плаща и шпаги / А. Гарцуев ; беседовала Е. Михаловская // Belarus-theatre [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://belarus-theatre.net/mnenia/58-mnenia/767-aleksandr-garcuev-bez-plascha-i-shpagi.html#.WGpC4kAqz8A>. – Дата доступа: 02.01.2017.
5. Гарцуев, А. Эмоция возникает через осознание / а. Гарцуев ; записала Л. Громько // Gromykotheatre [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kultprosvet.by/lyubit-lyudej-kultprosvet/>. – Дата доступа: 03.05.2017.

6. Котович, Т. В. Художественные средства организации хронотопа театрального произведения : автореф. дис. ... д-ра искусств. : 17.00.09 / Т. В. Котович ; БГУКИ. – Минск, 2007. – 42 с..

7. Сохар, М. Ю. Асаблівасці развіцця беларускай рэжысёрскай школы драматычнага тэатра ў другой палове XX – першым дзесяцігоддзі XXI ст. : аўтарэф. дыс. ... канд. мастацтв. : 17.00.01 / М. Ю. Сохар ; НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры. – Мінск, 2015. – 30 с.

8. Сучасная беларуская рэжысура: пошукі мастацкай адметнасці ў кантэксце традыцый еўрапейскага тэатра : зб. матэрыялаў Міжнар. навук.-творчай канф., Гродна, 16-17 кастрычніка 1997 г. / адк. рэд. Р. Б. Смольскі. – Мінск : Арты-Фэкс, 1998. – 314 с.

РЕЗЮМЕ

В статье исследуются организационно-творческие аспекты деятельности художественного руководителя. Опираясь на ранее произведённый аналитический обзор литературы по театральному искусству и выявив пробел в белорусском театроведении по данной теме, автор на примере деятельности А. Гарцуева, являющегося действующим режиссёром-постановщиком спектаклей и худруком Республиканского театра белорусской драматургии, анализирует управление и творчество как единый взаимосвязанный комплекс.

SUMMARY

The article explores the organizational and creative aspects of the artistic director's work. Based on the previously made analytical review of the theatrical art literature, and having identified a gap in Belarusian theatrical studies on this topic, the author on the example of A. Gartsuev activity, who is both acting Director of performances, and artistic Director of the Republican Theater of Belarusian Drama, analyzes management and creativity as a single interrelated complex, using A. Gartsuev activity as an example.

Сунь Ао

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ИСТОРИКО-РЕВОЛЮЦИОННОГО ФИЛЬМА В КИТАЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Белорусский государственный университет культуры и искусств

(Поступила в редакцию 13.09.2018)

Историко-революционные фильмы занимают весомую часть исторического кино Китайской Народной Республики. Для белорусского киноведения изучение исторического кино этой страны является новым полем исследования, которое обнаружилось в связи с установлением дипломатических отношений между КНР и Республикой Беларусь в 1992 г. Интерес к китайскому кино возрастает с каждым днём. Всё чаще проводятся различного рода мероприятия, открывающие новые горизонты для установления двухстороннего сотрудничества. Так, в июне 2018 г. в рамках фестиваля стран Шанхайской организации сотрудничества (ШОС) Беларусь представила пять игровых фильмов, тогда же велись переговоры о возможностях коллаборации. В подобных условиях видится целесообразным изучение опыта китайских кинематографистов.

Историко-революционный фильм является частью китайского и белорусского исторического кино. Историко-революционным фильмом считается произведение киноискусства, в котором рассказывается об исторических событиях, связанных с борьбой трудящихся за освобождение от угнетения, стремлением

народов к свободе и независимости. Историко-революционный фильм – это термин, в котором заключён глубокий идейно-содержательный смысл. Также он включает широкий спектр жанров: драма, эпопея, героико-эпическая драма и другие.

Тематику историко-революционных фильмов в белорусском кино определяют сюжеты, рассказывающие о событиях Февральской революции 1905 г., Великой Октябрьской революции 1917 г., Гражданской войны (1917 – 1922). В совокупности перечисленные исторические события охватывают относительно большой временной период. Помимо событий белорусской истории к историко-революционной тематике в советское время причисляли сюжеты, рассказывающие о генезисе и развитии революционных тенденций в Западной Европе (например, Парижская Коммуна), о коммунистическом движении последней трети XIX в.

В белорусском кинематографе обращение к историко-революционной тематике наблюдалось в 1920 – 1970-е годы: фильмы «Балтийцы» (1937) А. Файнциммера, «Одиннадцатое июля» (1938) Ю. Тарича, «Огненные годы» (1939) и «Красные листья» (1958) В. Корш-Саблина; «Письма к живым» (1965) В. Виноградова, «Рудабельская рэспубліка» (1971) Н. Калинина и другие. Позднее интерес к подобного рода тематике ослабел в связи с изменением историко-политической и культурной ситуации. Немногочисленные обращения к подобным сюжетам в истории «нового» белорусского кинематографа (например, «Око за око» (2010) Г. Полоки, «Русский» (2013) В. Аслюка), скорее, выражали частную заинтересованность режиссёра в избранной тематике и желание актуализации общечеловеческих ценностей.

В китайском кинематографе историко-революционная тематика остаётся актуальной на протяжении последних восьмидесяти лет. Первые историко-революционные фильмы были созданы в 1940-е годы, в то время, когда на территории Китая велась Восьмилетняя национально-освободительная китайско-японская война. Позднее события этой, а также Гражданской (1946 – 1949) войны будут определять содержание китайских историко-революционных фильмов.

Первые историко-революционные фильмы отличались прокламацией «речей» 1942 г. Мао Цзэдуна, в частности о том, что «искусство должно служить народу так же, как и армия». Используя положения, взгляды и методы диалектического и исторического материализма, Мао Цзэдун анализировал классовые и национальные противоречия в общественной жизни, прославлял революционный героизм, дух патриотизма и коллективизма [1, с. 47].

В долгих сражениях за национальное освобождение, общественный прогресс и создание нового Китая первые члены коммунистической партии полагались не только на поддержку народных масс, но и на собственный душевный подъём. Ядром этого душевного подъёма являлась непоколебимая вера в далёкие и великие идеалы коммунизма. Эти сюжеты глубоко тронули зрителей, сыграли важную роль в формировании системы ценностей ряда поколений китайцев и по сей день производят сильное идеологическое впечатление. При выражении этого великого идеала были также позаимствованы соответствующие традиционные

китайские идейные элементы, которые до настоящего времени не утратили своего жизненного значения.

Во многих кинофильмах в образе главного персонажа ощущается влияние произведений «Повесть о генералах семьи Ян» времён империи Сун (960 – 1279), национального героя Юэ Фэя (XII в.) и других героев классических китайских романов и пьес. Это говорит о том, что менталитет революционных героев в китайских исторических картинах отличается от менталитета героев зарубежных фильмов. Персонажи китайского кино не только являются адептами марксизма и ленинизма, но и, следуя интересам революции, вбирают в себя моральные принципы Дао («путь», высший закон) и дэ (манифестация Дао) – важнейших категорий китайской философии. К примеру, сюжеты кинокартины «Ураган и ливень» (1961) режиссёра Се Тели и советского фильма «Поднятая целина» (1959) Александра Иванова схожи, однако бригадир Сяо из китайского фильма сильно отличается от главного героя советской кинокартины Давыдова именно «китайским» видением героя гражданской войны, о чём шла речь выше.

После образования в 1949 г. «Нового Китая» (КНР) историко-революционные фильмы также можно рассматривать как военные. Они начали составлять большой процент кинопроизводства и постепенно приобрели наибольшую силу воздействия на зрителя, завоевали его любовь. В данных картинах заложены обширные возможности по отображению коллизий и перипетий китайской истории XX в. В результате развития историко-революционного фильма оказалась охвачена большая часть известных сражений, начиная с Наньчанского восстания в 1927 г. и заканчивая битвой на острове Хайнань в 1949 г. Столь подробная и всесторонне описанная военная история, равная истории партии КПК с 1922 г. (период альянса с Гоминьданом против милитаристских группировок) по 1949 г. (год прихода к власти), редко встречается в мировом кинематографе. Здесь исторические события показаны на микро- (незначительные стычки с использованием копий и примитивных винтовок в горных поселениях) и макроуровнях (многомиллионные сражения с привлечением артиллерии и авиации). Для этого кинематографисты, например, в фильмах «Крылья Китая» (1940) Сунь Юя, «Дунь Цуйжуй» (1955) Го Вэя, «Четыре переправы через Чишуй» (1982) Цай Цзивэя и Гу Дэсяня, «Решающее сражение: Хуайхайская битва» (1991) Ли Цзюня задействовали разнообразные художественные приёмы, технические средства, реконструировали фрагменты жестоких и кровопролитных боев описываемых лет. Подобное воспроизведение военной мощи Китая и масштабных сражений редко встречалось в истории китайского кинематографа до 1949 г.

В историко-революционных фильмах кинематографисты часто прибегают к реконструкции событий и изображению мощи и масштаба военных действий. Но главной целью подобного рода фильмов является выражение идеи «народной войны», а также убеждённость в духе исторического материализма в том, что «народ и только народ является движущей силой, создающей мировую историю». Через всеобщее участие народа в военных действиях воплощается истинная природа войны – борьба за национальную независимость и народное освобождение, общественный прогресс. Значительное число солдат добровольно

принимало участие в этих событиях, сражалось за то, чтобы получить землю после раздела, за свободу, новый Китай, идеалы коммунизма [2, с. 56]. На это обращают внимание почти во всех китайских военных фильмах.

Для того, чтобы раскрыть главную тему «народной войны», во многих военных фильмах большое внимание уделяется описанию поддержки военных действий со стороны простых людей. Они доставляют провиант на ручных тележках, выхаживают раненых солдат, иногда жертвуют ради них собственной жизнью, как в фильмах «Срочное письмо» (1953) Ши Хуя, «Минная война» (1962) Тан Инци, Сю Да и У Цзаньхая, «Маленький солдат Чжанга» (1963) Цуй Вэя, «Подземная война» (1965) Жэнь Сюдуна, «Два маленьких солдата из Восьмой армии» (1977) Чжу Вэньшуня. Для выражения идеи жертвенности создатели фильма часто пренебрегали художественными целями: могли разбавить кинокартину о напряжённой борьбе сценами о «взаимопомощи солдат и народа».

Через показ основной темы «народной войны» очень живо и мощно раскрывается суть философского умозаключения: «Завоевал народную любовь – значит, завоевал весь мир». В форме представления историко-революционных фильмов описывается последовательно развивающийся процесс: от малого к большому, от однообразного к многообразному, от описания событий к описанию людей, от поверхностной политической пропаганды к стремлению донести глубокий философско-исторический подтекст. Слои словно нарастают один за другим, раскрывая суть проблемы. Одним из исключений является фильм «Во имя чести» (2007) Фэн Сяогана, сцены и смысл которого уже относительно близки мировым стандартам кинокартин.

Историко-революционный фильм эволюционировал на протяжении своего развития. Так, военные фильмы 1940 – 1970-х годов были большей частью политической пропагандой и рассказывали военную историю, например, «Стальной солдат» (1950) Чэнь Иня, «Срочное письмо» (1953) Ши Хуя. После проведения политики реформ и открытости в 1978 г. стало постепенно увеличиваться количество картин о жизни людей и их взаимоотношениях: «Красный гаолян» (1987) Чжан Имоу, «Герои Гуандуна» (1987) Бай Дэчжана и Сюй Сина, «Девушка Гуандуна» (1989) Бай Дэчжана. Однако в них, в основном, описывались родственные отношения между «маленькими людьми», принадлежащими к низшему классу, или дружба боевых товарищей. До конца 1980-х – начала 1990-х годов после непрерывного выпуска военных фильмов-эпопей («Решающая битва Хуанцяо» (1985) Ян Чжаожэня, «Битва в горе Тайханшань» (1996) Цинь Яня), постепенно стало увеличиваться число кинокартин с описанием внутреннего мира командующих высокого уровня и руководящих лидеров. В основном, они заключались в показе классовых чувств, боевой дружбы и радости после победы, а также касались критических аспектов трудного, опасного времени. Так, в фильме «Высоко возвышается Куньлунь» (1989 г., режиссёр Цзинь Мукуй) близкий соратник Мао Цзэдуна – Жэнь Биши, беспокоясь о вожде, не позволяет ему оставаться в Шаньбэй, но встречая минутное непонимание последнего, сердится на него. В картине «Цзиньша Шуэйпай» (1994) Чжай Цзюньцзе показано, что строгие правила, самодисциплина Мао Цзэдуна, занимающего пост главного руково-

дителя, его родственные чувства к близким, боевым товарищам, братьям по нации, а также его эмоции в разнообразных столкновениях выступают в качестве общего эстетического ориентира [3, с. 275]. Это своего рода сопереживание нации и всему, что поддерживает и чем обладает государство (политическое сопереживание равно историческому сопереживанию). С этой точки зрения многосерийные телевизионные фильмы «Главное сражение» (1990 – 1992 гг., режиссёры Ли Цзюнь и Ян Гуанюань) и «Большой поход» (1996 г., режиссеры Ян Гуанюань, Чжао Цзиле, Цзя Хэ, Вэй Линьюй, Вэй Лянь), а также игровой кинофильм «В горах Тайханшань» (2005 г., режиссёры Чжан Чэнь, Дун Шэнь, Лян Вэй) являются наиболее выразительными. В них зритель сталкивается с жестоким лицом войны.

Повествовательная конструкция историко-революционных фильмов строится на отказе от показа личных отношений ради бескорыстного служения долгу. Как отметил киновед Лань Айго, каждый отдельный человек должен влиться в ряды революционных войск и мыслить коллективно [4, с. 58]. При написании сценария историко-революционного фильма сценарист и режиссёр умышленно прибегают к гиперболизации и выдумке в отношении героического образа, наделяют его легендарными качествами. Причина этого кроется в тысячелетней традиции китайского театра. Китайский зритель, как отмечает писатель и автор сценария фильма «Да здравствует моя жена!» (1947) Чжан Эйлин, привык к удивительным историям, и чтобы его привлечь, необходимо усердно потрудиться над легендарной составляющей сюжета. В исторических картинах особые качества героических персонажей проявляются в небывалой смелости и расчёте, высокой эрудированности, сверхчеловеческих психологических качествах, боевой мощи и преданности идеям революции. С помощью этих черт герой постигает особое жизненное искусство.

О качествах героических персонажей, выходящих за пределы возможного, неоднократно повествуется в историко-революционных кинокартинах. Сами персонажи на основе соответствия эстетическим взглядам народных масс, в многочисленных пересказах мифологизируются, мистифицируются. Притягательная сила «героических саг» заключается не только в том, чтобы в полной мере отвечать запросам публики, но и в том, чтобы соответствовать зарождающейся среди людей «героической мечте». Под влиянием основной идеологии о том, что «только народ является движущей силой, создающей мир», все героические персонажи историко-революционных фильмов – выходцы из народа, пролетарии. Через принадлежность коммунистической партии они осознают свою принадлежность народу. При использовании в повествовании адаптированной мудрости эти герои могут легко завоевать симпатии таких же простых зрителей, а незаурядные успехи главного героя, возможно, станут наивысшими проявлениями мечтаний зрительской аудитории. Для того, чтобы более ярко подчеркнуть моральные качества героев, создатели фильмов их идеализируют.

Таким образом, особенности развития историко-революционного фильма в китайском кинематографе определяются традициями, идущими от китайского театра (идеализация, героизация, легендаризация образов), а также идеологиче-

скими установками, царящими в определенный исторический отрезок времени. Сценарии китайских историко-революционных фильмов основаны на реальных событиях. Они реализуются преимущественно в тех жанрах кинематографа (эпопея, драма), которые позволяют в выгодном свете показать индивидуальный и коллективный героизм. Для его проявления авторы прибегают к созданию на экране неожиданных и логичных ситуаций, избегают придуманных небылиц для создания легенды. Это одна из тайн не ослабевающей с годами художественной жизненной силы китайских историко-революционных фильмов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Линь, Мань. Лекции на церемонии открытия «Двадцать первой ретроспективы китайского кино 40-х гг.» / Мань Линь, Цзыюнь Ли // Разговоры о кино / под ред. Ся Янь. – Пекин, 1993. – С. 40 – 49. (на китайском языке)
2. Чэнь, Хуанмэй. «Сто цветов в цвету» в киноискусстве / Хуанмэй Чэнь // Китайское кино. – 1956. – № 1. – С. 56. (на китайском языке)
3. Чжан, Байцин. История развития китайского современного кино : в 2 т. / Байцин Чжан, Лэйлэй Цзя. – Пекин : Культура и искусство, 2006. – Т. 1. – 524 с. (на китайском языке)
4. Лань, Айго. Семнадцать лет анализа / Айго Лань. – Шанхай : Изд-во Восточно-китайского педагогического университета, 2003. – 260 с. (на китайском языке)

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрено развитие историко-революционного фильма в КНР за последние восемьдесят лет. Сделаны выводы о своеобразии образного и содержательного решения кинолента рассматриваемой тематики, показана их обусловленность традициями китайской культуры и конкретными идеологическими установками.

SUMMARY

The article considers the development of a historical-revolutionary film in China during the last eighty years. Conclusions are drawn about the peculiarity of the imaginative and informative solution of films of the subject matter under consideration, their conditionality in the traditions of Chinese culture and concrete ideological attitudes is shown.

Чжао Дундун

КОНСТИТУТИВНЫЕ ПРИЗНАКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ФИЛЬМА (НА ПРИМЕРЕ ГОНКОНГСКОГО КИНЕМАТОГРАФА 1960-Х ГОДОВ)

*Белорусский государственный университет культуры и искусств
(Поступила в редакцию 15.09.2018)*

С появлением звука в кино начала формироваться группа жанров музыкального фильма, соединяющих в себе музыку, слово, хореографию на новом уровне. Кино открыло новые горизонты для создания оригинальных форм синтеза танца и песни.

Музыкальный фильм, или киномюзикл (от англ. musical – музыкальный), объединяет картины, в которых музыка выполняет драматургическую функцию. Музыкальные фильмы являются самостоятельной ветвью жанрово-видовой системы кинематографа. Большинство из них снимается по следам мюзиклов и оперетт. К музыкальным фильмам относятся музыкально-биографический

фильм, музыкальная комедия, киномюзикл, кинооперетта, киноводевиль [1, с. 204]. Эти жанры сложились в 1930-е годы и впоследствии получили развитие. Появление телевидения в 1950-е годы открыло новые возможности для музыкального фильма, расширило контакты экрана с музыкальными жанрами, породило оригинальные телевизионные жанры (телеопера, телебалет).

На протяжении долгого развития музыкальный фильм сформировал свою систему тем и особую аудиовизуальную структуру жанра. Его специфической чертой является такое состояние кинематографического синтеза, при котором музыкальное начало становится ведущим. Это изменяет традиционную роль драматургии (сценария) в организации киноповествования. Музыкальные фильмы часто становятся удобным форматом для профессиональных певцов, приглашённых играть главные роли. Классическим примером фильмов с танцевальными сценами является индийское кино. Здесь наблюдается смесь многочисленных стилей.

В настоящее время киномюзикл не теряет своей актуальности. Уникальные технические возможности XXI в. позволяют создать невозможное: аудиовизуальные эффекты достигли высокого уровня и не оставляют равнодушным даже самого искушенного зрителя (например, белорусские музыкальные фильмы «Рыжик в Зазеркалье» (2011) и «Киндер-Вилейское привидение» (2014) Елены Туровой).

Повествовательные структуры гонконгских киномюзиклов ранее не становились предметом специального исследования в белорусском искусствоведении. Вместе с тем, это явление заслуживает внимания в условиях растущего интереса к азиатскому кинематографу в XXI в.

Цель статьи – рассмотрение конститутивных признаков музыкального фильма на примере гонконгского кинематографа 1960-х годов – периода расцвета жанра.

Музыка и танцы в музыкальных кинофильмах – важные составные части художественного замысла и развития сюжета. Они должны отвечать требованиям повествовательности, разнообразия движений. Гонконгские музыкальные фильмы 1960-х годов не сформировали собственную целостную и независимую творческую систему. Они испытали влияние голливудских, японских, а также ранних китайских музыкальных фильмов. Под музыкой в музыкальных фильмах, в основном, подразумеваются песни. В их основе лежит абстрактное продолжение эмоций и чувств, облачённое в конкретную форму в соответствии с основной идеей или определённой обстановкой сюжета.

В музыке гонконгских музыкальных кинофильмов 1960-х годов ярко проявились такие особенности, как сочетание китайских и иностранных элементов, старого и нового. Так, композитор Яо Минь выступал за объединение китайской и западной музыки. Он написал музыку для почти ста гонконгских фильмов и был дважды удостоен премии Азиатского кинофестиваля «За лучшую музыку» для музыкальных фильмов «Девушка из календаря» (1959) и «Красотки» (1960). Композитор Ци Сянтан умело сочетал народные и популярные мелодии. Он принял участие в создании музыки к кинофильмам «Девушка мамбо» (1957.),

«Весенняя песня» (1959) и другим. Японский композитор Фубу Ланьи в начале 1960-х годов сотрудничал с кинокомпанией «MP & GI» и написал музыку для фильма «Дикая, дикая роза» (1960). Впоследствии он же сочинил музыку для фильма «Гонконгский ноктюрн» и многих других музыкальных картин кинокомпании «Shaw Brothers», привнеся японский стиль в гонконгский кинематограф.

Музыка гонконгских киномузиклов 1960-х годов основывалась на разном материале. Например, интермедия «Подари мне один поцелуй» из музыкального фильма «Гонконгская рапсодия» (1968) была взята из оперы «Мадам Баттерфляй» Д. Пуччини. В кинокартине «Дикая, дикая роза» звучали отрывки из опер «Кармен» Ж. Бизе, «Риголетто» Д. Верди, «Мадам Баттерфляй» Д. Пуччини, оперетты «Весёлая вдова» Ф. Легара.

В киномузикле 1960-х годов было место для популярной музыки. Так, в фильме «Девушка из календаря» звучала песня из картины «Песня рыбака», а в работе «До конца времён» – из фильма «Звёзды движутся вокруг Луны» и т. д. Что касается оригинальных мелодий, то благодаря композиторскому творчеству Яо Миня, Ци Сянтана, Ван Фулина появилась киномузыка к фильмам «Красотки», «Весенняя песня», «Бесконечная любовь» соответственно.

Гонконгские музыкальные фильмы 1960-х годов в значительной степени опирались на личное обаяние кинозвёзд. Например, звезда кинокомпании «MP & GI» актриса Гэ Лань в музыкальном фильме «Девушка мамбо» танцевала джаз и мамбу; в «Дикая, дикая роза» – танец испанских цыган и японских гейш; в «Весенней песне» – ча-ча-ча.

Благодаря большим объёмам инвестиций в качестве гарантий гонконгские кинокомпании приглашали профессиональных артистов для участия в масштабных сценах. Так, в съёмках фильма «Научи меня не скучать по ней» (1963 г., реж. И Вэнь, Ван Тяньлинь) была задействована японская танцовщица Сянь Янэр.

Для удержания интереса зрителей кинематографистами уделялось большое внимание зрелищности фильма. В одной и той же картине могли смешиваться особенные танцы разных стран и регионов. Например, в музыкальном фильме «Красотки» были показаны китайский «танец с барабанами», «танец сбора цветков лотоса и ловли бабочек», японский «танец сакуры», малазийский «танец ветра», тайский «танец почитания богов» и другие. В кульминационный момент фильма «Научи меня не скучать по ней» включены танцы Японии, США, Испании и других стран.

Основное достоинство гонконгских музыкальных фильмов 1960-х годов заключалось в развлекательности сюжета. Несмотря на длительные поиски, по возможности объединялись повествовательные функции сюжета и музыкально-хореографических сцен, авторы по-прежнему зачастую сталкивались с проблемой унификации «повествования о персонажах, находящихся в условиях реальной повседневной жизни» и «повествования посредством песни и танца, находящихся в искусственных, фиктивных условиях» [2, с. 222]. Кроме этого, «обстановка в музыкальном фильме – это было не какое-либо реальное место, а скорее, точка зрения в аудиовизуальной форме; их точка зрения, на самом деле, состояла

в том, что мир – это прекрасное, наполненное романтизмом место» [3, с. 168]. Музыкальные фильмы, по мнению Т. Шатца, это утопия на экране, где можно укрыться от действительности, это вымышленное место, где успешно решаются определённые социально-культурные проблемы [4, с. 96].

Гонконгские музыкальные фильмы 1960-х годов согласно повествовательным структурам можно условно разделить на два вида: закулисные и повествовательные фильмы. Подобная диверсификация производится исходя из соотношения повествования с музыкально-хореографическими сценами. Последние могут быть представлены в качестве отдельных номеров-вставок (выступлений) или являться частью сюжета; обеспечивать незначительные второстепенные сцены или участвовать в построении всей сюжетной линии.

В так называемых «закулисных музыкальных фильмах» актёры не только играют свои роли, но и исполняют песни. Основная функция песенно-танцевальных сцен в таких кинокартинах – отражение определённого стиля песенных номеров или танцевального искусства. Закулисные музыкальные фильмы являются основным типом гонконгских музыкальных фильмов, их количество велико, и среди картин этого типа выделяется две тематические разновидности: фильмы о ночных клубах и фильмы о музыкально-хореографических труппах.

В фильмах о ночных клубах актёры исполняют музыкально-хореографические номера в статусе артистов развлекательных заведений. Такие картины происходят от шанхайских фильмов довоенного периода, где, в основном, изображались ночные развлечения в клубах, караоке, на дискотеках и т. п. Позже влияние этих фильмов распространилось на юг, так они принесли шанхайский образ жизни в Гонконг, всё чаще и чаще появляясь на киноэкранах. Существует достаточно много фильмов данного типа, вышедших в разное время на гонконгский киноэкран. Наиболее яркими считаются кинокартины с участием певиц Чжоу Сюань («Ангел с улицы», 1937 г.) и Дэн Сыцзя («Дикая, дикая роза»). В этих фильмах песни и танцы тесно связаны с характерами и чувствами главных героев.

В фильмах о ночных клубах главная героиня зарабатывает на жизнь только пением. Жизнь заставила её петь и/или танцевать в ночном клубе либо других развлекательных заведениях. Обычно судьба протагониста трагична. Из-за очень узкого пространства в ночном клубе, не располагающего для исполнения танцев, в фильмах этого типа основное внимание уделяется пению, которое сопровождается небольшим количеством танцевальных движений, не играющих значительной роли для песенных фрагментов, содержания повествования и развития сюжета.

Сюжет фильмов о музыкально-хореографических труппах строится вокруг истории создания или восстановления труппы, её репетиций и функционирования. Артисты труппы являются главными героями фильма, который изобилует множеством песенно-танцевальных сцен. Такие фильмы стали появляться в гонконгском кинематографе в конце 1950-х годов. В 1960-е годы они достигли своего расцвета.

Первым фильмом о музыкально-хореографических труппах в гонконгском кинематографе стала «Девушка из календаря» Тао Циня. В этой кинокартине значительная часть повествования строилась на последовательности роскошных песенно-танцевальных сцен. В фильмах 1960-х годов (например, «Танцующая миллионерша» Тао Циня, 1964 г.; «Гонконгский ноктюрн» Инуэ Умедугу, 1967 г.) повествовательные функции песен и танцев значительно повысились. И хотя в фильмах по-прежнему песенно-танцевальные номера последовательно исполнялись труппой, но уже появились элементы лиричности и метафоричности. Песни и танцы не только были тесно связаны с душевным состоянием, особенностями характера главных персонажей, но и выполняли драматургическую функцию.

Главным героем фильмов о музыкально-хореографических труппах обычно является артист, который любит песни и танцы. На пути к успеху он сталкивается с трудностями, непониманием со стороны профессионалов из-за недостаточного уровня профессионализма или радикальности художественных поисков, но в конце концов дело обязательно увенчается успехом. В таких фильмах играют красивые актёры и актрисы, имеющие хорошую хореографическую подготовку (например, Чжэн Пэйпэй, Цинь Пин, Хэ Лили, Линь Дай и др.). Ценность труппы зависит от профессиональности музыкально-хореографических выступлений; песенно-танцевальные сцены всегда достаточно роскошные и впечатляющие, иногда не имеют тесной связи с содержанием сюжета о любви, моральных принципах и т. д. Однако обычно они в большей или меньшей степени выполняют повествовательную функцию.

В фильмах о музыкально-хореографических труппах большое внимание уделяется эстетической красоте формы и содержания танцевальных движений, но не подчёркивается вокальное мастерство, так как есть возможность использовать закадровое вокальное дублирование знаменитыми певцами и певицами.

В другом типе музыкальных фильмов (повествовательном) главный герой не является певцом или танцовщиком. Песни и танцы в таких кинокартинах не участвуют в сюжетообразовании, но раскрывают смысл и содержание происходящего в песенной или танцевальной форме. В основном, этот тип фильмов представлен кинокомпанией «Motion Picture & General Investment» («MP & GI», 1955 – 1989 гг.). Например, в музыкальном фильме «Девушка мамбо» (реж. И Вэнь) главная героиня, имеющая способность и талант к пению и танцам, является дочерью коммерсанта, занимающегося бизнесом игрушек. Танцы в фильме исполняются в обычной обстановке дома, в условиях дружеских вечеринок, семейных праздников. Персонажи танцуют в обычной свободной одежде. Их движения в танце также простые и естественные. В них достаточно хорошо сочетаются молодёжные энергичные танцевальные движения с чистыми и позитивными характерами персонажей.

В действительности фильмов повествовательного типа сравнительно мало. К тому же в них музыкально-хореографическая форма повествования проявляется не в чистом виде. Хотя персонажи в фильме и являются обычными людьми из реальной жизни, но они непременно имеют способности к пению и танцам. По-

этому реалистичная расстановка песен и танцев, одновременно с развитием сюжета, также создаёт чувство неопределённости на границе между закулисными мюзиклами и повествовательными.

В 1960-е годы гонконгское общество переживало множество реальных трудностей, что предоставило сюжету музыкальных фильмов возможный фон. В то же время но из-за нехватки объективного и субъективного смысла культуры и национального сознания для гонконгского кинематографа нехарактерно использование музыкально-хореографических форм в качестве выражения чувств и эмоций. Публика определяет направление, а рынок – производство. Хотя инвестиционные затраты на гонконгские музыкальные фильмы довольно высокие, но кассовая прибыль не может быть гарантирована; к тому же сам гонконгский кинематограф не имеет продюсерской системы. Всё это является причинами довольно ограниченного производства музыкальных фильмов в Гонконге в настоящее время.

ЛИТЕРАТУРА

1. Нечай, О. Ф. Основы киноискусства / О. Ф. Нечай. – М. : Просвещение, 1989. – 284 с.
2. Хуан, Айлин. Начальные исследования кинематографа семьи Шао / Айлин Хуан. – Гонконг : Гонконгская фильмотека, 2003. – 358 с. (на китайском языке)
3. Лань, Фань. Рассуждения о музыкальных фильмах с музыкально-хореографическим образным повествованием / Фань Лань // Исследования культуры и искусства. – 2010. – №1. – С. 168. (на китайском языке)
4. Шатц, Т. Старый Голливуд, Новый Голливуд: ритуал, искусство и промышленность / пер. с англ. Чжоу Чуаньцзи, Чжоу Хуан. – Пекин : Китайское изд-во радио- и телевидения, 2003. – 392 с. (на китайском языке)

РЕЗЮМЕ

В статье дана общая характеристика развития гонконгского музыкального фильма 1960-х годов, рассмотрены его конститутивные принципы (синтез музыки и хореографии, зрелищность, развлекательность, опора на систему звёзд), показано различие структуры закулисных и повествовательных музыкальных фильмов.

SUMMARY

The article gives a general description of the development of the Hong Kong musical film of the 1960s, its constitutive principles (synthesis of music and choreography, entertainment, reliance on the star system) are considered, and the narrative structure of behind-the-scenes and narrative musical films is different.

Ярмалінская В. М.

СЦЭНАГРАФІЯ ДЗІЦЯЧАГА СПЕКТАКЛЯ – АСАБЛІВАЯ ПАБУДОВА СЦЭНІЧНАЙ ПРАСТОРЫ ВА ЎЗАЕМАСУВЯЗІ З РЭЖЫСУРАЙ І АКЦЁРСКИМ ВЫКАНАННЕМ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 14.09.2018)*

Дзіцячы спектакль мае сваю асаблівую драматургію і, адпаведна, пабудову сцэнічнага дзеяння. Падобныя спектаклі маюць узроставаю накіраванасць. У адпаведных узростах глядачом па-рознаму ўспрымаецца бачанне тэатрам таго ці іншага твора: агульная канструкцыя, рэчавы свет спектакля, яго колеравая гама. Зусім маленькі глядач засяроджвае ўвагу на яркіх фарбах і больш вынаходліва сканструяваных і выкананых касцюмах персанажаў. Складаныя архітэктурныя пабудовы, сучасныя матэрыялы, выкарыстаныя ў афармленні сцэны ў спалучэнні з выразнай рэжысурай больш цікавыя глядачу-падлетку, старшакласніку. Але ў



кожным выпадку мастак, які займаецца афармленнем сцэны і сцэнічнай прасторы дзіцячага спектакля, імкнецца да стварэння тэатральнага відовішча, выразнага, заважальнага і прыцягальнага для глядача.

Да адметнай пабудовы дзіцячага спектакля імкнецца і мастак Л. Рулёва. Яе сцэнаграфічным праектам і вырашэнням уласцівы рысы класічнага і эксперыментальнага тэатра. У Беларускай рэспубліканскай тэатры юнага глядача мастак стварае свае работы з 70-х гадоў XX ст. Л. Рулёва таленавіта падыходзіць як да вырашэння сцэнічнай прасторы кожнага спектакля, так і да стварэння касцюмаў персанажаў, знаходзіць заўсёды новае толькі для канкрэтнага героя і выканаўцы. Сцэнаграфія і касцюмы Л. Рулёвай яркія, арыгінальныя і вынаходніцкія [2, с. 101 – 102].



Адзін з першых спектакляў у сцэнаграфіі Л. Рулёвай на сцэне ТЮГа – «Бэмбі» Ф. Зальтана (1979 г., рэж. Ю. Міроненка, харэаграфія У. Колесава). Прастора яго падкрэслена казачная і таямнічая. На сцэнічнай пляцоўцы быў

створаны лес, які насялялі звяры і птушкі, сямейства аленяў. Святло і светлавыя эфекты стваралі ранішняю цеплыню і свежасць прыроды, бясконцасць жыцця, веліч і пяшчоту ночы. Галоўнымі ў гэтай прасторы былі персанажы, якіх мастак надзяляла індывідуальнымі рысамі, выкарыстоўваючы касцюмы-сеткі і грывы. Выканаўцы з'яўляліся часткай жывога лесу. Іх рухам і жэстам падпарадкоўвалася кожная расліна, дрэва. Ужо ў першым спектаклі мастак падкрэслівала значнасць і знітанасць усіх кампанентаў пастаноўкі.

Ва ўмоўнай прасторавай пабудове спектакля «Уся надзея» У. Рошчына (1986 г., рэж. У. Караткевіч) галоўнай з'яўлялася дарога, доўгая, роўная, амаль бясконцая. Яна запаўняла ўвесь заднік сцэны і з'яўлялася сімвалам жыццёвага шляху кожнай з маладых гераней спектакля. Падлеткаў выходзіла вуліца, а не сям'я, але менавіта ад правільнага асабістага выбару залежаў іх лёс. Л. Рупева свядома вызваляла сцэнічную пляцоўку ад прадметаў і такім чынам акцэнтавала ўвагу на самым важным у сцэнаграфіі сэнсавым элеменце.

Сцэнаграфія дзіцячага спектакля цесна звязана з драматургіяй, рэжысурай. Рэжысура Тэатра юнага глядача канца ХХ – пачатку ХХІ ст. была прадстаўлена імёнамі Н. Башавай і С. Навуменкі (асобныя аднаразовыя пастаноўкі здзяйсняліся запрошанымі рэжысёрамі). Менавіта на рэжысёрскія задачы была накіравана і сцэнаграфія Л. Рупевай, неад'емная ад акцёрскага выканання, што з'яўлялася асноўным для рэжысуры.

Сцэнічная прастора спектакля «Сястра мая Русалачка» Л. Разумоўскай, пастаўленага Н. Башавай у 1999 г., была падкрэслена відовішчнай. У зменлівых мізансцэнах і фарбах тэатр апаўвадаў глядачу рамантычна-сумную гісторыю пра тое, як Русалачка закахалася ў Прынца. Дзякуючы неверагодным чарам стала дзяўчынай, апынулася побач з каханым на зямлі, але, так і не сустрэўшы ўзаемнага пачуцця, загінула, ператварыўшыся ў марскую пену.

Мастак адразу ж, у першай карціне спектакля, разгортвала перад глядачом таямнічы падводны свет, дзе гнуткія рознакаляровыя водарасці ўздымаліся са дна акіяна, а марскія жыхары імкнуліся ў недасягальную, таямнічую бездань. Сцэна, задрапіраваная празрыстым цюлем, стварала ўражанне вялікага акварыума, напоўненага дзівоснымі раслінамі і населенага русалкамі. Гэтыя прыцягальныя істоты былі апрануты Л. Рупевай у ажурныя сукенкі. Іх лёгкія ўборы абцягвалі таліі і толькі ўнізе, каля самых ног, ператвараліся ў веер, нагадваючы хвост казачна-міфічных стварэнняў. У кожнай з русалак быў свой парок: сіні, пяшчотна-зялёны, залаты. З асаблівай увагай сцэнограф падышла да стварэння вобраза галоўнай герані. Русалачка – А. Паплаўская вылучалася ў першых сцэнах ад астатніх толькі самым яркім, вогненна-чырвоным парыком і незвычайнай сукенкай фантастычнай істоты. Але хутка нельга было не заўважыць яе выключнасці: і ў сумным позірку, і ў нястрымным жаданні вырвацца ў іншы сусвет, дзе жывуць людзі і той, каго яна пакахала.

У спектаклі дзякуючы сцэнаграфічнаму вырашэнню існавала атмасфера радаснай трывогі, прадчування невядомага, незямнога кахання. Героі «Русалачкі» знаходзіліся ў дзвюх процілегласцях: фантастычнай, недасягальнай бездані акіяна і адначасова ў рэальным, зямным, сонечным і жыццярадасным

свече. І было відавочна, што гэтыя сусветы цесна звязаны паміж сабой. Русалачка, якая ператваралася ў марскую пену, знікала ў невядомым вымярэнні і заставалася на зямлі, побач з Прынцам: «*Я ў траве, у лузе, у кветках... Мне адчуць ты толькі сэрцам можаш*» [2, с. 105]. Спектакль ТЮГа «Сястра мая Русалачка» не меў шчаслівага канца, але ён быў жыццярэдасным у сваіх фарбах, што існавалі ў незвычайнай прасторы, прадстаўленай сцэнографам.

Сумесна з рэжысёрам Н. Башавай Л. Рулёвай быў створаны спектакль «Дарога на Віфлеем» паводле п'есы С. Кавалёва «Братка Асёл» (2000). Драматургі і рэжысёрскай задуме пастаноўкі была ўласціва ўмоўнасць простых і выразных вобразаў каляднай казкі, імкненне без маральных павучанняў расказаць маленькаму глядачу гісторыю браткі Асла, які ўратаўваў у сваім вазку Марыю і Іосіфа з народжаным Ісусам ад цара Ірада. Такой жа ўмоўнасцю, нават сціпласцю, характарызавалася і сцэнаграфічнае вырашэнне. Усе падзеі спектакля адбываліся на невялікім памосце. На ім сустракаліся дзеючыя асобы – сведкі незвычайнага падарожжа. На задніку былі тонка выпісаны царкоўныя купалы, а ў начных нябёсах вымалёўваліся белыя фігуркі анёлаў, якія нібы ахоўвалі ўсіх персанажаў. Уся ж сцэнічная пляцоўка ўяўляла сабой доўгую дарогу на Віфлеем. Такім чынам, дарога не проста была месцам дзеяння, а сімвалізавала сабой і складаны чалавечы шлях да дасягнення высокіх мэт, і цяжкі ляс Хрыста.

Музычны спектакль «Рыцар сонца» П. Васючэнкі (2002) у пастаноўцы Н. Башавай можна назваць эксперыментальным. Асноўным у ім быў казачны сюжэт, які дапаўняўся лірычнымі песнямі і пластычнымі мізансцэнамі. П'еса П. Васючэнкі шматслойная, яна спалучае шэраг сюжэтных ліній, што нарэшце злучаюцца ў адну. У «Рыцары сонца» дзейнічаюць і фантастычныя, казачныя персанажы, такія як Цмок, Мэрлін, Тарантул, і зусім звычайныя, вясёлыя і пазнавальныя ў жыцці – Андрусь, Ківайла, Штокала, Васька, Матруна.

Мастацкае афармленне ў гэтым спектаклі было накіравана на вынаходніцкую пабудову незвычайнага, казачнага месца дзеяння. Л. Рулёва імкнулася да адзінай колеравай гамы ў агульнай сцэнічнай прасторы і выразнасці ў выкананні касцюмаў кожнага персанажа. На сцэне былі дакладна акрэслены два каралеўствы, два сусветы: злева – краіна Сланечнікаў са светлымі дамамі, высокімі замкамі, царквой і жоўтымі кветкамі; справа – змрочная, вырашаная пераважна ў чорных колерах, агорнутая смяротным павучыным плашчом краіна Павукоў. Мастаком быў удала прыдуманая бязважкі палатняны шацёр, які закрываў амаль усю сцэну і пры неабходнасці трансфармаваўся то ў рухомае таямнічае неба, то ў раку, то ў абрысы змрочнага палаца, то нават у бясконцую глыбокую бездань. За гэтым шатром вырасталі і высокія цені незнаёмцаў, запаўняючы ўсё навокал і ствараючы атмасферу страшнаватай загадкавасці. Дзякуючы фантазіі мастака ў спектаклі на сцэне побач з героямі прысутнічалі прывабныя мяккія цацачныя конікі, зубр, мядзведзь. Захапляла гульня ценяў, святла, разнастайнасці фарбаў (ад сіне-жоўта-залатых да таемных чорна-чырвоных), якія і складалі маляўнічае палатно казкі. А непаўторнасць дзеючых асоб і падзей адлюстроўвалася ў дзівоснай дарагой раме, што час ад часу выносіла фантастычная Світа – прыём, уведзены непасрэдна сцэнографам.

Мастак стварала такія ж яркія, фантастычныя касцюмы, улічваючы індывідуальнасць кожнага выканаўцы, падкрэслівала характары персанажаў: абаяльнай, пяшчотнай дзяўчыны Златы – А. Жуковіч, смелага і рашучага Андруся – М. Крэчатава, цынічнага і грубаватага Дармедонта – У. Іванова, таямнічага Мэрліна – А. Курловіча.

Таленавітая сцэнаграфія ў спектаклі дыктуе і новае акцёрскае існаванне, робіць сучаснай рэжысёрскую пабудову мізансцэн. Як гэта адбылося ў «Апошній дуэлі» М. Лявончыка і Н. Башавай, пастаўленай на малой сцэне ТЮГа Н. Башавай (2003). Работа стала плённым эксперыентам для тэатра. Спектакль раскрываў перад глядачом многія невядомыя старонкі жыцця А. Пушкіна. Але пры гэтым тэатр не адстойваў бяспрэчную гістарычную дакладнасць. Ён прадстаўляў фантазіі на тэмы жыцця, кахання і смерці.

Прасторавае вырашэнне «Апошній дуэлі» было падкрэслена аскетычным. Сцэна вызвалася ад грувасткай мэблі і амаль пазбаўлялася прадметаў, тым самым давала вялікія магчымасці для мізансцэніравання. Рэжысёр строга і графічна выбудоўваў карціны пастаноўкі: спакойнае, разважлівае апавяданне адбывалася на невялікай пляцоўцы, нечакана змянялася перакрывавальнымі імклівымі рухамі, перамяшчэннямі акцёраў, эмацыянальнымі маналогамі зменлівых персанажаў; нечакана для глядача відовішча зноў вярталася ў павольнае русла. Пабудову спектакля дакладна перадавала і суправаджала музыка (музычнае афармленне В. Мазура). Сцэнаграфія, рэжысёрскія вынаходніцтвы, акцёрскае выкананне – усё гэта моцна ўздзейнічала на глядача, прымушала ўвесь час пільна сачыць за тым, што адбывалася на сцэне. На працягу ўсяго дзеяння на сцэне знаходзілася юная доўгавалосая Муза са скрыпкай (таксама дакладна знойдзены сцэнографам і рэжысёрам персанаж). Яна з’яўлялася неад’емнай ад агульнай сцэнічнай пабудовы і, нібы лёгкі прывід, ні на хвіліну не пакідала паэта, бяшумна перамяшчалася ва ўмоўнай прасторы і часе.

Сцэнічная прастора «Апошній дуэлі» была строга і стройна выпісана Л. Рулёвай. Чорны і белы колеры былі асноўнымі ў спектаклі. Нечакана ўрываўся і ўпрыгожвалі сцэну белыя лісты-палотнішчы з чарнавікамі і малюнкамі А. Пушкіна. Амаль містычнымі з’яўляліся ў гэтай таямнічай прасторы чырвоныя кветкі на белай сукенцы гераіні, якая ненадоўга ўзнікала і нібы патанала ў бездані. Прыцягвала карункавае белае акно ў цэнтры сцэнічнай пляцоўкі, што мела здольнасць таямніча раскрывацца і знаёміць глядача з новымі дзеючымі асобамі і здзіўляць нечакана пабудаванымі эпізодамі. Акцёры М. Лявончык, Г. Казлова, В. Казлоў, Н. Якаўлева і А. Курловіч не ўвасаблялі канкрэтных людзей, яны, хутчэй, раскавалі пра іх, разыгрывалі эпізоды з жыцця А. Пушкіна. Іх героі з’яўляліся персанажамі адасобленымі, яны нібы сыходзілі з жывапіснага палатна даўніх часоў.

На малой тэатральнай сцэне апошнім часам вялікай рэдкасцю сталі антыкварныя рэчы. У «Апошній дуэлі» яны былі своеасаблівымі знакамі часу. Глядача ўражвалі дакладна падабраныя і пастаўленыя перад вачамі прадметы рэдкай прыгажосці: маленькі столік з гадзіннікам, размаляваная ціснёная шкатулка, тонкі падсвечнік, пяро. І такімі ж каштоўнымі здаваліся чыстыя белыя

лісты і пісьмы, якія знаходзіліся побач. У спектаклі ТЮГа прафесійная работа пастаноўшчыкаў і выканаўцаў была знітавана ў адзінае цэлае.

Сцэнаграфічнае вырашэнне камедыі «Дурнічка» Лопэ дэ Вегі, пачынаючы з эскізаў дэкарацый і касцюмаў, было накіравана на стварэнне відовішча эфектнага, злучанага з пластыкай акцёрскага ансамбля. Чорна-белыя колеры былі асноўнымі ў агульнай сцэнічнай прасторы і ўборах. Беласнежныя, амаль бязважкія калоны спрыялі прыгажосці і дакладнасці зменлівых карцін. На працягу дзеяння сцэна пераўтваралася дзякуючы гульні святла і ценяў. Дзеючыя асобы жывапісна паўставалі ў ажурнай галерэі, пабудаванай сцэнографам. У распрацоўцы мастака яны былі своеасаблівымі носьбітамі знакаў, «цэнтрам звестак аб расказанай гісторыі, аб псіхалагічнай і пластычнай характарыстыках персанажаў, аб сувязі са сцэнічнай прасторай або ходам прадстаўлення» [1, с. 10]. Рэжысуры С. Навуменка ўласціва вынаходлівасць, імкненне да тэатра рамантычнага, у якім моцныя і сапраўдныя пачуцці, высакародныя ўчынкі дамінаюць над усім астатнім. Мізансцэны спектакля былі гнуткімі, пластычнымі, дакладна выпісанымі выканаўцамі і пастаноўшчыкам у выразным мастацкім афармленні.

Прасторавое вырашэнне спектакля «Марныя намаганні кахання» У. Шэкспіра (2006) Л. Рулёвай было накіравана на ўвасабленне рэжысёрскай ідэі М. Шыйко, якая заключалася ў стварэнні яскравага відовішча, перш за ўсё для маладзёжнай аўдыторыі. Мастак будавала на агульнай пляцоўцы яшчэ адну ігравую пляцоўку, падобную да дзіцячай пясочніцы, дзе і з'яўляліся персанажы ў экстравагантных касцюмах і масках. Вяроўкі, якія звисалі з-пад каласнікоў, лесвіцы, палотнішчы давалі магчымасць для перамяшчэнняў герояў, іх нечаканых з'яўленняў, найбольш яскравага сведчання пра сябе, больш акцэнтаванага гучання маналогаў у вышыні або на планшэце сцэны. Такім чынам, сканструяваная прастора стварала надзвычай рухомае дзеянне, спектакль-гульнію, дзе былі задзейнічаны і выканаўцы, і глядзельная зала.



Спектакль «Беларускія вадэвілі» паводле братоў Далецкіх і М. Чарота ў рэжысуры У. Савіцкага (2016) таксама адрасаваны маладзёжнай аўдыторыі, старшакласнікам. Яго прастора падкрэслена проста вырашана Л. Рулёвай і рэжысурай. На сцэне адсутнічаюць інтэр'еры і пакоі. Галоўнымі прадметамі з'яўляюцца куфры розных памераў, здольныя перамяшчацца, вызваляць або сціскаць пляцоўку і, такім чынам, выконваць важную функцыю ў пабудове кожнай з мізансцэн. Куфар у дадзенай пастаноўцы становіцца сімвалам і пасагу нявесты, і дабрабыту заможнага гаспадара, адначасова гэта выключны мастацкі

выраб беларускіх майстроў. У кампазіцыю з куфраў, нібы жывая карціна, упісваюцца выканаўцы ў касцюмах, якія адначасова спалучаюць сучасны крой, малюнкi тканін і элементы этнастылю. У выкананні мастака аўтарскімі з'яўляюцца мужчынскія і жаночыя галаўныя ўборы. Увесь названы рэчавы свет спектакля ўпрыгожвае сцэнічную прастору і выступае яе неад'емнай часткай. Так, без ручніка, важнага атрыбута беларускага вяселля, сялянскага дома, немагчымы падзеі, пра якія пісалі аўтары «Беларускіх вадэвіляў». І таму ў сцэнаграфіі ручнікі прадстаўлены вялікімі палотнішчамі, што звісаюць з-пад каласнікоў і завяршаюць агульную пабудову, падкрэсліваюць рэжысёрскую задуму.

Відавочна, што дзіцячы спектакль патрабуе асаблівай пабудовы сцэнічнай прасторы. Гэта датычыцца творчасці розных мастакоў, якія працавалі ў Беларускім рэспубліканскім тэатры юнага глядача з пачатку яго дзейнасці і да нашых дзён: А. Марыкса, В. Кляшчэўскага, В. Тарасава, У. Гардзеенкі, Л. Рулёвай і іншых. Мастацкае афармленне дзіцячага спектакля істотна адрозніваецца ад спектакляў звычайных тэатраў драмы. Гэта прадыхтавана адметнасцю ўстановаў. Тэатр юнага глядача заўсёды адрозніваўся ад іншых сваёй драматургіяй, публікай, атмасферай, якая пануе ў глядзельнай зале. Невыпадкова, што сцэна дзіцячага спектакля ўяўляецца ўсім яго стваральнікам асабліва выразнай, яркай па фарбах і прыцягальнай па сцэнаграфічным вырашэнні.

ЛІТАРАТУРА

1. Пави, П. Словарь театра / П. Пави ; под ред. К. Разлогова. – М. : Прогресс, 1991. – 481 с.
2. Ярмалінская, В. М. Сцэнаграфія Беларусі ХХ – пачатку ХХІ ст. / В. М. Ярмалінская. – Мінск : Беларуская навука, 2010. – 224 с.

РЕЗЮМЕ

В статье акцентировано внимание на пространственном решении детского спектакля. Примером становится творчество сценографа Ларисы Рулёвой.

SUMMARY

The article focuses attention on the spatial solution of the children's play. An example is the creation of the stage designer Larisa Rulyova.

Яроміна К. П.

БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРА І МАСТАЦТВА НА СЦЭНЕ ТЭАТРАЎ ЛЯЛЕК У КАНЦЫ ХХ – ПЕРШЫЯ ДЗЕСЯЦГОДДЗІ ХХІ СТ.

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2018)*

Канец ХХ ст. для беларускага тэатра стаў перыядам уздыму цікавасці да беларускай гісторыі і культуры, часам іх пераасэнсавання, пераадкрыцця ў працэсе нацыянальнай самаідэнтыфікацыі. Гэтая тэндэнцыя закранула ўсе віды тэатра, у тым ліку лялечны, дзе змены адбыліся нават на арганізацыйным

узроўні. Ужо ў 1990 г. у Віцебску як самастойны калектыў пачаў працаваць Беларускі тэатр «Лялька» (з 1985 г. калектыў існаваў як лялечная трупа пры Нацыянальным акадэмічным драматычным тэатры імя Я. Коласа), у Маладзечна – Мінскі абласны тэатр лялек «Батлейка». Асаблівацю калектываў з моманту іх арганізацыі была праца выключна на беларускай мове. Тэатр «Батлейка» таксама арыентаваўся на адраджэнне традыцый беларускага мастацтва, меркавалася, што яго рэпертуар па творах беларускай драматургіі і літаратуры будзе створаны спецыяльна для дадзенага калектыву. Праграма «Батлейкі» ў пэўнай ступені адлюстравалася ў дзейнасці ўсіх дзяржаўных лялечных тэатраў у 1990-я гады. Прыкметнае павелічэнне колькасці пастановак, драматургічную аснову якіх складалі творы беларускіх аўтараў, інсцэніроўкі беларускага фальклору, стала адной з адметнасцей развіцця тэатраў лялек Беларусі ў гэты час. Лялечныя калектывы пачалі актыўна распрацоўваць забытыя ці раней не асвоеныя нацыянальным тэатральным мастацтвам пласты беларускай культуры, асабліваю іх ўвагу прыцягнула батлейка.

На аснове стылізацыі або мадыфікацыі батлейкавага мастацтва (формы прадстаўлення, драматургіі) узнік рад пастановак. Адным з першых стаў спектакль А. Жугжды «Рыгорка – Ясная зорка» А. Вярцінскага (Магілёўскі абласны і Брэсцкі тэатры лялек, 1990 г., адноўлены ў Брэсцкім тэатры лялек у 2004 г.); варыянты батлейкавых прадстаўленняў уяўлялі «Цар Ірад» Г. Барышава (рэж. А. Ляляўскі, Беларускі дзяржаўны тэатр лялек, 1993 г.), «Меч Анёла» (рэж. Ю. Сарычаў, тэатр «Батлейка», 1994 г.) і «Збавіцель» І. Сідарука (рэж. Д. Нуянзін, Брэсцкі тэатр лялек, 1995 г.), «Батлейка» У. Матроса – Д. Гарэліка (рэж. У. Матрос, Гомельскі дзяржаўны тэатр лялек, 1997 г.) і іншыя. У спектаклі А. Жугжды «Рыгорка – Ясная зорка» дзеянне казачнай п'есы А. Вярцінскага было змешчана ў традыцыйную батлейкавую скрыню з двухпавярховымі вежамі [4, с. 24], у акенцах якіх з'яўляліся персанажы-лялькі (сцэн. В. Рачкоўскі). Іх канструкцыя (шпынёвыя лялькі [4, с. 24]) і ўзровень абагульненасці вобразаў таксама звярталі да батлейкавых узораў (малюнак 1). Гэтыя традыцыі прасочваліся і ва ўвядзенні кананічных батлейкавых персанажаў (Анёла і Чорта), інтэрмеды-пантамімы [1, с. 80].



Малюнак 1. Лялькі са спектакля «Рыгорка – Ясная зорка» А. Вярцінскага. Магілёўскі абласны тэатр лялек, рэж. А. Жугжда, маст. В. Рачкоўскі. 1990 г. Фота аўтара.

Прыкладам сучаснага асэнсавання батлейкі на ўзроўні драматургіі і формы спектакля была пастаноўка А. Ляляўскага «Цар Ірад». П'еса Г. Барышава спалучала апрацаваныя лакальныя варыянты батлейкавых тэкстаў з сюжэтамі

школьнага тэатра і варыяцыямі на тэму народнай драмы [5, с. 31]. Калядная драма ў спектаклі прадстаўлялася як апавяданне, успаміны-трызненне мужыка Мацея, персанажа батлейкавых інтэрмедый, а самі інтэрмедый былі асучаснены [1, с. 82, 84]. Актуальнае гучанне пастаноўцы надавала адлюстраванне поліканфесійнасці, полілінгвізму, шматнацыянальнасці, уласцівых беларускай культуры, што выяўлялася ў суіснаванні ў спектаклі розных моў (рускай, беларускай, польскай і інш.), уключэнні ў яго аўдыёсферу праваслаўных і каталіцкіх спеваў [5, с. 34, 36]. Адметнае мастацкае вырашэнне на аснове традыцый батлейкавага мастацтва стварыла А. Фаміна. Для кожнага з персанажаў была распрацавана ўласная рухомая батлейка, дэкарыраваная саломкай; у спектаклі працавалі лялькі розных сістэм: плоскія марыянеткі, статычныя скульптурныя лялькі, шпынёвыя, лялькі-«ідалы» і г. д. [5, с. 32; 8, с. 18]. Прыкладам звароту да батлейкавага мастацтва, пабудаваным на стылізацыі і адзначаным, па меркаванні Т. Ратабыльскай, прыкметамі «штучнасці», «сувенірнасці» [7, с. 8], з'яўлялася пастаноўка «Меч Анёла». У спектаклі ў кананічны сюжэт «Цара Ірада» былі ўнесены змены, што скажалі арыгінальную ідэю батлейкі, аднак мастацкая традыцыя ўдала асэнсоўвалася ў сцэнаграфіі В. Рачкоўскага. Дэкарацыйная ўстаноўка нагадвала аднапавярховую батлейку без вечка, а абагульненасць вобразаў, умоўнасць і лаканічнасць формы верхавых штокавых марыянетак адсылалі да традыцыйных батлейкавых лялек.

У пастаноўцы А. Жугжды «Загубленая душа, або Пакаранне грэшніка» У. Граўцова паводле Я. Баршчэўскага (сцэн. А. Сідарава, тэатр «Лялька», 1993 г.) спалучаліся традыцыі батлейкі, школьнага тэатра і прыдворных спектакляў (малюнак 2). Спектакль-маралітэ нібы разыгрываўся шкалярамі Полацкага езуіцкага калегіума, у адпаведнасці з гэтым усе ролі ў ім выконвалі мужчыны [6, с. 6]. Прадстаўленне марыянеткамі гісторыі Альберта было змешчана ў дэкарацыйную ўстаноўку-скрыню, створаную на аснове формы батлейкі, лялечны спектакль перарываўся інтэрмедыймі, якія ігралі акцёры ў жывым плане, а самі інтэрмедый і сцэнічныя строі выканаўцаў адсылалі да традыцый прыгоннага тэатра XVIII ст.



Малюнак 2. Эскіз да спектакля «Загубленая душа, або Пакаранне грэшніка». Фонды музея гісторыі тэатральнай і музычнай культуры Беларусі. КП000986.

Распаўсюджванне ў 1990-я гады атрымалі пастаноўкі на аснове фальклорнага матэрыялу. Традыцыя выкарыстання фальклору была ўласціва сцэнаграфічнай беларускай драматургіі, у першую чаргу для дзяцей, яшчэ з першых

дзесяцігоддзяў XX ст. [9, с. 11]. У 1990-я гады на фальклорнай аснове і міфалагічна-гістарычным матэрыяле [9, с. 87] ствараецца рад п'ес для дзяцей, якія ставяцца ў тэатрах лялек («Хохлік», «Піліпка і Ведзьма» С. Кавалёва – у Маладзечна, 1992 г. і 1993 г., Магілёве, 1994 г.; «Дзівосныя авантуры паноў Кубліцкага ды Заблоцкага» С. Кавалёва – П. Васючэнкі – у Маладзечна, 1992 г., «Кірмашовы балаган» І. Сідарука – у Брэсце, 1998 г., і Гомелі, 1998 г., і інш.). Супрацоўніцтва ляльных калектываў з сучаснымі драматургамі, пастаноўка новага матэрыялу былі яркай рысай тэатральнага працэсу ў 1990-я гады. У выніку ў рэпертуары ляльных тэатраў узнік пласт пастановак для дзіцячай аўдыторыі на аснове арыгінальных п'ес С. Кавалёва, П. Васючэнкі, І. Сідарука і іншых. Прынцыпова новым для 1990-х гадоў стала ўзнікненне пастановак, створаных на аснове фальклорнага матэрыялу для дарослых глядачоў: «Сіняя світа» А. Туравай (рэж. В. Шылкоўскі, тэатр «Батлейка», 1992 г.), «Зязюлька» У. Граўцова (рэж. А. Жугжда, Магілёўскі абласны тэатр лялек, 1993 г.), «Дрэва багоў» І. Сідарука (рэж. В. Грыгалюнас, Брэсцкі тэатр лялек, 1996 г.) і іншыя. Выкарыстанне фальклору ў спектаклях мела розны характар і мэты: «перайначванне» казкі, што пазбаўляла яе маральна-этычных арыенціраў, дасціпнасці («Сіняя світа») [3]; зварот да базавых пытанняў і каштоўнасцей чалавечага быцця («Дрэва багоў») [10, с. 87]; асэнсаванне нядаўняга мінулага на аснове фальклорнага сюжэта («Зязюлька») [2, с. 65]. Характэрнай рысай многіх спектакляў «фальклорнага» накірунку было выкарыстанне ў сцэнаграфічным вырашэнні ўзораў народнага мастацтва. Так, лялькі з каляровай гліны і саломкі ствараліся для спектакля «Штукары» І. Сідарука (рэж. Д. Нуянзін, сцэн. В. Рачкоўскі, Брэсцкі тэатр лялек, 1995 г.) [7, с. 9]; маляваны куфар і шпынёвыя лялькі ў батлейкавай стылістыцы – для «Казак з куфэрка» А. Жугжды (рэж. А. Жугжда, сцэн. В. Рачкоўскі, тэатр «Батлейка», 1996 г.) [10, с. 106]; вырабы з саломкі (павук) уведзены ў візуальны рад «Зязюлькі» (сцэн. Л. Мікіна-Прабадзьяк), выцінанка стала асновай мастацкага вырашэння спектакля «Піліпка і ведзьма» (рэж. А. Жугжда, сцэн. Л. Мікіна-Прабадзьяк, Магілёўскі абласны тэатр лялек, 1994 г.).

У канцы XX ст. адбыўся зварот тэатраў лялек да класічнай беларускай літаратуры. У 1990 г. А. Ляляўскім быў пастаўлены «Сымон-музыка» Я. Коласа (Беларускі дзяржаўны тэатр лялек), знакавай стала пастаноўка М. Андрэевым «Тутэйшых» Я. Купалы (Гродзенскі абласны тэатр лялек, 1990 г.). У спектаклі закраналася пытанне нацыянальнай ідэнтычнасці і ствараўся выразны вобраз беларускіх зямель як своеасаблівага «прахаднога двара» гісторыі. Пытанне нацыянальнай самаідэнтычнасці было ўзнята і ў пастаноўцы А. Ляляўскага «Ліпавічкі» (Гродзенскі абласны тэатр лялек, 1997 г.), дзе казачная п'еса Ан. Ляляўскага, напісаная на аснове аднайменнага твора У. Галубка, ператварылася ў «палітызаваную пародыю на жыццё» [10, с. 94].

У першыя дзесяцігоддзі XXI ст. сталі заўважнымі змены ў стаўленні тэатраў лялек да беларускай літаратурнай і мастацкай спадчыны, нацыянальнага матэрыялу. Скарацілася колькасць новых твораў беларускіх драматургаў, згасла цікавасць да фальклорнага матэрыялу як драматургічнай асновы спектакля, у

першую чаргу дарослага. Батлейкавае мастацтва перастала прыцягваць увагу пастаноўшчыкаў і практычна знікла з лялечнай сцэны. Спектаклі для дзяцей у XXI ст. пераважна ставіліся на аснове п'ес, напісаных у савецкія часы або 1990-я гады. Выключэнне ўяўляюць пастаноўкі «Пясочны замак» С. Кавалёва (рэж. А. Ляляўскі, Беларускі дзяржаўны тэатр лялек, 2007 г.), «Пчолка Зуза» В. Бяловай і «Самы маленькі самалёт у свеце» С. Залескай-Бень (рэж. І. Казакоў, Магілёўскі абласны тэатр лялек, 2010 і 2014 гг.), «Шаша ў левым чаравіку» А. Мальчэўскай (рэж. Н. Слашчова, Гомельскі дзяржаўны тэатр лялек, 2016 г.). Але ў параўнанні са спектаклямі 1990-х гадоў яны не выяўляюць выразнай прыналежнасці да беларускай культуры ў сюжэце, вобразах герояў, мастацкім вырашэнні. У пастаноўках для дарослай аўдыторыі сучасная беларуская драматургія прадстаўлена на сцэне тэатраў лялек у асноўным спектаклямі А. Жугжды па п'есах С. Кавалёва «Магічнае люстра пана Твардоўскага» і «Камедыя Юдзіфі» (Гродзенскі абласны тэатр лялек, 2009 г. і 2017 г.). Класічная беларуская драматургія таксама мела адзінкавыя прыклады сцэнічнага ўвасаблення («Паўлінка» Я. Купалы, рэж. В. Корнеў, Магілёўскі абласны тэатр лялек, 2007 г.).

Пры агульным зніжэнні колькасці пастановак па сучасных і класічных драматургічных творах рэжысёры ў XXI ст. пры стварэнні спектакляў для дарослай аўдыторыі актыўна звяртаюцца да класікі беларускай прозы і паэзіі. Сярод падобных пастановак у сучасным рэпертуары тэатраў лялек дамінуюць спектаклі па праявітых творах У. Караткевіча: «Ладдзя Роспачы» (рэж. В. Клімчук, тэатр «Лялька», 2000 г.; рэж. А. Ляляўскі, Беларускі дзяржаўны тэатр лялек, 2013 г.), «Евангелле ад Іўды» паводле рамана «Хрыстос прыязмліўся ў Гародні» (рэж. А. Ляляўскі, Беларускі дзяржаўны тэатр лялек, 2016 г.), «Дзікае паляванне караля Стаха» і «Сіняя-сіняя» (рэж. В. Корнеў і І. Казакоў, Магілёўскі абласны тэатр лялек, 2010 г. і 2017 г.) і іншыя. Сцэнічнае ўвасабленне ў 2000 – 2010-я гады атрымалі, часам упершыню ў гісторыі беларускага тэатральнага мастацтва, паэтычныя тэксты Я. Купалы, Я. Коласа, М. Гусоўскага, А. Міцкевіча: «Адвечная песня» (рэж. М. Андрэеў, Гомельскі дзяржаўны тэатр лялек, 2002 г.; «Eternal song» («Адвечная песня»), рэж. А. Ляляўскі, І. Юр'ева, Беларускі дзяржаўны тэатр лялек, 2004 г.), «Паэма без слоў» па «Сну на кургане» (рэж. А. Жугжда, Гродзенскі абласны тэатр лялек, 2002 г.), «Новая зямля» (рэж. А. Янушкевіч, Брэсцкі тэатр лялек, 2017 г.), «Паляванне на зубра» паводле «Паэмы пра зубра» (рэж. А. Жугжда, Брэсцкі тэатр лялек, 2008 г., Гродзенскі абласны тэатр лялек, 2012 г.), «Дзяды» (рэж. А. Янушкевіч, Беларускі дзяржаўны тэатр лялек, 2012 г.).

Інсцэніроўкі праявітых і паэтычных твораў, як правіла, ствараюцца рэжысёрамі самастойна. Перапрацоўваючы арыгінальныя літаратурныя творы, яны актуалізуюць класічныя тэксты і нярэдка выкарыстоўваюць іх як зыходныя пункты для пастаноўкі значных для саміх творцаў і сучаснага грамадства пытанняў. Менавіта ў 2000 – 2010-я гады асэнсаванне гісторыі, усведамленне месца асобнага чалавека і народа, краіны ў мінуўшчыне і сучасным свеце сталі тэматычнымі дамінантнымі значнай колькасці дарослых пастановак.

У «Дзядках» і «Сіняй-сіняй» рэжысёры А. Янушкевіч і І. Казакоў ішлі да пастаноўкі актуальных праблем праз асэнсаванне нацыянальнай гісторыі. Захоўваючы арыгінальны гістарычны кантэкст, звязаны з паўстаннямі 1830 – 1831 гг. і 1863 – 1864 гг., рэжысёры пашыралі яго, звяртаючыся да савецкага мінулага, падзей Вялікай Айчыннай вайны. У «Дзядках» гэты зварот адбываўся праз увядзенне ў спектакль «відэаэпілогу», у якім спалучаліся дакументальныя кадры аб грамадзянскай вайне, развіцці прамысловасці і сельскай гаспадаркі, ваенным часе. У «Сіняй-сіняй» пашырэнне кантэксту адбывалася праз увядзенне асобных дэталей: трашчотак у форме аўтамабіляў, што выклікаюць асацыяцыі з «варанкамі» 1930-х гадоў ці нямецкімі «газэнвагенамі», салдацкіх ботаў, якімі топчуць скрынку са схаванымі ў ёй ідылічнымі беларускімі краявідамі. Нацыянальная гісторыя ў «Дзядках» і «Сіняй-сіняй» асэнсоўвалася як трагедыя знішчэння, барацьбы, пошукаў незалежнасці. Пры такім трагічным бачанні важным у спектаклях з’яўляўся выражаны ў постацях Густава-Конрада і Петрака Васюкевіча выразны пасыл любові да сваёй зямлі, Радзімы, якая выступае неад’емнай часткай асобы герояў і чалавека наогул. Вобраз Радзімы адыгрываў важную ролю ў «Сіняй-сіняй», дзе яна выступала як адзін з персанажаў. Мастачка Т. Нерсісян стварыла «цацачныя», ідэалізаваныя беларускія краявіды, якія існуюць у двух вымярэннях: лялечным, змешчаным у скрынкі, што сімвалізуюць памяць Васюкевіча, і як выявы на праекцыйным экране (малюнак 3). Казачнасць, «цацачнасць» родных краявідаў абумоўлена тым, што ва ўспамінах героя яго далёкая зямля здаецца яму страчаным раем, і тым, што вобраз «сіняй-сіняй» радзімы Васюкевіча пададзены праз прызму ўспрымання маленькай дзяўчыні Джамілі, для якой Беларусь здаецца сапраўды казачнай краінай.



Малюнак 3. Сцэна са спектакля «Сіня-сіня» У. Караткевіча. 2017 г. Фота з сайта тэатра: <http://www.teatrkokol.by>

У «Дзядках» такога выразнага візуальнага вобраза Радзімы не ўзнікала, аднак сцэнаграфія Т. Нерсісян уключала відэарад з кадрамі, знятымі пастановачай групай у месцах, звязаных з жыццём А. Міцкевіча. Яны служылі ўсталяванню сувязі паміж асобай, творчасцю паэта і Беларуссю, мінулым і сучаснасцю. Важным аспектам у дасягненні гэтай мэты з’яўляўся зварот да беларускіх культурных традыцый у першай частцы спектакля, дзе праз пэўную рытуалізацыю дзеяння і выкарыстанне аб’ектаў з важным сімвалічным значэннем (яблыкі, хлеб, яйкі) узнаўляўся абрад ушанавання продкаў. Асэнсаванне беларускай традыцыйнай культуры і яе багацця адбываецца і ў пастаноўцы А. Янушкевіча «Новая зямля». Спектакль вырашаны як эпічнае палатно, дзе

ўвага акцэнтавана на прадстаўленні вобразнага свету вераванняў і ўяўленняў беларусаў, цыклічнасці жыцця чалавека, гісторыі. У спектаклі персаніфікаваны поры года, прыродныя сілы, хвароба, дзейнічаюць ваўкалакі, русалкі, святыя, духі продкаў, з якімі героі-людзі ўступаюць ва ўзаемадзеянне. Мастацкае вырашэнне вобразаў фантастычных істот (сцэнаграфія Т. Нерсісян) сучаснае, без прымітыўнага этнаграфізму, у інтэрпрэтацыі вобразаў святых, касцюмы якіх нагадваюць шаты, выкарыстаны ўзоры беларускага сакральнага мастацтва (малюнак 4).



Малюнак 4. Сцэна са спектакля «Новая зямля» Я. Коласа. Фота са старонкі X Міжнароднага фестываля тэатраў лялек:

<https://www.facebook.com/events/209696736481049/permalink/211019546348768/>

Пры акцэнтаванні багацця традыцыйнай духоўнай культуры беларусаў А. Янушкевіч закрануў у спектаклі і тэму пошуку «сваёй зямлі» як неабходнай умовы атрымання свабоды, незалежнасці, прычым у агульным кантэксце спектакля гэтая тэма набывала маштабнае гучанне: прыватная гісторыя Міхала ператваралася ў гісторыю пошукаў незалежнасці цэлым народам, краінай.

У шэрагу пастановак нацыянальная тэматыка спалучалася з экзістэнцыяльнай праблематыкай. Гісторыя і лёс народа асэнсоўваліся ў спектаклях «Паэма без слоў» А. Жугжды і «Eternal song» А. Ляляўскага. Праз лёсы асобных людзей, якія ўвасабляюць гістарычны шлях народа, рэжысёры закраналі пытанні быцця, безабароннасці чалавека перад знешнімі сіламі. У большай ступені гэтая тэматыка, з некаторай містычнай афарбоўкай, уласціва спектаклю А. Жугжды, дзе рэжысёр і мастак Л. Мікіна-Прабадзяк захавалі выразны нацыянальны каларыт праз зварот да беларускай культуры: традыцый батлейкі, выцінанкі, песеннага фальклору і іншых. Пастаноўка маральна-этычных праблем, у прыватнасці ўзаемадзеяння асобы і соцыуму, характарызавала работы А. Ляляўскага «Ладдзя Роспачы» і «Евангелле ад Іўды». У апошнім спектаклі, спалучаючы некалькі часавых пластоў (XVI ст., калі адбываюцца падзеі рамана У. Караткевіча, 1960-я гады, у кантэкст якіх змешчаны героі, і сучаснасць), А. Ляляўскі ствараў партрэт грамадства, дзе не патрэбны героі-дысідэнты і рэвалюцыі, а супрацьстаянне чалавека і сістэмы (сацыяльнай, палітычнай) з'яўляецца фатальным для індывіда.

Канец XX – першыя дзесяцігоддзі XXI ст. для беларускага тэатра лялек сталі перыядам актыўнага асваення здабыткаў нацыянальнай культуры і яе развіцця. У 1990-я гады зварот да беларускай літаратуры, мастацтва, фальклору ў значнай ступені меў характар «адрэджэнскі», рэканструкцыйны. Важным быў сам факт выкарыстання нацыянальнага матэрыялу, дэманстрацыя існавання

старажытных і разнастайных культурных традыцый, раскрыццё забытых або малавядомых пластоў культуры, адлюстраванне нацыянальнага каларыту праз зварот да традыцыйных мастацкіх форм. У першыя дзесяцігоддзі ХХІ ст. акцэнт змясціўся са знешняй выразнасці на актуальнасць, вастрыню праблематыкі (пытанні нацыянальнай ідэнтычнасці, пераасэнсаванне далёкай гісторыі і савецкага мінулага, іх уплыву на сучаснасць, экзистэнцыяльная праблематыка і інш.). Нацыянальнае выводзілася на ўзровень агульначалавечага, што прывяло да змен у мастацкім вырашэнні пастановак, якое характарызавала адмаўленне ад этнаграфізму, стрыманае і вынаходлівае выкарыстанне ў асобных дэталях узораў, матэрыялаў і прыёмаў, уласцівых беларускаму мастацтву.

ЛІТАРАТУРА

1. Барышаў, Г. Батлейка / Г. Барышаў. – Мінск : БДУКМ, 2000. – 267 с.
2. Жугжда, А. У Ксантэне нас не чакаюць : гутарка з рэжысёрам ; запісала Ж. Лашкевіч // Мастацтва. – 1994. – № 7. – С. 55 – 67.
3. Лашкевіч, Ж. Налева пашыта? / Ж. Лашкевіч // Літаратура і мастацтва. – 1993. – № 15. – С. 11.
4. Лялечны куфэрак. Тэатральны альманах: сезон 1998 – 1999. Дыскусіі. Даследаванні. Пераклады. Драматургія / пад. рэд. Г. Алісейчык – Мінск : Ковчег, 1999. – 80 с.
5. Нячай, В. І грахі і збавенне наша / В. Нячай // Тэатральная Беларусь. – 1993. – №5. – С. 31 – 36.
6. Ратабыльская, Т. Падарожжа ў краіну дзяцінства / Т. Ратабыльская // Мастацтва. – 1995. – №2. – С. 2 – 7.
7. Ратабыльская, Т. Постмадэрнізм і лялечны тэатр / Т. Ратабыльская // Мастацтва. – 1995. – №12. – С. 7 – 14.
8. Різдвяна містэрыя : буклет Трэтёго міжнар. фестывалю тэатраў ляльок 8-11 січня 1999 р. / ред. А. Якубюк] – Луцьк : Благавіст, 1999. – 36 с.
9. Трафімчык, А. В. Беларуская дзіцячая драматургія / А. В. Трафімчык. – Мінск : Ковчег, 2012. – 127 с.
10. 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.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены особенности обращения белорусского театра кукол к национальной литературе и искусству в конце XX – XXI вв. Проанализированы характер литературного материала (классическая и современная драматургия, проза и поэзия, инсценировки, созданные на основе национального фольклора), способы обращения к белорусскому искусству и культуре (использование исторических форм театрального искусства, образцов народного искусства и характерных для него материалов, традиций духовной культуры), тематика постановок.

SUMMARY

In the article specifics of usage national literature and art in performances produced in Belarusians puppet theatres at the end of XX – XXI centuries are considered. Character of literary material (classic or contemporary plays, prose, poetry, dramatization of folklore), ways of Belarusian art and culture application (usage of historical theatre's forms, patterns and materials of folk art, traditions of spiritual culture), performances' subjects are analysed.

РАЗДЕЛ III

ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГИИ, АНТРАПОЛОГИИ, ФАЛЬКЛАРИСТИКИ И СЛАВИСТИКИ

Гужалоўскі А. А.

ПАЧАТАК КАНСТРУАВАННЯ СТАЛІНСКАГА ФАЛЬКЛОРУ ў БССР (1934 – 1935 гг.)

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
(Паступіў у рэдакцыю 12.07.2018)*

Сёння большая частка створанага ў БССР у часы сталінскага праўлення фальклору забытая. Тым не менш, гэтая частка таталітарнай спадчыны ўяўляе каштоўную крыніцу не толькі для гісторыкаў беларускай фалькларыстыкі, але і для сацыяльных антрапалагаў, семіётыкаў, лінгвістаў. Непаліталагічныя падыходы да вывучэння таталітарных грамадстваў уяўляюцца прадуктыўнымі, бо яны дазваляюць па-новаму асэнсаваць у ім месца чалавека.

Пасля перыяду ўздыму фалькларыстыкі ў 1920-я гады, якія характарызаваліся плюралізмам накірункаў і метадаў, у Савецкай Беларусі пачаўся новы этап у вывучэнні народнай творчасці. Яго пачатак вызначыў арышт 3 красавіка 1930 г. па справе «Саюза вызвалення Беларусі» аднаго з найбольш яркіх прадстаўнікоў маладой беларускай фалькларыстыкі А. А. Шлюбскага. Яго высылка з Беларусі храналагічна супала з прыбыццём у Мінск выпускніка Ленінградскага дзяржаўнага ўніверсітэта М. Я. Грынבלата. Малады спецыяліст адразу заняў пасаду навуковага супрацоўніка і вучонага сакратара кафедры этнаграфіі Беларускай акадэміі навук, а ў хуткім часе – загадчыка этнаграфічнага аддзела Беларускага дзяржаўнага музея.

Пасля прыбыцця ў Мінск М. Я. Грынблат апынуўся ў атмасферы ідэалагічных кампаній, якія абумовілі вульгарызацыю і сацыялагізацыю дзейнасці па вывучэнні народнай творчасці. Група маладых пісьменнікаў, якія аб'ядналіся ў канцы 1928 г. у Беларускаю асацыяцыю пралетарскіх пісьменнікаў, негатыўна ставілася да фальклору як да аджыўшай з'явы. Выступленні сябраў асацыяцыі на гэтую тэму ў пачатку 1930-х гадоў набылі дырэктыўны тон [2, с. 102 – 126].

Таму фалькларыстам ва ўмовах калектывізацыі вёскі і індустрыялізацыі горада даводзілася даказваць падобным людзям (а таксама ўладзе) права фальклору на існаванне. Адна з першых спроб абгрунтаваць карыснасць фальклору ва ўмовах фарсіраванай сацыялістычнай мадэрнізацыі была зроблена М. Я. Грынблатам у 1932 г. у артыкуле «Рэшткі старога быту і барацьба за новы сацыялістычны быт у палескай вёсцы» [17, арк. 109].

Сітуацыя змянілася пасля выступлення А. М. Горкага 1 верасня 1934 г. на Першым з'ездзе савецкіх пісьменнікаў у Маскве. Заснавальнік метаду сацыялістычнага рэалізму, у прыватнасці, падкрэсліў шчыльную сувязь фальклору з жыццём і работай працоўных, заклікаў фалькларыстаў зыходзіць з

канкрэтнай гістарычнай сітуацыі, а не абстрактных міфалагічных і рэлігійных ідэй: «Пачатак мастацтва слова – у фальклору. Збірайце наш фальклор, вучыцеся на ім, апрацоўвайце яго. Ён вельмі шмат дае матэрыялу і вам і нам, паэтам і празаікам Саюза. Чым лепш мы будзем ведаць мінулае, тым прасцей, тым больш глыбока і радасна зразумеем вялікае значэнне сучаснасці, якую мы ствараем» [15, с. 676].

Пасля заканчэння з'езда ў газетах пачалася прапагандысцкая кампанія, падчас якой нейтральная думка А. М. Горкага пра магчымасць асэнсаваць з дапамогай фальклору сутнасць сацыялістычных пераўтварэнняў набыла адмоўныя канатацыі. Аўтары газетных артыкулаў сцвярджалі, што вусная творчасць мас, нягледзячы на вострую класавую барацьбу, застаецца ў стане стыхійнасці і пазбаўлена планамернага ідэалагічнага і мастацкага кіраўніцтва. Яны заклікалі пазбавіцца ад абыякавага стаўлення да фальклору, тэорый недатыкальнасці народнай творчасці, актыўна ўмешвацца ў фальклорны працэс, разгарнуць барацьбу супраць кулацкага, блатнога і мяшчанскага фальклору, падтрымаць парасткі пралетарскай і калгаснай вуснай паэзіі.

Так, газета «Літаратура і мастацтва» ў кастрычніку 1934 г. заклікала да збірання і вывучэння «новага фальклору, народжанага калектывізацыяй вёскі», адначасова крытыкуючы нацдэмаў за іх тэорыю самабытнасці беларускага фальклору [7, с. 2]. Паступова выступленні ў друку прапагандыстаў новага фальклору набылі характар грубых палітычных абвінавачванняў у адрас старых спецыялістаў. У снежні таго ж года «Літаратура і мастацтва» змясціла пасквіль, аб'ектам якога стаў артыкул дэкана педагагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта М. М. Піятуховіча «Асноўныя моманты развіцця беларускага фальклору» [6, с. 2]. Паводле няпісаных правіл правядзення сталінскіх ідэалагічных кампаній, права на адказ, тлумачэнне ўласнай пазіцыі ў ахвяры публічнага прыніжэння не было. Не дапамагло М. М. Піятуховічу заступніцтва старшыні Саюза пісьменнікаў БССР М. М. Клімковіча [12, с. 4]. Пасля гэтай «крытыкі» вучоны выехаў з Беларусі, вярнуўся ў 1937 г. і быў расстраляны.

Разам з новымі, пакуль не да канца зразумелымі імі ідэалагічнымі ўстаноўкамі да беларускіх фалькларыстаў прыйшла ўпэўненасць у тым, што партыя падтрымлівае іх дзейнасць. Сапраўды, партыйнае кіраўніцтва пачало больш актыўна садзейнічаць збіранню і вывучэнню фальклору, лічачы, што інтэрпрэтаваны належным чынам матэрыял будзе спрыяць выхаванню мас. У 2-й палове 1930-х гадоў у БССР з'явіліся новыя фальклорныя цэнтры, акрамя вучоных да збору народных твораў далучылася інтэлегенцыя і моладзь. Пад непасрэдным партыйным кантролем на старонках сталічнага і рэгіянальнага друку пачалі змяшчацца фальклорныя творы, а таксама артыкулы, якія тлумачылі паходжанне фальклору і метады яго збірання. З'явіліся забароны на вывучэнне духоўных вершаў, хрысціянскіх легенд, замоў, заклінанняў, міфалагічных апавяданняў, як «родавых плям», што павінны быць пераадолены сацыялістычнай культурай. Аналізуючы матывацыі дзейнасці тагачасных савецкіх фалькларыстаў, амерыканскі славіст Ф. Мілер прапанаваў погляд на яе

як на кампрамісную: ва ўмовах дыктату ўлады вучоныя імкнуліся падтрымаць згасанне культурнай традыцыі шляхам ідэалагізацыі ўласнай дзейнасці [14, с. 10].

Адна з першых экспедыцый па збіранні новага беларускага фальклору адбылася ўвосень 1934 г. у складзе супрацоўнікаў секцыі этнаграфіі Інстытута гісторыі, а таксама Інстытута літаратуры і мастацтва Беларускай акадэміі навук М. Я. Грынבלата, А. Л. Слабадзецкага і Э. У. Галубка (старэйшага сына славутага тэатральнага дзеяча). Маршрут экспедыцыі быў пракладзены па Аршанскім і Сенненскім раёнах, якія да таго часу дасягнулі найвышэйшых паказчыкаў у справе калектывізацыі сельскай гаспадаркі. У справазначным артыкуле ўдзельнікі экспедыцыі паведамлілі беларускай грамадскасці пра тое, што рэвалюцыя і савецкае будаўніцтва ўвасобілася ў лірычных фальклорных жанрах, перш за ўсё прыпеўках, у той час як эпічныя жанры толькі спрабуюць іх асэнсаваць. У якасці стваральнікаў новага фальклору былі названы «брыгадзір, ударнік, ударніца-льнотрапальшчыца, трактарыст, селькор, конюх, свінарка, радавыя калгаснікі, працоўная вясковая інтэлігенцыя, вучні». Менавіта ад іх удзельнікі атрымалі «найбольш каштоўныя» творы, у якіх фігураваў правадыр. Большасць з іх адлюстроўвала тэмы ўдарнай працы (*«Правадыр наш любы Сталін / Гаварыў нам усім даўно, / Каб змагаліся мы крэпка / За заможнае жыццё»*), а таксама хуткага надыходу заможнага жыцця (*«Дарагі таварыш Сталін / К дабру, шчасцю нас прывёў, / У другую пяцігодку / Мы заможна зажывём»*). Тут жа аўтары прыадкрылі занавесу над тэхналогіяй канструявання новага фальклору: «Моцным фактарам, уплываючым на працэс вуснае народнае творчасці цяпер з'яўляецца наша савецкая літаратура, газета, радыё, нашы савецкія грамафонныя пласцінкі, тэатр, эстрада – асабліва моцны ўзаемаўплыў фальклора і літаратуры» [5, с. 3].

Больш шчыра адносна сталінскага фальклору выказаўся у 1935 г. барысаўскі настаўнік і літаратар С. Знаёмы (С. З. Клопаў). Ён прапанаваў у якасці дэвіза дзейнасці збіральнікаў савецкай народнай творчасці абраць беларускае народнае прыслоўе «выдумляй, але каб на праўду падобна было» [11, с. 2]. Актыўнае выкарыстанне гэтага прынцыпу дазволіла яму не толькі «сабраць» у вясковай мясцовасці значную колькасць сталінскага фальклору, але і прысвяціць гэтай тэме асобныя артыкулы [8; 9].

Канструяванне сталінскага фальклору ў працоўным асяродку выклікала значна большыя складанасці. С. Знаёмы сутыкнуўся з імі ў сярэдзіне 1935 г., калі разам з 16-гадовым студэнтам Мінскага хіміка-тэхналагічнага тэхнікума, будучым пісьменнікам В. Хомчанкам адправіўся на прамысловыя прадпрыемствы Нова-Барысава і Касцюковічаў. Паспрабаваўшы ўзяць у свае рукі кіраўніцтва творчым працэсам, умяшацца ў яго, збіральнікі былі вымушаны змагацца з «ілжэнароднымі матывамі», спрабавалі пазбавіць «кулацкія і буржуазныя элементы» магчымасці выкарыстоўваць народную творчасць «у сваіх класава-варожых мэтах». У адрозненне ад сялянскіх, рабочыя песні падаліся С. Знаёмаму і В. Хомчанку сціслымі, суровымі, дынамічнымі і заўсёды сацыяльна-насычанымі (*«Я такі не быў вясёлы, / Як вясёл цяпера. / За ўдарную*

работу / Даў завод кватэру») [10, с. 129 – 137]. Палявыя даследаванні творчасці працоўных, пачатыя С. Знаёмым у 1935 г., ужо ў наступным годзе скончыліся 8-гадовым тэрмінам «за антысавецкую дзейнасць». В. Хомчанка быў рэпрэсаваны ў наступным годзе.

Надзвычайная ўвага С. Знаёмага і В. Хомчанкі да песеннага жанру была невыпадковай: новай песні надавалася вялікае прапагандысцкае значэнне, яна гучала на масавых мерапрыемствах, канцэртных пляцоўках, па радыё. Кампанія па стварэнні савецкай народнай песні пачалася традыцыйна, з публічнага ганьбавання лепшых прафесіяналаў. Так, у 1934 г. віцэ-прэзідэнт БелАН В. К. Шчарбакоў рэзка крытыкаваў секцыю этнаграфіі і фальклору Інстытута гісторыі за «буйную палітычную памылку», а менавіта: арганізацыю лекцыі найстарэйшага беларускага кампазітара і фалькларыста Я. В. Прохарава [18, арк. 2]. У дакуменце дакладна не паведамляецца, за што вучань М. А. Рымскага-Корсакава атрымаў ярлык «чарнасоценца» і «манархіста». Але, зыходзячы з ускосных даных, прычынай гэтага была яго станоўчая ацэнка тэорыі зніжэння культурных каштоўнасцей Г. Наўмана, згодна з якой, народная культура мае застойны характар і можа толькі запазычваць культурныя дасягненні вышэйшых слаёў грамадства.

Як дырэктар Інстытута гісторыі, В. К. Шчарбакоў ставіў перад секцыяй этнаграфіі і фальклору задачу пераканаўча даказаць, што новая песня ідзе знізу, з народных мас, у тым ліку гарадскіх. Выконваючы гэтую задачу, група беларускіх фалькларыстаў на чале з М. Я. Грынבלатам 7 лістапада 1935 г. выйшла на запоўненыя дэманстрантамі мінскія вуліцы. Вынікі былі не надта суцэсальныя. Нават у дзень галоўнага савецкага свята падчас афіцыйнага публічнага мерапрыемства акрамя рэвалюцыйных песень ад моладзі можна было пачуць «мяшчанскія, блатныя, пошлыя песенькі і частушкі» [3, с. 4].

Больш паспяхова ішоў працэс стварэння савецкага песеннага фальклору на вёсцы. Летам 1935 г. супрацоўнікі секцыі этнаграфіі і фальклору Інстытута гісторыі разам з кампазітарам А. Туранковым сабралі ў Свяцілавіцкім і Веткаўскім раёнах звыш 200 «калгасных» песень і прыпевак. Яны апавадалі пра рэвалюцыю, сацыялістычнае будаўніцтва, заможнае калгаснае жыццё [1, с. 4]. Паралельна самастойныя пошукі песень «аб улюбёных правадыхах сусветнага пралетарыяту і працоўных мас» у сельскай мясцовасці пачаў кампазітар І. Любан. Яго найбольш каштоўнай знаходкай, зробленай вясной 1935 г., была наступная прыпеўка: «А на небе многа зорак – адна зорка ўсіх ярчэй. / Сталін кажа, што ў калгасе жыццё будзе нам лягчэй. / Прыедзь, Сталін, паглядзі – нам у калгасе добра жыць. / У калгасе мы жывем толькі прыпяваем. / У час сеем, добра жнем, сваё добра маем» [13, с. 2 – 3].

Першыя вынікі работы беларускіх фалькларыстаў па канструяванні новага савецкага фальклору выглядалі натхняльна. На працягу 2-й паловы 1934 – 1935 гг. было сабрана і апрацавана для публікацыі ў зборніку «Беларускі савецкі фальклор» больш за 3 тысячы тэкстаў. Кіраўнік секцыі этнаграфіі і фальклору М. М. Нікольскі напісаў фундаментальную працу «Матывы класавай барацьбы ў фальклоры». Ставілася задача пашырэння працы секцыі з прычыны «цікавасці да

народнай творчасці, якую праяўляе ўся партыйная і савецкая грамадскасць і асабіста т. Сталін, а таксама т. Гікала» [4, с. 2]. Скончыўся 1935 год стварэннем пастаяннай фальклорнай камісіі пры Беларускай акадэміі навук пад старшынствам Я. Коласа. У склад яе сябраў увайшлі акадэмікі В. К. Шчарбакоў і М. М. Нікольскі, народны паэт Я. Купала, а таксама літаратары М. Лынькоў, А. Александровіч, І. Харык, М. Клімковіч, Я. Бранштэйн і кампазітар І. Любан. Адказным сакратаром камісіі стаў М. Я. Грынблат. Згодна з задумай партыйных ідэолагаў, якія ініцыявалі і курыравалі гэты праект, у абавязкі камісіі ўваходзіла распрацоўка планаў і праграм збірання і вывучэння савецкага фальклору, каардынацыі ўсёй фальклорнай працы ў межах рэспублікі [16, с. 4].

ЛІТАРАТУРА

1. 200 калгасных песень і частушак // Звязда. – 1935. – 27 жніўня.
2. Гародня, А. Формалістычны фокстрот і «самабытная» лявоніха / А. Гародня // Маладняк. – 1929. – Кн. 9.
3. Грынблат, М. Песня на рабочай дэманстрацыі / М. Грынблат, А. Слабадзецкі // Літаратура і мастацтва. – 1935. – 17 снежня.
4. Грынблат, М. Пытанні фальклору. Да вынікаў фальклорнай экспедыцыі БелАН 1935 г. / М. Грынблат, Э. Галубок // Літаратура і мастацтва. – 1936. – 12 студзеня.
5. Грынблат, М. Сучасны беларускі фальклор (па матэрыялах фальклорнай экспедыцыі БелАН) / М. Грынблат, Э. Галубок, А. Слабадзецкі // Літаратура і мастацтва. – 1934. – 18 снежня.
6. Дубовік, П. Фальклор і яго «крытыкі» / П. Дубовік // Літаратура і мастацтва. – 1934. – 12 снежня.
7. Дубовік, П. Фальклор на службу сацыялізма / П. Дубовік // Літаратура і мастацтва. – 1934. – 27 кастрычніка.
8. Знаёмы, С. Ленін і Сталін у фальклоры / С. Знаёмы // Літаратура і мастацтва. – 1936. – 22 студзеня.
9. Знаёмы, С. Сталін у народнай творчасці / С. Знаёмы // Літаратура і мастацтва. – 1936. – 12 лістапада.
10. Знаёмы, С. Рабочая песня / С. Знаёмы // Польшча рэвалюцыі. – 1935. – Кн. 8.
11. Знаёмы, С. Фальклор і газета / С. Знаёмы // Літаратура і мастацтва. – 1935. – 27 верасня.
12. Клімковіч, М. Шкодныя размовы пад «левацкім» сцягам / М. Клімковіч // Літаратура і мастацтва. – 1934. – 25 снежня.
13. Любан, І. Беларуска народная песня / І. Любан // Звязда. – 1935. – 8 красавіка.
14. Миллер, Ф. Сталинский фольклор / Ф. Миллер. – СПб. : Академический проект ; ДНК, 2006. – 190 с.
15. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. – М. : Художественная литература, 1934. – 718 с.
16. Фальклорная камісія пры БЕЛАН // Звязда. – 1935. – 5 снежня.
17. Цэнтральны навуковы архіў Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі (ЦНА НАН Беларусі). – Ф. 3. Воп. 1. Спр. 26.
18. ЦНА НАН Беларусі. – Ф. 3. Воп. 1. Спр. 28.

РЕЗЮМЕ

В истории белорусской фольклористики существует период, когда властью был провозглашён тезис о правомочности вмешательства в фольклорные процессы с целью достижения идеологических задач. Возникла своеобразная «индустрия» создания частушек,

песен, сказаний, которые воспевали достижения строительства социализма в лице Сталина. Зарождению данного явления в Советской Беларуси посвящена данная статья.

SUMMARY

In the history of Belarusian folklore, there was a period when the authorities proclaimed the thesis about the legitimacy of interference in folklore processes with the aim of achieving ideological tasks. There was a kind of «industry» for creating jokes, songs, tales that glorified the achievements of building socialism in the person of Stalin. The origin of this phenomenon in Soviet Belarus is the subject of this article.

Захаркевич С. А.

ПЕРВЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬ ЭТНИЧЕСКИХ МЕНЬШИНСТВ И МЕЖЭТНИЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ В БЕЛАРУСИ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЭТНОГРАФИИ: МОИСЕЙ ЯКОВЛЕВИЧ ГРИНБЛАТ

*Белорусский государственный университет
(Поступила в редакцию 15.09.2018)*

В настоящее время в отечественной этнологии исследование культуры этнических меньшинств Беларуси – традиционная тема. На сегодняшний день только количество защищённых кандидатских диссертаций близится к десятку. Рассмотрены литовцы, отдельные аспекты культуры поляков, социальная культура цыган, культура выходцев из Юго-Восточной Азии, представителей народов Кавказа, стратегии культурной адаптации этнических меньшинств в XIV – XVIII вв., афганцев и т. д. [1 – 4]. Опубликовано значительное число научных статей, коллективных монографий и научно-популярных изданий, посвящённых данной теме или затрагивающих её [5 – 8]. Во все учебники, учебные и учебно-методические пособия по этнографии и этнологии Беларуси, вышедшие с 1990-х годов, включены специальные разделы об этнических меньшинствах [9 – 11]. Практически все крупные или играющие заметную роль в истории, культуре или экономике Беларуси этнические меньшинства Беларуси уже стали объектом исследования.

Отечественные историки также не отстают в исследовании этнических меньшинств. Появился ряд исторических работ (отдельных монографий, специальных сборников конференций и научных статей), посвящённых азербайджанцам, армянам, евреям, латышам, литовцам, полякам, русским и русским старообрядцам, татарам, украинцам и многим другим этническим группам на белорусских землях [12 – 16]. Изучаются отдельные общности в целом или в отдельные исторические периоды, все этнические меньшинства в конкретный исторически период. История этнических меньшинств нередко затрагивается в рамках исследования иной проблематики.

В данной статье остановимся на работах одного из первых белорусских профессиональных этнографов, который актуализировал эту тему в отечественной этнологии. В исторической науке в рамках более общих исследований уже предпринимались попытки изучения этнических меньшинств и их роли в исторических процессах на белорусских землях [17; 18]. Таким образом, определён-

ная легитимация темы этнических меньшинств Беларуси произошла. Однако репрессии и санкции против этих авторов аннулировали значение их работ до 1990-х годов.

В отечественной этнографии тема этнических меньшинств Беларуси фактически оставалась без внимания до 2-й половины XX в. Отдельные работы, посвященные этой тематике, появлявшиеся время от времени, не принадлежали перу профессиональных этнографов.

В статье речь пойдёт о Моисее Яковлевиче Гринблате, крупнейшем белорусском советском этнографе 1930 – 1970-х годов. Он был коренным минчанином. Отец М. Я. Гринבלата – профессиональный печатник, владелец типографии, в которой были напечатаны Уставные грамоты БНР. Моисей Яковлевич в молодости играл в белорусском театре (БДТ-3). Он начал учёбу в БГУ на филологическом этнологическом отделении, затем перевёлся в Ленинградский государственный университет. Уже будучи студентом активно выезжал в полевые этнографические экспедиции. Впоследствии, работая в АН БССР продолжал оставаться активным «полевиком». В конце 1940-х годов М. Гринблат был обвинен в космополитизме, и только заступничество М.Никольского спасло его от окончательного увольнения.

Во время Второй мировой войны М. Я. Гринблат вовлекается в тематику межэтнических отношений для целей Генерального штаба РККА. В этот период пишет несколько работ, посвящённых межэтническим отношениям на западной границе расселения белорусов с грифом «ДСП» [19; 20], а в 1945 г. защищает работы по названной тематике в специальном закрытом совете. По-видимому, это и обусловило дальнейшее занятие обозначенным вопросом [21].

В специальных работах для Генштаба РККА с грифом «ДСП» М. Я. Гринблат впервые обращает внимание на роль этнических меньшинств в процессе этногенеза белорусов. В первую очередь, это касалось, по его мнению, литовцев, поляков, русских и украинцев. Свои размышления в Ташкенте в 1944 г. он впоследствии подкрепил экспедиционными материалами 1954 г. в деревнях Браславского, Гродненского, Вороновского, Ошмянского, Островецкого, Поставского и других районов [22, с. 150 – 151].

В ходе этих экспедиций автор собрал богатейшую ономастическую коллекцию из материалов, записанных от литовцев и татар Беларуси [22, с. 150, 171].

По мнению М. Я. Гринבלата, о роли этнических меньшинств в этногенезе белорусов наиболее эффективным образом свидетельствовали именно языковые аспекты (антропонимия, топонимика, ономастика), а также исторические источники XIX в. Данные о материальной и духовной культуре этих групп помогали в решении обозначенной проблемы лишь опосредованно [22, с. 153].

В важнейшей работе «Белорусы» Моисей Яковлевич довольно подробно очертил роль этнических меньшинств в этногенезе белорусов. Некоторые группы (русские и украинцы) были затронуты им довольно общо. Это можно объяснить спецификой исследований самого автора, который уделял внимание именно северо-западной части территории Беларуси. С другой стороны, литовцы (в большей степени), татары, латыши, цыгане и евреи были затронуты им подробнее.

Так, если литовцы, по мнению автора, сыграли ключевую роль в этногенетических процессах белорусов, то татары несколько выпадали из общей картины. Создаётся ощущение, что автор специально вводит экзотический сюжет о татарах для отражения более сложной картины этногенеза белорусов [22, с. 173]. Для этого он использовал материалы этнографической экспедиции 1965 г. по Гродненской области [22, с. 170 – 171].

Часть материалов, собранных М. Я. Гринблатом о литовцах и татарах в этнографических экспедициях, была опубликована отдельно [23; 24].

Таким образом, М. Я. Гринблат до Второй мировой войны не занимался исследованием этнических меньшинств Беларуси. Интерес к этой теме возник у него в ходе выполнения спецзадания Генштаба РККА в 1943-1945 гг. о западной границе расселения белорусов. В результате этой работы он защитил диссертацию на соискание звания кандидата исторических наук в 1945 г. в Москве в спецсовете. Исходя из текстов спецзаданий, тема этнических меньшинств (в частности, роль поляков и литовцев) затрагивалась исследователем.

Однако лишь в послевоенное время, занимаясь вопросом этногенеза белорусов и ежегодно активно выезжая в этнографические экспедиции, М. Я. Гринблат собрал значительный материал по этнографии литовцев, латышей, поляков, русских старообрядцев и татар. Тем не менее, собранный полевой этнографический материал по этническим меньшинствам опубликован этнографом не был. Автор использовал лишь антропо- и топонимические материалы, которые ему были необходимы для освещения процесса этногенеза белорусов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бартош, О. Э. Традиционная социальная культура цыган Беларуси в конце XX – начале XXI века : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 07.00.07 / О. Э. Бартош ; НАН Беларуси, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы. – Минск, 2010. – 22 с.
2. Внуковіч, Ю. І. Літоўская этнічная група Рэспублікі Беларусь : аўтарэф. дыс. ... канд. гіст. навук : 07.00.07 / Ю. І. Внуковіч ; НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск, 2008. – 21 с.
3. Захаркевич, С. А. Этнические меньшинства на территории Беларуси в XIV – XVIII вв.: стратегии культурной адаптации : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 07.00.07 / С. А. Захаркевич ; НАН Беларуси, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы. – Минск, 2010. – 24 с.
4. Сакума, С. Л. Особенности этносоциальной адаптации вьетнамцев, китайцев, корейцев и японцев в Беларуси в 1980 – 2011 гг. : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 07.00.07 / С. Л. Сакума ; НАН Беларуси, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы. – Минск, 2012. – 24 с.
5. Кто живёт в Беларуси / А. В. Гурко [и др.]; науч. ред. А. И. Локотко. – Минск : Белорусская наука, 2012. – 798 с.
6. Лакотка, А. І. Бераг вандраванняў, ці Адкуль ў Беларусі мячэці / А. І. Лакотка. – Мінск: Навука і тэхніка, 1994. – 143 с.
7. Терешкович, П. Русские в Беларуси: постинтернационалистская рефлексия / П. Терешкович // Неман. – 1992. – № 6. – С. 164 – 176.
8. Этнаграфія Беларусі : энцыклапедыя / рэдкал. : гал. рэд. І. П. Шамякін [і інш.]. – Мінск : Бел СЭ, 1989. – 575 с.
9. Цітоў, В. С. Этнаграфічная спадчына. Беларусь. Краіна і людзі : вучэбна-метадычны дапаможнік / В. С. Цітоў. – Мінск : Беларусь, 1996. – 208 с.

10. Лобач, У. А. Этнаграфія Беларусі : вучэбна-метадычны комплекс для студэнтаў спец. 1-21 03 01 «Гісторыя», 1-02 01 02 «Гісторыя. Замежная мова» / У. А. Лобач. – Наваполацк : ПДУ, 2006. – 328 с.
11. Этналогія Беларусі: традыцыйная культура насельніцтва ў гістарычнай перспектыве / Т. А. Наваградскі [і інш.]. – Мінск : БДУ, 2009. – 335 с.
12. Гарбацкі, А. А. Стараабрадніцтва на Беларусі ў канцы XVII – пачатку XX ст. / А. А. Гарбацкі – Брэст : Выд-ва БрДУ, 1999. – 202 с.
13. Думін, С. У. Беларускія татары: мінулае і сучаснасць / С. У. Думін, І. Б. Канапацкі. – Мінск : Польша, 1993. – 206 с.
14. Иоффе, Э. Г. Страницы истории евреев Беларуси / Э. Г. Иоффе. – Минск : Арти-Фекс, 1996. – 292 с.
15. Пушкін, І. А. Нацыянальныя меншасці БССР у грамадска-палітычным і культурным жыцці (20-я гады XX ст.) / І. А. Пушкін. – Магілёў : МДУ імя А.А.Куляшова, 2004. – 206 с.
16. Тугай, У. В. Латышскі этнас у сацыяльна-эканамічным і культурным жыцці Беларусі / У. В. Тугай. – Мінск : Вучэбна-выдавецкі цэнтр БДПУ, 2003. – 305 с.
17. Довнар-Запольский, М. В. История Белоруссии / М. В. Довнар-Запольский. – 4-е изд. – Минск : Беларусь, 2016. – 590 с.
18. Гэмбіцкі, Я. Да пытання аб сацыяльна-эканамічным стане беларускіх татар у сярэднявечча / Я. Гэмбіцкі // Запіскі аддзела гуманітарных навук. Беларуская АН. – 1929. – Т. 3, кн. 8. Працы класа гісторыі. – С. 53 – 64.
19. Гринблат, М. Я. К вопросу о западной этнографической границе белорусов (Район Гродно – Белосток – Брест). Рукопись книги / М. Я. Гринблат. – Ташкент – Москва, 1944 // Центральная научная библиотека Национальной академии наук Беларуси. Отдел редкой книги и рукописей. – Ф. 42. – Оп. 1.
20. Гринблат, М. Я. Район Гродно (историко-этнографическая характеристика) / М. Я. Гринблат // Центральная научная библиотека Национальной академии наук Беларуси. Отдел редкой книги и рукописей. – Ф. 42. – Оп. 1.
21. Архив Российской академии наук. – Ф. 142. Оп. 1. Д. 7. Стенограмма и материалы заседания Учёного совета института по защите диссертаций Кушнера и Гринבלата.
22. Гринблат, М. Я. Белорусы. Очерки происхождения и этнической истории / М. Я. Гринблат. – Минск : Наука и техника, 1968. – 288 с.
23. Гринблат, М. Я. К вопросу об участии литовцев в этногенезе белорусов / М. Я. Гринблат // Вопросы этнической истории народов Прибалтики: по данным археологии, этнографии и антропологии / под ред. С. А. Таракановой, Л. Н. Терентьевой. – М., 1959. – С. 523 – 543.
24. Гринблат, М. Я. Тюркские элементы в белорусской антропо- и топонимии / М. Я. Гринблат // Материалы сессии, посвящённой итогам археологических и этнографических исследований. – Баку, 1965. – С. 196 – 197.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена оценке роли крупного советского этнографа Беларуси М. Я. Гринבלата в изучении этнических меньшинств Беларуси. Он один из первых в белорусской этнографии начал заниматься этой проблематикой. Однако его исследование не носило специальный характер. Материалы об этнических меньшинства использовались М. Я. Гринблатом для иллюстрации сложности и многогранности процесса этногенеза белорусов.

SUMMARY

The article is devoted to the assessment of the role of the major Soviet ethnographer of Belarus M. Y. Greenblat in the study of ethnic minorities in Belarus. He was one of the first in the Belarusian

ethnography began to deal with this problem. However, his research was not of a special nature. Materials about ethnic minorities were used by him to illustrate the complexity and multifacetedness of the process of ethnogenesis of the Belarusians.

Зубко Д. Г.

БЕЛОРУСЫ В КИТАЕ: К ВОПРОСУ ОБ ЭТАПАХ МИГРАЦИИ

Второй Пекинский университет иностранных языков

(Поступила в редакцию 15.09.2018)

Целью данной статьи является определение закономерностей формирования белорусской миграции в Китай. В связи с этим были поставлены следующие задачи: выявить основные периоды эмиграции белорусов в Китай; определить её причины.

Миграция белорусов в Китай имеет давнюю историю. Первые попытки выезда белорусов в Китай предпринимались ещё в XVII в. и были связаны с посольскими и разведывательными миссиями на территории Монголии и Китая, положившими начало открытию сухопутного пути в Китай через Сибирь [2].

Одними из первых белорусов, кто побывал на территории Китая в этот период, были Томила Петров (из литвинов) и Иван Петлин [2, с. 42], которые получили подробную информацию о стране, её экономическом и политическом положении [5]. До Т. Петлина и И. Петрова разузнали сухопутный путь в Китай В. Тюменцев и И. Текутьев (казак литовского списка), который, согласно данным исследователей, являлся выходцем с территории Великого Княжества Литовского.

Более тесные контакты с Китаем характерны для середины XVII в., что было связано с расширением территории Восточной Сибири, тем самым границы России и Китая становились всё ближе и появлялась необходимость в решении торговых вопросов, поэтому в данный период были снаряжены дипломатические миссии в Китай. Среди возглавляющих эти миссии белорусов не было, но не исключено, что они включались в качестве сопровождающих.

Таким образом, в XVII в. появляются первые посольские и торговые миссии в Китай, в которых принимают участие не только русские, но и белорусы. Трудно сейчас достоверно проследить родословные людей, побывавших в Китае. Однако подобные путешествия были краткосрочными, поэтому миграцию белорусов в этот период отследить сложно.

Большую роль в истории миграций сыграли первые русские поселенцы, которые по своей воле либо в качестве пленных оказались в Китае; благодаря им началось формирование Русской православной миссии [4]. Особый интерес для нас представляют миссии одиннадцать (1830 – 1840), двенадцать (1840 – 1849) и четырнадцать (1858 – 1864). В их состав входили и белорусы, внёсшие весомый вклад в изучение восточных языков и культур: Осип (Юзеф Щепан) Михайлович Ковалевский, Иосиф Антонович Гошкевич, художник Кондратий Ильич Корсалин, епископ Александр (Андрей Иванович Кульчицкий). Тем не менее, первых поселений белорусов в Китае в это время не возникло.

Во 2-й половине XIX – начале XX в. встречаются единичные случаи белорусской эмиграции в Китай. Это связано с восстанием 1863 – 1864 гг. и последующими народническими движениями. Наиболее ярким представителем эмиграции в данный период был Николай Константинович Судзиловский (1850 – 1930), известный в Китае как доктор Николас Руссель. Это был талантливый молодой человек, знающий восемь европейских языков, а также китайский и японский. Родился Н. К. Судзиловский в Могилёве. Из-за участия в революционном движении он был вынужден до конца своей жизни находиться вдалеке от родины. В Китае доктор Руссель был знаком с Сунь Ятсеном – первым президентом Китайской Республики. Сначала заочно с 1905 г. между двумя революционерами велась переписка, а в 1906 г. в городе Нагасаки (Япония) произошла первая личная встреча, где поднимались вопросы о революционной борьбе китайского народа и первой русской революции (1905 – 1907) [3].

Таким образом, первые единичные случаи белорусской эмиграции в Китай, которая связана с первыми народническими восстаниями на территории Беларуси.

На начало XX в. приходится первая волна эмиграции в Китай (в частности, в город Харбин), связанная «с массовым притоком с 1903 года на КВЖД коммерчески активного населения из западных губерний России (особенно белорусских и украинских) представителей самых разных видов торговли» [1, с. 73]. То есть первая волна белорусской эмиграции в Китай связана с торговлей, так как Харбин в то время стал крупным промышленным городом с многочисленным русским населением.

В начале 1920 – 1930-х годах на территорию Китая направляется вторая волна белорусской эмиграции, что было вызвано безвластием в стране, неопределённостью в жизни, жёсткой классовой борьбой, а также подавлением белогвардейского движения. Одной из основных масс эмигрирующих в тот период были офицеры белой армии, всю свою жизнь состоявшие на службе. Некоторые адаптировались к обычной гражданской жизни, но те, кто не смог с этим смириться, продолжили борьбу в составе армий других государств. Одним из таких был уроженец Витебска Сергей Николаевич Войцеховский – руководитель Белого движения в Сибири, в дальнейшем эмигрировавший в Чехословакию. Ещё одним ярким представителем этого периода был оперный певец М. И. Забейда-Сумицкий, который окончил экономическое отделение юридического факультета Харбинского университета и с 1929 по 1932 годы был певцом Харбинского оперного театра.

В 1928 г. в Харбин с территории Беларуси (из города Друи, где находился духовный центр католического ордена мариан), была отправлена миссия, которую возглавил Фабиан Абрантович – доктор богословия и магистр философии. Однако в дальнейшем Ф. Абрантович был «признан виновным в борьбе против революционного движения и нелегальном переходе через границу и приговорён к заключению в исправительно-трудовом лагере сроком на десять лет», умер в Бутырской тюрьме [3]. После него миссию возглавил Андрей Цикото, повторивший судьбу предшественника. Среди белорусов-католиков, побывавших в Харбине, были монахи Антоний (Казимир) Аниськович (прибыл вместе с И. Германовичем), Иосиф Германо-

вич, Станислав Багович, Станислав Заремба и священник Косма Найлович, в дальнейшем перешедший в православие и работавший учителем в Харбине.

С католической миссии восточного обряда начинается третья волна белорусской эмиграции (не самая значительная по составу), но из-за трудной политической ситуации того времени многих арестовали либо выслали с территории Китая.

В конце 1930-х – конце 1940-х годов фактов миграции белорусов в Китай не установлено, но среди белорусов, побывавших в это время в названной стране, были лётчики-добровольцы: Фёдор Добыш, Александр Благовещенский, Евгений Николаенко, Сергей Грицевец, Макар Барташов, Николай Лоскунов, Владимир Наржимский, Георгий Шелахов и другие. Их вклад в независимость китайского народа помнят до сих пор.

В 1950-е годы между Китаем и СССР был подписан договор о дружбе, союзе и взаимопомощи. В 1958 г. на территории БССР создано белорусское отделение Общества советско-китайской дружбы (ОСКД). В этот период БССР поставляла свою промышленную продукцию на территорию Китая. Многие высококвалифицированные специалисты из Беларуси в области промышленности, сельского хозяйства, учёные, инженеры, врачи, видные общественные деятели, представители культуры выезжали в КНР для передачи опыта.

Однако во 2-й половине 1960-х – начале 1980-х годов советско-китайские отношения ухудшились и нормализовались только к приходу к власти Дэн Сяопина.

Таким образом, в военный и послевоенный периоды происходит тесное взаимодействие между КНР и БССР в освобождении территорий от оккупации, а также дальнейшее сотрудничество в области культуры и промышленности. Тем не менее, миграции белорусов в КНР в этот период не установлены.

С 1991 г. по настоящее время продолжается особый период взаимодействия Беларуси и Китая. С установлением стабильных экономических и политических отношений и культурных связей между КНР и Республикой Беларусь активизировались следующие виды миграции: трудовая, студенческая, семейно-бытовая. Наиболее массовая миграция белорусов в КНР в современный период – студенческая. Это связано с тем, что в сентябре 2013 г. в Министерстве образования Республики Беларусь состоялась встреча с членами Постоянного комитета Политбюро ЦК КПК Лю Юньшанем и главой Госканцелярии штаб-квартиры институтов Конфуция Сюй Линь. В результате была достигнута договоренность о том, что 100 белорусских студентов смогут бесплатно проходить обучение в Китае. На сегодняшний день, по данным сотрудников Посольства КНР, в стране обучается около 500 белорусских студентов. Это самая большая студенческая миграция за всю историю выезда белорусов в Китай. Стало нередким и заключение браков. Многие преподаватели, инженеры, сотрудники компаний ездят на стажировку в Китай для обмена опытом.

Таким образом, история белорусской миграции в Китай имеет шесть этапов развития. Первый этап – с XVII в. по 1898 г. В этот период вёлся поиск наиболее выгодных сухопутных путей, появлялась необходимость в исследовании культуры китайского народа, изучении языка. Белорусы могли входить в состав русских православных миссий. Второй этап – с 1898 по 1937 годы. Здесь отмечается три волны белорусской миграции в Китай: 1) выезд в Харбин коммерчески активного населе-

ния; 2) эмиграция представителей белого движения после революции; 3) миссионерская деятельность ордена мариан, духовный центр которых находился на территории Беларуси. Ввиду присутствия в Харбине русского населения орден организовали миссию, где службы велись по восточному обряду, открыл приюты, школы, колледж для девочек, лицей. Третий этап приходится на 1937 – 1945 гг. и связан с освободительным движением на территории Китая от японского вторжения. Четвёртый этап (1950 г. – 2-я половина 1960-х годов) характеризуется дружественными отношениями между БССР и Китаем, в результате чего в КНР поставлялась промышленная и сельскохозяйственная техника, происходил культурный и профессиональный обмен опытом. Пятый этап (с конца 1960 г. по 1991 г.) характеризуется периодом затишья, что было связано с определёнными политическими событиями. Отмечались единичные случаи стажировок студентов в китайских университетах. Шестой этап (с 1991 г. до настоящего времени) характеризуется тесным сотрудничеством, основанным на взаимовыгодных торгово-экономических и политических соглашениях. В данный период появляется четвёртая волна белорусской миграции, которая наиболее массово представлена студенческой молодёжью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гончаренко, О. Г. Русский Харбин / О. Г. Гончаренко. – М. : Вече, 2009. – 256 с.
2. Грицкевич, В. П. От Немана к берегам Тихого океана / В. П. Грицкевич. – Минск : Польша, 1986. – 303 с.
3. Католические общины византийского обряда [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://zarubezhje.narod.ru/texts/frostislav307.htm>. – Дата доступа: 11.07.2018.
4. Статейный список посольства (1657 – 1658) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.abirus.ru/content/564/623/626/14338/16590/16591.html>. – Дата доступа: 10.08.2018.
5. Соловьёв, В. М. Русские на чужбине. Неизвестные страницы истории жизни русских людей за пределами Отечества X – XX вв. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://history.wikireading.ru/232040>. – Дата доступа: 24.06.2018.

РЕЗЮМЕ

В статье классифицирован процесс формирования белорусской диаспоры в Китае. Установлены основные волны эмиграции белорусов в Китай.

SUMMARY

The author classifies the process of formation of the Belarusian Diaspora in China. The main waves of emigration of Belarusians to China are established.

Ізэргіна А. М.

ДА ПЫТАННЯ ЗАХАВАННЯ ЭТНІЧНАЙ ІДЭНТЫЧНАСЦІ БЕЛАРУСАЎ ЛІТВЫ Ў МАТЭРЫЯЛЬНАЙ КУЛЬТУРЫ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2018)*

Праблематыка этнічнай ідэнтнасці з’яўляецца адным з галоўных накірункаў сацыяльна-гуманітарных даследаванняў. Ва ўмовах сучаснага грамадства полікультурнасць сацыяльнага асяродку з’яўляецца якасцю, характэрнай для большасці сітуацый сацыяльнага ўзаемадзеяння. Асаблівае

значэнне праблема этнічнай ідэнтычнасці атрымала ў 2-й палове XX ст., калі шэраг важных этнапалітычных змен закрануў тэрыторыю Еўразіі, адбыліся змены ў палітычнай карце свету. Канец 1980-х – пачатак 1990-х гадоў адзначыліся імклівым ростам этнічнай самасвядомасці былых народаў СССР. Да гэтага часу этнічная ідэнтычнасць адыгрывала другасную ролю як у палітычным, так і ў культурным жыцці грамадства. У акрэслены перыяд актыўна праходзілі працэсы суверэнізацыі рэспублік, адраджэння нацыянальных культур, вяртання да сваіх вытокаў, мовы. Для беларускага грамадства канца XX – пачатку XXI ст. таксама характэрныя значныя змены. Актуальнасць праблемы этнічнай ідэнтычнасці звязана як з глабальнымі працэсамі ў свеце, так і з фарміраваннем і трансфармацыяй сучаснага беларускага грамадства, значным пераацэньваннем духоўна-маральных імператываў. У кантэксце дадзенай праблемы адной з задач з’яўляецца ацэнка ўплыву дыяспары на палітычную, эканамічную, адміністрацыйна-прававую, культурную і іншыя сферы жыцця грамадства, усталяванне сувязяў з метраполіяй [3, с. 6].

Пад тэрмінам «дыяспара» будзем разумець і разглядаць этнічную супольнасць, якая пражывае па-за межамі метраполіі і валодае асноўнымі рысамі нацыянальнай адметнасці народа – мовай, культурай, самасвядомасцю [6]. Беларуская дыяспара ў Літве – насельніцтва Літоўскай Рэспублікі, якое мае беларускія карані, і насельніцтва, якое адносіць сябе да беларускага этнасу [5]. Згодна са звесткамі перапісу 2011 г., на тэрыторыі Літоўскай Рэспублікі пражывала 36 227 беларусаў [9].

Этнічная ідэнтычнасць у дадзенай працы вызначаецца як вынік кагнітыўна-эмацыянальнага працэсу ўсведамлення сябе прадстаўніком этнасу, пэўная ступень атаясамлівання сябе з ім і адасобленасць ад іншых этнасаў. Кагнітыўны кампанент этнічнай ідэнтычнасці ў рамках гэтага падыходу ўключае ў сябе веды, уяўленні аб асаблівасцях уласнай групы і ўсведамленне сябе як яе члена на аснове пэўных характарыстык [7, с. 5]. Такім чынам, мэта артыкула – даследаванне этнічнай ідэнтычнасці беларусаў Літвы ў матэрыяльнай культуры. Крыніцай даследавання сталі палявыя матэрыялы, сабраныя аўтарам падчас сустрэч з беларусамі Літвы на працягу 2015 – 2017 гг. у Літоўскай Рэспубліцы.

Этнічная ідэнтычнасць, якая адлюстроўвае прыналежнасць індывіда да пэўнай этнічнай групы, выступае як адна з самых устойлівых і надзейных асноў для асабістай і групавой ідэнтычнасці. Усведамленне сябе як члена асобнай этнічнай групы суправаджаецца актуалізацыяй традыцыйнай культуры, дакладней, той яе часткі, якая застаецца запатрабаванай у сучасных умовах для абароны сваёй этнічнай ідэнтычнасці, або, наадварот, для прыстасавання да мадэрнізацыйных працэсаў.

Па розных прычынах, асноўнай з якіх з’яўляецца ўніфікацыя культур, адбываецца паступовае сціранне традыцыйных, мясцовых укладаў жыцця многіх народаў. Асабліва гэты працэс узмацніўся ў XX ст., але ў той жа час назіраецца і некаторае ажыўленне, а таксама павышаная цікавасць да традыцыйнага не толькі ў этнографіі, але і ў шырокага кола людзей, якія паважаюць сваю гісторыю.

Матэрыяльнай культуры (сукупнасці матэрыяльных каштоўнасцей, створаных чалавецтвам у працэсе гістарычнай грамадска-карыснай дзейнасці: прылады працы, жыллё, адзенне, ежа, транспартныя сродкі, культавыя і побытавыя рэчы, прадметы мастацтва і інш. [7, с. 311]) належыць першародная роля ў функцыянаванні этнасаў, што робіць яе вывучэнне вельмі актуальным. У першую чаргу, гэта датычыцца тых матэрыяльных кампанентаў, якія маюць традыцыйны, масавы характар і выяўляюцца ў паўсядзённым жыцці. Такімі з'яўляюцца традыцыйныя віды гаспадарчых заняткаў, паселішча і жыллё, адзенне і ежа.

Нягледзячы на непазбежныя эвалюцыйныя пераўтварэнні, яны да гэтага часу захоўваюць этнічную спецыфіку і элементы, выпрацаваныя за працяглы час і цесна звязаныя з асаблівасцямі прыродна-геаграфічнага асяроддзя і сацыяльна-гістарычнымі ўмовамі жыцця народа. Таму рэчавыя элементы культуры з'яўляюцца своеасаблівымі этнічнымі маркёрамі, з дапамогай якіх можна атрымаць уяўленне не толькі пра гісторыю народа, але і пра механізм функцыянавання культуры этнасу ў сучасных умовах.

На працягу XX ст. матэрыяльная культура беларусаў страчвала сваю традыцыйнасць у сувязі з хуткім развіццём індустрыялізацыі краіны. З прычыны гэтага распаўсюджванне атрымалі так званыя «гарадскія» віды матэрыяльнай культуры. Пашырылася ўкараненне ў паўсядзённы побыт прадметаў прамыслова-індустрыяльнага пласта, пазбаўленых этнічнай спецыфікі, што дазволіла справядліва выказаць ў навуковай літаратуры думку пра больш актыўнае сціранне адметнасцей у матэрыяльнай сферы.

Імклівы рост гарадоў у 2-й палове XX – пачатку XXI стст. прывёў да змяненняў у сацыяльнай прасторы ўсёй цывілізацыі. Канцэнтруючы ў сабе дасягненні сацыяльнага, тэхнічнага і навуковага прагрэсу, гарады з'яўляюцца для чалавека дамінантнай формай рассялення. Менавіта горад паўстае цэнтрам духоўных і тэхнічных інавацый на працягу сучаснай гісторыі чалавецтва. Прастора горада становіцца ўвасабленнем сучаснага ладу жыцця, светапогляду, адначасова з'яўляецца цэнтрам разнастайных магчымасцей дзейнасці, насычанасці сацыяльнай інфармацыяй, культурнай інтэграцыі. Усё гэта робіць горад надзвычай прыцягальным месцам для саміх гараджан і людзей, якія не пражываюць у ім пастаянна, гасцей і турыстаў.

З улікам развіцця сучасных тэндэнцый грамадскай супольнасці падзел беларусаў Літвы па месцы жыхарства на гарадское і вясковае насельніцтва не будзе адлюстроўваць рэчаіснасць. Сёння для насельніцтва з'яўляецца характэрнай праца ў горадзе і пражыванне па-за яго межамі.

Характарызуючы жыллё беларусаў Літвы, адзначым, што пры перасяленні ў «нову» (адносна межаў) дзяржаву беларусы прыстасоўваліся да ўмоў гэтага асяроддзя. Сучасныя дамы беларусаў Літвы па планіровачнай арганізацыі і ўзроўні абсталявання набліжаюцца да гарадскіх: 1-2-павярховыя, маюць сучаснае побытавае і інжынернае забеспячэнне, адпавядаюць нормам санітарнай гігіены.

Са слоў рэспандэнтаў: «*Мы ў савецкі час пераехалі. Спачатку, як маладой сям'і, далі пакой у інтэрнаце. У хуткім часе атрымалі ўласную кватэру*»; «*Мы з*

бацькамі жылі ў кватэры. Як усім выдавалі ў савецкі час. Зараз з мужам жывём за горадам (Панявежыс. – А. І.). Зручна – свой дом з цэглы і блокаў ... Вось у нас ёсць у цэнтры горада “руская” вуліца. “Руская”, бо пасля вайны тут жылі ўсе, хто быў выхадцам з Савецкага Саюза, размаўляў на рускай мове. У пачатку вуліцы пабудавалі школу – таксама атрымала назву “руская”. Дык на гэтай вуліцы і сёння захаваліся прыватныя драўляныя пасляваенныя домкі, жыхары якіх таксама іх уладкоўваюць пад сябе» [2].

У дадзенай працы этнічнасць інтэрпрэтуецца як сацыяльна-арганізацыйны феномен, паколькі вызначэнне меж паміж групамі вырашаецца на падставе сацыяльных і культурных маркёраў. Этнічная мяжа – гэта характарыстыка, што апісвае этнічную групу не як тэрытарыяльна-адміністрацыйную адзінку, а як культурную і сацыяльную супольнасць людзей, яе культурныя і псіхалагічныя адрозненні ў выніку ўзаемадзеяння з іншымі этнічнымі групамі. Якія сацыяльныя і культурныя формы будуць выкарыстаны членамі грамадства ў якасці этнічных маркёраў, прагназаваць амаль немагчыма. Напрыклад, беларусы Літвы захоўваюць свае нацыянальныя сімвалы-маркеры: ручнікі з беларускім арнамантам, саламяныя павукі і г. д. Рэспандэнты адзначылі: *«Так, ёсць і ручнікі, і поцілкі, прывезеныя з Беларусі. Вось дачка выйшла замуж за шведа, дык яна з сабой павезла бабуліну поцілку» [2]; «Я сама гарадская – з Бабруйска, у нас не было поцілак дома, ні ручнікоў. Чаму? Не ведаю. Не было. Таму і тут сёння не маю. Але во ёсць з роднага горада сцяжок, дамавік» [2].*

Беларусы атрымалі ў спадчыну спецыфічную, шматгранную матэрыяльную культуру, што знайшло ўвасабленне і ў традыцыях харчавання. Сёння вялікі ўплыў на фарміраванне кулінарыі аказвае працэс глабалізацыі, і калі некалькі дзесяцігоддзяў «класічныя» беларускія стравы гатаваліся штодзённа, то на сучасным этапе яны адміраюць. І ў гэтым плане асабліва важна вывучэнне традыцый харчавання ў сістэме, дынаміка пераўтварэнняў і этнакультурнае ўзаемадзеянне [5].

Пры гэтым у поліэтнічнай Літве адносіны паміж этнічнымі групамі не зводзяцца выключна да пошукаў «чужых», а вызначаюцца ўзаемадзеяннем з тымі, хто жыве побач. Таму вывучэнне этнічных меж мае на мэце выяўленне не толькі таго, што адрознівае этнасы, але і таго, што іх, магчыма, аб’ядноўвае.

Сучасныя кулінарныя традыцыі беларусаў Літвы вельмі адрозніваюцца ад старажытных. З’явіліся новыя прадукты, змяніліся ўмовы жыцця. Але кулінарныя прыхільнасці беларусаў захоўваюць нацыянальную самабытнасць. Гаспадыні яшчэ памятаюць і ўжываюць бабуліны рэцэпты разнастайных полівак, запяканак, бліноў, аладак.

Стравы з зерневых культур на сталe беларусаў Літвы прадстаўлены магазіннымі крупамі, мукой. Сёння ніхто з рэспандэнтаў не вырошчвае грэчку, калі хтосьці і сее збожжа, то яно выкарыстоўваецца на корм жывёле.

Вырабы з пшанічнай мукі (пірагі, бліны, караваі) выпякаліся ў асноўным на святы. Так, са слоў Зінаіды Пльшэўскай, *«з мукі бліны гатую. Раней на святы пірагі пяклі. Як заўсёды на Вялікдзень. Яйкам зверху намазвалі. Сёння ўжо не так прытрымліваюцца, што раней было. Гатуем розныя смачныя пірагі з рознымі*

дабаўкамі і пасыпкамі. Клёцкі з мукі раблю. Дадаю ў калдуны»; «Кібінай – гэта страва з Трокаў. Можна назваць “печыва з мясам”: патрэбна смятана, мука, маргарын, мяса» [2].

Хлеб, як і раней, у вялікай пашане ў беларусаў Літвы, з ім ядуць розныя стравы: «Хлеб мы самі не гатуем. Гэта раней было прынята, што гаспадыня павінна нагатовіць. Сёння можна купіць у краме. У літоўцаў смачны хлеб, робяць з рознымі дабаўкамі» [2].

Мяса і рыба ўжываюцца ў паўсядзённым і святочным рацыёне: «Сёння проста: ідзеш у краму і купляеш. Раней дык гадавалі свіней, авечак. Заўсёды забівалі перад Калядамі, каўбасы рабілі, там салілі – шмат чаго рабілі дома. Сёння жывём у горадзе і таму набываем мяса ў краме. Гатуем розныя стравы – што надумаем. І варым. Сала солім. Калі ёсць магчымасць, то мяса набываем у людзей. Рыбу купляем у краме. Смажым, бывае, юху гатуем»; «Са свіных унутранасцей рабілі відарый» [2].

Стравы з агародніны з’яўляюцца дапаўненнем да асноўных страў. У летні перыяд, хто мае дачны ўчастак, ужывае ўласную агародніну (агуркі, моркву, капусту, радыску, рэдзьку, буракі, шчаўе), хто не мае – набывае ў краме, на кірмашы. З капусты гатуюць розныя стравы, па восені яе квасяць: «Капусту ставім. Маці казалі, што патрэбна ставіць у мужчынскія дні – лепш стаяць будзе і на месяцы, які расце, – яна тады хрусціць» [2].

Традыцыйнымі з’яўляюцца стравы з бульбы: дранікі, клёцкі з душамі; жэмайчы, цэпеліны, бабка [2].

Менш змяніліся і захавалі сімвалізм святочных стравы. Так, згодна са словамі рэспандэнтаў, на Каляды заўсёды робяць куццю і рыхтуюць 12 страў, на Вялікдзень – яйкі і булкі (часам не пякуць самі, набываюць у краме, але булка прысутнічае на стале) [2].

Навукова-тэхнічны прагрэс, хуткія тэмпы развіцця сродкаў масавай камунікацыі і камп’ютарных тэхналогій у апошнія дзесяцігоддзі аказваюць уплыў на ўсе сферы чалавечай дзейнасці. Глобалізацыя актывізуе працэс «камунікацый культуры», у якім адзенне, гэтая першая матэрыяльная існасць чалавека, працягвае адыгрываць істотную ролю.

Комплекс традыцыйнага адзення, што быў статычным прадметам традыцыйна-побытавага прызначэння і формай захавання і развіцця этнакультурных дыферэнцыяцый, выступае адначасова часткай матэрыяльнай культуры і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Сярод беларусаў Літвы распаўсюджаны касцюмы з двума асноўнымі відамі вышыўкі – геаметрычнай і расліннай, якія маюць свае адметнасці ў залежнасці ад узросту майстра. Так, для старэйшага пакалення беларусаў, якое з’яўляецца аўтахтонным насельніцтвам, характэрна выкарыстанне геаметрычнага арнаменту: «Вось я пашыла кашулю і фартух, як мы раней рабілі» [1].

Беларусам, якія нарадзіліся ў савецкі час або ў перыяд незалежнай Літвы, уласціва ўжыванне і захаванне раслінных арнаментаў, якія яны аднавілі згодна з атрыманымі ведамі або ў выніку агульнай тэндэнцыі забеспячэння беларусаў Літвы касцюмамі з Беларусі. Пры гэтым у маладога пакалення беларусаў Літвы

існуе разуменне, што кожны з этнасаў мае свае касцюмы, але сімволіка гэтых элементаў і традыцыі выкарыстання страчаны. Касцюм успрымаецца імі як этнічны сімвал без яго першапачатковага значэння і асаблівасцей з улікам узросту, полу і г. д. Традыцыйны касцюм беларусы апранаюць толькі на святы.

Такім чынам, этнічная ідэнтычнасць з'яўляецца дынамічным, схільным да зменаў феноменам, для якога характэрна асаблівая пластычнасць кампанентаў. У матэрыяльнай культуры беларускай этнічнай супольнасці ў Літве этнічная ідэнтычнасць выражаецца ў арганізацыі жылой прасторы, дзе прысутнічаюць элементы, звязаныя з міжпакаленнай трансляцыяй традыцыі; традыцыях харчавання і стравах; комплексе традыцыйнага адзення, што захоўвае значэнне этнічнага сімвала беларусаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Архіў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору (АІМЭФ). – Ф. 6. Воп. 14. Спр. 226.
2. АІМЭФ. – Ф. 6. Воп. 14. Спр. 232.
3. Гурко, А. Сувязі беларускага этнасу / А. Гурко // Навука. – 2016. – 15 жніўня. – С. 6.
4. Изергина, Е. Белорусы Литвы: история формирования этнической группы и современность / Е. Изергина // Наука и инновации. – 2016. – № 12. – С. 66 – 69.
5. Изергина, А. Да праблемы этнічнай ідэнтыфікацыі беларусаў Літвы / А. Изергина // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2017. – Вып. 22. – С. 301 – 306.
6. Коваль, В. Кантакты беларускай і ўкраінскай дзяспар міжваеннага перыяду / В. Коваль [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://docviewer.by/?url=ya>. – Дата доступу: 03.05.2015.
7. Руссита, Т. Взаимосвязь этнического состава значимого социального окружения и этнической идентичности индивида в поликультурной среде: на материале исследования русскоязычного юношества Латвийской Республики: автореф. дис. ... канд. психол. наук / Т. Руссита. – М., 2008. – 28 с.
8. Цітоў, В. С. Матэрыяльная культура / В. С. Цітоў // Этнаграфія Беларусі: энцыклапедыя / рэдкал. : І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1989. – С. 311 – 313.
9. Population by ethnicity | Statistics Lithuania [Electronic Resource]. – Mode of access: <http://pop-stat.mashke.org/lithuania-ethnic2011.htm>.

РЕЗЮМЕ

Согласно полевым материалам, собранным на протяжении 2015 – 2017 гг. на территории Литовской Республики, автор приходит к выводу, что хотя развитие глобализации не приводит к стиранию этнических различий, но этническая идентичность как форма групповой идеи испытывает серьезные изменения в сторону как гиперболизации, так и уменьшения. Материальная культура белорусской этнической общности в Литве претерпела изменения, которые происходят под влиянием мировых тенденций общества. Но в то же время сохраняются элементы, связанные со страной исхода, как в интерьере жилища, одежде, так и в традициях питания.

SUMMARY

According to the field data collected during 2015 – 2017 on the territory of the Republic of Lithuania, the author has come to the conclusion that although the development of globalization does

not lead to the erasure of ethnic differences, the ethnic identity as a form of group idea undergoes serious changes to both hyperbolization and reduction. The tangible culture of the Belarusian ethnic group in Lithuania has experienced changes under the influence of world trends in the society. At the same time, the elements related to the country of origin are preserved in the interior of housing, clothing, and food culture.

Кастрыца А. А., Новак В. С.

МІФАЛОГІЯ РЭЧЫЎНАГА СВЕТУ БЕЛАРУСАЎ (НА МАТЭРЫЯЛЕ ФАЛЬКЛОРУ ДОБРУШСКАГА, ВЕТКАЎСКАГА, ГОМЕЛЬСКАГА РАЁНАЎ)

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 14.09.2018)*

У сістэме міфалагічных уяўленняў беларусаў важнае месца адводзіцца народным вераванням, звязаным з рознымі аб'ектамі рэчыўнага свету. Засяродзім увагу на тэкстах павер'яў, запісаных, напрыклад, пра венік на тэрыторыі Гомельска-Бранскага памежжа. Як слушна адзначылі даследчыкі Л. М. Вінаградава і С. М. Талстая, «засцерагальныя ўласцівасці веніка, яго здольнасць супрацьдзейнічаць нячыстай сіле таксама звязаны з яго ўтылітарнай функцыяй ачышчэння, ліквідацыі нечысці» [1, с. 75]. Невыпадкова ў шматлікіх запісах звестак пра венік канстатуецца, што ставіць яго трэба «вещем вверх», гэта з'яўляецца выдатным сродкам пазбаўлення ад звышнатуральнага ўздзеяння нячыстай сілы: «*Ставяць у дзвярах, каб адганяць нечысць, падмятальнікам вверх*»¹ (зап. ад Валянціны Мікалаеўны Літвіненка, 1940 г. н., у в. Мічурынская Гомельскага р-на); «*Если подмести венікам у сенцах, яго ставіць нада мяцёлкай угору. Так ізганяюць нячысты дух – тады ведзьма ўжо не падойдзе да парога*» (зап. ад Зінаіды Аляксееўны Шчадровай, 1937 г. н., у в. Целяшы Гомельскага р-на).

Паводле сведчанняў Ніны Яўхімаўны Кацубы, 1933 г. н., з вёскі Прысно Веткаўскага раёна, семантыка гэтага прадметнага атрыбута была звязана з дабрабытам, таму «*нельга пераносіць венік са старой хаты ў новую, таму што пераносіцца ўсё дрэннае, што было ў старой хаце*». Забаранялася ў гэтай мясцовасці пераступаць праз венік. Лічылася, што «*людзі будуць нападаць, гэта значыць, гаварыць напасліну, адносіцца дрэнна да цябе*» (зап. ад Н. Я. Кацубы, 1933 г. н.). Невыпадкова гэты прадметны атрыбут выкарыстоўвалі, калі першы раз выганялі карову ў поле. Зыходзячы з народных уяўленняў, гэта дапаможа засцерагчы карову ад нячыстай сілы: «*При первом выгоне коровы в поле необходимо подгонять её веніком из лозы и положить венік на порог, чтобы корову не сглазили и было много-много молока*» (зап. ад Ніны Васільеўны Луцьковай, 1952 г. н., у п. Першамайскі Веткаўскага р-на). Верай у тое, што ў хаце мог жыць дамавік, была абумоўлена забарона трымаць каля печы два венікі: «*Нельга, каб у хаце было некалькі венікаў, каб не завялося некалькі дамавых і яны не сварыліся паміж сабой*» (зап. ад Таццяны Свірыдаўны Калошы, 1932 г. н., у в. Рудня-Марымонава Гомельскага р-на). З семантыкай умацавання сям'і былі

¹ У артыкуле выкарыстаны матэрыялы архіва вучэбна-навуковай фальклорнай лабараторыі філалагічнага факультэта Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.

звязаны забароны перапыняць падмятанне падлогі венікам: *«Калі мяцеш у хаце, нельга пакідаць начатую працу, трэба яе завярышыць, а то муж уйдзе ад жонкі»* (зап. ад Н. Я. Кацубы, 1933 г. н.).

Жыхары Добрушчыны пазбягалі асобных маніпуляцый з венікам: забаранялася *«яго кідаць у печ, каб у доме не было ссоры»* (зап. ад Марыі Міхайлаўны Брычанка, 1932 г. н., у г. Добруш), кідаць куды-небудзь у хаце (*«Венік нельга швыраць па хаце, а то сайдзэш з ума»* – зап. ад М. М. Брычанка, 1932 г. н.), наступаць на венік (*«Не можна босымі нагамі наступаць на венік, а то на нагах будуць балячкі»* – зап. ад М. М. Брычанка, 1932 г. н.). Паводле сведчанняў мясцовых жыхароў, каб засперагчыся ад звышнатуральнага ўздзеяння нячыстай сілы, *«ставілі на ноч да дзвэрэй перавярнутую ўверх мятлу, вешалі пад паталок пучок пруюеў са старога веніка, пакрывалі плачушчае дзіця старым венікам, перабрасывалі венік цераз хату, мялі з вуглоў хаты мусар і сыпалі ў калыбель»* (зап. ад М. М. Брычанка).

Сярод народных вераванняў, звязаных з падлогай, важнае месца адводзіцца забаронам падмятаць яе, калі хто-небудзь у гэты дзень ад'язджае з хаты: *«Калі з дома хто-небудзь уезжае у дальнюю дарогу, нельга было падмятаць пол, каб была дарога добрая, без здарэнняў»* (зап. ад Т. С. Калошы, 1932 г. н.). У мясцовай міфалагічнай традыцыі з мэтай пазбаўлення ад нячыстай сілы раілі падмятаць падлогу па пэўных правілах: *«Падлогу трэба падмятаць не з канца пакоя, а з пачатку, каб павымятаць усю нячыстую сілу»* (зап. ад Т. С. Калошы, 1932 г. н.).

Найбольш распаўсюджаны ў міфалагічнай традыцыі Гомельска-Бранскага памежжа павер'і пра люстэрка, якое асэнсоўваецца ў народных вераваннях не толькі як сродак сувязі з іншым светам, але і як прадмет-апатрапей. Паводле сведчанняў Лізаветы Еўклідаўны Лысоўскай, 1910 г. н., *«люстэрка – дзверы ў іншастаронні мір»* (зап. у г. Добруш). Пацвярджэннем другой часткі тэзіса з'яўляецца наступнае выказванне інфарманта: *«Для адводу ведзьмаў нада ў хлеме трымаць асколак люстэрка»*. Што да іншых значэнняў гэтага прадметнага атрыбута, то варта прывесці шэраг забарон, звязаных з яго выкарыстаннем:

– не дазвалялася паказваць люстэрка дзіцяці (*«Нельга паказваць дзіця ва ўзросце да года ў люстэрка – будзе калдун»* – зап. ад Л. Е. Лысоўскай, 1910 г. н.; *«Нельга маленькае дзіцятка ва ўзросце да года паказваць у люстэрка, а то будзе калдун»* – зап. ад Н. Я. Кацубы, 1933 г. н.; *«Нельга дзіця да года паказваць у люстэрка»* – зап. ад Валянціны Сцяпанаўны Якімцовай, 1935 г. н., у г. п. Новае Жыццё);

– забаранялася глядзець у люстэрка, калі ў гэты час была навальніца (*«Нельга глядзець у яго ноччу ці ў гразу: можна ўбачыць тое, ад чаго страціш прытомнасць»* – зап. ад Л. Е. Лысоўскай, 1910 г. н.; *«Трэба закрываць люстэрка, калі граза, маланка»* – зап. ад Н. Я. Кацубы, 1933 г. н.);

– забаранялася, калі ў хаце памёр чалавек, каб люстэркі былі адкрытымі (*«Нельга пры памершым трымаць люстэрка непрыкрытым, бо вернецца ў мір жывых вурдалакам»* – зап. ад Л. Е. Лысоўскай, 1910 г. н.; *«Калі ў сям'і памірае чалавек, то трэба завесіць люстэрка, павыліваць усю ваду з*

посуду, каб туды не перасялілася душа памерлага» – зап. ад Т. С. Калошы, 1932 г. н.; «Калі памірае чалавек, то ў хаце завешваюць усе люстэркі, каб ніхто не мог убачыць яго, бо хутка яны сустрэнуцца на тым свеце» – зап. ад В. С. Якімцовай, 1935 г. н.).

Вылучаюцца і іншыя семантычныя групы павер’яў, звязаных з забаронай:

– доўга глядзеца ў люстэрка («Нельзя долго смотреться в зеркало, так как оно забирает силу человека, а у девушки красоту» – зап. ад Т. В. Дубяшнай, 1949 г. н., у в. Церахоўка Добрушкага р-на);

– глядзеца ў люстэрка падчас ежы і ў іншых сітуацыях («Нельга глядзеца ў люстэрка ў час ежы, калі расчэсваеш валасы, перад сном» – зап. ад М. М. Брычанка, 1932 г. н.).

Звернемся да зместу павер’яў, звязаных з нажом. У традыцыйнай культуры беларусаў такія якасці прадметных аб’ектаў, як вастрэня і выраб з металу, паўплывалі на фарміраванне іх семантыкі як абярэгаў: «Вострая, металёвая прырода нажа абумовіла функцыянаванне яго ў якасці абярэга і сродка супрацьстаяння нячыстай сіле, як ахоўнай мяжы супраць пранікнення смерці» [2, с. 343]. Звернем непасрэдную ўвагу на фактычны матэрыял, які дазваляе правесці адпаведную класіфікацыю павер’яў, звязаных:

– з дакладна вызначаным месцам прадмета, каб пазбегнуць шкоднага ўздзеяння («Нож абязцельно дзе-то должэн на сваём месце ляжаць. Нож не нада кідаць дзе папала. Нож – эта злосць» – зап. ад Міхаіла Іванавіча Атрошкіна, 1950 г. н., у г. Ветка; «Нельга астаўляць нож на стале, будзе сварка» – зап. ад Н. Я. Кацубы, 1933 г. н.);

– са становішчам нажа («Нельзя класці нож уверх астрыём, а то здарыцца няшчасце» – зап. ад Н. Я. Кацубы, 1933 г. н.; «Нельзя ложить нож вверх остриём, будут неприятности» – зап. ад Таццяны Якаўлеўны Пронінай, 1927 г. н., у в. Рагі-Ілецкі Гомельскага р-на).

Існуе шэраг павер’яў, што адлюстроўваюць забароны:

– «есці з нажа» («Нельга есці з нажа, бо злым будзеш» – зап. ад Т. Я. Пронінай, 1927 г. н.);

– выкарыстоўваць нож у якасці падарунка («Нажы не дараць, бо могуць паслужыць у плахix цэлях. Гэта плахая прымета, калі падарылі нож, то трэба даць за гэта манету» – зап. ад Т. Я. Пронінай, 1927 г. н.);

– прыносіць дадому («Не прыносяць дамоў з другix мест лыжкі, вілкі і нажы, бо прыносіш у хату ссору і лайку» – зап. ад Т. Я. Пронінай, 1927 г. н.).

Як адзначыла жыхарка вёскі Аздзеліна Гомельскага раёна, нож як прадметны аtryбут выкарыстоўвалі, калі шапталі малітву: «Кто сам сабе шаптаў малітву, нада было браць нож пад паху» (зап. ад Аксінні Іванаўны Зарэцкай, 1927 г. н.). Нож выкарыстоўвалі і з мэтай засцярогі ад чаго-небудзь нядобрага: «Калі нядобрае што чыніцца ў хаце, то трэба над дзвярамі ў сенцах навесіць на ноч нож» (зап. ад Т. А. Грамадцовай, 1948 г. н., у в. Стаўбун Веткаўскага р-на). Паводле сведчанняў Г. У. Чуяшовай, 1941 г. н., калі «на свадзьбе маладая да нажа кранецца, то дзяцей у яе не будзе» (зап. у в. Стаўбун Веткаўскага р-на).

Сціплыя звесткі былі запісаны пра павер'і, звязаныя з іголкай. У пераважнай большасці, паводле народных вераванняў, нельга штосьці зашываць на сабе: *«Нельга шыць на сабе, а то розум зашыеш. Трэба абавязкова здзяваць адзежду. Ну, а калі ўжо шыеш на сабе, трэба браць у рот невялічкую нітачку»* (зап. ад Н. Я. Кацубы, 1933 г. н.); *«Нельга шыць на сабе – розум зашыеш. Трэба або скідаць адзёжу, або браць у рот нітку»* (зап. ад В. С. Якімцовай, 1935 г. н.). З прыведзеных прыкладаў вынікае, што семантыка іголкі, звязаная з захаваннем розуму чалавека, выяўляецца ў кантэксце забарон выкарыстоўваць гэты прадмет у дзеяннях, звязаных з маніпуляцыямі з ім у становішчы «на сабе».

Шэраг забарон і прадпісанняў звязаны з валасамі, якія «ў народных уяўленнях – канцэнтрацыя жыццёвых сіл чалавека. У магіі адрэзаныя валасы, як і пазногці, пот, сліна і інш.) успрымаліся як заменнік чалавека» [1, с. 105]. У павер'ях пра валасы знайшоў адлюстраванне матыў забароны выкідваць іх, бо з гэтым звязвалі і фізічны стан чалавека, і магчымасць нашкодзіць яму: *«Пастрыжаныя валасы нельга было выкідваць, каб птушкі не збіралі гэтыя валасы для сваіх гнёзд і каб потым не балела галава. Трэба абавязкова спальваць астрыжаныя валасы»* (зап. ад Т. С. Калошы, 1932 г. н.); *«Нельга выкідваць валасы, іх трэба спальваць, каб не балела галава»* (зап. ад Н. Я. Кацубы, 1933 г. н.). Рэгламентацыя семантыкі дзеянняў, звязаных з валасамі, у асноўным зводзіцца, як сведчаць фактычныя матэрыялы, да забароны іх выкідваць на падлогу (*«Нельга, каб выпайшыя валасы пэўнага чалавека валяліся на палу, каб іх не падабралі чужыя людзі і не накалдалі, не нашкодзілі таму чалавеку, у якога выпалі валасы»* – зап. ад Т. С. Калошы, 1932 г. н.), на двор (*«Валасы нельга выкідваць на двор. Падбярэ варона і будзе віць гняздо – будучь сільныя галаўныя болі»* – зап. ад В. С. Якімцовай, 1935 г. н.).

Матыў забароны падразаць валасы для цяжарнай жанчыны даволі распаўсюджаны ў павер'ях, запісаных на Гомельшчыне: *«Нельга падразаць валасы цяжарнай жанчыне, каб не ўкараціць розум дзіцяці»* (зап. ад Т. С. Калошы, 1932 г. н.).

Народныя ўяўленні пра хлеб адлюстраваны ў павер'ях, звязаных з:

– яго спажываннем (*«Хлеб нада есці да апошняга кусочка. Хто хлеб не з'есць, у таго сілы прападаюць»* – зап. ад Акісінні Іванаўны Зарэцкай, 1927 г. н., у в. Аздзеліна Гомельскага р-на);

– выпечкай хлеба (*«Хлеб учыняе тая, хто чыстая жанчына. Да печы яна падходзіць, вымесіць, разгладзіць – тады роўненька лажылі на капусны ліст. І ў печ»* – зап. ад Галіны Раманаўны Дамадзелавай, 1935 г. н., у в. Прыбар Гомельскага р-на);

– з тым, як трэба класці хлеб (*«Нельга нікагда тыркаць хлеб і дагары нельга лажыць. Ісус хлебам усіх накарміў»* – зап. ад Г. Р. Дамадзелавай, 1935 г. н.).

У сістэме ўяўленняў пра рэчыўны свет асобнае месца займаюць павер'і, звязаныя з соллю, асноўным матывам якіх была забарона яе рассыпаць. Атаясамлівалі гэта са сваркамі, няшчасцем: *«Соль нельга рассыпаць, бо будзе сварка»* (зап. ад Н. Я. Кацубы, 1933 г. н.); *«Соль нельзя рассыпаць – будзе несчастье»* (зап. ад Н. В. Луцьковай, 1952 г. н.). У некаторых павер'ях мае месца

матыў забароны пазычаць соль: «*Нельга даваць соль з дому саседзям, бо ў хаце будзе недастатак*» (зап. ад Т. Я. Пронінай, 1927 г. н.).

Прыведзеныя матэрыялы па міфалогіі рэчыўнага свету – яскравае пацвярджэнне па-мясцоваму адметных лакальных і мікралакальных элементаў, вывучэнне якіх надзвычай важна для глыбокага асэнсавання духоўнай традыцыйнай культуры беларусаў Гомельска-Бранскага памежжа.

ЛІТАРАТУРА

1. Славянская міфалогія : энцыклапедычны слоўнік. – М. : Эліс Лак, 1995. – 416 с.
2. Беларуская міфалогія : энцыклапедычны слоўнік / рэдкал. : С. Санько [і інш.] ; склад. І. Клімковіч. – 2-е выд., дап. – Мінск : Беларусь, 2006. – 599 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена исследованию семантики объектов вещественного мира. На богатом фактическом материале, записанном в полевых экспедициях на территории Гомельско-Брянского пограничья, рассматриваются мифологические представления, связанные с отдельными предметными атрибутами.

SUMMARY

The article is devoted to the study of semantics of objects of the real world. On the rich factual material recorded in field expeditions on the territory of the Gomel-Bryansk borderland, mythological ideas related to individual subject attributes are considered.

Кнурова Я. С.

СОВРЕМЕННОЕ ПОЛОЖЕНИЕ ЭТНИЧЕСКОЙ ГРУППЫ ЭСТОНЦЕВ В БЕЛАРУСИ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступил в редакцию 15.09.2018)*

На современном этапе этническая группа эстонцев в Республике Беларусь представляет собой одну из наиболее молодых и немногочисленных по количеству представителей среди других национальных меньшинств. По данным переписи населения 2009 г., всего в Беларуси зарегистрировано 407 эстонцев, из них около 50 человек – в городе Минске. Эстонцы также проживают в Новополоцке, Светлогорске, Витебске, Гродно, Бресте, Дзержинске [5].

История формирования этнической группы эстонцев в Беларуси берёт начало в первые послевоенные десятилетия XX в. С 1950 – 1960-х годов из Эстонской ССР в БССР направлялись на службу русские военнослужащие, состоявшие в браке с эстонскими женщинами. Так, Лейли Светина, уроженка города Пярну, из семьи моряков, одна из старейших эстонок, проживающих в Беларуси, вспоминает, что переехала в Минск в 1969 г. вслед за мужем-военнослужащим [1]. По данным переписи 1979 г., в БССР насчитывалось 19 эстонцев. Со временем их количество увеличивалось, постепенно налаживались и укреплялись контакты между представителями этнической группы, что стало причиной её дальнейшего расширения.

После распада СССР, в 1995 г., было открыто совместное латышско-эстонское Консульство в Беларуси. При Консульстве были организованы курсы по обучению эстонскому языку, что также способствовало установлению внутринациональных связей и росту численности представителей этнической группы.

В 1997 г. в г. Минске благодаря совместным усилиям эстонцев было основано культурно-просветительское общественное объединение «Эстонская община «Ласточка»». Официально община зарегистрирована в 2006 г. На сегодняшний день «Ласточка» фактически является ядром эстонцев в Республике Беларусь. Первым председателем общины был Симо Аллас. Её нынешний руководитель – Оливер Манглус. Переехав из Тарту в Минск в 1997 г., О. Манглус с 2006 г. руководит общиной и помогает новоприбывшим эстонцам узнать больше о Беларуси и адаптироваться в стране.

На настоящий момент общественное объединение эстонцев «Ласточка» включает около 50 представителей эстонской этнической группы и членов их семей. Основными направлениями деятельности эстонской общины являются: сотрудничество, укрепление доверия и взаимопонимания между народами Беларуси и Эстонии; сохранение исторической памяти, культуры, национального самосознания, языка и обычаев эстонцев, проживающих в Республике Беларусь.

С начала 2007 г. при общественном объединении «Ласточка» действует школа выходного дня в Республиканском центре национальных культур, с которым ведётся активное сотрудничество представителей этнической группы. В школе налажено преподавание эстонского языка для детей и взрослых. По словам О. Манглуса, примечательным является возросший интерес к эстонскому языку со стороны белорусов. В последнее время курсы эстонского языка стали активно посещать коренные белорусы, в то время как раньше основной аудиторией являлись либо белорусы с эстонскими корнями, либо те, у кого супруг или супруга родом из Эстонии [2].

В городе Минске объединение «Ласточка» также сотрудничает со Свято-Елисаветинским монастырём, Белорусским обществом инвалидов, Институтом эстонского языка [5].

Активное сотрудничество объединения и Республиканского центра национальных культур способствует проведению совместных мероприятий, среди которых в 2018 г. был отмечен праздничный концерт, посвящённый 100-летию Независимости Эстонской Республики. В Центре Национальных культур на концерте выступили приглашённые творческие коллективы из Эстонии: музыкальные ансамбли, мужской хор и другие.

В июле 2018 г. в городе Минске общественное объединение «Ласточка» организовало празднование Дня культуры Эстонии. На празднике минчанам и гостям города была широко представлена материальная и духовная культура Эстонии. Экспонировалась выставка декоративно-прикладного искусства и литературы. Были организованы выступления народного семейного ансамбля «Кихну Вирве», духовых оркестров «Калев», «Саксон», Национального культурного общества «Кирмас», танцевального ансамбля «Леэ», Пярнусского мужского хора имени М. Людига и других. Кроме того, проводился и мастер-класс по эстонским

танцам. Большое внимание на Дне культуры Эстонии было уделено и национальной кухне, в формате дегустации которой демонстрировался мастер-класс по копчению рыбы.

В рамках многовекторной направленности эстонской общины «Ласточка» и её сотрудничества со сферой туризма О. Манглусом была основана компания «Эсталайн», основной деятельностью которой является налаживание культурных и деловых связей между организациями и гражданами Беларуси и Эстонии. В компании разрабатываются специальные образовательные, культурные, экскурсионные и спортивные программы для школьников, студентов, сотрудников различных организаций в Эстонии и Беларуси, направленные на расширение знаний о культурных и исторических традициях эстонского и белорусского народов [3]. Так, в составе делегации объединения «Ласточка» Эстонию посещают школьные группы, преподаватели школ и университетов Беларуси.

По словам Анастасии Лисовской, директора туристического агентства «Эсталайн», данные поездки являются не просто экскурсионными, а обучающими и развивающими и направлены на развитие отношений между двумя странами [4]. Экскурсионная программа включает в себя посещение не только Таллинна и других эстонских городов, но и столиц соседних государств – Стокгольма, Риги и Вильнюса. Отдельным пунктом в программе значится знакомство групп с Табасалуской гимназией. Агентством «Эсталайн» также разработан и льготный туристический маршрут для белорусов – поездка в город Пярну на специальный лечебный SPA-курорт.

Характеризуя современное положение этнической группы эстонцев в Беларуси, отметим, что практически все семьи эстонцев Беларуси являются смешанными. Примечательно, что если в первом поколении семей, прибывших в Беларусь в послевоенное время, уроженками Эстонии были жёны, то во втором поколении ситуация противоположная – на этот раз эстонские мужчины женились на белорусах.

Лишь около 30% эстонцев, членов общины «Ласточка», говорят на родном языке. Преимущественно это старшее поколение. Молодые представители этнической группы, родившиеся в смешанных эстонско-белорусских семьях, родным языком изначально владеют на низком уровне. Тем не менее, молодёжь начинает самостоятельно изучать эстонский язык на курсах, поскольку в большинстве случаев относит себя именно к эстонцам. Нередки случаи и двойной самоидентификации, когда молодое поколение считает себя как эстонцами, так и белорусами или белорусами с эстонскими корнями.

Большинство эстонцев относит себя к протестантской церкви (лютеране). Вместе с тем, представители этнической группы с почтением относятся к православной религии, и в белорусско-эстонских семьях со стороны обоих супругов соблюдаются как протестантские, так и православные религиозные традиции. Как вспоминает Л. Светина, на День кладбищ обычно *«лютеранский и православный священник – они в этот день обязательно вместе на обоих кладбищах присутствуют»* [1].

Представители этнической группы оберегают элементы своей культуры, собираясь вместе на Рождество, на Янов день. Важную роль в сохранении духовной культуры эстонцев Беларуси также играют и традиции почитания предков, такие как День свечей (2 февраля) и День кладбищ. В эти дни принято посещать могилы предков и зажигать на них свечи, готовить ритуальный ужин – кашу со свиной [5].

Традиция сохранения ярких элементов национальной культуры в эстонских семьях проявляется и в кулинарных традициях. Типичными рождественскими блюдами на столе по-прежнему являются кровяная колбаса с соусом из брусники, жаркое с квашеной капустой, селёдка по-эстонски, овощи в молоке, перцовые пряники и т. д.

Большая роль в сохранении и возрождении национальных эстонских традиций принадлежит семейным творческим коллективам, например, семье Ваакс из города Кличева. Их семейный вокальный ансамбль «Вакси» ежегодно выступает на городских мероприятиях и фестивалях национальных культур.

Подводя итоги, отметим, что в последние десятилетия тенденции к расширению общины «Ласточка» не наблюдаются – это отмечают и сами представители этнической группы. По мнению автора, данное явление связано с тем, что молодое поколение эстонско-белорусских семей после получения образования и изучения языка, как правило, уезжает в Эстонию. В свою очередь, эстонцы, прибывшие в Беларусь впервые, не сразу активно включаются в коллектив общины. Тем не менее, активная деятельность объединения «Ласточка» в направлении сотрудничества и укрепления отношений между народами Беларуси и Эстонии, а также сохранение в её рамках важнейших национальных элементов (исторической памяти, культуры, национального самосознания, языка и обычаев эстонцев) в перспективе должны способствовать активному росту численности этнической группы эстонцев, проживающих в Республике Беларусь на сегодняшний день.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архив Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы НАН Беларуси. – Ф. 6. Оп. 14. Д. 214.
2. Ласточка с земли эстонской // Минский курьер [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mk.by/2010/05/15/20241/> – Дата доступа: 12.09.2018.
3. Эсталайн. О Компании [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://estaline.by/about.html>. – Дата доступа: 12.09.2018.
4. Эстонию посетило эстонское общество г. Минска «Ласточка» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.evastudiorum.com/?p=900&lang=ru>. – Дата доступа: 12.09.2018.
5. Tere, Эстония! // Минский курьер [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mk.by/2012/09/21/69469/> – Дата доступа: 12.09.2018.

РЕЗЮМЕ

В статье характеризуется современное положение этнической группы эстонцев в Республике Беларусь. Проанализирована история возникновения этнической группы в Беларуси в послевоенное время. Исследуется деятельность культурно-просветительского общественного объединения «Эстонская община “Ласточка”», которая фактически является ядром названной этнической группы в Беларуси.

SUMMARY

The article describes the current situation of the ethnic group of Estonians in Republic of Belarus. The history of the formation of the ethnic group in Belarus in the postwar period is analyzed. The activity of the cultural and educational public association «Estonian community “Swallow”», which is actually the core of the ethnic group in Belarus, is being investigated in the article.

Ковалёва Р. М.

ГОРИЗОНТЫ ПСИХОФОЛЬКЛОРИСТИКИ – ИНТЕГРАТИВНОГО НАПРАВЛЕНИЯ В НАУКЕ ОБ УСТНОМ НАРОДНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Белорусский государственный университет

(Поступила в редакцию 10.09.2018)

Сегодня было бы неосмотрительно игнорировать тот факт, что фольклор и фольклористика оказались под прицельным огнём их ниспровергателей. До финала дело не дошло: пока идёт только глубокая разведка того, как отреагирует научное сообщество на заявления о кризисе, в котором якобы находится наука об устном народнопоэтическом творчестве. Но кто скажет, что будет дальше? Неужели был прав испанский философ Х. Ортега-и-Гассет, полагавший, что «у большинства людей нет собственного мнения» [5, с. 139]? В справедливости его слов убеждаешься, когда видишь, как эпидемически ширится круг тех, кто готов безоговорочно сбросить со счетов филологическую фольклористику как исчерпавшую свои возможности. Но спросите их, в чём конкретно выражается упадок классической фольклористики, каковы его явные, безусловные признаки. Скорее всего, вразумительного ответа не последует. Самоуверенные суждения о науке, находящейся за пределами компетенции критиков, на самом деле не имеют никакого отношения к действительности. Они проистекают из дремучего представления о фольклористике, поверхностного, если не сказать, примитивного знакомства с её историей и теперешним состоянием. Мы должны чётко понимать: впервые возникла ситуация, когда под выдуманными предлогами, без серьёзных оснований, готовы перечеркнуть целую науку. А что взамен? Кто будет изучать духовную культуру, носителем и выразителем которой является народное художественное слово? Обратим внимание, что определение «духовная» также постепенно исчезает из научного оборота. Вместо него фигурирует тусклое и невыразительное «нематериальная культура». Мы считаем обозначенные факты наглядным проявлением дегуманизации знания.

Совершенно закономерно, что необходимость преобразования время от времени ощущает любая наука. И фольклористика не исключение. Даже в советские годы появлялись работы, оказавшие существенное влияние на модернизацию исследований, формирование нового типа дискурса. Яркий пример – труды В. Я. Проппа, П. Г. Богатырева, А. П. Скафтымова, М. М. Бахтина. Мерой зрелости науки служит чёткое определение объекта исследования. Ещё один важный аспект, свидетельствующий о движении науки, – расширение методологических горизонтов. Всё обозначенное в фольклористике присутствует. Если бы ниспровергатели взяли на себя труд ознакомиться с материалами последних конгрессов, форумов, конференций фольклористов, они бы не путали необходимость обнов-

ления науки с её ненужностью. Разумеется, не всё так гладко, как хотелось бы. Но если сами фольклористы говорят о поиске новых подходов к анализу фактов, о возможности рассматривать их в иных координатах, чем делалось прежде, описывать на ином научном языке, о чём это свидетельствует? Вероятно, о том, что фольклористика демонстрирует способность к обновлению.

По мнению ряда учёных, фольклористика всё более становится интегративной. А. Л. Топорков отметил: «Современная фольклористика – самостоятельная интегративная научная дисциплина, связанная с рядом наук гуманитарного и общественного профиля» [6, с. 23]. Данный тезис при всей его привлекательности нуждается в уточнении. Принципиально важно подчеркнуть, что никакой аннигиляции филологической фольклористики не происходит. Да, она перерастает себя, входя в пространство современных междисциплинарных исследований, но отнюдь не замещается интегративной, не теряет своего лица, по-прежнему сохраняет и широко использует наработанный методологический потенциал, предназначенный для выполнения характерных задач, которые другие науки обходят стороной. В данном случае речь идёт о теории фольклора, фольклорного жанра и текста, о систематизации и классификации фольклора, о поэтике сюжета и жанра, о соотношении локально-регионального и национального и о многом другом. Совершенно очевидно, что за филологическую фольклористику никто эти вопросы решать не будет.

Облик современной фольклористики – следствие расширения её методологического поля, сдвига к использованию знаний, накопленных другими науками, то есть, к интегративным исследованиям. Следует различать методологию классической фольклористики и интегративной. Интегративная фольклористика рассматривает фольклор и его поэтику в связи с историей (клиофольклористика), бытом (этнофольклористика), литературой (эстофольклористика), мифом (мифофольклористика), языком (лингвофольклористика), обществом (социофольклористика), психикой (психофольклористика) [4].

Полагаем, что в настоящий момент перспективны, методологически интересны, продуктивны по возможным результатам и важны для открытия новых научных горизонтов психофольклористические исследования. Истина проста: нет фольклора вне человека и потому однобокой выглядит фольклористика вне связи с антропологией фольклора и психологической антропологией.

Круг сугубо психофольклористических проблем достаточно обширен, отметим только те, которые, на наш взгляд, остро нуждаются в разработке:

1. Психология фольклорного творчества (с опорой на работы по психологии искусства).
2. Этнопсихотип фольклорного «автора» (до сих пор он остаётся в восприятии многих некой мнимой величиной).
3. «Геноавтор» фольклора (в том числе в контексте изучения измененных состояний сознания).
4. Психопоэтика фольклора.
5. Психологизм в фольклоре (тема традиционная, но при использовании новых подходов достаточно актуальная).

6. Психология восприятия фольклора (в целом и отдельных частей).

Концепция психологии фольклорного творчества до сих пор не получила убедительной разработки. В советской науке постулировался тезис, что фольклорное произведение возникает по творческой инициативе личности. Но какой, спросит себя психофольклорист. Должна ли эта личность обладать особым душевным складом или ей достаточно простого желания, чтобы начать творить? Вопрос повисал в воздухе. Подчёркивалось, что своё целостное художественное завершение произведение получает не из рук одной личности, а в процессе творческого сотрудничества многих личностей, составляющих данный коллектив. Манипулируя словом «коллектив», авторы, как правило, не спешили конкретизировать ни объём понятия, ни психологические характеристики первичной творческой личности, ни их соотношение с коллективными. Коллектив в этих исследованиях всегда представлял как идеальное психологическое целое, соотносимое с гиперколлективом в лице широких трудящихся масс. Никто не брал в расчёт мнение буржуазного, как тогда говорили, философа Х. Ортеги-и-Гассета, что в принципе масса инертна и не выделена ничем.

Психофольклориста уже не удовлетворяет простая констатация связи фольклорного творчества с психологией народных масс, если за этим тезисом не стоят аргументы, основанные на учёте специальных работ по этнопсихологии, идеи которых доказали свою продуктивность, а также на разработке теории фольклорного «автора» и его этнопсихотипа. Но каковы реальные параметры связи фольклорного творчества с этнопсихологией – этот вопрос, по мнению психофольклориста, нуждается в серьёзном осмыслении. Считается, что этнопсихология проявляется через ценностно маркированные образы и константы, на основании которых формируется фольклорная картина мира. Но формируется-то она на национальный лад! Где и каким образом? В чьей душе и чьём сердце идет работа? Народа в целом? Отдельных социально маркированных групп? Коллектива, как любили говорить в прежние времена? Или всё же фольклорного «автора», который, по убеждению многих исследователей, как раз и является выразителем национального характера? С точки зрения ряда авторитетных ученых, в фольклорных произведениях нет автора как элемента художественной структуры произведения. Получается, что на основании фольклора мы не можем судить ни о его создателях, поскольку они не оставили в произведениях своего психологического следа, ни об этнопсихотипе, ни о национальном характере. Так ли это? Вовсе нет: психофольклористы считают, что существенным элементом художественной структуры произведения как раз является фольклорный «автор». Литературоведы называют такого автора концептированным и отличают от биографического. Последнего в фольклорном творчестве вроде бы не наблюдается, реален только биографически отмеченный исполнитель. На самом деле фольклорный «автор» как историческая и жанровая категория не может не иметь биографии. И это – его эстетическая «биография», тесно связанная с этнической, погруженная в стихию народной истории и быта, ответственная за подвижки в области устного поэтического творчества.

Взгляд на фольклор как творение народного духа, провозглашённый в начале XIX в., неоднократно подвергался критике. При сегодняшнем состоянии науки психофольклорист обнаружит в нём идеи феноменологии фольклора, этнопсихологии, психоанализа с его коллективным бессознательным, что позволяет на новом уровне вернуться к проблеме этнопсихологической специфики фольклорного «автора», представляющего в произведениях в концепированном виде. Он растворен в текстах разной жанровой конфигурации, определяя тем самым нравственный и художественный облик национального фольклора. Сошлёмся на мнение М. М. Бахтина: «Форма есть выражение активно-ценностного отношения автора-творца... к содержанию» [2, с. 59].

А теперь о вещах, которые могут показаться странными или неожиданными. Этнопсихотип фольклорного «автора» не тождествен ни национальному характеру, ни этнопсихотипу. Он как раз относится к особому психологическому меньшинству, чутко реагирующему на эстетические сбои в устно-поэтическом творчестве. На наш взгляд, о целостности психотипа фольклорного «автора» допустимо говорить применительно к классическому фольклору – национальному по форме и по содержанию. Ясно, что он не среднестатистический белорус и не доминирующий в обществе психотип. Правда, если рассматривать фольклорного «автора» в режиме социофольклористики, он предстанет в совокупности отдельных социотипов. Каждый из них будет обладать своим видением реальности, своей картиной мира, творческим ресурсом, стилевым багажом, но это уже совершенно другой уровень исследования, опирающийся на иной понятийно-терминологический аппарат.

В целом психотип национально маркированных фольклорных авторов имеет определённые отличия, иногда кардинальные, что сказывается на жанровой системе фольклора, содержании и форме произведений. Отсюда понятен ответ на вопрос, как определять психотип классического «автора»: 1) путём анализа жанровой системы национального фольклора; 2) для научной убедительности – в сопоставлении с жанровой системой близкородственного фольклора, поскольку художественная система фольклора подобна личной печати автора. Отправной точкой может, к примеру, стать мнение Л. С. Выготского о психологических различиях между разными культурами в сочетании с методикой описания психотипов А. Афанасьева, автора монографии «Синтаксис любви. Типология личности и парных отношений». В данной книге на основе четырёх базовых психических модулей – физики («тела»), эмоции («души»), логики («ума») и воли («духа»), каждый из которых имеет две сильные верхние функции и две нижние слабые, выделено и описано 24 психотипа и 25-й, идеальный. Когда мы сопоставили психологические «портреты» белорусского и русского «авторов», оказалось, что, совпадая по функциям – верхним и нижним, «авторы» диаметрально различаются по позициям функций. Это выглядит следующим образом. Белорусский «автор» – 1-я эмоция, 2-я физика; 3-я логика, 4-я воля. Русский «автор» – 1-я физика, 2-я эмоция; 3-я воля, 4-я логика. Отсюда видно, что 1-я эмоция (то, что в избытке) склоняла белоруса к лирике, а 1-я физика склоняла русского к эпике (былины с образами богатырей) и т. д. Здесь нет возможности очертить весь

спектр проведённого анализа, он подробно изложен в нашей книге «Интегративная фольклористика» [4, с. 185 – 187].

Несколько слов о проблеме «геноавтора» (термин наш). При разработке теории синкретизма древнейшей поэзии А. Н. Веселовский отметил такой важный для её развития момент, как выделение из хорового действия корифея – запевалы, исполняющего основной текст. Но откуда взялся этот текст? Кто его сочинил? Сам корифей или кто-то другой, но для него? В дополнение к А. Н. Веселовскому предлагаем учитывать момент, связанный с предысторией фольклора и фигурой «геноавтора» – личности безусловно исключительной в плане как социального статуса, так и более подвижных по сравнению с соплеменниками психики и сознания. Наглядное представление о психологии его творчества находим в многочисленных работах, посвящённых шаманизму и специфической роли изменённого состояния сознания шамана в формировании генотекстов. В разных культурах подобного рода личность называли по-своему, но в науке в качестве общего определения принят термин «шаман». Описаны случаи, когда шаман-геноавтор исполнял текст собственного сочинения, а хор, если в действе участвовали другие лица, его поддерживал. Таким образом, этот предфольклор имел возможность передаваться как диахронично – по родственной линии, так и синхронично – по социумной горизонтали. В последнем случае его подхватывал фольклорный «автор» – создатель и нормоконтролёр фольклорного стиля, совершенно новый культурный тип в сравнении с шаманом. Анализируя распространённые у многих средневековых народов легенды о призвании певца-геноавтора, В. М. Жирмунский поставил их в связь именно с легендами о призвании шамана, которое часто происходило помимо его воли в результате чрезвычайно болезненной индивидуальной инициации [3, с. 397 – 407]. Предположение о психологической типологии геноавтора, сохраняющейся на протяжении столетий, наводит на мысль о возможности отыскать следы его творчества в любом национальном фольклоре, чем, собственно говоря, должна бы заниматься психофольклористика.

Ещё одна коренная задача психофольклористики – выделение параметров психопозитики фольклора. Если под психологизмом понимается общее свойство словесного искусства, состоящее в воспроизведении человеческой жизни, изображении характеров и внутреннего мира героев – их мыслей, желаний, переживаний, устремлений и т. д., то психопозитика – это, во-первых, наука изучения психологического, объединяющая серию подходов и методик, которые в своей совокупности позволяют очертить динамику психологического изображения в фольклоре или литературе, а во-вторых, объективное свойство жанрового стиля в целом, система психологически действенных качеств произведения, переданных с помощью звуковых, словесных, образных приёмов. Психологизм, таким образом, только часть интересов психопозитики.

Не все фольклорные жанры в одинаковой мере психологичны, таково их объективное свойство. Исходя из этого, психофольклорист не станет делать психологизм критерием оценки художественности произведения. Психопозитика нацеливает ученого на целостный анализ психологического в системе геноавтор /

«автор» – произведение – слушатель. Иными словами, вектор психопоэтических исследований определяется динамикой творческий акт – творение – восприятие. Расшифруем данную схему под углом зрения возможных исследовательских подходов.

Творческий акт – творение. Здесь для учёного представляют интерес стратегии, разработанные в русле психологических школ XIX – XX вв. и психоаналитической критики. Это взгляд на отдельное произведение, цикл, тематическую группу, жанр сквозь призму анализа творческого акта геноавтора или «автора».

Творение. При рассмотрении конкретного произведения психофольклорист не ограничится простым перечислением качеств персонажа или субъекта высказывания. Для него важно понять принципы художественного изображения характера с тем, чтобы выйти на определение психотипа героя.

Восприятие – творение. Изучение психологического восприятия фольклорных произведений, их художественного мира, отдельных образов, содержания в целом (того, что называется концепцией изображённого мира, идеей творения) – область, более других нуждающаяся в осмыслении. Восприятие фольклора средневековым человеком и современным существенно отличается. У них разный идейный багаж, разные представления о мире, ценности, пристрастия, мечты и планы. Ясно, что и фольклор занимает в их жизни разное место. Национальный фольклор по-прежнему обладает притягательной силой и духовной властью, ибо за ним встаёт непрекращающийся процесс осмысления жизни и своего отношения к ней. Но есть и опасные моменты, на которые должны обращать внимание психофольклористы. При той игре с фольклорными первоисточниками, которая наблюдается в современном искусстве, результаты тестирования разных групп реципиентов могут дать совершенно неожиданные результаты. Например, знаем ли мы достоверно, как сейчас воспринимают лису, дурака, царя, волка, змея, ведьму и т. д. дети, школьники, подростки, студенты, взрослые? Помимо всего прочего, фольклористу стоит обратиться к теории «эстетики воздействия», нацеленной на изучение параметров идейно-художественного восприятия эстетического объекта в связи с культурным и психологическим опытом реципиента.

Для размывания фольклористики достаточно лишить её имени или разбить на незначительные сегменты, упуская из виду общие горизонты и возможности междисциплинарного подхода. Повторение пройденного, хотя и на новом фактическом материале, лишает науку внутреннего развития, приводит к рутинной банальности мышления, идейному оскудению. Следование устоявшимся доктринам, бесспорным «истинам» не тот рычаг, которым можно сдвинуть фольклористику с места. Научное приспособленчество – гарантия постепенного снижения теоретического уровня исследований. «Облик и склад новой исторической эпохи – всегда следствие сдвига: или внутреннего – духовного, или внешнего – структурного и как бы механического» [5, с. 134]. Продолжая мысль Х. Ортеги-и-Гассета, можно сказать, что, соответственно, разработка психофольклористи-

ческой парадигмы знаменует собой сдвиг во взглядах на проблемы, ещё недавно считавшиеся решёнными.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьев, А. Синтаксис любви. Типология личности и прогноз парных отношений / А. Афанасьев. – М. : Остожье, 2000. – 494 с.
2. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 502 с.
3. Жирмунский, В. М. Легенды о призвании певца / В. М. Жирмунский // Сравнительное литературоведение. Восток и Запад / В. М. Жирмунский. – Л., 1979. – С. 397 – 407.
4. Ковалёва, Р. М. Психофольклористика / Р. М. Ковалёва, О. В. Приемко // Интегративная фольклористика / Р. М. Ковалёва, О. В. Приемко. – Минск, 2017. – С. 177 – 218.
5. Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс / Х. Ортега-и-Гассет; пер. с исп. А. Гелескула. – М. : АСТ, 2017. – 256 с.
6. Топорков, А. Л. Фольклористика в междисциплинарном диалоге / А. Л. Топорков // Труды Отделения историко-филологических наук РАН, 2015 / отв. ред. В. А. Тишков. – М., 2016. – С. 23 – 41.

РЕЗЮМЕ

В данной статье очерчивается круг психофольклористических проблем, обращение к которым обеспечит сдвиг во взглядах на фольклорное творчество, фигуру геноавтора и этно-психотип фольклорного «автора», психопоэтику фольклора, психологию восприятия фольклора в разное историческое время.

SUMMARY

This article outlines the range of psycho-folkloristic problems, the appeal to which will provide a shift in views on folklore, on the «genauthor» and ethno-psychotype of the folklore «author», the psycho-poetics of folklore, the psychology of the perception of folklore at different historical times.

Крумлевская А. А.

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ЭТНОСОЦИАЛЬНОЙ СТРУКТУРЫ НАСЕЛЕНИЯ БРЕСТСКОЙ ОБЛАСТИ В КОНЦЕ XX – НАЧАЛЕ XXI В.

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.09.2018)*

Социальные, политические, экономические, технологические и культурные процессы, проходившие на протяжении всего XX в., оказали значительное влияние на трансформацию этносоциальной структуры населения современной Беларуси. Под этносоциальной структурой общества будем понимать систему устойчивых социальных отношений и связей между этническими группами и общностями конкретного государства, имеющую свои особенности и характеристики в определённый исторический период.

Современная Брестская область на протяжении XX в. входила в состав различных политико-территориальных образований и развивалась в разных социально-экономических, политических и этнокультурных условиях, что способствовало формированию региона со сложным этническим, лингвистическим и конфессиональным составом населения.

Цель статьи – выявить особенности развития этносоциальной структуры населения Брестской области в конце XX – начале XXI в., определить факторы, которые повлияли на динамику этнических, демографических и социальных процессов. Основными источниками для статьи послужили материалы переписи населения БССР 1989 г. и переписей Республики Беларусь 1999, 2009 гг., материалы Государственного архива Брестской области, различные статистические материалы, Интернет-ресурсы и другие.

Численность населения Брестской области на 12 января 1989 г. составила 1 458,4 тыс. человек. По сравнению с 1979 г. она увеличилась на 96,6 тыс. человек, или на 7,1%. Население области за период с 1959 по 1989 гг. возросло на 23,6%, в том числе городское – в 2,9 раза, а сельское уменьшилось на 29,3% [1, л. 2].

Увеличение численности населения обусловлено ростом городских жителей. За 1979 – 1989 гг. количество городского населения возросло на 209,9 тысячи человек, или на 34,2% за счёт естественного прироста, а также за счёт миграций, так как в период 70 – 90-х годов XX в. в Брестской области наблюдалось развитие промышленного строительства и производства.

Доля горожан в общей численности населения повысилась с 45,1% в 1979 г. до 56,5% в 1989 г. Численность сельских жителей уменьшилась на 113,3 тысячи человек, или на 15,2%. Основной причиной такого сокращения являлся миграционный отток в города [1, л. 3].

На возрастной структуре населения Брестской области в 1989 г. отражались прошлые тенденции процессов естественного движения, особенно рождаемости. Сильное влияние на них оказала Вторая мировая война, которая не только унесла миллионы жизней, но и привела к уменьшению числа рождений как в годы войны, так и в период, когда в активный детородный возраст вступали женщины военных лет рождения.

Особый интерес с точки зрения формирования трудовых ресурсов представляла численность населения трудоспособного возраста. За 1979 – 1989 гг. прирост трудоспособного населения по области составил 13,6 тысячи человек. Число лиц трудоспособного возраста увеличилось за этот период на 28,8%, в то время как всё население области выросло на 6,7%. На долю данной возрастной группы в целом по области приходилось 19,7% всех жителей, при этом мужчины составляли 684 тысячи (47,2%), женщины – 765 тысяч (52,8%). В отмеченный период отмечается улучшение гендерных соотношений. Если в 1979 г. на каждую тысячу женщин приходилось 889 мужчин, то в 1989 г. – 894 [1, л. 4].

За 1979 – 1989 гг. заметно повысился уровень образования как городского, так и сельского населения. Если в 1979 г. среди горожан в возрасте 15 лет и старше было 79,8% лиц с высшим и средним образованием, а среди сельских жителей – 41,5%, то в 1989 г. соответственно 87,7% и 52,4%.

В ходе переписи 1989 г. были получены сведения об этническом составе Брестской области. Этническая принадлежность, как и в предыдущих переписях, указывалась опрашиваемыми на основе их самосознания. В ходе проведения

переписи наряду с национальностью учитывался родной язык и второй язык народов СССР, которым свободно владели опрашиваемые. Полученные данные свидетельствуют о том, что 79,9% населения области считало родным язык своей национальности (среди белорусов – 81,3%) и 20,1% – языки других этнических общностей [1, л. 4].

При переписи 1989 г. были получены данные о распределении семей по социальному составу. Из 398 440 семей 260 896, или 65,5%, составляли семьи, в которых все родственники принадлежали к одной социальной группе; 34,5% – где члены семьи принадлежали к разным социальным группам. Из общего числа 35,3% составляли семьи рабочих, 17,7% – работников сельского хозяйства и 12,5% – служащих. В городской местности в 36,9% семей родственники принадлежали к разным социальным группам, в 43,5% это были семьи рабочих, в 19,3% – служащих. В сельской местности семьи рабочих составляли 25,3%, служащих – 4,2%, работников сельского хозяйства – 38,8%; семьи, где родственники принадлежали к разным социальным группам, – 31,6% [2, л. 8].

В большинстве семей Брестской области (78,5%) родственники принадлежали к одному этносу. Разноэтничный состав был характерен для 21,5% семей. Поскольку в сельских населённых пунктах население являлось более однородным по этническому составу, число смешанных браков в этой местности было ниже (11,3%), чем в городских поселениях (30%). Однонациональные семьи белорусов составили 71,8%, русских – 4,1%, украинцев – 1,4% в общем числе семей. В 1989 г. отмечено увеличение количества смешанных в этническом отношении браков по сравнению с 1979 г. с 17,7% до 21,5% соответственно [2, л. 9].

На динамику численности и этнического состава, территориального размещения населения значительное влияние оказывают миграционные процессы. Последствия Чернобыльской катастрофы усугубили процессы естественного перемещения населения в форме вынужденной миграции на территории всех областей Беларуси, однако в Брестской области миграционный поток за её пределы был наименьшим в республике. С целью более глубокого изучения миграционных процессов, мотивов перемены места жительства, ряда других вопросов органами государственной статистики совместно с паспортными отделами РОВД и ГОВД во всех районах Брестской области в сентябре-октябре 1989 г. проводилось выборочное обследование, в процессе которого опрошено 2 934 человека. Из числа респондентов 30,5% прибыли в сельскую местность, 69,5% – в городскую. Основной поток городской миграции – Брест (63,4%), затем следовали Барановичи – 23,8%, Пинск – 5,6%. Большую часть прибывших составляли белорусы – 69,6% от общей численности, украинцы – 14,6%, русские – 12,7%, поляки – 2,1%, другие этносы – 1%. Среди причин переезда в Брестскую область отмечались следующие: учёба (42,2%), семейные обстоятельства (17,5%), перемена места работы (12,9%), неустроенность быта (6,3%), невозможность устроиться на прежнем месте жительства (5,5%) и другие [2, л. 64].

Распад СССР, образование суверенной Республики Беларусь оказали значительное влияние на изменение этнической структуры населения Брестской области. Сложные экономические условия в регионе после распада СССР и неуверенность в дальнейшем существовании в социально-экономической среде нового независимого государства послужили причиной оттока представителей нетитульного этноса в период с 1989 г. по 1999 г. [3, с. 18].

Согласно переписи 1999 г., население Брестской области насчитывало 1 млн. 502 тыс. человек. В этническом составе населения доминировали белорусы — 84,6%. Другие этнические общности представлены в следующем процентном соотношении: русские — 9,2%, украинцы — 3%, поляки — 2,5%, евреи — 0,3%. Несмотря на то, что по данным переписи 2009 г. в этнической структуре Брестской области представлены 122 этнические общности, происходит сокращение численности наиболее крупных этнических групп русских — 89,7 тыс. чел. (6,4%), украинцев — 40,1 тыс. чел. (2,9%), поляков — 17,2 тыс. чел. (1,3%), татар — 0,7 тыс. чел. (0,05%), евреев — 0,6 тыс. чел. (0,04%). Численность других этносов составляет 19,2 тыс. чел. (1,4%) [4].

С 1999 по 2009 гг. основной причиной сокращения численности этнических общностей стала утрата этнической самоидентификации в пользу белорусского этноса. Доля белорусов в этнической структуре населения региона увеличилась с 83% до 88%. В современный период наблюдается процесс монотизации этнической структуры населения в результате сокращения численности представителей большинства нетитульных этнических групп. С 1989 по 1999 гг. численность белорусов в области увеличилась на 63 тыс. человек (5%) при отрицательном естественном приросте населения региона за счёт ассимиляции представителей этнических общностей путём межнациональных браков, а также миграций. За 1989 – 2009 гг. общая численность представителей этнических общностей, проживающих в регионе, сократилась с 249 тыс. до 168 тыс. человек [3, с. 19 – 20].

Численность населения Брестской области по состоянию на 1 января 2015 г. составила 1 389,5 тыс. человек, или около 15% от всего количества населения Республики Беларусь. По числу жителей Брестская область занимает в стране третье место после Минской и Гомельской. Брестская область вместе с Гродненской являются самыми густозаселёнными регионами страны [5, с. 23].

На демографическое и социально-экономическое развитие Брестской области существенное влияние оказывает половозрастная структура населения. Её формирование происходило под влиянием социально-экономических, исторических и демографических факторов. В то же время половозрастная структура сама влияет на естественное и механическое движение населения, на уровень занятости и другие демографические процессы.

Для половой структуры населения области характерна довольно значительная диспропорция мужчин и женщин. На протяжении послевоенного периода структура населения по полу постепенно нормализовалась, однако диспропорции, которые возникли во время войн, сохраняются. Так, в 1999 г. мужчины среди всего населения области составили 47,3%, а женщины — 52,7%. В

этот период на 1 000 мужчин приходилось 1 114 женщин. В 2009 г. мужчин было 46,8%, женщин – 53,2%, то есть половая структура населения между двумя последними переписями практически не изменилась. Существенных изменений она не претерпела и в последние годы. В 2015 г. доля мужчин в области составляла 47%, женщин – 53%, на 1 000 мужчин приходилось 1 130 женщин. Превышение женского населения остаётся значительным в связи с повышенной смертностью мужчин [5, с. 25].

Главной особенностью возрастной структуры населения Брестской области и Беларуси в целом является процесс старения, то есть рост удельного веса людей пенсионного возраста и снижение количества детей. Так, если по данным первой послевоенной переписи населения 1959 г. доля населения моложе трудоспособного возраста составляла 31,3% от всего населения Беларуси, а пенсионеров – 13,5%, то в 2015 г. доля людей пенсионного возраста превысила 20% во всех регионах страны.

Трудовой потенциал Брестской области определяется составом рабочей силы, численностью и подготовленностью работников к выполнению своих должностных функций, полученным образованием и имеющимся практическим опытом.

Анализ отраслевой структуры занятости свидетельствует о том, что около 25% занято в промышленности, более 14% – в сельском хозяйстве и 12% работают в торговле и организациях общественного питания. Изменились и качественные характеристики трудового потенциала региона. В настоящее время доля работников с высшим образованием составляет в среднем 20,2%, со средним специальным – до 23,9%, профессионально-техническим – 19,3% [6].

В последние годы доля трудоспособного населения области непрерывно повышается и составляет 60,4%. В структуре трудоспособного населения наибольший удельный вес (более 50%) имеет самая активная возрастная группа, чей возраст находится в пределах от 30 до 49 лет. Трудовой потенциал этой группы работников характеризуется наиболее высокими показателями. Доля потенциальных работников моложе трудоспособного возраста составляет 18,2%, старше трудоспособного – 21,4% [6].

Таким образом, в конце 1980-х годов наблюдается увеличение численности населения за счёт естественного прироста в городах, а также миграций. В этот период отмечается улучшение гендерной структуры населения. Распад СССР, образование суверенной Республики Беларусь оказали значительное влияние на изменение этнической и социальной структуры населения Брестской области. Происходит сокращение численности наиболее крупных этнических групп русских, украинцев, поляков, евреев, основной причиной данного явления выступает потеря этнической самоидентификации в пользу белорусского этноса. На современном этапе на демографическое и социально-экономическое развитие Брестской области существенное влияние оказывает половозрастная структура населения, главной особенностью которой, как и в Беларуси в целом, является процесс старения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Государственный архив Брестской области (ГАБО) – Ф. 254. Оп. 1. Д. 9103.
2. ГАБО – Ф. 254. Оп. 1. Д. 9414.
3. Заруцкий, С. А. Этнический состав и структура населения Брестской области в конце XX – начале XXI столетий / С. А. Заруцкий // Геодемографическая обстановка в Брестской области и сопредельных регионах: современное состояние и перспективы развития : сб. материалов Респ. науч.-практ. конф., Брест, 24-25 ноября 2016 г. / Брестский гос. ун-т им. А. С. Пушкина ; редкол. : К. К. Красовский, Д. В. Никитюк, А. А. Сидорович. – Брест, 2017. – С. 18 – 20.
4. Национальный состав населения: Брестская область. Статистический бюллетень по результатам переписи населения в Республике Беларусь 2009 г. / под ред. В. И. Зиновского // Национальный статистический комитет Республики Беларусь. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://belstat.gov.by/homep/ru/perepic/2009/itogi1.php>. – Дата доступа: 20.08.2018.
5. Красовский, К. К. Брестская область в геодемографическом пространстве Беларуси / К. К. Красовский, С. В. Корженевич // Геодемографическая обстановка в Брестской области и сопредельных регионах: современное состояние и перспективы развития : сб. материалов Респ. науч.-практ. конф., Брест, 24-25 ноября 2016 г. / Брестский гос. ун-т им. А. С. Пушкина ; редкол. : К. К. Красовский, Д. В. Никитюк, А. А. Сидорович. – Брест, 2017. – С. 23 – 26.
6. Клещёва, С. А. Статистическая оценка трудового потенциала Брестской области / С. А. Клещёва [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://media.miu.by/files/store/items/uses/xvii/mim_uses_xvii_13009.pdf. – Дата доступа: 04.09.2018.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена изучению вопроса трансформации этносоциальной структуры Брестской области в конце XX – начале XXI в. Межэтническое взаимодействие проживающих здесь этносов является непрерывным историческим процессом. Рассматривается динамика численности жителей региона (естественный прирост и убыль населения, миграционные, демографические процессы). Исходя из того, что этнодемографическая ситуация имеет ярко выраженный территориальный аспект, сделан вывод об особенностях развития этносоциальной структуры Брестской области в указанный период.

SUMMARY

The article deals with the study of the transformation of the ethnic and social structure of Brest Region in the late XX and early XXI centuries. Interethnic interaction of the ethnic groups living there is a continuous historical process. The population dynamics in the represented regions (natural population increase and decline, migration, ethnic and cultural processes) is considered. The author has singled out a number of factors and conditions that had a significant influence on the development of ethnic processes in Brest Region. On the basis that the ethno-demographic situation has a pronounced territorial aspect, the conclusion is drawn about the specifics of the development of the ethnic and social structure of the represented region.

ТРАДИЦИОННЫЙ АГРОКАЛЕНДАРЬ УКРАИНЦЕВ БЕЛАРУСИ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 12.09.2018)

Статья выполнена в рамках проекта БРФФИ № Г18РА-003

Сегодня в Республике Беларусь проживают, кроме белорусского этноса, разные этнические группы, среди которых третью по численности после русских и поляков составляют украинцы, согласно переписи 2009 г., – 158 723 человека (1,7%). В современный период в Беларуси нет компактных поселений украинцев, для них характерно довольно дисперсное расселение по территории нашей страны, проживание в деревнях с национально-смешанным населением, в первую очередь с белорусами, что приводит к разнообразным межэтническим культурным взаимодействиям. Нами были собраны фольклорно-этнографические полевые материалы среди украинцев, проживающих в сельской местности Брестской и Гомельской областей. Большинство опрошенных переехало в Беларусь в 1970 – 1990-е годы из различных областей Украины, преимущественно из Волынской, Житомирской, Ровенской и Черниговской. По вероисповеданию большинство из них православные, но есть также униаты, протестанты, католики.

Народный агрокалендарь местных украинцев тесно связан с потребностями экономической и хозяйственной деятельности. Большинство опрошенных говорит о запрете работать в праздничные дни и периоды народного календаря, что мотивируется возможностью Божьей кары, приводящей к неурожаю и падежу домашних животных. В среде украинской этнической группы наиболее опасными устойчиво называют рождественско-новогодний период, Благовещение, Пасху и всю пасхальную неделю, Троицу и Русальную неделю, праздник в честь воспоминания чуда Архистратига Михаила («Чуд(-о)а»), Воздвижение («Чеснэй-ко, Чесный»): *«Я в праздник не работаю, ничего не делаю. Я считаю, что это правильно и придерживаюсь этих обычаев, так моя мама и бабушка говорили и делали. Особенно про Благовещенье»* (зап. от Людмилы Михалик, 1971 г. р., в д. Дружиловичи, Ивановский р-н, Брестская обл.); *«Православный праздник – это да, нельзя работаць, грэх. У нідзілю тожса стараемся не работаць, только еслі сено надо согресці ілі што срочное, а так не работаем. Особенно в Коляды, до Крэшчэння. После Пасхі градовая серода, не трогаюць зэмку, і после Тройцы»* (зап. от Евгении Алексейчик, 1965 г. р., в д. Дружиловичи, Ивановский р-н, Брестская обл.).

По народным верованиям украинцев, как и белорусов, до Благовещения запрещалось выполнять любую работу на земле, установка же заборов, как считалось, «убивала» небесную влагу, прекращала дожди: *«Нічого нэ робылы, нэ городылы забора, каб нэ загородыты дождж»* (зап. от Любови Мегель, 1944 г. р., в г. п. Домачево, Брестский р-н, Брестская обл.). Запрет на труд в данный праздник нашёл продолжение в исключении дня, на который в этот год приходилось Благовещение, полностью из хозяйственной деятельности. Вместе с тем, на фоне запретов работать в этот день на земле существует предписание посеять рассаду:

«А то мні колысь мая баба казала: “Знаеш шчо, як будэши хозяйкою, то старайся так, хай і сніг будэ, а до Благовішчання шось у зэмку посады, ці картошыну, ці расады, ці любую штуку посады”. І зара так роблю» (зап. от Ларисы Жучок, 1935 г. р., в д. Хотислав, Малоритский р-н, Брестская обл.). Во все дни пасхальной недели строго запрещалось работать на земле, особенно в среду, иначе, по народным поверьям, летом град побьёт все посевы: *«Про градовую сэраду говорылы і ў нас на Украіне, і тут е градовая сэрэда после Пасхі, у агародзі робыты нэможна, а то град поб’е всэ»* (зап. от Евгении Бондарчук, 1939 г. р., в д. Мотоль, Ивановский р-н, Брестская обл.).

Чтобы гарантировать урожай и избежать нежелательных явлений погоды, украинские крестьянки не работали на Русальной неделе, на которой особенно опасными считались среда и четверг. Для сохранения урожая от грызунов также придерживались запретов в определённые традиционные праздники: *«Чесный знаемо, в огород не йдэм, бо будуть мышы шкоду робыты, не працуемо в эты дэнь. У зэрно май з Трыіцы ставылы, кажуть, от мышэй»* (зап. от Галины Марчик, 1973 г. р., в д. Дружиловичи, Ивановский р-н, Брестская обл.).

Широко бытует среди украинцев, проживающих на территории Брестчины и Гомельщины, праздник «Чуд(-о)а», с запретом работать в которой связаны рассказы о различных происшествиях и наказаниях: *«Шо я чула пра Чуда? – Дужа прыдырліва свята. Нічога не робляць, святкуюць. Сусідка ішла картоплю копаты. Ій кажуць: “Лысавэта, не йды, сённі Чуда”. Яна кажа: “Чуда-чуда, злізь із дуба”. І пошла копаты картошку. Прійшла з того копанья і різко оглохла. Вот і Чуда. І так яна дожывала років мусіць п’ятнаццаць, мало бачыла, почці не говорыла»* (зап. от Л. Мегель, 1944 г. р.).

Большую группу составляют приметы, с помощью которых стремились предсказать погоду, наблюдая за ней в определённый календарный праздник. Так, согласно традиционным верованиям, характер погоды на Сретенье предсказывал особенности будущей весны и лета, в соответствии с чем планировались будущие сельскохозяйственные работы: *«Когда на Стрічэння гром, тогда грозозое лето будет, будут молніі. Петух должен напіцца вадіцы -- тогда трава будет»* (зап. от Полины Бокун, 1933 г. р., в д. Томашовка, Брестский р-н, Брестская обл.); *«Моя бабушка всегда говорила: какая погода на Громниці – такое будет лето. И вот сколько уже лет, и тут на Беларусі, я каждый год смотрю погоду на Громниці. И точно: такое будет лето. И в этом году плохое будет лето, такое никакое, и слякоть была, и солнышко немного выходило»* (зап. от Л. Михалик, 1971 г. р.). Старались предсказать погоду и по тому, как горели свечи во время богослужения: *«Кажуть так: як на Грымныці свічкі трышчат у цэркві, то будэ кілько-то ніділь мороз трышчаты, а як шо ні – то ўжо мороз одлягне»* (зап. от Л. Жучок, 1935 г. н.). Важным в агрокалендаре украинцев был день святой Евдокии (Вдока, Евдоха), когда также предсказывали погоду: *«Як тепло на Евдохі – буде тепла весна»* (зап. от Татьяны Нестеренко, 1949 г. р., в г. п. Комарин, Брагинский р-н, Гомельская обл.). Мороз в праздник Сорока мучеников предвещал заморозки ещё в течение сорока дней. Прогнозировать будущий урожай помогало наблюдение за погодой в Юрьев день: *«Слышала, если на*

Юрье роса – будет хороший урожай проса» (зап. от Татьяны Тереховой, 1959 г. р., в д. Барсуки, Кормянский р-н, Гомельская обл.).

Забота о будущем урожае начиналась уже накануне Рождества («святвечір»). Праздничный стол покрывали вначале сеном или соломой, что, согласно верованиям украинцев, способствовало урожаю и большому количеству молока у коров, а затем специально вытканной и вышитой скатертью. Широко бытовал среди украинских переселенцев обычай класть хлеб и ставить в красном углу («на покуті») сноп ржи или пшеницы («квітку»), зерно которого использовалось для первого сева: *«На куттю сіно подкладавали, шоб была булачка, хліб і яна ляжыць там дві ніділі, і сноп ставылы, робылы і ён сахраняўся і йго ставылы ў куток, у покуць. І сноп сахранялы до той поры, покi восенню починали сіяты жыто і первым дэлом ідуць на поле і высіваюць гэты сноп»* (зап. от Л. Жучок, 1935 г. р.). Во время ужина «закликали мороз», чтобы весной он не морозил всходы.

В первый день Нового года дети бегали по домам с мешочками, наполненными зерном и, высказывая хозяевам традиционные новогодние пожелания, рассыпали зерно вокруг для богатого урожая. Этот обычай сохраняется в среде переселенцев, правда, обрядово-магические действия исполняют взрослые: *«Там <Волынская область> мы ходылы, хлопчыкі, на Новы год, Стары Новы год. С утра заходым, зерна повныя карманы:*

*Сію, сію, посіваю,
З Новым годом поздравляю.
Сію до грубы, шоб не болэлі зубы,
Сію до пэчы, шоб не болэлі плэчы,
Сію до стола, шоб не болела голова,
Сію біля ліжка, шоб не болэла ніжка.*

Я ходыв, я прыіхав сюда, а тут не мае такога закону. Як раз жана прыіхала, а мы з кумом пішлы, набрамы в складзі зірна і на машыну насыпалы. Тут ходым к своїм, раз пішлы к сусідзям, белорусам, зірно сіім по хаці, воны за голову схватыліся: “У нас нэ мае такога”» (зап. от Виктора Петрика, 1971 г. р., в д. Замошье, Ивановский р-н, Брестская обл.).

На Средокрестье и Благовещение женщины выпекали специальные хлебные изделия в форме крестов («хрэстцы, хрэшчыкі»), необходимые, как считалось, для повышения урожайности на полях и огородах. Эти кресты брали с собой при первом выгоне домашних животных в поле, при первом севе: *«На Сэрэдохрэсний тыждэнь дома пэклі хрэшчыкі такі. Пэчэмо тыя хрэшчыкі, на засівання бралы картоплі, запасування коров, бэрэм хрэшчык і з вірбою выгоняем коров, а після размочваем і даём корове істы»* (зап. от Л. Жучок, 1935 г. р.); *«Пэклы хрэшчыкі. Там <на Украине> тры пэклы, а тут я одного пэкла. Як пэрышы раз на полэ ішлі робыты, то с собою хрэшчыка хазяін брав»* (зап. от Анны Марчук, 1923 г. р., в пос. Ореховский, Кобринский р-н, Брестская обл.). Часто выпекали специальное печенье в форме земледельческих орудий труда: *«На Благовішчанне пэклі галёны, ціпа булочки, шчэй крэстыка звэрху ложылы. Мы, мэшыя, бігаем з цымі галепкамы, зробляць жа зніздо на хлеву, мы бігаем і*

туды закідаемо да буслоў у гніздо: “На тобі галёнку, дасі мне жыта копку”. Выпекалы хто скілько, самі елі, для сэбэ ж пэклы, закінымо і буслу» (зап. от Веры Тамашук, 1960 г. р., в д. Белин, Дрогичинский р-н, Брестская обл.); «На Благовещенье у нас пекли пирожочки: бусяча лапка назывались. И мы, дети, выходили с этими бусячими лапками за деревню, там у нас озеро было, мы все дети собирались, выходили туда и звали буслов: “Бусько, бусько, дэ твае лапки?”. Подкидывали вверх эти пирожки, а затем съедали. Я тоже тут пеку эти бусячи лапки, только мои дети уже не ходят, буслов не зовут, а просто кушают эти пирожки. Но я им рассказала про то, как мы в детстве делали. Им интересно» (зап. от Л. Михалик, 1971 г. р.).

Скорлупу от пасхальных яиц и кости освященного мяса не выбрасывали, а закапывали в землю на нивах, так как считалось, что это содействует богатому урожаю. Продуктивными свойствами, по верованиям украинцев, обладала троицкая зелень: «То ж стараюця, украшають клёнамы, абтыкалы кала хлівів, кала колодеца, у хаті шчоб всэ злэнэ было. Клалы лэпэху на зэмлі, пахне лэпэха тая. Лэжала лэпэха тры дні, а тады бралы і як садымо курку на сэдэнне, то подкладалы під курку, а клён палылы» (зап. от Л. Жучок, 1935 г. р.).

Среди местных украинцев благоприятными для сева овощей считались Юрьев (6 мая), Иванов (21 мая) и Николин (22 мая) дни: «Раньше, я слышала от мамы, от бабушки, капусту надо было высадить до Микола весняного: если до Микола капусту посадишь, она тогда хорошо у головки завязывается, а после – плохо. Бабушка говорила, что на Ивана Довгого сеяли огурцы и морковь, чтобы длинные росли. Я теперь сама посадила капусту, часть до Микола, часть – после и посмотрю, какая ж у меня будет капуста, правильные или нет эти приметы старинные» (зап. от Анастасии Пташиц, 1954 г. р., в д. Мотоль, Ивановский р-н, Брестская обл.); «Міні мама расказывала всэ, вучыла. Казала, шчо огуркі ліпи садыты на Івана, на летнего Івана. Казалы, як новыі місяц покажэца, то на чэввёртый-пятый дэнь добрэ садыты огурцы. Капусту, кажущь трэба садыта до свята Знэсэння – то нэ будэ чэрвівая» (зап. от Е. Бондарчук, 1939 г. р.); «На Юр’я огуркі содылы, штоб солодкія былі, росаду сеялы» (зап. от Ольги Коваленко, 1939 г. р., в д. Нижние Жари, Брагинский р-н, Гомельская обл.). И сегодня украинскими хозяйками практикуется посев огородных культур «мужского рода» в «мужской день», а «женского рода», соответственно, в «женский день» (например, чеснок сажают в понедельник или четверг, капусту, «цибулю» – в среду). В «женский день» старались также посеять картофель («картошку, бульбу»). По мнению информантов, способы посадки, обработки и уборки картофеля на собственных приусадебных участках немного отличаются у украинцев и белорусов: «У нас, на Украине, картошку сажают под плуг. Идёт плуг, делает разору, туда ложится картошка, потом идёт конь и засыпает эту картошку. А тут делают сначала рядки, ложим мы эту картошку и конь может вечером только засыпать её. На Украине ровное поле делают, а тут рядки. Тут и свёклу, и морковку – всё в рядки. А там загон ровный, и маркером делаем линии, и сажаем. Есть небольшие отличия. Тут мы

сажаем как все, как белорусы, чтоб не отличаться» (зап. от Ирины Дашкун, 1977 г. р., в д. Микицк, Дрогичинский р-н, Брестская обл.).

Важным для земледельческих работ украинцев-переселенцев был день пророка Ильи, так как, согласно традиционным верованиям, после него начинались дожди и надо было убрать лук и чеснок, чтобы они хорошо хранились зимой, не сгнили. В агрокалендаре украинцев, по верованиям, были также дни, благоприятные для соления/квашения овощей: *«Мы ж колысь у дэжкі сольлы гуркі, капусту, то на Здзвіжанне вытагалі із того росолу да перамывалы. А тоды той росол выльвалы, а нальвалы чыстаю водою і стояло чыстэнько, свэтлэнко. А тэпэр жа мы ў банкі закрываем, дак на Здзвіжанне із банок саллеш тую воду і чыстай наллеш. Тады стоят светлыя, но сначала соліць трэбо много»* (зап. от О. Коваленко, 1939 г. р.).

Украинцы-переселенцы Белорусского Полесья много внимания уделяли охране от ведьм, которые меняли свой облик и могли отобрать молоко у коровы: *«Особінно на Ївана-Купала, то сілі мак кругом хліва і пэрэд двэрыма в коровы, шчоб нэ прышов той і нэ забрав молоко ў коровы. Відьма, відьма прыходыт і забірае молоко ў коровы, як ні насіены мак. А так, як насіім, то покісь вона позбірае, то развіднэ. І крапыву затыкалы, і всэ-всэ робылы. Я роблю так»* (зап. от Л. Жучок). Освящённый мак считался эффективным средством для вызывания дождя: *«Мак сыпалі ў колодзіж, калі дожджу довга не было»* (зап. от Марии Муженко, 1929 г. р., в д. Холодники, Калинковичский р-н, Гомельская обл.). Известны украинцам обычаи обливания водой утром после купальской ночи, что также связано с мотивами вызывания дождя.

Агрономические знания по сельскохозяйственному календарю, приметы, поверья украинцев, проживающих на Белорусском Полесье, имеют много общего с аналогичными белорусскими календарными традициями. Большинство респондентов считает, что их быт и хозяйственные занятия ничем не отличаются от быта местных белорусов.

Таким образом, традиционный агрокалендарь украинцев, проживающих в сельской местности Беларуси, сохраняется прежде всего в женской среде, чему способствовала сегрегация сфер деятельности по гендерному признаку, характерная для традиционной культуры. В первую очередь женщины были носителями и трансляторами традиционных знаний, необходимых для успешного ведения домашнего хозяйства, ответственными за обрядово-магическое обеспечение выращивания зерновых и огородных культур. Многие традиционные знания, приметы, поверья, охранные практики и запреты актуализированы в реальной хозяйственной деятельности украинцев-переселенцев. Вместе с тем, некоторые народные знания по агрокалендарю сохраняются в памяти старших носителей традиций и почти не функционируют в повседневной жизни.

РЕЗЮМЕ

В статье на современных полевых материалах характеризуются приуроченные к традиционному агрокалендарю украинцев-переселенцев, проживающих в сельской местности Беларуси, приметы, поверья, народные знания, обрядово-магические приёмы, охранные

практики и запреты, связанные с работами в домашнем хозяйстве, на приусадебном участке, в огороде.

SUMMARY

The paper describes signs, beliefs, folk knowledge, ritual and magical methods, protection practices and prohibitions common to Ukrainian immigrants in rural areas of Belarus and associated with household, land and garden work, timed to the traditional agro-calendar. The study is based on recent field materials.

Мешков Р. В.

ОБРЯДОВО-ПРАЗДНИЧНЫЕ ТРАДИЦИИ НА ПЕСАХ У ЕВРЕЕВ БЕЛАРУСИ В КОНЦЕ XX – НАЧАЛЕ XXI В.

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 13.09.2018)*

Евреи проживают в Беларуси на протяжении многих столетий и оказывают определённое влияние на развитие национальной культуры страны. Праздничные традиции относятся к одной из приоритетных проблем в этнологической науке. Цель данной статьи – рассмотреть праздничную обрядность иудейского праздника Песах в Беларуси в конце XX – начале XXI в. Статья базируется на опубликованных источниках и полевых материалах, собранных в Витебске (2017), Гомеле и Речице (2018).

Песах – первый из трёх иудейских паломнических праздников – приходится на месяц нисан (по еврейскому календарю нисан – это первый месяц библейского и седьмой гражданского года, примерно соответствует марту-апрелю григорианского календаря). Песах в Библии называется «праздником мацы» (др.-евр. «маца» – опреснок). Слово «песах» означает «прохождение», поскольку в Библии (2-я книга Моисея, 12, 27) говорится, что, когда Бог убивал первенцев в Египте, он прошёл мимо домов израильтян, не тронув их первенцев. Перед этим каждая еврейская семья должна была в качестве жертвоприношения заколоть ягнёнка и съесть его. Поэтому название «прохождение» получил не только сам праздник, но и принесённый в жертву ягнёнок [1, с. 48].

Как и все паломнические праздники, Песах имеет два значения. Одно относится к истории еврейского народа, другое связано ежегодным циклом созревания и сбора урожая. В первом случае праздник напоминает об исходе евреев из Египта. До сих пор в память об этом событии во время Песаха запрещается употреблять в пищу квасное, поскольку евреям, покидавшим Египет с большой поспешностью, пришлось печь хлеб из незаквашенного теста. В другом случае Песах связан с уборкой урожая озимого ячменя: во времена Иерусалимского храма на второй день праздника было принято приносить в жертву один омер (мера объёма, равная 3,96 л) ячменя нового урожая, после чего разрешалось принимать в пищу данное зерно [2, с. 144].

В Беларуси Песах празднуется в течение восьми дней, с 15 по 22 нисана. Одна из ведущих особенностей Песаха – запрет есть или даже иметь в доме квасное (др.-евр. «хамец»). Под квасным имеются в виду любые изделия из зла-

ков, которые на одной из фаз приготовления (даже перед помолом) под влиянием температуры, влаги или ферментов подвергались процессу брожения. По этой причине перед Песахом принято устраивать генеральную уборку с целью полной очистки дома от квасного [3, с. 125]. Перед праздником особым образом чистят плиты, духовки и посуду, которыми пользовались в течение года. Утварь, которую нельзя очистить от хамеца, заменяют на специальную пасхальную или на новую. Накануне 14 нисана (если это суббота, то днём раньше) глава семьи осматривает весь дом в поисках остатков квасного. Как сообщили витебские информанты, глава семьи, погасив свет и взяв в руки зажжённую свечу, переходит из комнаты в комнату, осматривая все места, где могли остаться крошки квасного [4, л. 9]. На следующее утро найденный хамец сжигают либо символически продают. Однако, согласно опросам, в Гомеле и Речице в некоторых еврейских семьях не сжигают хамец, а прячут его в прихожей. Заключают сделку, называемую «Мехират хамец», то есть продают квасное нееврею с составлением формального договора, согласно которому хамец вновь становится собственностью еврея после Песаха. Утром 14 нисана квасного в доме уже быть не должно. Поскольку после доскональной уборки накануне в доме едва ли получится найти квасное, принято сохранить несколько крошек хлеба на следующий день [5, с. 82]. В противном случае благословение, которое произносится до начала поисков и в котором рассказывается об обязанности ликвидации квасного, окажется произнесённым попусту. Совком для сбора крошек по традиции служит большая деревянная ложка, куда крошки собирают с помощью птичьего пера. Если хамец не удавалось продать или уничтожить, его запрещено употреблять и после праздника. Во время Песаха используют посуду, предназначенную специально для этого праздника. Посуду, которую используют на протяжении всего года, хранят отдельно [6, с. 510].

Полное соблюдение этих правил приводит к коренному изменению домашнего хозяйства, поскольку необходимо позаботиться о том, чтобы все продукты, использующиеся во время Песаха, ни во время приготовления, ни при хранении ни в коем случае не соприкасались с квасным. В течение восьми дней праздника запрещено есть какие-либо изделия из злаков, за исключением мацы. По ашкеназской традиции, не употребляют в пищу бобовые, рис, кукурузу и прочие продукты, так называемый «китнийот», из опасения случайно нарушить запрет, по ошибке спутав продукты из пяти видов злаков с продуктами из бобовых.

Последняя суббота, получившая название «Великая Суббота», перед Песахом призвана настроить людей на наступающий праздник. В «Великую Субботу» в синагоге зачитывают специальный отрывок из книг пророков. Во время утренней молитвы в «Тфилу», кроме прочих поэтических отрывков, добавляется подробное изложение предписаний, касающихся празднования Песаха. В эту субботу даже в тех общинах, где не принято читать проповеди, раввин произносит речь, посвящённую предстоящему празднику. После дневной молитвы читается большая часть текстов, предназначенных для вечерних трапез, устраиваемых дома в первые два дня праздника [7, с. 416].

Литургия в синагоге на Песах практически не отличается от литургии других паломнических праздников. Отличительной особенностью Песаха является обычай устраивать дома в первые два вечера праздника особую праздничную трапезу, которая проходит по определённым правилам и сопровождается молитвами и песнопениями. Эта трапеза называется по-еврейски «седер», что означает «порядок», «распорядок». В седере участвует вся семья, а также принято приглашать гостей. Согласно исследованиям, проведённым в Гомеле в 2018 г., во время седера на столе обязательно должно стоять блюдо со следующими предметами, имеющими символическое значение: три коржика мацы (мацот), каждый из которых завёрнут в салфетку или лежит в специальном мешочке с тремя кармашками; зелень – редис, сельдерей или петрушка; сосуд с солёной водой; горькая трава – хрен или кочанный салат (марор), или и то и другое; мусс коричневого цвета (харосет), приготовленный из тёртых яблок, миндаля, корицы и вина; кусочек жареного мяса на косточке или куриная шея (зроа) и варёное яйцо (бейца). Мясо на косточке символизирует пасхальную жертву, жертвенного агнца, хотя и не принято брать для этого баранью кость. В Гомеле отмечено использование куриных шей вместо мяса на косточке [4, л. 12]. Яйцо символизирует ещё одну пасхальную жертву. Несмотря на то, что и мясо, и яйцо должны быть годными к употреблению в пищу, их не едят в ходе праздничной трапезы. Остальные кушанья, лежащие на пасхальном блюде, съедаются в ходе седера. Эти кушанья также имеют символическое значение, напоминая о жизни евреев в египетском рабстве. Солёная вода, в которую окунают зелень, символизирует слёзы, пролитые в Египте, горькая трава напоминает о страданиях еврейского народа, коричневый фруктовый мусс символизирует глину, из которой израильтяне делали кирпичи в Египте; маца называется «хлебом бедности» [1, с. 50]. В Витебске на стол ставят также смесь из тёртых яблок, фиников, орехов и вина. В Речице вместо горькой травы используют горькие овощи [4, л. 15].

На сегодняшний день мацу практически никто не готовит, её производит промышленность. Массовое производство мацы на территории Беларуси было налажено в середине XX в. на хлебозаводе в Бобруйске [8, л. 5]. Она имеет форму пластин, напоминающих квадрат. На маце промышленного производства видны сквозные отверстия с параллельными полосами. Во 2-й половине XX в. некоторые женщины сами пекли мацу на Песах: *«А когда-то мацу каждый год мы пекли сами. Вставали ночью, завешивали окна, боялись, чтобы никто не зашёл. Мама рисковала потерять работу. Бабушка топила печь и замешивала тесто. Я с тётёй Полей раскатывала мацу, мама кружочком из часов делала дырочки в маце и выпекала в русской печке»* [9, с. 112]. Благотворительный фонд «Джойнт» ежегодно выдаёт её евреям перед праздником Песах. Всё чаще мацу можно встретить в обычных продуктовых магазинах, например, в Минске. Согласно исследованиям Л. Бохан, 100% опрошенных представителей еврейского этноса называли мацу главным блюдом Песаха. Кроме того, на праздник готовят блюда из муки мацы (мацамела): кнейдлах (клёцки), запеканку, оладьи, кнейдлах с бульоном, торты, а одна гродненская информантка сообщила про омлет из яиц и листов мацы [10, с. 271].

Перед седером не принято есть мацу, поскольку это снизило бы торжественность момента, особенно для детей. В пасхальной трапезе сохранились многие обычаи древнего застолья. К примеру, описанные выше пасхальные блюда, имеющие символическое значение, подавались на стол и в древности. Ещё один пасхальный обычай, пришедший из глубины веков, заключается в том, что во время седера следует лежать, а не сидеть, поскольку в древности у свободных людей было принято возлежать во время трапезы. По этой причине на сегодняшний день все участники седера сидят, откинувшись на спинку стула или кресла, а для главы семьи ставят особенно удобное кресло, обложенное подушками. Во время седера пьют некрепкое вино, притом каждый участник трапезы обязан выпить четыре бокала [11, с. 192]. Помимо бокалов для участников седера на стол ставят ещё один бокал с вином, предназначенный для пророка Ильи и символизирующий надежду на его приход как провозвестника Мессии. В настоящее время в некоторых магазинах стало возможным купить кошерные продукты.

Чтение пасхальных рассказов, повествующих об исходе евреев из Египта, является важным элементом седера. Эти рассказы собраны в пасхальной «Агаде» («рассказе»). Ведущий трапезы должен читать данные произведения и по возможности разъяснять их значение. Длительная трапеза начинается с произнесения праздничного «Кидуша». Ведущий читает «Кидуш» стоя или сидя. Присутствующие отвечают «амен» и выпивают первый бокал. Затем совершают омовение рук. Каждый берёт петрушку или картофелину, макает в солёную воду, произнося благословение. Формальным поводом для начала чтения текстов, рассказывающих историю исхода евреев из Египта, а также объясняющих значение праздника и его обрядов, служат четыре вопроса, касающихся значения праздничной церемонии, которые задаёт самый младший из присутствующих детей [12, с. 84].

Чтение «Агады» прерывается с наступлением ужина. Первая часть седера завершается церемониальным омовением рук, после чего произносят благословение над неквасным хлебом и ещё одно благословение специально над мацой. Затем от верхнего и среднего коржика мацы отламывают по одному кусочку и съедают их. Перед этим хозяин дома разламывает средний коржик мацы на две неравные части и откладывает большую часть в сторону до окончания трапезы. Съев мацу, произносят благословение над горькой травой, после чего макают её в фруктовый мусс и едят. После этого едят нижний корж мацы с горькой травой. Ужин должен насчитывать как минимум два блюда. В качестве первого принято есть яйца, сваренные в солёной воде вкрутую. Принято считать, что яйца являются символом либо жизни, либо скорби, напоминая о разрушенном Храме. Однако возможно, что обычай есть яйца уходит корнями в античные трапезные традиции.

После ответов на четыре вопроса ребёнка начинается чтение «Агады». В заключение ведущий произносит благословение над вином – и все выпивают второй бокал. Снова совершают омовение рук, уже с положенным благословением. Ведущий берёт в руки оставшуюся на блюде мацу, поднимает её и читает два благословения, после чего разламывает мацу на кусочки и раздаёт всем присут-

ствующим. Берут лист сельдерея или хрен, окунают в харосет и съедают после произнесения благословения [13, с. 204]. Из двух кусков мацы и хрена делают своеобразный сэндвич. Затем приступают к праздничной трапезе. Во многих ашкеназских семьях принято начинать её с крутых яиц, смоченных в солёной воде. Ужин завершается символическим десертом, который называется «афикоман» – это часть среднего коржа мацы, которую хозяин дома отложил до этого. Существует обычай кражи афикомана, связанный с тем, что данное блюдо символизирует пасхальную жертву, которую вкушают в конце трапезы. Бокалы наполняют в третий раз, и ведущий вместе с участниками седера читает «Биркат гамазон». Молитва заканчивается благословением над вином. Третий раз пьют из бокала и снова наполняют его. Затем читают псалмы и другие хвалебные молитвы. В конце произносят благословение над вином и выпивают четвёртый бокал [14, л. 15].

Режим молитв в Песах практически идентичен распорядку молитв в любой другой из трёх паломнических праздников. Церемония поминовения душ усопших производится в последний день Песаха после чтения Торы и Пророков, как и в другие паломнические праздники.

На второй день праздника Песах в Иерусалимском храме приносился в жертву омер. С этого дня отсчитывают семь недель до Шавуот (Пятидесятницы). Цель отсчёта состоит в том, чтобы показать связь между праздниками Песах и Шавуот. Обряд отсчёта дней от омера совершается ежедневно с наступлением темноты. Счёт начинается в конце седера на второй день Песаха. Период времени между праздником Шавуот и принесением в жертву омера называется «днями счёта омера». Следовательно, сорок девятый день счёта омера – это день перед Шавуот. На вопрос о том, какой сегодня по счёту день омера, не принято отвечать прямо [15, с. 48].

Дни счёта омера считаются временем траура. В это время запрещены различные увеселения. В Талмуде это объясняется тем, что именно в эти дни эпидемия унесла жизни двадцати четырёх тысяч молодых учёных мужей – учеников рабби Акивы. Рабби Акива сыграл важную роль в восстании Бар-Кохбы, вспыхнувшем в Иудее во время правления императора Адриана. Литургия суббот, приходящихся на дни счёта омера, включает в себя поэтические произведения, посвящённые в основном памяти евреев, убитых крестоносцами в 1096 и 1146 годах [16, с. 192]. Единственный день, когда траур отменяется, – это 33-й день счёта омера, Лаг ба-Омер. По преданию, тогда прекратилась эпидемия, унёсшая жизни учеников рабби Акивы. Поэтому эта дата, приходящаяся на 18 ияра (второй месяц еврейского календаря), считается днём радости. В отличие от остальных дней счёта омера, в Лаг ба-Омер разрешено вступать в брак, поэтому в данный период справляется большое количество свадеб [17, с. 276].

Таким образом, обряды и праздничные традиции белорусских евреев на Песах характеризуют их мировоззрение и имеют некоторые отличительные регионально-локальные особенности. Эти особенности проявляются в основном в обрядово-праздничных традициях питания во время праздничной трапезы седер,

в частности, в вариативности пищи. Также присутствуют отличия в ритуале из-бавления от хамеца, выявленные на юго-востоке Беларуси.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зимон, Х. Еврейские праздники: красные дни еврейского календаря / Х. Зимон. – Берлин : Hentrich & Hentrich, 2004. – 64 с.
2. Мануйлова, Ю. Еврейские праздники, обычаи, обряды / Ю. Мануйлова. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2001. – 320 с.
3. Носенко, Е. Э. «...Вот праздники Бога». Историко-генетическое исследование еврейских праздников / Е. Э. Носенко. – М. : Восточная литература, 2001. – 230 с.
4. Архив Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы Национальной академии наук Беларуси (АИИЭФ НАНБ). – Ф. 6. Оп. 14. Д. 187.
5. Лепель: память о еврейском местечке / О. В. Белова [и др.] ; под ред. С. Н. Амосовой. – М. : Центр научных работников и преподавателей иудаики в вузах «Сэфер», 2015. – 495 с.
6. Телушкин, Й. Еврейский мир / Й. Телушкин ; пер. с англ. Н. Иванова, В. Владимировой. – М. ; Иерусалим : Мосты культуры, Гешарим, 2012. – 624 с.
7. Ки-Тов, Э. Книга нашего наследия. Еврейский календарь, его памятные дни и их значение / Э. Ки-Тов. – М. ; Иерусалим : Мосты культуры, Гешарим, 2016. – 984 с.
8. Зональный государственный архив в г. Бобруйске. – Ф. 25. Оп. 1. Д. 73.
9. Капуста, Б. В сердце стучится память / Б. Капуста // Воскресшая память: местечковые и семейные истории. – 2010. – № 5. – С. 103 – 113.
10. Бохан, Л. В. Абрадава-святочныя стравы яўрэяў Беларусі ў XIX – пачатку ХХІ ст. / Л. В. Бохан // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2013. – Вып. 15. – С. 266 – 273.
11. Этнокультурные процессы Белорусского Подвинья (Витебщины) в прошлом и настоящем / А. Вл. Гурко [и др.]. – Минск : Белорусская наука, 2017. – 628 с.
12. В этом году в Иерусалиме : руководство к Пасхальному Седеру и Пасхальная Агада / пер. П. Полонский. – Иерусалим : Маханаим, 1996. – 142 с.
13. АИИЭФ НАНБ. – Ф. 6. Оп. 14. Д. 237.
14. Каспина, М. М. Столкновение закона и обычая в традиционной культуре евреев Восточной Европы: народный иудаизм / М. М. Каспина // Антропологический форум. – 2010. – № 13. – С. 39 – 54.
15. Козодой, Р. Еврейские праздники / Р. Козодой ; пер. с англ. О. Шир. – М. : Арт-Бизнес-Центр, 1993. – 287 с.
16. Суббота, праздники, будни: Законы и обычаи еврейской жизни / сост. З. Гринвальд ; пер. Р. Энтин. – М. : Бней-Брак, 1989. – 299 с.
17. Глубокое: память о еврейском местечке / С. Н. Амосова [и др.] ; под ред. И. В. Копчёновой. – М. : Центр научных работников и преподавателей иудаики в вузах «Сэфер», 2017. – 375 с.

РЕЗЮМЕ

В статье исследована и детально описана обрядность иудейского праздника Песах евреями Беларуси в конце XX – начале XXI в., выделены региональные особенности. Статья базируется на опубликованных источниках и на полевых материалах, собранных автором в 2017 – 2018 гг. в Витебске, Гомеле и Речице.

SUMMARY

The article explores and describes in detail the ritual of the Jewish holiday Pesach by the Jews of Belarus in the end of the XX – beginning XXI century, regional features are highlighted. The article

is based on published sources and on field materials collected by the author in 2017 – 2018 in Vitebsk, Gomel and Rechitsa.

Мілючэнкаў С. А.

САЦЫЯЛЬНА-ТЭРЫТАРЫЯЛЬНАЯ СТРУКТУРА ЛАКАЛЬнай СЕТКІ ГРУП ПАСЯЛЕННЯЎ БЕЛАРУСІ XVI – XVIII СТСТ.

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 13.09.2018)*

Сацыяльна-тэрытарыяльная структура лакальнай сеткі груп пасяленняў Беларусі XVI – XVIII стст. выяўляецца па характарыстыцы сувязяў, якія гістарычна склаліся паміж пасяленчаскімі супольнасцямі на падставе аднолькавых умоў жыццядзейнасці і этнакультурных традыцый. Межы гэтых супольнасцяў вызначаліся тагачасным падзелам зямель ва ўмовах феадальнага грамадства паміж дзяржавай і прадстаўнікамі прывілеяванага саслоўя. Сацыяльна-тэрытарыяльная структура лакальнай сеткі груп пасяленняў існавала паралельна са структурай рэгіянальнай сеткі, якая грунтавалася на адміністрацыйна-тэрытарыяльным падзеле (ваяводства, паветы) і ахоплівала ўсе населеныя пункты Беларусі.

Маёнткі былі асноўнай формай зямельнага ўладання. Яны ўзніклі ў выніку фарміравання прыватнай уласнасці на зямлю. Такі від землеўладання называўся ў IX – XIII стст. «вотчина». Гэта абазначэнне паходзіць ад тэрміна «отчина» і адносіцца да зямельнага ўладання, атрыманага ў спадчыну ад бацькоў. Вотчына ўяўляла сабой сацыяльна-тэрытарыяльнае ўтварэнне, у якім былі інтэграваны феадальная ўласнасць на зямлю і права на залежных сялян. Яна была гаспадарчай адзінкай, адкуль феодат атрымліваў прадукты харчавання і рамесныя вырабы для сябе і свайго двара.

У XVI – XVIII стст. асноўнымі ўладальнікамі маёнткаў на тэрыторыі Беларусі былі дзяржава, магнаты, шляхта і царква. Значная частка зямель знаходзілася ў дзяржаўнай уласнасці. На ёй размяшчаліся буйныя, сярэднія і невялікія вялікакняскія і каралеўскія маёнткі, у склад кожнага з якіх уваходзіла пэўная група пасяленняў пераважна сельскага тыпу ў асноўным з феадальна залежным насельніцтвам. Яны называліся эканоміямі, староствамі і дзяржавамі. Большасць названых уладанняў знаходзілася пад кіраўніцтвам магнатаў і заможнай шляхты. Прадстаўнікі гэтых сацыяльных груп былі іх фактычнымі гаспадарамі. Даходы ад дзяржаўных маёнткаў паступалі ў вялікакняскую казну і выкарыстоўваліся на ўтрыманне вялікага князя і яго двара, войска, абарончых збудаванняў.

Эканоміі былі найбольш буйнымі сацыяльна-тэрытарыяльнымі ўтварэннямі. Яны кіраваліся вялікакняскай адміністрацыяй. У 2-й палове XVIII ст. на тэрыторыі Беларусі існавала чатыры сталовыя эканоміі: Брэсцкая, Гродзенская, Кобрынская і Магілёўская.

Староствы падзяляліся на два віды – градавыя, або судовыя, і неградавыя (даходныя). У градавым старостве меўся абарончы замак («грод») і суд. Даходы адсюль ішлі на ўтрыманне старасты. Неградавае староства складалася з мястэчак

і сёл. Гэтыя дзяржаўныя маёнткі, або «кरोлевщизны» («королевщины»), раздаваліся за ваенныя і грамадзянскія заслугі магнатам і буйной шляхце, якія становіліся тут каралеўскімі намеснікамі – «старостичами» (старастамі). Чвэрць (кварта) даходаў старостваў штогод ішла ў дзяржаўны скарб на ўтрыманне рэгулярнага войска.

На тэрыторыі Беларусі існавала шмат самых розных па велічыні і віду ўтварэння адміністрацыйна-тэрытарыяльных і гаспадарчых адзінак такога роду – Мінскае, Берасцейскае, Кобрынскае, Лідскае, Бабруйскае, Пінскае, Ашмянскае, Гайненскае, Краснасельскае, Радашковіцкае, Браслаўскае, Дзісенскае, Дудскае, Крэўскае, Дрывяцкае, Радунскае, Мядзельскае, Вілейскае, Трабскае, Опскае, Барысаўскае, Свіслацкае, Суражскае і іншыя староствы. У 2-й палове XVIII ст. ва ўсходніх ваяводствах знаходзіліся найбольш вялікія Усвяцкае, Крычаўскае, Веліжскае, Гомельскае, Езерскае, Чачэрскае староствы [7, с. 51]. Уздельная вага ўладанняў гэтага віду на захадзе была нязначнай і складала прыкладна 8%. У розныя часы вялікія дзяржаўныя маёнткі былі нададзены магнатам.

Больш дробныя па велічыні часткі каралеўскіх зямельных угоддзяў, якія надаваліся шляхце *«не на хлебокормление, але въ держанье»* на ўмовах перадачы пэўнай долі даходаў да скарбу, называліся «державами», а ўладальнікі – «державьцами». Паводле гэтай прыкметы да «держав» таксама адносіліся ўсялякія віды адміністрацыйна-гаспадарчых і сацыяльна-тэрытарыяльных утварэнняў (староствы, воласці, лясніцтвы, сёлы, двары і г. д.), што адыхілі феадалам ў арэнду. У люстрацыях 2-й паловы XVIII ст. неаднаразова сустракаецца выраз *«starostwo czyli dzierzawa»*. Колькасць сялянскіх двароў у «державых» вагалася звычайна ў межах некалькіх дзясяткаў.

Не толькі магнаты, але і прадстаўнікі іншых груп прывілеяванага саслоўя імкнуліся атрымаць «королевщины», каб яшчэ больш пашырыць свае ўладанні. Буйныя «держанья» даставаліся перш за ўсё тым, хто займаў высокае службовае становішча ў ваяводскіх і павятовых органах улады. Так, у 1552 г. польскі кароль даў грамату маршалку, «державце» Мінскаму і Ваўкавыскаму Васілію Цішковічу, які згодна з ёй, у дадатак да наяўных уладанняў атрымаў права за «верную и пильную службы» пажыццёва «держати» маёнткі Ласосна, Байкевічы, Белавічы з мястэчкам Ражаны ў Слоніміскім павеце *«и зь селы и приселки, которые здавна къ тому двору нашему Лососину прислухало и теперь прислушаетъ, съ половицею гумень тыхъ дворовъ нашихъ и съ половицею цынишовъ и платовъ и доходовъ всякихъ»* [5, с. 13, 14].

Колькасць уладальнікаў маёнткаў павялічвалася галоўным чынам за кошт масавага надання іх прадстаўнікам ваеннаслужылага насельніцтва, якія не мелі ўласнай зямлі. Гэтыя дробныя ўладанні адрозніваліся ад папярэдняга віду тым, што былі службовымі і ў іх звычайна не было феадальна залежных сялян. Яны называліся «данинами» і надаваліся «до живота» – пажыццёва адной асобе; «до двухъ животовъ» – пажыццёва мужу і жонцы або бацьку і сыну і г. д.; «до животовъ» – пажыццёва дзвюм і больш асобам: *«А с того всего намъ госпадару і до скарбу нашаго ничого давати и личьбы чынити до животвъ своихъ. Только*

служьбу земьскую военную такъ, яко и инъшая шляхта обыватели панства нашего Великого Князства Литовьского службыти мають» [8, с. 198, 199].

На такі ж тэрмін і пры аналагічных умовах гэтыя маёнткі маглі пераходзіць ад бацькі да сыноў, што пацвярджалася вялікакняскімі і каралеўскімі прывілеямі. Некаторыя з іх складаліся з некалькіх валок зямлі. Лад жыцця, узровень і характар матэрыяльнай культуры іх уладальнікаў, якія знаходзіліся на адной з самых нізкіх прыступак шляхецкай іерархіі, часта нічым не адрозніваліся ад сялянскага. Яны самі апрацоўвалі зямлю і толькі адзінкі сярод іх з цягам часу атрымлівалі за асабістыя заслугі яе навечна. Нашчадкі астатніх, каб не страціць права на гэтае дробнае ўладанне, вымушаны былі працягваць вайсковую службу з пакалення ў пакаленне.

Дзяржаўныя маёнткі надаваліся таксама на дакладна не вызначаны час: *«до воли и лучшее ласки господарское, до нашего осмотра»*. У залежнасці ад розных абставін іх атрымлівалі і на пэўны тэрмін дармова – «на хлебокормленіе», «на поживене». Так, у часы войнаў паміж вялікімі княствамі Літоўскім і Маскоўскім радавітай знаці і шляхціцам, якія страцілі свае ўладанні і вымушаны былі бегчы з усходняга памежжа на захад Беларусі, надавалі маёнткі ў часовае карыстанне з адпаведным запісам у вялікакняскім прывілеі. У прыватнасці, у 1503 г. князю Івану Глінскаму на двор Пабоева ў Ваўкавыскім павеце яно было акрэслена ў кантэксте ваенных падзей таго часу ў наступнай форме: *«...поки отчину его очистимъ отъ неприятеля нашего, великого князя Московского»* [4, с. 122]. На такіх жа ўмовах, пакуль не вызваліць ад непрыяцеля замак Мглін, атрымаў на «поживене» маёнтак Спегляне ў Крэўскім павеце князь Іван Мсціслаўскі. Менш радавітыя феодалы таксама падтрымліваліся вярхоўнай уладай. У адказ на чалабітную ў 1502 г. з просьбай даць на «хлебокормленіе» двор Краснае з людзьмі адзін са шляхціцаў атрымаў ад караля на гэта дакументальны дазвол *«на три годы, и потомъ пакъ до наше воли»* [4, с. 104].

Большасць маёнткаў на тэрыторыі Беларусі знаходзілася ў прыватнай уласнасці магнатаў і шляхты. Колькасць іх уладальнікаў узрасла за кошт надання зямель ва ўласнасць новаму колу асоб шляхецкага паходжання за ваенныя заслугі або адданую службу ў грамадзянскай сферы на карысць дзяржавы.

Вялікія князі літоўскія і каралі польскія ў сваіх прывілеях дарылі феодалам маёнткі «по животе» (навекі), «в вечнае поживанье», «на вечность», «на веки веком», «вечно и непорушно», «в отчину». У афіцыйных дакументах, напісаных кірыліцай і лацінкай, маёнткі пэўны час абазначаліся практычна аднолькава – «имя, имене, именье, именьцо, imenia, umienia». Гэтыя намінацыі паходзяць ад дзеяслова «иметь, имею» з семантычнай адзнакай «валодаць». Іх літаральны сэнс – валоданне чым-небудзь, права ўласнасці на што-небудзь. У XVII ст. паступова пачалі дамінаваць роднасныя польскія назвы «maiętność, maiątok». Уласнікі зямельных наданняў маглі перадаваць іх дзецям, а тыя – сваім нашчадкам, дарыць, прадаваць, замяняць, аддаваць у залог. Прыватныя маёнткі ў залежнасці ад таго, па якой лініі былі атрыманы, у дакументах на ўладанне імі называліся «отчизна, отчина, оччина, вотчизна, материзна, дедина, выслуга, данина на

вечность, данина в отчину». Яны суправаджаліся прыметнікамі «отчизный, отчинный, оччинный, ойцовы, материзный, матерский, дединный, дедизный, выслужоны». Колькасць прыватных маёнткаў павялічвалася ў выніку падзелу ўладанняў паміж спадчынікамі. Часткі такой нерухомасці, якія пераходзілі ў розныя рукі, абазначаліся тэрмінамі «дольница, дельница, дельчіи».

Маёнтак быў галоўнай крыніцай матэрыяльнага жыццезабеспячэння шляхты, розныя групы якой значна адрозніваліся па сваім сацыяльна-эканамічным становішчы. У класічнай форме ён уяўляў зямельнае ўладанне з разнастайнымі прыроднымі рэсурсамі, сацыяльнай інфраструктурай і феадальна залежнымі групамі насельніцтва, якія павінныя былі працаваць у ім. Агульнае ўяўленне пра структуру маёнтка даюць прывілеі і пацвярдзальныя лісты феадалам на гэтую маёмасць, а таксама інвентарныя апісанні пры яе куплі і продажы, атрымання ў спадчыну. Адным з тыповых па сваім змесце з'яўляецца прывілей 1505 г. найвышэйшаму маршалку ВКЛ, намесніку гарадзенскаму Яну Забярэзінскаму на людзей з землямі абাপал ракі Сэрвач навечна за «*повольные и вдычные послуги*». У ім згодна са стандартнай формулай таго часу падрабязна пералічваецца ўсё тое, што надавалася навекі: «*...люди наши, на имя Некрашевичи, Чологадовичи, Пилирковичи, Комсичи, Ерешковичи, и зъ братею ихъ обаполь реки Сервца съ всеми тыхъ людей потужники, которые вопче земли ихъ вгоды ихъ мають, со всеми пустовщинами даемъ, зъ ласки нашею, даруемъ тымъ нашимъ листомъ на веки ему самому и потомкомъ его тые люди и зъ ихъ потужниками, и зъ землями, зъ детми, зъ цынши, и зъ ихъ доходы, зъ домаы, и зъ будованемъ, и зъ селищами, и зъ гумнами, зъ огороды, зъ пашнями, и зъ сеножатми, зъ польми, зъ лесы, зъ боры, зъ гаи, зъ дубровами, зъ пасеками, зъ ловы зъ бортными, зъ уленищами, зъ пчольми, и зъ медомъ зъ нихъ приходячимъ, зъ реки, зъ речками, и зъ зеремьяны, зъ кринищами, зъ ставы, и зъ озеры, и сажовками, и зъ млины водными и ветреными, и ихъ вымелками, и со всеми пожитки и доходы теперешними и потомъ будущими, которые здавна ку тымъ людемъ и ихъ зелямъ прислухаютъ и со всимъ по тому, яко мы тые люди и наши державцы передъ тымъ держивали, ничего въ тыхъ людехъ на себе неоставляючи; маеть онъ и его потомки тые люди держати и ихъ вживати. И воленъ будетъ дати, и даровати, и заменити и ку своему лепшому вжиточному обернути, якъ ся пану Заберезинскому и потокомъ его будетъ налепей видети. И на то дали есмо ему сесь нашъ листь зъ нашою привесистою печатію» [4, с. 152].*

Магнаты і прадстаўнікі радавітай заможнай шляхты, якія займалі высокія дзяржаўныя пасады і значна разбагацелі за кошт вялікакняскіх і каралеўскіх наданняў рознага роду, пашыралі на атрыманыя ад гэтай маёмасці даходы свае прыватныя ўладанні таксама шляхам іх куплі. Так, падскарбій дворны і пісар ВКЛ, стараста пінскі і дзяржаўца алітускі Лаўрын Война, валодаючы шасцю маёнткамі ў Берасцейскім, Гарадзенскім, Ваўкавыскім і Новагародскім паветах, купіў у 1571 г. у князя К. І. Астрожскага сяло Азяраны і возера Свіцязь, а праз пяць гадоў набыў на Берасцейшчыне яшчэ маёнтак Цялесніца «*зъ дворомъ, будованьемъ, сады, огороды, навозы и зовсимъ навсе, яко и землями всякими*

оремыми и неоремыми, на рожныхъ местцахъ лежащими, зъ боры, леси, гаи, зарослями, сеножатыми, ставы, ставищами, зъ озеры, з берегомъ Бужнымъ и зо всякими пожитками, тако и съ поддаными всими, к тому двору прислухающими, изъ ихъ всякими землями и повинностями, яко кони, быдло все дворное и жито в гумне, ведле низшого в симъ инвентарю описанья, въ снопе зложное и на рокъ семьдесят шостый на паиняхъ дворныхъ засеяное» [3, с. 185].

Самыя буйныя прыватныя землеўладанні, якія складаліся з маёнткаў, атрыманых у спадчыну, наданых цэнтральнай уладай навечна і купленых, знаходзіліся у руках магнатаў. У 2-й палове XVII – XVIII ст. уласныя землі з некалькімі тысячамі сялянскіх двароў мелі Радзівілы, Агінскія, Сапегі, Сіняўскія, Гаштольды, Хадкевічы, Чартарыйскія і іншыя магнацкія роды.

Кожны маёнтак займаў пэўную тэрыторыю. Яго ўладальнік і службовыя асобы пільна сачылі за тым, каб межы землеўладання, зафіксаваныя і падрабязна апісаныя ў размежавальным акце, не парушаліся. Для іх абазначэння на сушы рабілі адметныя знакі – насыпалі «копцы» накшталт курганоў, забівалі палі, маркіравалі рэльефнымі малюнкамі і надпісамі вялікія камяні, рабілі «границы» або «клеймы (клейны)» на дрэвах ў выглядзе геральдычных выяваў: «*клейно и знакъ у дубе учинено крижъ и три врубы*»; «*въ семи соснахъ крижи чинены*»; «*на которой сосне лукъ и кубки нарублены*»; «*на томъ камени литеры кладены рускіе и польскіе*»; «*в той копець чотыры камени вложыли, два камени с крыжами выбитыми, а два камени безъ крыжовъ*» [1, с. 146; 2, с. 293, 299, 301; 6, с. 481]. Межавыя знакі размяшчаліся адзін ад аднаго на пэўнай адлегласці, нярэдка роўнай прыкладнаму палёту выпушчанага з лука стралы – «*якобы на стреленье, альбо мало больше*» [3, с. 2].

На вялікім дрэве, калі яно знаходзілася на прыкметным месцы, часам рабілі гранічны паказальнік. З яго дапамогай фіксаваліся геаграфічныя напрамкі і ўзаемнае размяшчэнне межаў маёнтка на мясцовасці адносна навакольных пасяленняў. Так, у 1508 г. пры межаванні землеўладання князя Фёдара Глінскага ў Віцебскім павеце гаспадарскі дваранін Ціша Быкоўскі ў «*дубе на вси чоторы грани клейма и рубежи положили, стороны Санникъ рубежи три и положъ санный, зъ стороны Бикложи – биклага и рубежи, стороны Старицы, митра Бискупья и клейна Капитульское зъ рубежами, стороны Вязищъ – вязье санные и клейма, рубежи гранные подъ клеймами накласти велель есьми и положили*» [2, с. 12].

Цэнтральным звяном у структуры маёнткаў з'яўлялася асобнае пасяленне землеўладальніка – панскі двор. Іх складовымі часткамі былі не толькі сёлы, але і мястэчкі. Усе яны звязваліся дарогамі і сцежкамі паміж сабой, а таксама з іншымі суседнімі і аддаленымі населенымі пунктамі. Маёнткі суправаджаліся прыметнікамі «*Вишневскій, Андрушовскій, Житинскій, Дексняньскій, Могиленскій, Касынскій, Границкій*» і г. д., утворанымі ад назвы аднаго з пасяленняў, каля якога размяшчаўся панскі двор.

Даследаванне структуры лакальнай сеткі груп пасяленняў Беларусі XVI – XVIII стст. паказвае, што яны існавалі ў розных відах маёнткаў дзяржаўнай і прыватнай форм уласнасці. Кожны з гэтых відаў маёнткаў уяўляў сабой

сацыяльна-тэрытарыяльную сістэму, прызначаную для выканання некалькіх функцый, звязаных з выкарыстаннем вытворчых рэсурсаў, забеспячэннем прасторавых умоў жыццядзейнасці, сацыяльным кантролем жыццёвай прасторы, гаспадарчым засваеннем тэрыторыі.

ЛІТАРАТУРА

1. Акты, издаваемые Виленской комиссией для разбора древних актов. – Вильно : Тип. Губернского правления, 1872. – Т. VI. – LXIX, 593, 77 с.
2. Акты, издаваемые Виленской комиссией для разбора древних актов. – Вильно : Тип. Губернского правления, 1886. – Т. XIII. – 482 с.
3. Акты, издаваемые Виленской комиссией для разбора древних актов. – Вильно : Тип. Губернского правления, 1887. – Т. XIV. – XXIV, 702 с.
4. Акты литовской метрики. – Варшава : Изд. Имп. Варшавского ун-та, 1897. – Т. 1, вып. 2. 1499 – 1507 гг. – 201, LV с.
5. Археографический сборник документов, относящихся к истории северо-западной Руси, издаваемый при управлении Виленского учебного округа. – Вильно: Печатня Губернского правления, 1867. – Т. III. – 364 с.
6. Историко-юридические материалы, извлеченные из актовых книг губерний Витебской и Могилёвской. – Витебск : Тип. Губернского правления, 1891. – Вып. 21. – 500, XXXIX с.
7. Мелешко, В.И. Очерки аграрной истории Восточной Белоруссии (вторая половина XVII – XVIII в.) / В. И. Мелешко. – Минск : Наука и техника, 1975. – 247 с.
8. Метрыка Вялікага княства Літоўскага : кн. 70 (1582 – 1585) / падрыхт. А. А. Мяцельскі. – Мінск : Беларуская навука, 2008. – 354 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается социально-территориальная структура локальной сети групп поселений, которые на территории Беларуси в XVI – XVIII вв. были расположены в разных видах имений государственной и частной форм собственности. Каждое имение представляло собой социально-территориальную систему, предназначенную для выполнения нескольких функций.

SUMMARY

The article considers the socio-territorial structure of the local network of settlement groups, which on the territory of Belarus in the XVI – XVIII centuries. were located in different types of land holdings of state and private property. Each landed property was a socio-territorial system designed to perform several functions.

Наваградскі Т. А.

ТРАДЫЦЫЙНЫ ХАРЧОВЫ КОМПЛЕКС І ЯГО ўПЛЫў НА ЗДAROўЕ ЭТНАСУ

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2018)*

На працягу стагоддзяў у беларусаў выпрацаваўся пэўны харчовы комплекс, які ўключае разнастайныя традыцыі, звязаныя з прыгатаваннем і ўжываннем ежы. Яго склад залежыць ад асаблівасцей сельскай гаспадаркі. Некаторыя часткі гэтага комплексу ў выніку розных фактараў былі страчаны, ім на змену прыйшлі новыя. Адно з іх паступова прыжываліся і затым трывала

ўвайшлі ў структуру комплексу; іншыя так і не сталі традыцыйнымі, а, праіснаваўшы некалькі год у якасці новай з’явы, выйшлі з выкарыстання.

На традыцыйную культуру харчавання беларусаў заўважна ўплываюць змены ў гістарычным і сацыяльна-эканамічным развіцці. Магчымасць прыгатавання пэўных страў залежыць ад кампанентаў, якія пастаўляе мясцовая гаспадарка. У Беларусі яна насіла пераважна земляробчы характар, а структура земляробства на працягу многіх стагоддзяў істотна не змянялася [5, с. 96]. Аснову яе складала вытворчасць зерневых. Галоўнай збожжавай культурай было азімае жыта. У 2-й палове XIX ст. пад жыта была адведзена палова ўсіх пасяўных плошчаў. Другое месца займаў авёс. Ён шырока выкарыстоўваўся ў народным харчаванні, а таксама ішоў на корм для коней. Ячмень займаў трэцяе месца, з яго рабілі крупы і піва. Пшаніца ў Беларусі не мела шырокага распаўсюджвання. Яе сеялі на невялікай плошчы, у асноўным у памешчыцкіх гаспадарках. З пшаніцы гатавалі пірагі, святочныя караваі, пернікі і іншае. Проса, грэчка і гарох займалі невялікія зямельныя ўчасткі. Кукурузу пачалі вырошчваць у Беларусі ў XVIII ст. Яе зерне выкарыстоўвалі як харчовы прадукт, а сцёблы ішлі на корм жывёле [9, с. 63].

З тэхнічных культур самымі старажытнымі ў Беларусі з’яўляюцца лён і каноплі. Яны давалі матэрыял для вырабу адзення, мяшкоў, вяровак і іншага. Насенне льну і канпель выкарыстоўвалі для прыгатавання алею. Сланечнік у Беларусі распаўсюджваецца ў XIX ст. як агародная культура. Яго радзіма – Паўднёвая Амерыка, у Еўропу завезены ў XVIII ст. як дэкаратыўная расліна, але пасля былі адкрыты яе карысныя ўласцівасці. Спачатку насенне сланечніку ўжывалі як ласунак, а ў XIX ст. з яго пачалі вырабляць алей.

Значнае месца сярод прадуктаў харчавання займала агародніна: капуста, рэпа, буракі, морква, цыбуля, часнок, хрэн. У XIX ст. беларусы сталі ўжываць у ежу бульбу, якая значна папоўніла харчовы рацыён і мела шырокае распаўсюджванне. Гэта тлумачыцца тым, што на тэрыторыі Беларусі бульба з’явілася на 75 – 90 гадоў раней, чым, напрыклад, у Расіі, а таксама прыродна-геаграфічнымі ўмовамі, якія аблегчылі вывядзенне яе высокакрухмалістых гатункаў. Без перабольшвання можна сказаць, што бульба была сапраўдным выратаваннем ад голаду [6, с. 5].

Бульбу пачалі вырошчваць на Гродзеншчыне пры Аўгусте III (1736 – 1763). Аднак шырокае распаўсюджванне гэтая культура атрымала ў 2-й палове XIX ст. Яна хутка стала «другім хлебам» для беларусаў. Бульбу выкарыстоўвалі як корм для жывёлы, сыравіну для вінакурэння. Расліна знайшла шырокае прымяненне ў народнай кулінарыі. Прыкладна ў той жа час, што і бульбу, пачалі вырошчваць буракі. Іх ужывалі ў ежу, выкарыстоўвалі як корм для жывёлы і як сыравіну для вырабу цукру.

Сярод агародных культур найбольш старажытныя ў Беларусі капуста, агуркі, цыбуля, морква. Памідоры і перац з’яўляюцца з сярэдзіны XIX ст. Як і памідоры, з Паўднёвай Амерыкі да нас прыйшлі гарбузы і табака.

З даўніх часоў беларусы вырошчвалі фруктовыя дрэвы (яблыні, грушы, слівы), а таксама пладова-ягадныя кусты (парэчкі, агрэст, шыпшыну, маліну і

інш.). Іх часцей за ўсё садзілі каля хаты, на ўскрайку сядзібы. Асабліва дагледжанымі садамі славіліся шляхецкія маёнткі [6, с. 6].

Пэўную долю ў народнай кулінарыі беларусаў займалі прадукты жывёлагадоўлі. Буйная рагатая жывёла належала пераважна да звычайнай мясцовай пароды – нізкарослай, слабамоцнай, якая давала мала малака. Пародзістую скаціну халмагорскай, швейцарскай, цірольскай парод разводзілі толькі ў некаторых заможных гаспадарках, таму што для яе ўтрымання патрабаваліся значныя выдаткі [9, с. 71]. Малако ўжывалі ў асноўным ў якасці «забелы»: ім забельвалі капусту, буракі, крупяныя і бульбяныя супы. З малака выраблялі смятану, масла, тварог, сыры. У час посту замест сметанковага масла выкарыстоўвалі льняное і канаплянае семя, таўклі яго ў ступе, прасявалі праз сіта і пасыпалі страву.

Свінагадоўля была высокаразвітай па ўсёй тэрыторыі Беларусі. Заможныя сяляне трымалі да пятнаццаці і болей галоў свіней, якіх кармілі караняплодамі, жалудамі, мякінай з дадаваннем бульбы і мукі. Забівалі свіней, як правіла, у пачатку зімы, каб сала і мясныя прадукты лепш захаваліся. У сям’і заўсёды адзначалі дзень разбірання забітай жывёліны: на свежаніну запрашалі сваякоў і суседзяў, мясам дзяліліся з блізкімі родзічамі, суседзямі (давалі «бонду», ці «сквярству»).

Значную ролю ў гаспадарцы адыгрывала авечкагадоўля. Мясца авечак ужывалася ў ежу, воўна выкарыстоўвалася як сыравіна для промыслаў, а ў некаторых рэгіёнах (Гродзенская губерня) авечак нават даілі. Стрыглі іх два разы ў год – позняй вясной і восенню, прычым згодна з народнай традыцыяй імкнуліся стрыгчы ў аўторак, чацвер і пятніцу. Заканчэнне стрыжкі адзначалася трапезай. Сярэдняя сялянская гаспадарка мела 4 – 6 авечак, а заможныя сяляне трымалі іх удвая больш. У сялян былі выключна простыя грубашэрсныя авечкі, а танкарунных трымалі ў багатых панскіх гаспадарках. Малазямельныя сяляне і месчачкоўцы для атрымання малака разводзілі коз.

Хатняй птушкі трымалі няшмат – ад 3 да 10 курэй на гаспадарку. Гусей і качак звычайна разводзілі там, дзе паблізу знаходзіўся вадаём. Мясца хатняй птушкі сяляне рэдка ўжывалі ў ежу. Птушку, як правіла, прадавалі ў гарадах і мястэчках.

Значным дапаўненнем да асноўных харчовых прадуктаў, якія здабываліся ў выніку заняткаў земляробствам і жывёлагадоўляй, былі прадукты збіральніцтва, пчалярства, рыбалоўства і паляўніцтва.

Збіральніцтва выконвала больш прыкметную ролю і даўжэй захоўвалася ў лясных мясцовасцях. На Беларусі было распаўсюджана збіранне траў і караняплодаў, ягад і пладоў дзікарослых дрэў, грыбоў, мёду дзікіх пчол, здабыванне раслінных сокаў і іншае. Кожны з відаў збіральніцтва адпавядаў мясцовым умовам жыццядзейнасці, патрабаваў пэўных працоўных навыкаў і ўменняў, звязаных з веданнем флоры, харчовых і лекавых якасцей раслін, аптымальных спосабаў і прыёмаў іх здабывання, першаснай апрацоўкі і захавання. Травяністыя расліны (лісце шчаўя, крапівы, лебяды) збіралі да іх цвіццання, складвалі ў макітры, перасыпалі соллю, квасілі. З іх гатавалі варыва. Шчаўе, кісліцу, цыбулю лугавую, маладыя пабегі аеру ўжывалі свежымі, гатавалі

з іх варыва. Са скрыпеню, чабару, зверабую, кветак ліпы рыхтавалі адвары. Мноства лекавых раслін сушылі. Пашырана было збіранне ягад, грыбоў, арэхаў, жалудоў.

Лоўля рыбы на продаж і для ўласнага спажывання практыкавалася па ўсёй тэрыторыі Беларусі. Найбольшае распаўсюджванне занятак рыбнай лоўляй меў на Палессі і Паазер'і: тут было шмат рэк і азёр, а малаўрадлівасць зямель прымушала сялян шукаць дапаможныя крыніцы існавання, адной з якіх з'яўлялася рыбная лоўля. Асноўнымі прамысловымі рыбамі ў Беларусі з'яўляліся лешч, судак, шчупак, плотка, карась, акунь, вугор, карп.

Паляванне было распаўсюджана як сярод шляхты, так і сярод простага люду. Палявалі не толькі тыя, хто жыў побач з лесам, але і жыхары гарадоў (мястэчак). Сеткамі, пасткамі, сіламі і петлямі яны вылоўлівалі лісіц, барсукоў, куніц, норак, тхароў, зайцоў, цецерукоў, качак, курапатак. Пры нагодзе сяляне не абыходзілі лася і дзіка, асабліва пасля з'яўлення агнястрэльнай зброі.

Старажытны занятак бортніцтвам даваў мёд, які шырока выкарыстоўваўся ў народнай кулінарыі.

Харчовы рацыён любога этнасу залежыць ад шэрагу фактараў. У беларускай кулінарыі склад прадуктаў, што выкарыстоўваліся для прыгатавання ежы, вызначаецца перавагай зерневых культур. Гэтым тлумачыцца шырокае выкарыстанне ў паўсядзённым харчаванні беларусаў мучных і крупяных прадуктаў, у першую чаргу хлеба. Хлеб працягвае заставацца нацыянальным набыткам і сімвалам. У сучасных хлебапякарнях яго гатуюць з захаваннем традыцыйных тэхналогій. Да сённяшняга дня працягвае існаваць вядомая прыказка: «Хлеб – усяму галава». Беларусы ядуць вельмі многа хлеба і практычна з усімі стравамі. «Амаль усе стравы ядуць з хлебам. Яго ядуць з мясам, салам, малаком, маслам, мёдам, не кажучы ўжо аб крупніках. Нават ягады і садавіну таксама ядуць з хлебам», – адзначалі М. Я. Грынблат і Л. А. Малчанова, вывучаючы змены ў традыцыйнай культуры насельніцтва на Палессі ў 50-я гады ХХ ст. [3, с. 50]. Удзельная вага хлеба ў харчовым рацыёне прадстаўнікоў розных пакаленняў адрозніваецца: старэйшыя людзі больш, чым маладыя, ядуць жытняга хлеба, маладыя перавагу аддаюць пшанічнаму хлебу. У час работы ў этнаграфічных экспедыцыях прыходзілася назіраць настальгію пажылых людзей па хлебе хатняй выпечкі: *«Даўней, калі хто пячэ ў печы хлеб, пах стаіць на ўсю вёску. А зараз праедзе хлебная машына па вёсцы, і не пачуеш аніякага паху. Вот бы вам напрабаваць тога хлеба. Не хлеб, а смаката!»* [1, л. 46].

У народзе захаваліся беражлівыя адносіны да хлеба. З 1990-х гадоў хлеб пачалі прадаваць ва ўпакоўцы, дзякуючы чаму ён не так хутка чарсцее. Хлеб, спечаны ў Беларусі, лічыцца самым смачным не толькі ў мясцовых жыхароў – пра яго выдатныя якасці станоўча выказваюцца замежныя грамадзяне, бо ў многіх краінах пякуць пераважна белы хлеб з вялікім працэнтам штучных інгрэдыентаў, а чорны хлеб там рэдкасць.

Любое запазычанне не прыёецца, калі грамадства да гэтага не падрыхтавана. Але калі, напрыклад, у кулінарыі ёсць пэўная ніша, то яна

абавязкова запоўніцца. Так, шурпа для вёскі Моталь Іванаўскага раёна стала своеасаблівай візітнай карткай. Ёю імкнуцца пачаставаць гасцей, яе гатуюць падчас свят. Нам даводзілася неаднойчы назіраць тэхналогію прыгатавання і каштаваць гэтую адносна новую страву ў культуры харчавання мясцовых жыхароў. Заставалася толькі высветліць, як яна тут узнікла і пры якіх абставінах, чаму набыла такую незвычайную папулярнасць. Важныя звесткі паведаміла повар мотальскага кафэ Марыя Кульбеда: *«У Моталі раней быў убойны цэх. Ён перапрацоўваў у дзень да дзвюх тон каўбасы, якая ішла за межы Моталы. Мясца нават пастаўлялі з Украіны. Пасля перапрацоўкі мяса заставалася многа субпрадуктаў: печань, сэрца, лёгкія. А ў нашым кафэ мы тады кармілі многа людзей, вось і прыдумалі гэты суп. Гатуецца ён так: набор субпрадуктаў (печань, сэрца, лёгкія, ныркі), са свініны – пярэдня частка, рэбрыжкі, усё варыцца. Дадаецца масла, перац і падаецца як першая стравы»* [8, с. 87]. Такім чынам, спрыяльныя ўмовы (наяўнасць сыравіны, попыт сярод мясцовых жыхароў і гасцей, высокія смакавыя ўласцівасці) садзейнічалі таму, што за кароткі прамежак часу гэтая новая стравы заняла трывалае месца ў структуры харчавання мясцовага насельніцтва.

Запазычанне – адзін са шляхоў развіцця, у якасці прыкладу падобнай з’явы могуць служыць пельмені. Попыт на іх заўсёды вялікі, з’явіліся пельмені ручнога вырабу, якія прапануюць многія мясаперапрацоўчыя заводы. Харчовая прамысловасць, а таксама многія прыватныя прадпрыемствы, арыентуючыся на попыт, пачалі выпускаць пельмені ў замарожаным выглядзе. Хуткасць і прастата прыгатавання абумовілі попыт на іх, вызваляючы занятых людзей ад лішніх кулінарных клопатаў. Пельмені спалучаюць у сабе мучную аснову з мяснотнай начынкай, што характэрна і для беларускай традыцыйнай кухні (калдуны, клёцкі з мясам і інш.). Папулярныя і шматлікія віды варэнікаў – з тварагом, ягадамі, бульбай і іншай начынкай, а таксама галубцы з капусных лістоў з мяснотнай агародніннай начынкай.

Мясца хатняй птушкі вараць, смажаць, запякаюць. Павялічылася спажыванне курынага мяса. Курэй і гусей часцей забіваюць увосень [3, с. 47]. З курыцы гатуюць разнастайныя першыя і другія стравы, халодныя і гарачыя закускі, мясца выкарыстоўваюць для прыгатавання салатаў. *«Мы гадавалі гусі, індыкі гадавалі, качкі, яшчэ ў мяне нядаўна былі індавуткі – такія качкі, што лётаюць. І кролікаў гадавалі, і вялікія такія былі, тушонку рабілі – і з кролікаў, і з птушкаў – усе зложыш у саган, жыру, трошкі вады, прыправы ўсялякія, і ў печ, стушыцца, над вечар выймеш усё гатовае, костачкі выбярэш і ўсе ў слоічкі. І бывае, закатаеш альбо капронавымі, ну і надта добра будзе стаяць. Будзе стаяць і з капронавымі, еслі добра разложана, а еслі дрэнна, то і жалезну парве»*, – узгадваюць інфарманты [7, с. 10].

У папярэднія часы малочныя прадукты з’яўляліся важнай крыніцай прыбытку, таму што малако прадавалі ці абменьвалі на іншыя жыццёва неабходныя прадукты. З цягам часу дзякуючы запазычанням асартымент малочнакіслых прадуктаў пашырыўся. З 2-й паловы XX ст. паўсюль на Беларусі сталі гатаваць запяканку з тварагу. У канцы XX ст. сыракавашу, ражанку, тварог пачалі ўжываць

часцей, чым у пачатку стагоддзя. Вялікай папулярнасцю карыстаецца кефір. Яго прамысловая вытворчасць на тэрыторыі Беларусі была наладжана малочнымі заводамі з 30-х гадоў XX ст.

Беларусы па-ранейшаму прытрымліваюцца пастоў. Да 1990-х гадоў гэта рабілася не настолькі відавочна, аднак адмена ідэалагічных перашкод дала магчымасць веруючым адкрыта наведваць царкву ці касцёл. Пасты займаюць у царкоўным календары больш за 200 дзён, гэта значыць большую частку года. На чаргаванні посту і мясаеду трымалася ўся аснова народнага харчавання. Многія выконваюць пасты з мэтай ачысціць арганізм ад шкодных рэчываў, палепшыць стан здароўя.

У беларускай кулінарыі налічваецца больш за 250 мучных, крупяных страў, вырабаў з гароху і фасолі, бобу, сачавіцы, прыкладна 260 малочна-тварожных, звыш за 350 мясных і рыбных, прыкладна 550 страў з бульбы, больш за 480 страў з агародніны, грыбоў, садавіны, а таксама напояў [4, с.19].

Некаторыя стравы беларускай кухні, якія раней ужывалі ў святочныя дні, сталі звыклымі і гатуюцца амаль кожны дзень (ячня, каўбасы, студзень, хатняя выпечка). Разам з тым, часам штодзённыя стравы пачынаюць набываць статус прэстыжных і іх гатуюць да святочнага стала (бабка, клецкі, цэпеліны, пызы і інш) [2, с. 69].

Міжпакаленнае пераемнасць мае важнае значэнне для захавання традыцый нацыянальнай кухні, асабліва ў сем'ях, дзе жывуць прадстаўнікі трох пакаленняў. Зараз пераважная большасць жанчын кожны дзень працуе, аднак нягледзячы на гэта яны імкнуцца зберагчы трохразовае харчаванне ў сям'і. Тыя сем'і, дзе ўдала наладжана харчаванне, вызначаюцца большай трываласцю і з'яднанасцю, бо агульная сямейная трапеза выконвае камунікатыўную функцыю. Спакойнае сямейнае застолле дазваляе кожнаму члену сям'і выказаць свае эмоцыі, зняць стрэс, адчуць цеплыню і ўвагу родных людзей. А гэта вельмі важна ў наш час, паколькі карысным лічыцца збалансаванае харчаванне, а не распаўсюджаны сёння фастфуд. Істотны прынцып павольнай ежы, або слоўфуд (англ. slow food), у аснову якога неабходна пакласці народныя традыцыі ў галіне харчавання: ежа павінна не толькі насычаць, але і прыносіць станоўчыя эмоцыі. Актуальным будзе вяртанне да забытых і паўзабытых рэцэптаў нашых бабуль і выкарыстанне іх парад. Пачынаць укараняць традыцыйныя стравы трэба з дзіцячых садкоў, школ, вышэйшых навучальных устаноў. Неабходна разумная прапаганда традыцыйнай культуры харчавання. Каб яна стала моднай і прэстыжнай, актуальным будзе ўвядзенне факультатыву па традыцыйнай беларускай культуры. Неабходна, каб у пунктах грамадскага харчавання пераважная большасць страў была прыгатавана з захаваннем народных традыцый.

Паступова, пакаленне за пакаленнем, чалавечы арганізм прывыкаў да ежы пэўнага тыпу. Фарміраваліся адпаведныя біяхімічныя і фізіялагічныя механізмы, якія забяспечвалі яго бесперабойнае функцыянаванне. Такое прыстасаванне арганізма да навакольнага прыроднага асяроддзя, якое праходзіла пад уплывам

натуральнага адбору, было жыццёва важным для чалавецтва, забяспечвала яму выжывальнасць нават у экстрэмальных умовах.

Пераход ад натуральнай традыцыйнай ежы да ўніфікаванай, са значнай доляй харчовых дабавак і кансервантаў, не лепшым чынам аказвае ўплыў на здароўе людзей.

Харчовы «кансерватызм», на наш погляд, тлумачыцца галоўным чынам адпаведнасцю традыцыйнай ежы экалагічным умовам, клімату, асаблівасцям біяхімічных працэсаў таго ці іншага этнасу.

Традыцый харчавання найбольш строга прытрымліваюцца ў сельскіх традыцыйных грамадствах і ізаляваных папуляцыях. Але з гэтага не вынікае, што гарадское насельніцтва Беларусі, значная колькасць якога з'яўляецца гараджанамі ў першым або другім пакаленні, цалкам згубіла харчовыя прывычкі і перавагі і адаптавалася да «сярэднестатыстычных рацыянальных страў».

Многія харчовыя прадукты адначасова з'яўляюцца натуральнымі лекамі, якія раней шырока прымяняліся ў народнай медыцыне. Перш за ўсё гэта адносіцца да прадуктаў расліннага паходжання, але карыснымі ўласцівасцямі валодаюць таксама і прадукты жывёльнага паходжання.

Уся карысная для здароўя чалавека інфармацыя змяшчаецца ў традыцыйных харчовых сістэмах, адмаўленне ад якіх прывяло да праблем са здароўем, якія павялічваюцца ў буйных гарадах і прамысловых цэнтрах у сувязі з шырокім ужываннем у ежу кансерваванных прадуктаў з сінтэтычнымі дабаўкамі (кансервантамі, фарбавальнікамі, антыакісляльнікамі і інш.).

Харчовы комплекс вельмі кансерватыўны і адлюстроўвае экалагічную адаптаванасць этнасу да канкрэтных умоў. Устойлівасць харчовага комплексу звязана ў першую чаргу з устойлівасцю гаспадарчай дзейнасці, а таксама з нормамі спажывання, «упісанымі» ў канкрэтную этнакультурную рэчаіснасць, з працяглай фізіялагічнай адаптаванасцю этнасаў да асяроддзя.

Вельмі важна разгледзець праблемы традыцыйнага харчавання з пункту гледжання такой навуковай дысцыпліны, як этнічная экалогія. Этнаэкалогія харчавання – важнейшы напрамак гэтай дысцыпліны, які вывучае традыцыйныя і новыя сістэмы вырабу і ўжывання прадуктаў харчавання ў канкрэтных экалагічных, сацыяльных і этнакультурных умовах. Этнаэкалагічны падыход да вывучэння традыцыйнага харчавання можа быць выніковым пры разглядзе такіх актуальных пытанняў, як феномен доўгажыхарства, праблема адаптацыі мігрантаў, этнакультурная разнастайнасць у падобных экалагічных умовах і іншых.

ЛІТАРАТУРА

1. Архіў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. – Ф. 6. Воп. 13. Спр. 67.
2. Беларусы: сучасныя этнакультурныя працэсы / Г. І. Каспяровіч [і інш.] ; рэдкал. : А. І. Лакотка [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2009. – 607 с.
3. Гринблат, М. Я. Белорусы: очерки происхождения и этнической истории / М. Я. Гринблат ; ред. В. К. Бондарчик. – Минск : Наука и техника, 1968. – 287 с.
4. Корзун, І. П. Беларуская кухня / І. П. Корзун. – Мінск : Ураджай, 1990. – 177 с.

5. Коробушкіна, Т. Н. Земледелие на территории Белоруссии в X – XIII вв. / Т. Н. Коробушкіна. – Минск : Наука и техника, 1979. – 115 с.
6. Наваградскі, Т. А. Традыцыі народнага харчавання беларусаў / Т. А. Наваградскі. – Мінск : Нацыянальны ін-т адукацыі, 2000. – 112 с.
7. Наваградскі, Т. А. Народная кухня Гервятаў / Т. А. Наваградскі, І. У. Алёніна. – Мінск : Последнее слово, 2011. – 172 с.
8. Наваградскі, Т. А. Народная кухня маталян / Т. А. Наваградскі, І. У. Алёніна, С. А. Захаркевіч. – Мінск : Б. в., 2009. – 99 с.
9. Этналогія Беларусі: традыцыйная культура насельніцтва ў гістарычнай перспектыве : вучэбна-метадычны дапаможнік / Т. А. Наваградскі [і інш.]. – Мінск : БДУ, 2009. – 335 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается традиционный пищевой комплекс белорусов, описаны продукты, которые поставляло местное хозяйство. Показано влияние традиционного питания на здоровье этноса.

SUMMARY

In the article the traditions of the food complex of Belarusians are considered. Products that were supplied by local farms are described. The influence of the food complex on the health of the ethnos is shown.

Рабец Т. Д.

«МАГІЧНЫЯ ЛІСТЫ» ЯК З’ЯВА СУЧАСНАГА ГАРАДСКОГА ФАЛЬКЛОРУ

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў
(Паступіў у рэдакцыю 13.09.2018)*

«Магічныя лісты» («святые лісты», «лісты шчасця», «кругавыя лісты», «лісты па ланцужку», «нябесныя лісты» і інш.), пад якімі звычайна разумеюцца тэксты, што рассылаюцца некалькім адрасатам з патрабаваннем перапісаць іх у пэўнай колькасці і перадаць далей іншым людзям, з’яўляюцца спецыфічным жанрам сучаснага гарадскога фальклору, цікавым як у фальклорным, так і сацыяльна-псіхалагічным аспектах. У пэўнай ступені «магічныя лісты» можна разглядаць як рэлігійна-міфалагічную і магічную з’яву. З аднаго боку, яны маюць падобныя рысы з замовамі, заклінаннямі і магічнымі абярэгамі. Так, можна заўважыць, што «магічныя лісты», як і іншыя віды магічных практык, маюць прагматычны характар і прызначаны ўздзейнічаць на жыццё таго, хто садзейнічаў іх распаўсюджванню або не: таго, хто выканаў усе прадпісанні па іх перапісанні і далейшым распаўсюджванні, чакаюць шчасце, здароўе і дабрабыт, а таго, хто праігнараваў гэтыя ўказанні, павінны напаткаць смерць, хваробы і іншыя няшчасці. З другога боку, «магічныя лісты» збліжаюцца з апокрыфамі і «пасланнямі», найбольш распаўсюджанымі ў еўрапейскай культуры.

Галоўныя праблемы ў вывучэнні «магічных лістоў» звязаны з вырашэннем пытанняў, што датычацца вызначэння жанравай спецыфікі і класіфікацыі яго відаў. Многія даследчыкі, якія займаліся вывучэннем «святых лістоў», «нябесных лістоў» і «лістоў шчасця», не праводзілі выразна акрэсленай мяжы паміж яго

відамі. Таму лічым мэтазгодным пагадзіцца з меркаваннем А. А. Панчанкі [5], які прапаноўвае тэрмін «магічныя лісты» ў якасці агульнага наймення дадзенага жанру фальклору.

Гісторыя жанру «магічных лістоў» сыходзіць у далёкае мінулае Усходу і Еўропы. Вывучаючы дахрысціянскую гісторыю «нябеснага пасланьня», М. Бяляеў слухна адзначае, што «яшчэ і зараз гэты верш застаецца ў многіх адносінах загадкавым, асабліва ў дачыненні да паходжання, крыніц і асяроддзя, у якім ён узнік» [1, с. 219]. Даследчык вылучае тры найбольш верагодныя крыніцы паходжання «магічных лістоў»:

1) грэчаская філасофія;

2) старажытныя ўсходнія рэлігійныя ўяўленні і рэлігійныя кнігі (асірыйска-вавілонскія, егіпецкія), якія змяшчалі, у сваю чаргу, апавяданні пра нябесныя кнігі і паданні пра багоў. Так, у Старажытным Егіпце існавала Кніга мёртвых, дзе захоўвалася «вялікае абяцанне» – той, каго пахаваюць з гэтай кнігай, абавязкова ўваскрэсне;

3) іўдзейская апакаліптыка, якая развівалася пад уплывам няздзейсненых надзей на вызваленне. Асноўная крыніца – кніга Эноха, які данёс найстаражытны апокрыф. Кажучы пра «нябесныя лісты» часоў першахрысціянства, М. Бяляеў заўважае, што «хрысціянскія паданні працягвалі паданні яўрэйскія, прычым вядомы элемент прыходзіў сюды і ад грэчаскай філасофіі» [1, с. 230].

Вывучэнню «пасланьняў» хрысціянскай эпохі прысвечаны артыкул А. М. Весялоўскага «“Эпістолия” о неделе» [2]. Як адзначыў даследчык, найстаражытнейшая згадка пра «пасланні» адносіцца да 584 г., калі «Карфагенскі біскуп Ліцыніян папракаў іншага епіскапа ў залішняй даверлівасці да адрачонага ліста» [2, с. 11]. «Пасланні» мелі характар пропаведзей, дзе людзей пераконвалі святкаваць нядзелю, а не іншы дзень тыдня, і не займаць яго штодзённымі працамі, а прысвячаць Богу. У легендзе аб здабыцці ліста, якой пачынаецца тэкст, часцей за ўсё гаворыцца пра камень, што ўпаў з неба. Пасля прачытаных над ім малітваў ён раскрываецца, і ў ім знаходзяць пасланне Ісуса Хрыста, напісанае «ўласнай рукой яго залатымі літарамі па-яўрэйску» [4]. Часам пра паходжанне лістоў не згадваецца. Акрамя таго, нярэдка сустракаюцца тэксты, дзе гаворыцца пра тое, што ліст быў знойдзены хлопчыкам, які, прачытаўшы яго, здаравее. Менавіта гэты сюжэт працягвае сваё бытаванне і ў сучаснай традыцыі.

На Русі «Эпістоліі» рэзка крытыкаваліся царквой і называліся лжывай малітвай, якая створана па ўзоры царкоўнай, але, па сутнасці, прадстаўляе сабой замову ці заклён. Аднак, нягледзячы на гэта, у народным асяроддзі дадзенае «пасланне» актыўна бытвала і распаўсюджвалася рознымі спосабамі. Перапісваючы «святы ліст», чалавек нібы маліўся, славіў Бога, і тым самым спадзяваўся на яго дапамогу.

Праводзячы аналіз «святых лістоў» XIX ст., В. Ф. Лур'е вылучыў наступныя іх тыпы:

1. Паданні, якія спяваюць або расказваюць.

2. Письмовы тэкст, што мае функцыю і форму малітвы-абярэга. Уваходзіць і ў вусную традыцыю. Захоўваўся ў сялянскіх сшытках. Яго бралі з сабой на паляванні, у дарогу, насілі цяжарныя для аблягчэння родаў.

3. Письмовы тэкст, які распаўсюдзіўся сярод гарадскіх жыхароў. Ён найбольш блізкі да сучаснага «святога ліста» [4].

Развіццё тэкстаў «святых лістоў» і «лістоў шчасця» ва ўсходнеславянскай традыцыі XX – XXI стст. характарызуецца ўключанасцю ў складаны камунікацыйны кантэкст. Ужо з канца XIX ст. сустракаюцца тэксты, падобныя да сучасных «лістоў шчасця». З актыўным укараненнем ва ўжытак сродкаў тыражавання тэкстаў іх папулярнасць узрастае, і яны пачалі распаўсюджвацца сярод прадстаўнікоў розных сацыяльных слаёў. У гэты перыяд «лісты шчасця» звычайна капіраваліся ад рукі і распаўсюджваліся праз паштовыя службы. Неабходнасць стварэння дзясяткаў копіяў лістоў прыводзіла да таго, што распаўсюджвальнікі імкнуліся мінімізаваць працоўныя выдаткі і са з'яўленнем капіравальнай тэхнікі пачалі множыць лісты пры яе дапамозе.

У 1990 – 2000-я гады «магічныя лісты» пачалі асвойваць інтэрнэт-прасторы і набываць новыя, характэрныя для гэтага канала камунікацыі рысы. Перамяшчаючыся з рукапісных зборнікаў у Інтэрнэт, з сітуацыі бытавання ў абмежаванай лакальнай групе да публікацыі ў адкрытай інтэрнэт-прасторы, «лісты» значна змяняюцца, адлюстроўваючы дынаміку практыкі абмену такімі тэкстамі. Нягледзячы на сакральнасць і звязаную з гэтым устойлівасць тэкстаў лістоў, удзельнікі камунікацыі пастаянна іх карэкціруюць.

У апошні час «магічныя лісты» захоўваюцца толькі ў электронным варыянце і працягваюць актыўна функцыянаваць ў сацыяльных сетках, кароткіх тэкставых паведамленнях сапартывых сетак сувязі, а таксама ў сістэмах маментальнага абмену паведамленнямі, такіх як ICQ, Skype і г. д. Аднак асноўнымі спосабамі іх распаўсюджвання па-ранейшаму застаецца капіраванне і рассылка, толькі ўжо іншага характару. У сувязі з гэтым даследаванне электронных «магічных лістоў» вельмі перспектыўнае ў межах вывучэння як інтэрнэт-фальклору, так і фалькларыстыкі ў цэлым. Звычайна працэсы, якія адбываюцца з фальклорным тэкстам у каналах міжсабавой інтэрнэт-камунікацыі, цалкам закрыты для даследавання з прычыны тэхнічных складанасцяў і меркаванняў этычнасці. Аднак перапіска з нагоды «лістоў шчасця» нярэдка выкладваецца ў адкрытым доступе ў Інтэрнэце і становіцца адным з нешматлікіх спосабаў зазірнуць у гэтую «чорную скрыню». Акрамя таго, у адрозненне ад традыцыйных «папяровых» аналагаў электронныя «магічныя лісты» распаўсюджваюцца не ананімна і ўтрымліваюць вялікую колькасць звестак аб удзельніках практыкі іх распаўсюджвання.

На тэрыторыі Беларусі найбольшую папулярнасць атрымалі «святые лісты» і «лісты шчасця». Працэс іх бытавання адбываўся даволі хвалепадобна і адлюстроўвае дынаміку нетрадыцыйнай рэлігійнасці грамадства. Сам факт таго, што мы і сёння працягваем атрымліваць гэтыя лісты праз электронныя каналы камунікацыі, з'яўляецца наглядным прыкладам жывучасці нетрадыцыйнай рэлігійнасці ў сучасным грамадстве.

Сэнс і функцыі «святых лістоў» і «лістоў шчасця» падобныя – гэта спроба дапамагчы сабе і бліжнім, якія маюць патрэбу ў падтрымцы і надзеі. Як правіла, яны выконваюць кампенсатывную функцыю, якая заключаецца ў тым, што з іх дапамогай у людзей адначасова ствараецца ілюзія хуткага шчасця і падтрымліваецца страх перад невядомасцю. Такія людзі перакладаюць адказнасць за ўласнае жыццё з самога чалавека на пэўныя звышнатуральныя сілы і тым самым развіваюць забабоны, фарміруюць магічнае ўспрыманне рэчаіснасці.

Нягледзячы на пэўнае падабенства, паміж адзначанымі відамі «магічных лістоў» ёсць розніца: калі «святый ліст» адназначна рэлігійны, то «ліст шчасця» звязаны з містыкай і акультызмам. «Выратаванне душы», «святасць» замяняюцца простым «шчасцем». Акрамя таго, «лісты шчасця» больш падрабязныя і адначасова больш варыятыўныя. Аднак у цэлым яны заснаваныя на той жа самай нарматыўнай мадэлі, параўнаем:

1. Святое пісьмо.

Слава Богу и Святой Богородицы. Аминь. 14-летний мальчик был больной, мальчик был на реке и встретил Бога, и Бог ему сказал: «Перепиши это письмо 22 раза, разошли в разные стороны». Мальчик это сделал, и он выздоровел, а другая семья переписала это письмо и получила большое счастье. А другая порвала, она получила большое горе. Вы перепишите 22 раза и через 36 дней вы получите большую радость.

Это всё письмо проверено.

Эти письма должны пройти везде по всему миру.

Аминь [9].

2. Пісьмо-счастье.

Читай полностью наставление. Можно купить дом, но не очаг, кровать, но не сон, купить часы, но не время, купить книгу, но не знания, купить положение, но не уважение, заплатить за доктора, но не за здоровье, купить душу, но не жизнь. Китайское наставление приносит удачу. Оригинал храниться в Нидерландах. Это наставление 8 раз облетело вокруг света. После получения этого письма ты станешь счастливым. Переписали это письмо людям, которые нуждаются в счастье. Не храни письмо более 96 часов. Несколько примеров: Константин получил письмо в 1953 г., попросил сделать 20 копий и отправил. Через 9 дней выиграл 9 млн. В 1967 г. Бруно получил письмо и посмеялся. Через несколько дней у него заболел сын. Он отыскал письмо, сделал 20 копий и отправил. Через 9 дней сын выздоровел. Просто пошли 20 копий, увидишь, что произойдёт. Удача придёт в течение 4 дней. Шли вперёд, но не назад [3].

Нягледзячы на змястоўныя і фармальныя адрозненні, абедзве разнавіднасці «магічных лістоў» суадносяцца з адной і той жа камунікатыўнай сітуацыяй: магічным актам перапісвання і рассылання пэўнага тэксту. Акрамя таго, іх марфалогія, па сутнасці, аднатыповая. Паспрабуем ахарактарызаваць яе на аснове тэкстаў «святых лістоў», бо яны з'яўляюцца больш устойлівымі па сваім складзе і змесце.

«Святы ліст» пачынаецца з малітоўнага зачыну. Затым ідзе апавяданне аб цудоўным з’яўленні ліста і яго магічнай сіле. Гэты ўрывак тэксту можна назваць «эпічнай часткай». Яго структура ізаморфная пабудове многіх легендарных цыклаў хрысціянскага фальклору, заснаваных на паданні пра з’яўленне сакральнай істоты або прадмета ў прафанным свеце. Гэта паданне дапаўняецца іншымі апавяданнямі пра паводзіны людзей у дачыненні да святога або святыні. У канцы ліста звычайна змяшчаюцца прадпісанні, якія тычацца перапісвання і рассылкі лістоў, і заключныя формулы тыпу «гэты ліст абышоў увесь свет...», «звярніце ўвагу: праз 36 дзён ...» і г. д., падобныя да замоўных «закрэпак».

Такім чынам, «святыя лісты» маюць наступную ўстойлівую структуру:

- 1) назва;
- 2) малітва-заклінанне;
- 3) легенда пра паходжанне «святога ліста»;
- 4) тэзіс (і доказ яго) пра звышнатуральную сілу тэксту;
- 5) патрабаванне перапісаць і разаслаць ліст у пэўнай колькасці і ў пэўны тэрмін;
- 6) абяцанне поспеху за своєчасовую адпраўку копій або пакарання, калі ліст адмовяцца распаўсюджваць далей.

У варыянтах структура ліста застаецца нязменнай або змяняецца нязначна. Дзеянне, як сцвярджаецца ў тэкстах, фатальнае, ад яго можна атрымаць канкрэтную матэрыяльную выгаду. Уласна, усё зводзіцца да малітвы-заклінання, усё ж астатняе – яе афармленне.

Што тычыцца «лістоў шчасця», то іх змест менш устойлівы. Як правіла, гэтыя лісты захоўваюць толькі рытуальныя загады і эпічную частку. Акрамя таго, у эпічнай частцы звычайна апускаецца гісторыя з’яўлення ліста і апавядаецца толькі пра людзей, якія перапісалі або не перапісалі яго тэкст. Разам з тым, у тэкст можа ўключацца адвольны набор знакаў, літарна-лічбавая абракадабра, што ўяўляюць сабой магічную квінтэсенцыю ліста:

«T-41-84-811

ШИ-МХО

ПКВА-2-СИ

Эти знаки должны принести Вам счастье. Оригинал находится в Голландии, в Амстердаме. Это пожелание должно прийти к Вам по почте. Отправьте это письмо людям, которым Вы желаете счастья, не задерживая его более 94 часов. Эта цепь создана одним миллионером из Венесуэлы. Отправьте это письмо и через него ждите сюрприза. Истина, даже если Вы не суеверны. Вот примеры: Тигер из Финляндии через несколько дней скончался после того, как он порвал цепь, т. е. выбросил письмо. В Киеве другой человек выслал 20 копий и выиграл 2000 рублей. Далее, в марте 1980 года Лерних получил письмо, не отправил, потерял жену при родах, а ребёнок, который родился, был болен. Через некоторое время он отправил 20 копий – и ребёнок выздоровел. Сделайте 20 копий и отправьте их. Это не шарлатанство – это истина» [6].

Калі эпічная частка «святыя лістоў» параўнальна невялікая і аперыруе вообразамі і паняццямі традыцыйнай хрысціянскай культуры, то «лісты шчасця»

больш падрабязныя і звязаны са свецкай сімволікай. Галоўная іх мэта – шчасце (багацце, поспех, здароўе і г. д.), а асноўны спосаб яе дасягнення – капіраванне і распаўсюджванне лістоў. У якасці галоўных персанажаў выступаюць гістарычныя і псеўдагістарычныя асобы, якія ўвасабляюць сабой фальклорныя катэгорыі «поспеху» («шчасця») або «няўдачы» («няшчасця»). Часам «героі магічных лістоў» рэдуцыруюцца да мудрагелістых найменняў, якія нават цяжка лічыць чалавечымі імёнамі, што можа часткова тлумачыцца наяўнасцю граматычных памылак пры перапісванні лістоў і стратай праўдзівага імя персанажа.

Структура некаторых «магічных лістоў» адрозніваецца ад класічнай мадэлі «лістоў шчасця», якая ўключае малітоўны зачын, эпічную частку і прадпісанне, і стасуецца з мадэллю Т. Хэйд, заснаванай на «паўтарэнні камісіву і дырэктыву», гэта значыць эпічныя элементы ліста не пабудаваны ў лінейнай паслядоўнасці, а рытмічна паўтараюцца: эпічная частка – апісанне выгоды – эпічная частка – прадпісанне – апісанне выгады – прадпісанне [8]. За кошт гэтай рытмічнасці і пастаяннага «звароту» ўзмацняецца сугестыўнае ўздзеянне ліста. Лексічна сугестыя падмацоўваецца пацвярджэннем дзейнасці ліста: «споўнілася», «праўда», «не жарт» і іншыя.

Акрамя таго, ХХІ ст. разам з навукова-тэхнічным прагрэсам і спрашчэннем працэсу капіравання тэкстаў унесла значныя змены і ў сам феномен «лістоў шчасця». Іх колькасць істотна павялічылася, з'явілася шмат новых тыпаў і варыяцый. Некаторыя людзі, якія жадаюць падзяліцца з іншымі нейкімі сваімі думкамі і ідэямі, запускаюць у абарачэнне лісты з прынцыпова новымі тэкстамі, павучаннямі, засцярогамі, апавяданнямі, заклікамі, забавамі і г. д., захоўваючы толькі заклік да іх пастаяннага капіравання. Напрыклад, у апошні час з'яўляецца шэраг цалкам новых свецкіх тыпаў «магічных лістоў», адкуль выцяснюцца рэлігійныя элементы, а на іх месца ставяцца канкрэтныя пытанні, праблемы і тэмы, адпаведныя інтарэсам пэўных людзей, якія ініцыруюць гэтыя лісты. Класічным прыкладам свецкіх лістоў з'яўляюцца так званыя «лісты-петыцыі», што акрамя просьбы аб іх капіраванні просяць атрымальнікаў выслаць што-небудзь, у тым ліку і грошы: *«Девочке срочно требуется кровь для переливания. Нужно собрать миллион голосов, чтобы ICQ не сделали платной»; «Собачкам из питомника нужны хозяева, а то их усыпят»* [7].

У выпадку з секулярнымі лістамі разам з размываннем межаў феномена «лістоў шчасця» адбываецца адначасова выхад за межы акультнага асяроддзя грамадства, бо і самі лісты, і матывацыя людзей, якія ўдзельнічаюць у іх перапісванні, нічога агульнага з забабонамі і рэлігіянасцю не маюць. У выніку змены стаўлення людзей да «магічных лістоў» гэтыя фальклорныя тэксты ператварыліся ў адзін з элементаў паўсядзённага жыцця чалавека. Да іх адносяцца сур'ёзна, з раздражненнем, усмешкай, надзеяй, страхам, абьякавасцю, цікавасцю і неабсяжнай гамай іншых пачуццяў і эмоцый, якія можа выклікаць атрыманне па пошце чарговага ліста. Пры гэтым можна заўважыць, што капіраваннем лістоў займаецца пераважная меншасць людзей, якія іх атрымліваюць.

Такім чынам, «магічныя лісты» ўяўляюць сабой цікавую рэлігійна-міфалагічную і магічную з'яву. Нягледзячы на тое, што сам тып бытавання

«магічных лістоў» у культуры сучаснага горада не дазваляе з дастатковай дакладнасцю вызначыць ні сацыяльную прыналежнасць іх распаўсюджвальнікаў, ні дынаміку іх існавання, вывучэнне функцыянальна-тыпалагічных, тэматычных і генетычных асаблівасцей гэтага жанру дазваляе паволаму зірнуць як на спецыфіку традыцыйных рэлігійных практык у хрысціянскіх культурах, так і на асаблівасці функцыянавання сучаснага гарадскога фальклору.

ЛІТАРАТУРА

1. Беляев, М. В. Книги небесные / М. В. Беляев // Известия Бакинского государственного университета. – Баку, 1921. – № 1, 2-й полутом (гуманитарные науки). – С. 210 – 240.
2. Веселовский, А. Н. Опыты по истории развития христианской легенды. Эпистолия о неделе / А. Н. Веселовский. – Журнал Министерства народного просвещения. – 1876. – Ч. 184. Март. – С. 50 – 116.
3. И пошли его 20 раз... [Электронный ресурс] // СтранаМам. – Режим доступа: <https://www.stranamam.ru/post/1531098/>. – Дата доступа: 12.09.2018.
4. Лурье, В. Ф. «Святые письма» как явление традиционного фольклора / В. Ф. Лурье [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/folktee/CYBERSTOL/I_AM/sv_pisma.html. – Дата доступа: 11.09.2018.
5. Панченко, А. А. Магические письма / А. А. Панченко // Современный городской фольклор / А. Ф. Белоусов [и др.] ; под ред. С. Ю. Неклюдова. – М., 2003. – С. 620 – 642.
6. Письма счастья [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://imperium.lenin.ru/~verbit/Ivanov/svya-pisma.html>. – Дата доступа : 12.09.2018.
7. Про медиавирус (они же «Письма счастья») // «Д» – значит «Домашняя» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://fog.od.ua/tidy/internet_newbie/mediavirus. – Дата доступа: 12.09.2018.
8. Радченко, Д. Одно абсолютно счастливое письмо: к вопросу о распространении фольклора в Интернете / Д. Радченко // Антропологический форум [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/018/radchenko.pdf>. – Дата доступа: 12.09.2018.
9. Чернышёв, Д. Счастье всем даром / Д. Чернышёв // Livejournal [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://mi3ch.livejournal.com/1917583.html>. – Дата доступа: 12.09.2018.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена описанию одного из жанров современного городского фольклора – «магических писем». Определяются специфика «магических писем», генезис и история их развития, дана сравнительная характеристика структурных элементов «писем счастья» и «святых писем», наиболее характерных для белорусской традиции.

SUMMARY

The article is devoted to the description of one of the genres of modern urban folklore – «magic letters». Specificity of «magic letters», genesis and history of their development are determined, comparative characteristics of structural elements of «letters of happiness» and «holy letters» are given, which are most characteristic for the belarusian tradition.

МОЎНЫЯ СРОДКІ СТВАРЭННЯ ЭМАТЫЎНАСЦІ ПАЗААБРАДАВАГА НАРОДНАПЕСЕННАГА ДЫСКУРСУ

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 11.09.2018)*

Вусная народнапаэтычная творчасць, якая з'яўляецца важнейшай часткай духоўнай культуры беларускага народа, адыграла істотную ролю ў фарміраванні яго нацыянальнай самасвядомасці і менталітэту. Адметнае месца ў сістэме народнапаэтычнай творчасці займае пазаабрадавая паэзія. Як адзначаецца ў літаратуры, пазаабрадавыя песні выконваюцца незалежна ад абраду ці календара, у любы час і ў розных канкрэтных жыццёвых абставінах. У адрозненне ад каляндарна-абрадавых, пазаабрадавыя песні характарызуюцца большай актыўнасцю, таму што адлюстроўваюць самыя розныя бакі побыту нашага народа: «У гэтых песнях выяўляюцца лепшыя рысы нацыянальнага характару беларусаў: смеласць, адвага, праўдзівасць, працавітасць, гасціннасць, гуманізм, чуласць, сціпласць, імкненне да свабоды і нянавісць да прыгнятальнікаў. У іх знайшлі адлюстраванне народная мараль, светапогляд працоўных» [1, с. 465].

Пазаабрадавыя песні часта называюць лірычнымі, таму што яны акцэнтуюць увагу на асабістых перажываннях чалавека, яго пачуццях і эмоцыях, адносінах да іншых людзей і да навакольнай рэчаіснасці. У іх адлюстраваліся гісторыя народа, ваенная служба, сацыяльнае жыццё, асабістыя, сямейныя абставіны, дабро і зло, радасць і гора, праца і адпачынак, сустрэчы і расставанні: «Народная лірычная песня на працягу стагоддзяў была амаль адзінай і галоўнай эмацыянальна-эстэтычнай формай духоўнага жыцця беларускага сялянства» [2, с. 12].

Паколькі пазаабрадавая паэзія найчасцей апісвае асабістыя перажыванні і эмоцыі чалавека, важнейшымі яе тэкставымі катэгорыямі з'яўляюцца эмацыянальнасць і экспрэсіўнасць.

У сучасным мовазнаўстве трывала ўсталявалася ідэя размежавання паняццяў эмацыянальнасці і эматыўнасці [3 – 5]. Эмацыянальнасць, як адзначаюць даследчыкі, звязана з псіхалагічнай характарыстыкай суб'екта, станам яго эмацыянальнай сферы, а эматыўнасць з'яўляецца ўласцівасцю моўных сродкаў, якія выкарыстоўваюцца для выражэння эмоцый у маўленні і здольныя аказаць эмацыянальны эффект на слухача або чытача [4; 6]. Найбольш грунтоўна асноўныя палажэнні тэорыі эматыўнасці былі выкладзены В. І. Шахоўскім [3; 9].

Эматыўнасць, якая з'яўляецца кампанентам семантычнай структуры слова, адлюстроўвае суб'ектыўныя погляды тых, хто гаворыць, паколькі эмацыянальныя адносіны непарыўна звязаны з ацэнкай, характарам разумення рэчаіснасці. Паводле сцвярджэння В. І. Шахоўскага, эматыўнасць – «гэта іманентна ўласцівая мове здольнасць выражаць сістэмай сваіх сродкаў эмацыянальнасць як факт псіхікі, адлюстраваныя ў семантыцы моўных адзінак сацыяльныя і індывідуальныя эмоцыі» [3, с. 24].

Моўнае выражэнне эмоцый рэалізуецца адзінкамі розных узроўняў: лексічнымі, словаўтваральнымі, інтанацыйнымі і сінтаксічнымі.

Сэнсавы дыяпазон лексіка-семантычнага поля эматыўнасці ў пазаабрадавых тэкстах з'яўляецца даволі шырокім, палярнымі палюсамі яго выступаюць адценні ўзвелічэння, захаплення, з аднаго боку, і абурэння, непрыняцця чаго-небудзь – з другога. У цэнтры лексіка-семантычнага поля эматыўнасці знаходзяцца словы, якія перадаюць пачуцці і настрой выканальніка, яго суб'ектыўныя адносіны да прадмета размовы і валодаюць вялікім экспрэсіўным патэнцыялам. У семантычнай структуры эматываў В. І. Шахоўскі вылучыў эматыўныя семы – эмасемы, што і абумоўліваюць рэпрэзентацыю эмоцый чалавека ў маўленчай плыні [3].

Калі сема эматыўнасці з'яўляецца галоўнай у семантычнай структуры слова, эматыўнасць як спецыфічны лексіка-семантычны кампанент значэння намінацыўнай адзінкі выражаецца імпліцытна, унутраным зместам слова, яго ўзуальным значэннем і становіцца інгерэнтнай. У залежнасці ад характару перададзеных эмоцый і пачуццяў у такім выпадку вызначаюцца словы з пазітыўнай эматыўнай афарбоўкай, якія выражаюць станоўчыя адносіны аўтара да апісанага – меліяратыўная лексіка; словы з адмоўнай канатацыяй – пеяратыўная лексіка.

Меліяратыўная лексіка ў вершах лірычнай паэзіі выражае такія станоўчыя адносіны, як любоў, павага, пашана, сімпатыя, пяшчота, замілаванне: «*Німа майго міленькага, / Німа мае душкі: / Каму мае застануцца / Пуховы падушкі?*» [8, с. 127]; «– Ты, мой казача, ты, мой любенькі, / Калі мы будзем ад'езджаць? / – Калі ўсе людзі лягуць спаць ... – А дзе ж мы будзем начаваць? / – Я пад вярбою, і ты са мною, / Ты ж мая любя, дарага» [8, с. 127]; «*Ой, прыдзі, мілы, мы парадзімся, / Маё мілое сэрца*» [8, с. 130]; «– Дзяўчыначка мая любя, / Адкаціся ад нялюба» [8, с. 139]; «*Сонца нізенька, / Вечар блізенька, / Спяшу да тебе, / Маё сардэнька*» [8, с. 144]; «*А пайшоў зяць свае жонкі глядзеці. / – А жана ж мая, наймілейша душа*» [2, с. 195]; «*Я пастаўлю хатчку .. ў паўсяла: / Жыві, мілка, весяла*» [8, с. 146]; «*Выйдзі, выйдзі на вуліцу, / Мая шчабятуха*» [8, с. 149].

Эматыўная лексіка са станоўчым значэннем можа таксама перадаваць пазітыўную ацэнку, адабрэнне пэўных якасцей, паводзін асоб або іх стану: «*Там краса дзяўчына ... / Голасна спявае. / Песню чароўнай / Сэрца закранае*» [7, с. 15]; «*Там стаяла дзеўка красна. / Яна красна ды й красіва*» [1, с. 513]; «*Ці я не такая, / Як і гена другая? / Я й харошая і прыданая*» [1, с. 514]; «*Бацька добры, бацька добры, / А маці ліхая: / Не пускае пагуляці, / Кажя: маладая*» [8, с. 133]; «*А мой міленькі красіў, харошы*» [8, с. 134]; «*Там дзяўчына ваду брала, / Харошая, малада*» [8, с. 145].

У складзе тэкстаў лірычнай паэзіі вылучаецца лексіка, якая называе дзеянні асоб, звязаныя з іх станоўчымі эмоцыямі: «*Цалаваў маё лічэнька / Мілы казачэнька*» [7, с. 16]; «*Цяпер, маці, прызнаюся, / Што з Раманам кахаюся*» [1, с. 517]; «*А не пойдзеш у маліну, – / Любіці пакіну*» [1, с. 519]; «*Ад усходу вецер вее, / Жыта палавее. / Маладая дзяўчыначка / Па хлопчыку млее*» [8, с. 138].

Словы з адмоўнай канатацыяй перадаюць пачуццё асуджэння пэўных заганных рыс характару або паводзін асоб, іх адносін у сям'і: «Устану я рана печачку паліць – / **Ліхая** свякроўка ўсё мяне журыць» [2, с. 191]; «Няма таго, што любіла. / Няма яго ды й не будзе, / Разлучылі **злыя** людзі» [1, с. 513 – 514]; «А адна прычына – / Свякроўка **журыліва**. / Другая прычына – / Свёкар **наравісты**. / Трэцяя прычына – Дзеверы **ліхія**. / Чацверта прычына – Залвіцы-судзіцы» [2, с. 192]; «А я, малада, замуж пайшла, / Замуж пайшла за пятага, / За **п'яніцу** **праклятага**» [7, с. 18]; «Брала нявесту за хазяйку, / А ўзяла сабе **негадзяйку**, / Не хоча рана ўставаці, / Свякроў мамкаю называці» [7, с. 24].

У такіх лексемах адлюстравана адмоўнае стаўленне да пэўных негатыўных з'яў асабістага або сацыяльнага жыцця: «Там стаяла дзеўка красна ... / Доля ж яе **нешчасліва**, / **Здрада, здрада**, чорны бровы, **здрада!** / А ўсё ж твая, мой мілы, **няпраўда**» [1, с. 512]; «Калі я была красіва, / Ты стараўсь мяне любіць, / А цяпер я стала **няшчасна** – / Ты стараешся забыць» [7, с. 11]; «Як я багатай бывала, / Тады мяне ўся радня знала ... / А як я заўдавала, / Тады мяне **гора** **адалела**» [7, с. 34]; «Хто ў прымах не бывае, / Той **гора** не знае» [7, с. 38]. Таксама выражаны такія пачуцці, як сум, журба, крыўда: «Ой, **туга** мне, **туга** ад мілага друга» [8, с. 106]; «**Зажурылі, засушылі** / Мяне, маладзеньку» [1, с. 512]; «– Едзь, маё дзіцятка, у госці к нам. / Уся мая сямейка **схмурнела**, / Чабаром сцежкі зараслі» [7, с. 19]; «Донечка ... / У хату ўвайшла – сямейку **засмуціла**» [2, с. 187]; «Хаджу-блуджу, хаджу-блуджу, як то сонца ў крузе, / Ці дзе пайду, ці што раблю, / А ўсё сэрца ў **тузе**» [8, с. 126].

У паэтычным дыскурсе пазаабрадавай паэзіі абазначаюцца, акрамя таго, дзеянні і стан персанажаў, якія суправаджаюць іх негатыўныя эмоцыі, пачуцці: «Па вадку ішла, як пчолка, гула. / З вадкою ішла – **наплакалась**» [7, с. 21]; «Распусціла косы, / Плечы **утуліла**. / Выйшла за вароты, / **Жалю** **нарабіла**» [8, с. 121]; «– Ды без цябе, мой міленькі, / Сама сяду на покуце, / А дзеткамі абсаджуся, / **Слёзкам** **абаллюся**» [7, с. 32]; «– Чаго плачаш, чаго **тужыш**, / Малада дзяўчына?» [8, с. 110]; «Не **плач**, не **журыся**, малады казачак» [8, с. 123]; «Любіла хлопца / З чужога краю, / Цяпер не бачу, / Па ім **страдаю**» [8, с. 144].

У семантычнай структуры асобных слоў сема эматыўнасці можа быць дыферэнцыяльнай, відавой. У такім выпадку назіраецца экспліцытнае выражэнне суб'ектыўна-ацэначнага значэння праз знешнія, фармальныя паказчыкі, як правіла, афіксы. Актыўнай формай выражэння інгерэнтнай эматыўнасці з'яўляюцца суфіксы суб'ектыўнай ацэнкі, якія ў пазаабрадавых песнях адлюстроўваюць, як правіла, станоўчыя адносіны да асоб, прадметаў, з'яў, іх якасцей і ўласцівасцей – паказваюць замілаванне, пяшчоту, спагаду, спачуванне. Амаль у кожнай пазаабрадавай песні прысутнічаюць формы з суфіксамі суб'ектыўнай ацэнкі, якія вызначаюцца шматстайнасцю словаўтваральных элементаў і надаюць словам эмацыянальна-ацэначнае адценне. Асабліва актыўна выкарыстоўваюцца ў песнях тэматычна разнастайныя субстантыўныя формы з суфіксамі суб'ектыўнай ацэнкі, у складзе якіх: **назвы асоб** («Мой **сыночак** на полі начуе» [1, с. 467]; «– А каб жа ты, **дзяўчыначка**, / Тады замуж пайшла, / Як у млыне на камені / **Пианічанька** ўзышла» [1, с. 510]; «– **Жоначкі-суседачкі**, /

Парадзьце параданьку» [1, с. 501]; *«Мне да матанькі ў госці хочацца»* [1, с. 493]; *«– Ой, я не пані, не панянэчка, / Я ў сваім доме гаспадынэчка»* [7, с. 12]); **канкрэтных прадметаў** (*«Каму бы я пасцелячку / Пухову заслала»* [1, с. 470]; *«Заплакала дзяўчыначка, / Гледзячы ў ваконца»* [1, с. 509]; *«– А што мы будзем з табою слаць? / – Сцялі радзенца, ты ж маё сэрца»* [8, с. 127]); **жывых істот** (*«Ты запей, запей, жавароначак, / Падай галасок за цёмны лясок»* [1, с. 471]; *«А ў нядзельку рана стала рассвітаці, / Прыляцела зязюлечка дай стала кавачці»* [1, с. 475]; *Кліча голуб галубочку, / Хоць не сваю, то чужую* [8, с. 133]); **раслін** (*«Ой, белая бярозанька / Голлечкам да сонца»* [1, с. 509]; *«Пасею пианічаньку у роўненькім полі»* [1, с. 553]; *«Ой, вішэнька-черешэнька стоіць пад рекою»* [7, с. 10]; *«Лісточак апаў, зямельку ўслаў»* [7 с. 39]); **водных аб'ектаў** (*«Як да быстрай рэчанькі падхадзіла, / На мяне ўсё сонейка засваціла»* [8, с. 217]; *«Ой, я тую крынічаньку / Чаўном пераплаўлю»* [1, с. 512]; *«– Ой, у полі азярэчко, / Там плавала ведзярэчко»* [8, с. 131]); **кліматыхічных і астранамічных з'яў** (*«Вымыюць мяне дробны дожджычкі, / Расчашуць мяне буйныя ветрыкі»* [1, с. 476]; *«Ды ўжо сонейка за лес коціцца»* [1, с. 493]); **часавых намінацый** (*«А ў нядзельку рана стала рассвітаці»* [1, с. 475]; *«Што ж мне заўтра раненька ды зварыць, / Чым жа мне сынка свайго накарміць?»* [1, с. 467]; *«– Я й не буду ночанькі начаваць. / Як узыдзе мясячык – я й пайду»* [8, с. 129].

Ад'ектыўныя формы з суфіксамі суб'ектыўнай ацэнкі перадаюць пазітыўныя адносіны да пэўных якасцей або ўласцівасцей асоб ці прадметаў: *«Узышло сонца ясененька»* [1, с. 477]; *«Ой, пад гаем зеляненькім / Слала ўдова лён бяленькі»* [1, с. 509]; *«Цвіла рута ў гародзе / Чырвоненькім цветам»* [8, с. 118]; *«Як сустрэў мяне казак маладзенькі / На коніку вараненькім»* [8, с. 150]; *«– Ой, чарую ручкі. / Ножкі, / Аленькія шчочкі, / Штоб не бегаў да другя / Цёмненькаю ночкай»* [8, с. 98].

Адвербіяльныя формы называюць эмацыянальнае стаўленне да інтэнсіўнасці, ступені праяўлення або акалічнасці таго ці іншага дзеяння: *«Як каменю цяжэнька каціцца, / Так мне, маладзе, са старым жаніцца»* [8, с. 123]; *«Параўнюй, божа, горы, даліны / Роўненька, / Прынясі, божа, майго мілога / Раненька»* [1, с. 505 – 506]; *«А як адчыняла – лёгенька ўздыхала, / А як выпраўляла – плакала, рыдала»* [8, с. 109].

У некаторых выпадках у радках песні спалучаюцца ласкальныя формы тэматычна розных слоў, што садзейнічае шматколернасці мастацкага вобраза і выразнасці апісання: *«Ой, пайду я к беражочку / Да к ліповаму кусточку. / Да вышчыкну на лісточку, / Да напішу на пісьмочку. / Ой, напішу на пісьмочку, / А паішлю я да радочка. / Няхай радня прачытае, / Назад весці прысылае»* [1, с. 499].

Актыўным сродкам выражэння эматыўнасці ў народнапесенным дыскурсе з'яўляецца інтанацыя. Так, эматыўную танальнасць песеннага дыскурсу, яго экспрэсіўнасць і прыгажосць узмацняе частае выкарыстанне ў ім выклічнікаў, якія перадаюць розныя пачуцці персанажаў песні (здзіўленне, сум, распач, шкадаванне, прыўзняты настрой): *«– Наехалі казачэнькі рэкрутаў браці: / О як жа мне, маладзенькай, ды не плакаць»* [1, с. 472]; *«Ох ты, елушка зялёная,*

Старана мая вясёлая» [8, с. 188]; «*Гэй, зашумела зялёна дуброва, шчыры бор*» [1, с. 476]; «*Эх, бяруць, бяруць мяне ў салдаты малайца, / Эх, няма, няма гэтаму малютку айца*» [1, с. 477]; «*Ой, у полі тры дарожкі, Пайшла дзеўка да варожкі*» [1, с. 502]; «*Ай, арэшу мой, арэшу, / Увесь у белым цвече*» [8, с. 192]; «*Не жаль жа мне нярсцёначкаў, / Што я дараваў, да гэі! / Да жаль жа мне дзяўчыначкі, / Што я цалаваў, да гэі!*» [8, с. 108].

Выклічнікі нярэдка спалучаюцца са звароткам, які надае песеннаму апавяданню характар спантаннай, жывой, непасрэднай размовы, стварае ілюзію споведзі, разважання, роздуму лірычных герояў: «*Ах мая ты галованька бедная, / Ах маё ты горанька горкае!*» [1, с. 467]; «*Ах ты, зімачка-зіма, / Зіма лютая была*» [2, с. 21]; «*Ой, палын мой, палыночак, Палын горкая трава*» [7, с. 42]; «*Ой, ты доля, мая доля, / Доля горкая мая*» [7, с. 43]; «*Ой, да ты, белая бяроза, / Нахілілася на лугі*» [8, с. 112]; «*Ой, салавейка-салавей, / Не шчабячы ты ўначы*» [8, с. 113]; «– *Ой, жалю, мой жалю, / Вялікі печалю. / Калі б жа я знала, / А дзе мая пара*» [8, с. 122 – 123].

Словы, з якімі выканальнік звяртаецца да асоб ці прадметаў, як прысутных, так і адсутных, не патрабуюць непасрэднага водгуку, ствараюць рытарычны зварот, што ўзмацняе эматыўную афарбоўку выказвання: «*Не куй, не куй, зязюленька, / Няхай няе салавейка – Салавейка болей знае, / Нам дарожку распознае*» [2, с. 35]; «– *Саколе, саколе, высока лятаеш, / Высока лятаеш, далёка чуваеш*» [8, с. 129]; «*Травушка-муравушка – зялёны лужок, / Я па табе, травушка, не нахаджуся, / Каго верна люблю – не налюблюся*» [2, с. 22]; «*Закацісь, закацісь / Ты, яснае сонца, / Ой, за лес, за лясок*» [8, с. 115].

Узмацняе эмацыянальнае гучанне ў пазаабрадавых песнях пытальная інтанацыя, якая суправаджае рытарычныя звароты: «*Ты, ярка сонца, чаго рана ўсходзіш, / Чаго рана ўсходзіш і позна заходзіш?*» [2, с. 43]; «*Ці свет, ці світае, / Ці на зоры займае?*» [1, с. 514]; «*Ой, ты доля, мая доля, / Дзе ты падзелася? / Ці ў лесе заблудзілася? / Ці ў моры ўтанілася?*» [7, с. 41]; «*Ой, восень мая, / Восень сцюдзёная, / Чаго ты рана захаладала?*» [7, с. 39]; «*Каліна-маліна, / Што не расцвітаеш? / Малада дзяўчына, / Эй, што сядзіш думаеш?*» [1, с. 480].

Пытальную інтанацыю маюць таксама ўмела ўплеценыя ў канву паэтычнага радка дыялогі персанажаў, іх зварот да асоб або рэалій прыроднага свету: «– *А мамачка, што рабіці, / Што не хоча муж любіці? – / Вары, дачка, абед добры, / Нясі мужу есці ў поле*» [8, с. 176]; «– *Ой, елачка, елачка, чом ты зелена? / – Таму я зялёная, што блізка вада*» [8, с. 102]; «– *Ой, вішанька-чарэмшанька, / Чаму ягад не родзіш? / Ой, чаму ты, дзяўчынанька, / Гуляць не выходзіш? / – Як мне ягады радзіці – / Корань высыхае. / Як мне гуляць выхадзіці – / Мілы пакідае*» [8, с. 120]; «– *Чаму ж ты, ялінка, не зялёна, / Не зялёна? / – Ды як жа мне, яліначы, зялёнай быць, / Зялёнай быць? / Пада мной два купчыкі начавалі, / Начавалі. / Яны ж маё карэннейка патапталі*» [7, с. 42].

Такім чынам, эматыўнасць як форма выражэння эмацыянальнага стану чалавека ў маўленні ўключае розныя моўныя адзінкі. Як паказвае аналіз фактычнага матэрыялу, у пазаабрадавых песнях актыўна выкарыстоўваюцца лексічныя, словаўтваральныя і інтанацыйныя сродкі стварэння эматыўнасці як

тэкставай катэгорыі народнапаэтычнага дыскурсу. Сукупнасць розных маўленчых спосабаў стварэння эматыўнай канатацыі як важнейшага сродку экспрэсівізацыі народнапесеннай паэзіі ўтварае своеасаблівае функцыянальна-семантычнае поле ацэначнасці, прастора якога складаецца з іерархічна залежных рознаўзроўневых адзінак моўнай сістэмы. Ядром гэтага поля, важнейшым слоўным сродкам выражэння эмоцый і экспрэсівізацыі паэтычнага маўлення з'яўляецца эматыўная лексіка.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларускі фальклор : хрэстаматэя / склад. К. П. Кабашнікаў [і інш.]. – 3-е выд. – Мінск : Вышэйшая школа, 1985. – 749 с.
2. Гурскі, А. І. Пазаабрадавая паэзія / А. І. Гурскі, Г. А. Пятроўская, Л. М. Салавей ; навук. рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Беларуская навука, 2002. – 564 с.
3. Шаховский, В. И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка / В. И. Шаховский. – 3-е изд. – М. : Либроком, 2009. – 208 с.
4. Пиотровская, Л. А. Эмотивные высказывания как объект лингвистического исследования / Л. А. Пиотровская. – СПб. : СПбГУ, 1994. – 147 с.
5. Доўгаль, А. В. Функцыянальна-семантычная катэгорыя эматыўнасці ў сучаснай беларускай мове : аўтарэферат дыс. ... канд. філал. навук : 10.02.01 / А. В. Доўгаль. – Мінск, 2006. – 19 с.
6. Герасименко, И. Е. Эмотивность как лингвистическая категория / И. Е. Герасименко, О. М. Тютрина // Молодой учёный. – 2016. – №13.2. – С. 23 – 25.
7. Пазаабрадавыя песні : метадычныя указанні і ілюстратыўны матэрыял да правядзення фальклорнай практыкі студэнтаў I курса філалагічных факультэтаў / склад. : В. В. Прыемка [і інш.] ; пад рэд. Т. А. Марозавай. – Мінск : БДУ, 2010. – 138 с.
8. Лірычныя песні / уклад. і рэд. Н. С. Гілевіча. – Мінск : Выд-ва БДУ, 1976. – 464 с.
9. Шаховский, В. И. Эмоции – мотивационная основа человеческого сознания / В. И. Шаховский // Статьи электронной библиотеки ВГПУ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vspu.ru/index.php?path=books&info=bibindx&indx=bibindx> – Дата доступа: 25.08.2018.

РЕЗЮМЕ

В статье на материале внеобрядового народнопоэтического творчества описывается категория эмотивности как основного речевого способа выражения чувств и эмоций. При этом рассматриваются лексические, словообразовательные и интонационные средства создания эмотивности, анализируются оценочные формы выражения как позитивных, так и негативных эмоций в текстах внеобрядовой поэзии, определяются их изобразительно-выразительные возможности.

SUMMARY

The article describes the category of emotionality as the main linguistic way of expressing feelings and emotions on the material of non-ritual folk-poetic creativity. At the same time, lexical, word-formation and intonation means of emotionality creation are considered, evaluative forms of expression of both positive and negative emotions in the texts of non-ritual poetry are analyzed, their figurative and expressive possibilities are determined.

ПАЎСЯДЗЁННАЕ ЖЫЦЦЁ АКАНОМА Ё 2-Й ПАЛОВЕ ХVІІІ СТ.

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
(Паступіў у рэдакцыю 14.09.2018)

На сённяшні дзень існуе немалая колькасць прац, прысвечаных шляхецкай культуры. У даследаваннях увага надаецца розным бакам жыцця шляхецкай супольнасці: палітыцы, матэрыяльнай культуры, паўсядзённаму жыццю і г. д. Адпаведна шляхта прадстаўлена як стратыфікаваная супольнасць. Дадзены аспект быў улічаны пачынальнікамі даследавання шляхецкай культуры. Напрыклад, у манаграфіі польскага этнографа Я. С. Быстрыя паказана спецыфіка кожнага сацыяльнага пласта шляхты [10; 11]. Паўсядзённае жыццё дробнай, сярэдняй шляхты і магнатэрыі разглядаў А. І. Мальдзіс [1].

Прадстаўнік кожнай групы ё залежнасці ад свайго паходжання і заможнасці мог прэтэндаваць на розныя пасады, як дзяржаўныя, так і пасады ў латыфундыях і маёнтках больш заможных шляхціцаў. У дадзеным артыкуле увага будзе сканцэнтравана на паўсядзённым жыцці прадстаўніка дробнай або сярэдняй шляхты, які займаў пасаду аканомы ў маёнтку. Такім чынам, вывучэнне паўсядзённага жыцця вузкай катэгорыі шляхты дае магчымасць з і ншага ракурсу разглядаць паўсядзённую культуру шляхты і прасачыць на мікраўзроўні рысы, характэрныя для яе.

Крыніцы, выкарыстаныя падчас даследавання, прадстаўлены перапіскай прадстаўнікоў рода Яленскіх са сваімі эканомамі. Геаграфічна крыніцы ахопліваюць Міншчыну, Мазыршчыну і Навагрудчыну, дзе размяшчалася частка ўладанняў Яленскіх. У храналагічным плане крыніцы адносяцца да 2-й паловы ХVІІІ ст. і прадстаўлены лістамі-справаздачамі і лістамі-загадамі для эканомы. У дадзеных крыніцах асобы, якія ажыццяўлялі кіраванне маёнткам па даручэнні уладальніка, фігуруюць як «аканомы» і «адміністратары».

Заможная шляхта, занятая палітыкай і дзяржаўнай службай, была вымушана пакідаць гаспадарчыя справы маёнткаў на сваіх аканомы, якія у адсутнасць уладальніка ажыццяўлялі поўнае кіраванне усёй гаспадаркай.

Аканом кіраваў дваром, паншчынай і павінен быў кантраляваць выкананне даручэнняў гаспадара маёнтка. З карэспандэнцыі вынікае, што адной з паўсядзённых задач упраўляючага было падтрыманне пабудовы двара ў належным стане і будаўніцтва новых. Большасць справаздач, у якіх ёсць паведамленні пра «справы двара», утрымлівае менавіта такія звесткі. Так, Марцін Лашкевіч, аканом Гедэона Яленскага ў Доргуні, паведамляў у чэрвені 1761 г. аб рамонце ў маёнтку: «Цесляры завяршаюць сваю работу ... Пан Сушэвіч угаварыў і млынара на рамонт доргунскага млынка за тры з паловай бітай кварты жыта і паўкварты ячменя. За ўсё гэта павінен зрабіць два новыя колы, вал, шасцерні і ўсё прывесці да належнага парадку» [9, арк. 16]. Іншы упраўляючы ўладаннямі Яленскіх у Мазыры Буяльскі ў ліпені 1777 г. даваў наступную справаздачу Г. Яленскаму аб ходзе будовы замка: «...на прыбыццё Яснавельможнага пана стараемся скончыць замкавыя афіцыны (прыбудовы. – Р. У.) і як мага хутчэй пастараемся накрыць, бо

ўжо пастаўлены кроквы, а таксама на наступным тыдні будзем накрываць дах... Замкавая студня ўжо пустая і не мае вады, людзям ужо цяжка трываць, буду рамантаваць распорамі» [4, арк. 11 – 12]. З наступных лістоў вынікае, што будоўля і рэстаўрацыя працягваліся некалькі год, бо ў сакавіку 1780 г. той жа Буяльскі паведамляў Г. Яленскаму аб цяжкасцях у дастаўцы брусоў на пабудову новай афіцыны, а таксама пра тое, што цяжка працаваць з майстрам і парабкамі. Тым не менш, Буяльскі выказвае спадзяванні на тое, што пабудоўля афіцыны і лядоўні пачнецца ўжо вясной [5, арк. 13 – 14]. Не менш важнай задачай быў падбор майстроў для будаўніцтва, пра што ўпраўляючы таксама раіліся з гаспадаром. У жніўні 1785 г. Буяльскі пісаў да Яленскіх аб неабходнасці ў цесляры Сямёне Зарэцкім: «Гэты чалавек – польскі, бацька яго сышоў у Кіеў, дзе праз пяць год жыцця спладзіў яго, і пайшоў тады пад панскую пратэцыю, каб забяспечыць сябе; і майстар добры, як цясляр, так і столяр, пры гэтым раіў бы я Яснавяльможнаму Пану, калі такое магчыма, зрабіць паўнамоцнага пасла на яго лібертацыю (вольную. – *P. V.*). Такім чынам, меў бы пан і вечнага падданага і добрага майстра, бо інакш не ведаю, як утрымаем» [5, арк. 44].

Акрамя гэтага, аканом быў абавязаны забяспечваць двор неабходнымі прыпасамі і ажыццяўляць збыт лішку. Так, упраўляючы Аўцюцэвічамі (маёнтак у Мазырскім павеце Мінскага ваяводства) Буяльскі паведамляў Яленскім ў лютым 1784 г. наступнае: «...справадзіў з Бродаў жалеза ад старых палашоў, загадаў апрацаваць, таму Яснавяльможны пан не нясе іншых выдаткаў» [5, арк. 31]. У іншым лісце да Яленскіх ад 9 сакавіка 1785 г. паведамлялася аб намеры апрацаваць ласіныя шкуры ў Слуцку і адпраўку да Дунайчыц ласінага мяса, якое засолена і падрыхтавана на «пекельфляйш» [5, арк. 33].

Значная ўвага надавалася нарыхтоўцы рыбы. У 1790 г. аканом Крыжаноўскі паведамляў Яленскім аб лоўлі рыбы ў маёнтку і пісаў, што перадаў карасёў і «езгароў» (яршоў) [7, арк. 8]. Іншы ўпраўляючы Крымоўскі паведамляў у лісце ад 6 сакавіка 1784 г. наступнае: «Пан Кулеш, пасля ад'езду Пана дастаў рыб штук 180, з якіх аддзялілі частку Стэльмакам у Тучу. Рэшту засолім і да лёду паставім, бо малая рыба, усяго толькі дзесяць шчупакоў». У гэтым жа лісце паведамляецца аб тым, што пан лентвойт здабыў лася і маладое ласяня [8, арк. 5].

Самай важнай справай аканома была гаспадарка. У адпаведнасці з парой года галоўнай тэмай справаздач становілася наяўнасць насення для засева, стан палёў, надвор'е і збор ураджаю. Так, пра нарыхтаванае насенне паведамляў у лісце да аднаго з Яленскіх ад 4 мая 1790 г. адміністратар Крыжаноўскі: «У Камаровічы выдадзена дзесяць коп жыта, пяцьдзясят асьмін яравога, трыццаць асьмін аўса» [7, арк. 2]. Аб зборы ураджаю і засева азімага жыта паведамляў у лісце ад 19 верасня 1780 г. П. Пірускі: «Яшчэ толькі грэчку пажалі, жыта пасеяна з каптуром 40 асьмін. У Тучы яшчэ на тыдзень працы, стагоў паставім коп з дваццаць. Больш як у мінулы год» [3, арк. 313]. Пра неспрыяльны стан надвор'я паведамляў 22 чэрвеня 1785 г. адміністратар Кіслякоўскі: «У нас тут нярэдка грады пануюць і шмат жыта пабіла. Ад такіх навальніц незразумелым чынам на мінулым тыдні а першай гадзіне прыбыла вада ... у маёнтак удавы земскага

пісара, карчму з венгляў знясло і з ... вокнамі панясло да Прыпяці, а млын з валам і грэблямi утрымаўся на сваім месцы» [5, арк. 43].

Надзённымі праблемамі для аканом па падчас засева магла стаць адсутнасць неабходнай колькасці насення або падзеж цяглавай жывёлы. У кастрычніку 1793 г. упраўляючы Буяльскі пісаў аднаму з Яленскіх: «Эпідэмія сярод быдла, нават зараз не праходзіць, няшчасныя ўсе, не маем чым араць, і хоць апошняе зярно засеяць не маем ніводнага спосабу. Бог пакараў у гэтым годзе неўраджаем, а на гэты год мала што засеяў або ўвогуле нічога, дакладна голад». Таксама аканом паведамляў пра стан надвор'я, які не спрыяў добраму ураджаю: «...дагэтуль на дзесяць асьмін не пасеяў, а ўжыў толькі 18 коп жыта. Ярына ўвогуле пагінула, грэчка без часу памерзла. Божа! Толькі злітуйся над намі» [5, арк. 71 – 71 адв.].

Акрамя ўраджаю, важнай справай аканом быў нагляд за станам здароўя жывёлы як на двары, так і па ўсім маентку. Цяжкімі з'яўляліся эпідэміі сярод кароў і валоў. Дэталёвае апісанне ходу эпідэміі і сродкаў яе пераадолення сустракаецца ў справаздачах адміністратараў маенткаў. Нярэдка лячэннем жывёлы і вызначэннем характару эпідэміі займаўся сам упраўляючы. У лісце ад 9 ліпеня 1785 г. Буяльскі паведамляў пра высвятленне спосабу лячэння валоў у Аўцюцэвічах: «...быдла пачало падаць і ўсе валы рабочыя, няхай Бог ласкай сваёй адвядзе. Загадаў ускрыць, шукаючы прычыну заразы, і знайшоў вантробы, залітыя крывёй, тады аддаў загад, каб быдлу як мага хутчэй пускалі кроў, не ведаю якое ад гэтага наступіць паляпшэнне» [5, арк. 47]. Падобны выпадак апісвае ў справаздачы ад 22 жніўня 1785 г. адміністратар Дунайчыц Караль Голюш: «Мор быдла як на вёсцы, так і на двары, што зараз пачынаецца, пагражае вялікай небяспечнасцю Дунайчыцам... Яснавяльможны пан Крымоўскі, які ўжо даўно ратуе быдла ад такой заразы, не можа выкарыстаць даўнейшыя лекі і з той прысланай кнігі не знаходзіць ніякіх спосабаў да змяншэння гэтай заразы» [6, арк. 13].

Акрамя вышэйпералічанага аканомы штодзень узаемадзейнічалі з сялянамі, якія ў справаздачах выступаюць як «падданыя». У сваіх лістах адміністратары маенткаў паведамлялі гаспадару пра розныя выпадкі і падзеі з жыцця сялян, вартыя яго ўвагі. Напрыклад, М. Лашкевіч апавядаў Г. Яленскаму ў лісце ад 1 чэрвеня 1761 г. пра скасаванне павіннасцей для пастуха ў выніку смерці бацькі: «Пракоп, бацька пастушка, які быў пры двары, падданы доргунскі, памёр на восьмы дзень мая, больш за тое, адпусціў з двара яго сына ... нават хаты няма каму трымаць, скасаваў яму паншчыну. Таксама загадаў пану адміністратару, каб быў для яго двара засеў, бо абяцаў, што засее». У гэтым жа лісце М. Лашкевіч згадвае іншую падзею з сялянскага жыцця: «Дачка таго Ігната, сын якога ў Вільні, ідзе замуж у Сапоцін за нашага юрыдычаніна, які з'яўляецца падданым Гасеўскага і не так даўно асеў на юрыдыцы». У сваю чаргу Гасеўскі быў супраць шлюбу. Таму да Ігнатавай дачкі пачалі сватаць «стангрэта» (кучара) Хведарка і яго брата, у сваю чаргу дзяўчына, як адзначыў М. Лашкевіч, «ніякім чынам ісці за іх не жадае і камічна рвецца за юрыдычаніна» [9, арк. 16 – 17].

Калі разглядаць лісты аканому да Яленскіх, то можна сфармуляваць пэўныя якасці, якія павінен быў мець і праяўляць адміністратар на сваёй пасадзе. Так, Буяльскі ў лісце да Г. Яленскага ад 23 сакавіка 1785 г. характарызаваў сваю працу наступным чынам: «...не папракне мяне ніхто, каб закрываў вочы і ў меншай ступені аказваў пратэцыю падданым, ніхто не ўбачыць таго, каб здрадзіў людзям, давераным мне Яснавяльможным панам, не дакажа ніхто і не папракне ніколі у тым, што калісьці наносіў шкоду імені Яснавяльможнага пана дабрадзея, бо кожныя загады выконваю дакладана» [5, арк. 40]. У іншым лісце ён пісаў: «...мой найвышэйшы высілак – выконваць загады і багатыя на вынік панскія распараджэнні, быць чулым да любога жэста» [5, арк. 42]. Такім чынам, галоўныя якасці, якія павінен быў праявіць аканом у сваёй працы, – адданасць уладальніку маёнтка, бездакорнае выкананне яго распараджэнняў і загадаў, прыязнае стаўленне да сялян і іх праблем, а таксама падтрыманне рэпутацыі свайго гаспадара у вачах іншых.

У сваю чаргу, уладальнік маёнтка даваў аканому пэўныя выгады і, адпаведна, пратэцыю, якая распаўсюджвалася і на сям'ю. Напрыклад, у лісце ад 21 чэрвеня 1791 г. Фелікс Крымоўскі, сын адміністратара аднаго з маёнткаў Яленскіх, звяртаецца да адрасата з просьбай выдаць 620 флорынаў, якія былі ўзнагародай за службу бацькі: «З дазволу майго айца я, самы нізкі раб, складаючы сваю галаву ля ног Вяльможнага пана, прашу аб тым, аб чым і мой бацька ... каб мог з ласкі яснавяльможнага майго бацькі скарыстаць гэта на маю адукацыю; раблю пакорную просьбу, як зычлівы слуга і панскі падножак» [8, арк. 14].

Аднак мелі месца выпадкі, калі аканом не заўсёды быў «зычлівым і ўдзячным слугой». У адным з лістоў ад 4 мая 1790 г. да Г. Яленскага Крыжаноўскі паведамляе пра аканома Вітчына Гурскага, які ў адпаведнасці з пададзенымі звесткамі нядбайна веў гаспадарку і неналежным чынам ставіўся да людзей: «Паведамляю Яснавяльможнаму пану, што пан Гурскі некалькі асьмін жыта казаў патраціць на гарэлку і завезці аж да Ястовіч да Яснавяльможнага пана Стражніка і не казаў войту гэта ні прапачатаць, ні запісаць, хто за гэта адказвае і хто на гэта грошы даў. Зноў, як і раней, пачаў без меры, але яшчэ і горш. І малоціць, і бярэ карабамі, каўшамі. І не магу даць рады і знайсці які сэнс, як на двары быць, калі 60 парабкаў і ніводнага добрага словаў не пачуў. Паведамлю і за панскае дабро, што прыкра, што ніколі нічога добрага не зробіць, ні мужчынскай паншчыны, ні жаночай. Млын яшчэ не скончаны праз вялікі дагляд і пільнасць Яснавяльможнага пана Гурскага і карчма таксама, калі такое далей кіраўніцтва будзе, то, пэўна, і за год нічога не будзе скончана» [7, арк. 2].

Таксама Крыжаноўскі апавядае пра стаўленне Гурскага да сялян і абыходжанне з дваровымі людзьмі: «Не маеш у Вітчынскім двары ахмістрыні, бо Яснавяльможны пан Гурскі хацеў розгамі сеч і выгнаць з двара, а Яснавяльможная пані Рынкевічава ўбачыла, што розгі прынеслі, прыбеглі кабеты, уцякла ў камору і праз акно ўцякла пехатой аж да Камаровіч» [7, арк. 2].

Пра падобны выпадак паведамляў у лісце да брата С. Яленскі, характарызуючы дзейнасць аднаго з адміністратараў маёнтка на Клеччыне: «...з

сялянамі надта цяжка абыходзіцца, найперш ведаю, што пан дабрадзеі, чаго ў інвентары няма, то таго не дазваляеш браць ад людзей. А ён панавыдумваў, сяляне надта ад таго маркотныя, не дасць хто што – кажа бізунамі (біць. – Р. У.), а то павіннасці накладае на некалькі коп віны плаціць да двара. Я такі ёсць нешчаслівы, што ніводнага рамесніка не мог дапрасіцца ў яго на патрэбы двара, а з паншчыны казаў саней некалькі зрабіць і прыцялям сваім параздаваў» [2, арк. 30].

Такім чынам, паўсядзённае жыццё аканом звязвалася непасрэдна са справамі маёнтка. Добры аканом павінен быў клапаціцца пра дабрабыт гаспадаркі, праяўляць адданасць гаспадару маёнтка і аказаць «пратэкцыю» сялянам, якім неабходная дапамога.

У залежнасці ад пары года адміністратар маёнтка кіраваў рознымі работамі сялян і рэгулярна паведамляў пра гэта ўладальніку маёнтка. Такія акалічнасці патрабавалі дасведчанасці ў гаспадарчых справах, бо менавіта аканом вырашаў, калі засяваць палі і збіраць ураджай. Наяўнасць цяглавай жывёлы ў маёнтку, якая нярэдка хварэла, патрабавала ведаў у ветэрынарнай справе.

Акрамя гэтага ў абавязкі адміністратара ўваходзіў штодзённы дагляд за станам двара і пабудоў. Ремонт і будаўніцтва ў маёнтку праходзілі пад непасрэдным кантролем упраўляючага.

Не менш важнай задачай было забеспячыць маёнтак неабходнымі харчовымі прыпасамі як на зіму, так і на прыезд гаспадара. Менавіта аканом павінен быў у адпаведнасці з загадамі ўладальніка вылучаць лішкі, якія давала гаспадарка, і займацца іх збытам.

Такім чынам, паглыбленасць аканом у штодзённую гаспадарчую руціну давала магчымасць уладальніку маёнтка прысвяціць частку свайго жыцця палітычнай дзейнасці або дзяржаўнай службе.

ЛІТАРАТУРА

1. Мальдзіс, А. Беларусь у люстэрку мемуарнай літаратуры XVIII стагоддзя: нарысы быту і звычаяў / А. Мальдзіс. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1982. – 256 с.
2. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі (НГАБ). – Ф. 1636. Воп. 1. Спр. 124. Перапіска паміж членамі сям'і Яленскіх.
3. НГАБ. – Ф. 1636. Воп. 1. Спр. 126. Лісты Яленскіх гродскаму суддзі, пісару Мазырскага павета Б. Вольбеку.
4. НГАБ. – Ф. 1636. Воп. 1. Спр. 135. Лісты Яленскім Бадзінэлі, Бенетаў, Бярновічаў, Багдановічаў, Багуцкіх, Букатых.
5. НГАБ. – Ф. 1636. Воп. 1. Спр. 138. Лісты Яленскім Буяльскіх.
6. НГАБ. – Ф. 1636. Воп. 1. Спр. 145. Лісты Яленскім Гарабурдаў, Голіўшаў, Грабоўскіх, Грыневічаў, Гурскіх.
7. НГАБ. – Ф. 1636. Воп. 1. Спр. 156. Лісты Яленскім Крыжаноўскіх, Кончаў, Касоўскага, Крэткоўскіх, Кулешаў, С. Кульповіча.
8. НГАБ. – Ф. 1636. Воп. 1. Спр. 157. Лісты Яленскім Крымоўскіх, Кнобельсдорфа, Камароў, Карэйва, Качанскіх.
9. НГАБ. – Ф. 1636. Воп. 1. Спр. 161. Лісты Яленскім Ланеўскага, Лапінскага, Лашкевічаў, Лукашэвічаў.
10. Bystroń, J. S. Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI – XVIII: w 2 t. / J. S. Bystroń. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960. – Т. 1. – 517 s.

11. Bystroń, J. S. Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI – XVIII: w 2 t. / J. S. Bystroń. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960. – Т. 2. – 670 s.

РЕЗЮМЕ

В данной статье на примере переписки Яленских со своими управляющими рассматривается повседневная жизнь эконома во 2-й половине XVIII в. В статье уделено внимание повседневным обязанностям управляющего и его роли в управлении имением.

SUMMARY

In this article, the correspondence between the Yalensky and their administrators examines the daily life of the economist in the second half of the XVIII century. The article focuses on the daily duties of the manager and his role in managing the estate.

Фабрика-Процкая О. Р.

РАЗВИТИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ И ЭТНИЧЕСКИХ ИДЕНТИЧНОСТЕЙ ЖИТЕЛЕЙ КАРПАТСКОЙ РУСИ В ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника

(Поступила в редакцию 18.04.2018)

В последние десятилетия современный мир характеризуется тенденцией, связанной с актуализацией идентичности стран и народов, пробуждением их национальной жизни и стремлений. Эта тенденция является естественной реакцией и имеет положительное значение в настоящее время. Возрождение национального самосознания в условиях скоротечной реальности выступает как один из приоритетных факторов развития наций и сохранения их национальной идентичности. Изучение вопросов, связанных с ростом национального фактора, является актуальным как в теоретическом, так и в практическом аспектах. Исследование этой проблемы существенно осложняется ещё и тем, что на сегодняшний день в современной науке отсутствует единство в определении понятий «идентичность», «национальная идентичность».

Слово «идентичность» этимологически происходит от латинского «*indenticus*», что означает «отождествление», «одинаковый». В науке это понятие исследовано недостаточно. Указанный термин широко используется в философии, этнологии, психологии, социологии, политологии.

Идентичность – это определение, интерпретация «Я», которая определяет, кто такой индивид и где он есть, в социальном и психологическом аспектах. Любая идентичность возникает в рамках системы социальных отношений и представлений. По мнению М. Гибернау, определяющими критериями идентичности являются непрерывность во времени и дифференциация. Непрерывность происходит от представления о нации как исторически закореневшей сущности. Дифференциация является следствием осознания формирования отдельной общины, имеет общее прошлое, традиции и символы, культуру, связанные с определённой территорией [1].

Среди учёных существует мнение, что национальная идентичность – это коллективное чувство, основанное на вере в принадлежность к одной нации и общность большинства атрибутов, отличающих этносы друг от друга. По мне-

нию М. Гибернау, «национальная идентичность – современный феномен, имеющий текущий и динамичный характер. Хотя осознание формирования нации может оставаться постоянным в течение длительных периодов времени, элементы, на которые полагается такое чувство, могут варьироваться. Люди, которые заявляют, что разделяют какую-то конкретную национальную идентичность, с разной силой ссылаются на веру в общую культуру, историю, родство, язык, религию, территорию и судьбу» [1, с. 21].

Говоря о нации как о группе людей, которые осознают, что они формируют сообщество, имеют общую культуру, язык, территорию, общее прошлое и планы на будущее, М. Гибернау утверждает, что национальная идентичность имеет пять измерений: культурное, психологическое, историческое, политическое и территориальное. Ценности, обычаи, традиции, взгляды, ритуалы, язык передаются людям, которые усваивают культуру конкретной нации. Процесс идентификации с элементами культуры создаёт сильную эмоциональную связь с ними. Именно общая культура, по мнению автора, способствует созданию связей солидарности между членами одного сообщества, давая им возможность признавать друг друга как принадлежащих к одной нации [1].

Для детального анализа феномена нации перспективным считаем обращение к национальной идентичности, своеобразной призме, «через которую рассматриваются, оцениваются и изучаются различные важные черты современной жизни» [3, с. 20]. Нация определяется как социальная общность, основанная на духовно-психологическом, историко-культурном, территориально-хозяйственном единстве. Только внешние символы сообщества (география, хозяйство, история) не раскрывают в полной мере внутренний, экзистенциальный смысл бытия нации. Это только объективные стороны жизни этноса. Они должны осознаваться и быть основой ценностных взглядов, проявления национального самосознания и сопутствующих ему чувств, переживаний, традиций. Без такого полного выявления национального самосознания сообщество не способно выступать активным субъектом исторического процесса. Поэтому, по мнению А. Лысенко, в определении нации необходимо подчёркивать не только её объективные основы, но и то, как они отображены в национальном сознании.

Именно через ценностные ориентации, традиции, сознание национальная сущность оказывается более конкретной и реальной. Каждый человек является частью этноса в первую очередь потому, что осознаёт свою принадлежность, идентифицируя себя с национальным целым. Субъективные стороны выступают как силы, объединяющие национальный организм в целостность, формируют чувство идентичности.

От периода основания первых государств в Центральной и Восточной Европе вершины Карпатских гор стали границей, разделившей жителей северного и южного склонов. Южные склоны гор являются частью бассейна Дуная. Около тысячи лет доминирующей государственной структурой здесь было многонациональное Венгерское королевство, интегрирующей частью которого являлась территория карпаторусинов. В рамках этой геополитической системы жители Карпатской Руси, по выражению историка русинского происхождения в США

П.-Р. Магочия, создали общую политическую культуру и понимание исторической традиции, что привело к развитию идей о политической автономии. С 1849 по 1944 гг., во время глубокого политического кризиса в Центральной Европе, карпаторусины требовали автономии. Русины-лемки, обитавшие к северу от Карпат, также надеялись на присоединение к собратьям на юге. В связи с этим геополитический, этнографический и исторический критерии определения самоидентификации являются одними из наиболее важных характеристик в определении Карпатской Руси как территории и русинов как численно доминирующего народа в пределах её границ [2].

В течение многих лет Карпатская Русь была внутри этнически разнообразной частью Европы. На северо-востоке проживали украинцы, на северо-западе – поляки, на юго-западе – словаки, на юго-востоке – румыны. На территории Карпатской Руси русины (руснаки) традиционно составляли большинство населения. Наряду с ними на данной территории проживали евреи, венгры, немцы, цыгане, словаки, румыны, поляки, а после окончания Второй мировой войны – русские и украинцы. Здесь долгое время была сельскохозяйственная зона, поэтому большинство населения занималось земледелием, лесными промыслами и скотоводством. Исключением в восточном регионе Карпатской Руси, по выражению П.-Р. Магочия, в междувоенные годы XX в. были поощрявшиеся чехословацким правительством чехи, которые поселились в крае, заняв должности врачей, учителей, государственных служащих, предпринимателей. Они составляли отдельный социальный слой, отличавшийся от остальных этнических групп региона [2].

До сих пор нет единодушия в названии территорий, где живут карпатские русины. Существует путаница в значениях терминов «Закарпатье», «Подкарпатская Русь» и «Карпатская Украина», которые для одних авторов означают лишь определённую часть Карпатской Руси, а для других – все земли, где живут русины, на южных склонах Карпат.

Менее проблематичным, по мнению отдельных исследователей, являются термины «Лемковина», или «Лемковщина», касающиеся территории нынешней юго-восточной Польши и «Пряшевщины», в частности, современной северо-восточной Словакии, территории которых населяют русины. П.-Р. Магочий считает, что авторы, исследующие темы карпаторусинства, должны помнить о том, что существует разница между государством и народом [2].

До 1772 г. Карпатская Русь была разделена между Польским и Венгерским королевствами. До 1918 г. она полностью находилась в пределах Австро-Венгерской империи, или габсбургской монархии (то есть Венгерского королевства и Австрийской Галиции). С 1919 по 1938 гг. территория была разделена между Чехословакией, Польшей и Румынией; в 1945 – 1991 гг. – между Польшей, Чехословакией, Румынией и Советским Союзом, а с 1991 – 1993 гг. по настоящее время – между Словакией, Польшей, Румынией и Украиной.

Вопрос сопоставления карпаторусинов с другими восточными славянами исследователи рассматривали с позиций классификаций этнических групп Карпатского региона, в частности, Карпатской Руси. Большинство публикаций XX в.

к восточным славянам относит этнографические группы, населяющие южный и северный склоны Карпатских гор, а именно: бойков, лемков и гуцулов.

В частности, в XIX в. исследователь В. Лукич использовал лемко-бойко-гуцульскую классификацию, ссылаясь на говоры. Отдельные учёные считали всех жителей Карпатского региона украинцами. Во 2-й половине XIX в. первые основательные исследования русинов выявили четыре этнографических группы: лемков, крайняков, верховинцев и долинян, отличавшихся друг от друга по признакам диалектной речи, культурным и материальным ценностям. Важным, по мнению исследователя П.-Р. Магочия, является тот факт, что эти названия не принимались как самоидентификаторы представителями этнических групп, а были даны им жителями соседних территорий. Восточнославянское население Карпатской Руси преимущественно идентифицировало себя как руснаков, русинов или «людей русской веры» [2, с. 34].

В 1-й половине XX в. поляки идентифицировали всех украинцев как русинов («rusini»). Пытаясь подчеркнуть своё этническое отличие от украинцев Восточной Галиции, представители интеллигенции, проживавшие к западу от реки Ослава, предложили использовать термин «лемко» как этноним. До 1920-х годов большая часть восточных славян территории, известной как Лемковщина, отказалась от названия «русин» («руснак») и приняла термин «лемко» [4, с. 11 – 22].

Среди учёных разных национальных и политических убеждений бытовало мнение о сочетании четырёх этнографических групп: верховинцев, лемков, крайняков и долинян.

Российский исследователь Г. А. Де-Воллан различал три основных группы: верховинцев, долишняков и объединявшую две подгруппы – спичаков и крайняков, которые относятся к руснакам (русинам) современной юго-восточной Словакии. Галицкий учёный (украинофил) В. Лукич в своих исследованиях не вспоминал о гуцулах и различал три группы: верховинцы, долиняне и вместе крайняки и спичаки (русины комитата Спиш).

Итак, все вышеупомянутые авторы были склонны считать, что наибольшую группу, с точки зрения географического ареала обитания и численности, составляли долиняне, крайняки (руснаки нынешней Восточной Словакии) и лемки.

Перед Первой мировой войной лишь один венгерский исследователь русинского происхождения А. Годинка в работе «Русины» рассматривал определённую часть гуцулов как представителей русского народа Прикарпатья [2, с. 43].

Несмотря на взгляды предшественников, украинские учёные 1-й половины XX в. придерживались иной классификационной схемы. Они разделяли Карпатскую Русь от запада на восток на три этнографических и лингвистических региона – Лемковщину, Гуцульщину и Бойковщину, каждый из которых включал территорию как на юг, так и к северу от Карпатских гор. Такая трёхчастная классификация доказывала, что восточные славяне южных склонов Карпат этнически тождественны жителям северных склонов.

Самым влиятельным исследователем, который разрабатывал трёхчастную схему, был галицко-украинский языковед, фольклорист, общественный деятель И. А. Панькевич. Именно трёхчастная схема легла в основу его монографии, по-

свящённой русинским диалектам «Украинские говоры Подкарпатской Руси и пограничных областей» (1938), а через двадцать лет мир увидел его «Очерк истории украинских закарпатских говоров: фонетика» (1958), в котором автор подробно проанализировал русинскую фонетику. Классификация И. А. Панькевича была приспособлена для использования в этнографии и продолжает бытовать в украиноязычной справочной литературе и развиваться в трудах энциклопедического характера.

Специалистом по диалектологии и украинской фонетике, автором многих научных трудов, посвящённых лемковскому говору села Яворки (1934) и проблеме разграничения лемковских и бойковских говоров (1937) в Подкарпатской Руси, был И. М. Зилинский. Он выделял четыре диалектных группы (лемковскую, бойковскую, средне-закарпатскую и гуцульскую), а самой большой диалектной зоной, совпадавшей с территорией сёл, населённых долинянами, галицкий лингвист считал средне-закарпатский диалект, который отличается от бойковских говоров на Верховине и в Галичине. Об этом подробно сказано в труде «Карта украинских говоров» (Варшава, 1933 г.). Его классификация принималась за основу многими украинскими исследователями, включая составителей «Атласа украинского языка» [2, с. 44].

На протяжении веков, несмотря на проживание по разные стороны гор, руснаки и лемки поддерживали тесные контакты, что дало им возможность сохранить много общих этнографических и языковых особенностей. Этим контактам способствовало то, что Карпаты являются самыми низкими именно в районе между реками Попрад, Ослава и Лаборец (территория современной польско-словацкой границы).

К восточной группе восточнославянского населения южных склонов Карпат относятся долиняне и верховинцы. Долиняне населяли 401 село, что составляло 38% от всех сёл Карпатской Руси. Территория проживания долинян охватывает большую часть Закарпатской области (исторической Подкарпатской Руси) от реки Шопурка на востоке до границы со Словакией на западе, включая южные склоны хребта Вигорлат. «Долиняне считаются самым древним восточнославянским населением территории Карпатской Руси, чьи предки постепенно переселились из Полесья и Подолья примерно в течение XI – XII вв.» [2, с. 36]. В результате долиняне сохранили больше архаических черт в речи. На протяжении веков эта этнографическая группа была изолирована от остальных восточных славян на севере (Галичина) и востоке (Буковина). Также духовная и материальная культура долинян, по выражению исследователя А. Бонкало, длительное время находилась под влиянием венгров, с которыми они делили общую этнографическую территорию, что было обусловлено географической доступностью контактов между подножием Карпат и Дунайской низменности [2].

Периферийную группу, по выражению П.-Р. Магочия, составляют верховинцы, населяющие 69 сёл вдоль высоких склонов Карпат в северо-западной и северо-центральной части Закарпатской области. Верховинцы имеют много общих черт с бойками, живущими на северо-галицком склоне гор. Высокие горные хребты и не-

удобные перевалы являются причиной ограниченного общения бойков и верховинцев.

Таким образом, географические факторы играли важную роль во взаимоотношениях между жителями Карпатского региона. Следует помнить о применении различных терминов, например «лемки» («русины-лемки»), «руснаки» (русины современной Словакии) и «пидкарпатски русины» для русинов Украины, но не «закарпатцы». «Несмотря на то, как жители Карпатской Руси себя называли, слово “русин” было запрещено» [2, с. 17].

В советские времена те из русинов Закарпатья (Подкарпатской Руси), кто хотел сохранить определённый смысл, могли использовать только территориальное название: «закарпатец», «закарпатка». Отсюда бытуют выражения «закарпатский народ», «закарпатские песни», «говорить по-закарпатски», «закарпатский язык», что не имеет смысла в этническом плане. По выражению П.-Р. Магочия, «не следует путать “закарпатец” и этнические категории и соответственно принимать “русинский народ”, “русинские песни”, “русинский язык” и т. д.» [2, с. 45].

Национальный вопрос на Карпатской Руси поднимался и накануне независимости Украины. Власть не ограничивает частной инициативы граждан и общественно-политических организаций в Закарпатье (в прошлом Подкарпатской Руси) распространять русинскую национальную ориентацию. Однако правительство всё ещё отказывается признать карпатских русинов как отдельную национальность и формально считает их субэтносом украинского народа [2]. Карпаторусинские исследования в начале XXI в. сформировались в важную научную дисциплину.

Таким образом, национальная идентичность проявляется в: признании народом самого себя; знании истории, национальной культуры, территории; осознании народом своих особых черт; понимании членами национальной группы своих интересов, стремлений, целей, идеалов, потребностей. Основными элементами национальной идентичности карпаторусинов, лемков, бойков, крайняков, долинян, верховинцев и гуцулов является национальное самоопределение, национальное самосознание, традиционная культура, патриотизм, чувство уважения и любви к своей родине, языку, что является консолидирующей силой и основой сохранения нации в современном мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гібернау, М. Ідентичність націй / М. Гібернау. – Київ : Темпора, 2012. – 304 с.
2. Магочій, П.-Р. Кожен карпаторусин є русином... але не кожен русин є карпаторусином : статті / П.-Р. Магочій ; пер. з англ. Н. Кушко, С. Біленький, з нім. Ю. Дуркот ; ред. укр. тексту В. Падяк. – Ужгород : Вид-во В. Падяка, 2015. – 132 с.
3. Руткевич, М. Н. Теория нации: философские вопросы / М. Н. Руткевич // Вопросы философии. – 1999. – № 5. – С. 23 – 28.
4. Сивицький, М. Духовна культура / М. Сивицький // Лемківщина: земля – люди – історія – культура : зб. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1988. – 567 с.

РЕЗЮМЕ

В статье проведён анализ понятий «идентичность», «национальная идентичность», «нация». Рассмотрены классификации этнических групп Карпатского региона в историческом контексте. Доказано, что национальная идентичность – необходимое условие сохранения кода

нации. Геополитический, этнографический и исторический критерии самоидентификации являются одними из важнейших характеристик в определении Карпатской Руси как территории и русинов как численно доминирующего народа в пределах её границ.

SUMMARY

The article analyzes the concepts of «identity», «national identity», «nation». Classifications of ethnic groups of the Carpathian region in the historical context are considered. It is proved that national identity is a necessary condition for preserving the code of the nation. It is the geopolitical, ethnographic and historical criteria for determining self-identification that are one of the most important characteristics in the definition of the Carpathian Rus as a territory and Rusyns, which numerically are the dominant people within its borders.

Хазанова К. Л.

ТРАПЕЎЧНЫЯ СРОДКІ ЭКСПРЭСІВІЗАЦЫІ ПАЭТЫЧНАГА КАНТЭКСТУ ПАЗААБРАДАВАЙ ЛІРЫКІ

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 11.09.2018)*

Пазаабрадавая лірыка ўключае народнапаэтычныя творы, якія выконваліся па-за канкрэтнай нагоды, у любы час, часцей на вячорках, калі быў адпаведны настрой. З гэтай прычыны традыцыйна сярод пазаабрадавых песень вылучаюцца сацыяльна-бытавыя песні, або песні нядолі і змагання, творы пра службу ў войску, песні пра каханне, сямейнае жыццё, жартоўныя і сатырычныя песні, песні да танцаў і прыпеўкі [1, с. 6].

Мова пазаабрадавых народнапаэтычных твораў любой тэматычнай арыентаванасці адрозніваецца надзвычайнай эмацыянальнасцю і экспрэсіўнасцю. У стварэнні гэтых стылістычных якасцей песень адметную ролю адыгрываюць розныя моўныя сродкі вобразнага выяўлення.

Мэта артыкула – характарыстыка метафар як сродкаў экспрэсівізацыі паэтычнага кантэксту беларускай народнай пазаабрадавай лірыкі.

Беларускі народнапаэтычны пазаабрадавы дыкурс прапануе хоць і меншую, у параўнанні з мастацка-вобразнымі азначэннямі, аднак дастатковую колькасць метафар. Гэта абумоўлена спецыфікай народнапаэтычнага кантэксту, трапляючы ў які, шматлікія агульнаўжывальныя нейтральныя словы часта метафарызуюцца, набываюць стылістычную афарбоўку і адметную вобразнасць.

У беларускай пазаабрадавай лірыцы пераважаюць дзеяслоўныя метафары, якія складаюцца з двух асноўных кампанентаў: суб'екта, выражанага назоўнікам, і прэдыката, выражанага дзеясловам, ужытым у пераносным значэнні. Адметнасцю беларускіх фальклорных пазаабрадавых тэкстаў з'яўляецца разгорнутасць вербальных метафар. Як правіла, двухкампанентныя вобразна-выяўленчыя сродкі ў песнях развіваюцца ў надзвычай вобразныя малюнкi, экспрэсіўнасць якіх ствараецца за кошт арганічнага дапаўнення метафарычнага словаўжывання параўнальнымі канструкцыямі і (або) мастацкімі азначэннямі.

У фальклорных пазаабрадавых тэкстах колькасць пераважаюць сталыя метафары. Такія выразы з'яўляюцца ўстойлівымі, замацаванымі ў грамадскай свядомасці праз шматлікія пакаленні носьбітаў дадзенай мовы і культуры. Праз

сталыя метафары народная свядомасць імкнецца перадаць вобразнае паведамленне пра лёс многіх пакаленняў беларусаў. Менавіта з гэтай прычыны часта ў пазаабрадавых песнях адзначаюцца метафарычныя выразы са словам «доля». Як складзецца лёс чалавека, ці будзе шчаслівым жыццё асобы – гэтыя пытанні заўсёды хвалявалі выканаўцаў: «Адгукнулася доля / На тым баку мора» [1, с. 71].

Свядомасць чалавека адлюстроўвае карціну свету як надзвычай складаную з’яву. На працягу ўсяго існавання людзі шукалі прычыны адсутнасці гармоніі ў жыцці. Такім чынам, сфарміраваўся інварыянтны міфалагічны канцэпт «лёсу і долі», у якім славянскі менталітэт вылучыў спецыфічныя рысы, што праявіліся ў мове. Беларускі пазаабрадавы народнапэтычны дыскурс дае разнастайны матэрыял для назіранняў над адлюстраваннем тэмы лёсу ў фальклоры.

Культурна-лінгвістычны партрэт канцэпту «лёс – доля» склалі выразы, дзе «доля» – асноўнае паняцце міфалагічнай карціны свету – служыць персаніфікацыяй поспеху. Адсюль – метафарычныя спалучэнні дзеясловаў з назоўнікамі, у якіх «доля» выступае аб’ектам: «*Табе дала, мой брацечка, / Долю медавую, / А мне дала, мой брацечка, Долю слезавую*» [1, с. 20]; «*А што гэтаму дзіцяці / Ды за долю даці? / Расчыталі, распісалі – / Ў салдаты аддаці*» [1, с. 61].

Моўнае выражэнне канцэпту «лёс – доля» як сімвала поспеху і шчаслівага жыцця народная свядомасць дапоўніла адпаведным эпітэтам («доля медавая»).

Пры персаніфікацыі долі ў пазаабрадавай лірыцы выкарыстоўваюцца таксама параўнанні. А надзвычайнае шанаванне долі паўплывала на называнне яе дэмініутывам: «*Яе долечка з садочку ідзе, / З садочку ідзе, як роза цвіце*» [1, с. 13].

Ствараючы вобраз долі, народная фантазія абагульніла назіранні ў формулах, якія акрэслілі ідэал жыццёвай з’явы. Нашым продкам доля ўяўлялася нябачнай субстанцыяй, што змяняе формы, з прычыны чаго ў фальклоры лірычныя героі ствараюць з доляй разнастайныя дзеянні, звычайныя для штодзённага жыцця беларуса: «*Панясу я ліху долю / На торг прадаваці, / Усякі знае ліху долю, / Не хоча купляці*» [1, с. 35].

У пазаабрадавых песнях сустракаецца персаніфікацыя некаторых іншых абстрактных паняццяў, семантычна блізкіх да паняцця «доля». Адметна, што ў тэкстах не фіксуецца лексема «лёс». Спарадычна адзначаецца русізм «судзьба»: «*Табе, братка, жыць прыйшлося, / Дзе мамка радзіла. / А мне, братка, жыць прыйшлося, / Дзе судзьба судзіла*» [1, с. 21].

Паўтор у вербальнай метафары «судзьба судзіла» надае тэксту экспрэсіўнасць і садзейнічае актуалізацыі ўвагі на дадзеных радках.

Даследаваныя тэксты пазаабрадавай лірыкі ўключаюць у сталыя метафары многія іншыя найменні абстрактных паняццяў. У вербальных метафарах ужываюцца лексемы «надзея, радзіма, гадзіна, слава»: «*Памёр казак, памёр казак, / Прапала надзея, / Застаўся конь вараны*» [1, с. 69]; «*Ой, клікаў я, ой, клікаў я, / Клікала радзіма. / Бадай цябе перакліча / Няшчасна гадзіна*» [1, с. 94]; «*– А чым мы будзем накрывацца? / – Я – чорнай хмарай, ты – людскай славай*» [1, с. 127].

Сустракаецца і аднакаранёвы антонім лексемы «слава – няслава» ‘адмоўнае ўражанне, дрэнныя думкі, меркаванні, ганьба’: «*А то ты, сястра, у свіціне, / Зрабіла няславу ўсей радзіне*» [1, с. 15].

Спрадвеку ў чалавечым жыцці негатыўныя падзеі назіраюцца часцей за станоўчыя, што абумовіла асаблівую пашыранасць у пазаабрадавым фальклору персаніфікаваных выказаў з вобразамі «гора, бяда»: «*А я прашу пана Бога, / Каб гора не ўсхадзіла. / Як абышло маё гора / Густымі кустамі, / Як зацвіло маё гора / Рознымі цвятані*» [1, с. 19].

Як і ў выпадку з канцэптам «доля», «гора, бяда» выступаюць і суб’ектам, і аб’ектам метафарызаваных дзеянняў:

*Бяду вяду, ой, бяду вяду –
Бяда не вядзецца,
Пад вішняю, пад чарэшняю
Бяда спаці кладзецца,
Ой, ляж, бяда, ой, засні, бяда,
На ўсю ночаньку спаці*» [1, с. 159].

Персаніфікацыя паняццяў «доля, бяда, гора» характэрна менавіта для пазаабрадавых фальклорных тэкстаў, бо абрадавая лірыка тэматычна прысвечана пэўным канкрэтным каляндарным або сямейным падзеям, а пазаабрадавы фальклор не мае часовай або падзейнай арыентаванасці, а таксама тэматычнай прызначанасці.

Дзеяслоўныя метафары ў пазаабрадавым фальклору выкарыстоўваюць паняцце «свет»: «*А што цяпер за свет настаў: / А брат сяцёр да й на чэсць пазваў*» [1, с. 13]; «*Які ж цяпер свет настаў, / То шчэ не бывала*» [1, с. 320].

Рэфлексы старажытнай славянскай міфалогіі захаваліся ў шматлікіх метафарычных выказах з лексэмамі-найменнямі разнастайных прыродных рэалій. Самы паважаны прыродны аб’ект, неабходны для штодзённага існавання чалавека, – сонца. Яно дае чалавеку святло, цяпло. Адсюль – адносіны старажытных стваральнікаў фальклорных твораў да сонца, на якое пераносяцца чалавечыя дзеянні: «*А ўжо сонца заходзіць, / Сірата не прыходзіць*» [1, с. 27]; «*Ясна сонца за лес коціцца. / Уся бядэдачка расходзіцца*» [1, с. 216].

Адносіны да прыроднага свяціла выявіліся ў яго памяншальна-ласкальных найменнях: «*Мне здаецца, што сонейка ўсходзя, / Аж мой мілы па садочку ходзя*» [1, с. 238].

Шанаванне сонца выяўляецца ў развіцці метафар эпітэтамі: «*Ой, ды сонца, сонца ды яснае, / Чаму ты раненька ўзыходзіла? / Чаму ты раненька ўзыходзіла, / А позненька да і заходзіла?*» [1, с. 188].

Распаўсюджана выкарыстанне метафар з вобразам сонца ў паралелізме: «*А ўжо сонейка / За лес коціцца, / А мне, маладой, / Дамоў хочацца*» [1, с. 40]; «*За бор сонейка зацацілася, / Мне да мамы ў гасці захацелася*» [1, с. 239]; «*Ярка сонца зацацілася, / Матка ў дачкі загасцілася*» [1, с. 249].

Метафарычнасць пазаабрадавай лірыкі ўважлівая да іншых прыродных з’яў. Месяц, ноч, зара выконваюць у фальклору чалавечыя дзеянні: «*Як узйдзе*

месячык – я й пайду. / Ой, узышоў месяцчык і зара» [1, с. 129]; «**Прыйдзе цёмна ночка** – / Не з кім размаўляці» [1, с. 162].

Папулярным у тэкстах з’яўляецца персаніфікацыя тумана: «**З гары туман коціцца**, / Хлопцам гуляць хочацца» [1, с. 65]; «**Туман поле адбывае**, / Салдат каня праязджае» [1, с. 74].

Сталыя метафары, ужытыя ў пазаабрадавым фальклоры, вобразна характарызуюць адпаведныя кліматычным умовам Беларусі прыродныя з’явы: «**Дождж дарожку палівае** – / **Дарожачка курна**» [1, с. 65]. Прычым такія метафары амаль заўсёды пашыраюцца эпітэтамі. Выкарыстанне некалькіх мастацкіх азначэнняў у метафары павялічвае вобразнасць і экспрэсіўнасць паэтычнага тэксту: «**А з-пад лесу, лесу цёмнага, / А з-пад гаю з-пад зялёнага / Выхадзіла туча чорная, / Да чорная, неспакойная, / І грамлівая, й даждлівая**» [1, с. 31].

Многія сталыя метафары, адзначаныя ў беларускіх народных пазаабрадавых тэкстах, з часам настолькі замацаваліся ва ўжыванні, што страцілі першапачаткова вобраз, на аснове якога выразы ствараліся, і наблізіліся да фразеалагічных спалучэнняў: «**Закіпела сэрца ва мне** – / **Ні на каго на чужога, / Як на свайго на мілога**» [1, с. 209].

Фальклорныя тэксты захавалі якраз першапачатковую аснову сучасных фразем: «закіпела сэрца» ‘захвалявацца, абурыцца, раззлавацца’.

Некаторыя такія выразы складаюцца з дзеяслова і залежнага ад яго назоўніка. Падобныя спалучэнні з’яўляюцца неаднаслоўнымі найменнямі прэдыкатыванай прыкметы, або вербоідамі [2, с. 5].

Пазаабрадавы народнапаэтычны дыскурс беларусаў часта прапануе вербоіды, што апісальна называюць дзеянне «плакаць»: «**Сястра к вярбе сцезжку збіла, / Вярбу слязою палівала, / Брата ў госці дажыдала**» [1, с. 16]; «**А я буду з казакамі ваяваць, / Мамка будзе усё слёзы праліваць**» [1, с. 64].

На эмацыянальнасць тэксту з такімі выразамі працуюць уласцівыя фальклору памяншальна-ласкальныя формы назоўнікаў: «**Людзі пойдучь у лугі касіць, / А я буду ў шабелькай хадзіць, / Мамка будзе па мне слёзачкі ліць**» [1, с. 64].

Метафарычны выраз можа развівацца мастацкімі азначэннямі: «**А ездзіць сястрыца па сонцы дамоў, / Едзе яна, едзе, паспяшаецца, / Гарачымі слёзкам абліваецца**» [1, с. 22]; «**Буду палкі палучаць, / Дробны слёзы праліваць, / Сваё жыццё праклінаць**» [1, с. 52].

Складанасці жыцця народа адбіваюцца ў выразе «век гараваць»: «**Табе, браток, жыць-панаваць, / Мне, сястрыцы, век гараваць**» [1, с. 21].

Сярод пазаабрадавай лірыкі ў асобную тэматычную групу вылучаюцца салдацкія і рэкруцкія песні [1, с. 49]. У такіх тэкстах служба ў войску звычайна называецца апісальна-пераносна: «**Стрыгуць, брыюць галовачку, / Як абстрыглі і абрылі, / Па горадзе навадзілі**» [1, с. 53].

У асобную групу вылучаюцца метафары, у якіх адлюстроўваюцца прыродныя з’явы. Пашыраны адухаўленні, дзе якасці і дзеянні чалавека пераносяцца на птушак і звяроў.

Своеасаблівую казначасць пазаабрадавай лірыцы надаюць метафары, у якіх размаўляюць або гаспадараць птушкі: «*Салавей шчабечыць, / Усю праўду гаворыць*» [1, с. 73]; «*Ой, праз лясы-бары / Шэры гусі ляцелі, / Летучы, гаварылі*» [1, с. 244]; «*Наварыў верабей піва, / Ён ўсіх птушак заваў, / Аднае савы не заў*» [1, с. 274].

У некаторых жартоўных песнях перанос дзеянняў і якасцей людзей на прыродныя з’явы ператварае песню ў паэтычную казку:

*Сядзіць камар на дубочку,
На зялёненькім лісточку,
Сядзіць камар, напявае,
Чорных мушак забаўляе.
Наляцела злая бура –
Камарыка з дуба здула.
Трашчыць, верашчыць –
Камар з дуба ляціць* [1, с. 324].

У многіх метафарычных выразях перажыванні чалавека перадаюцца праз указанне на дрэвы. Традыцыйна для славянскага фальклору ў такіх выпадках часта ўзгадваюцца бяроза і вярба: «*Усе вербы зашумелі, / Адна вярба не шумела, / Пад сабою госці мела*» [1, с. 76]; «*А ў полі бярозка стаяла, / Зялёным лісточкам махала*» [1, с. 270].

У пазаабрадавых тэкстах сустракаецца вобраз вішні: «*Як гляну ў вішнеў сад – / Аж там вішанькі стаяць. / Вішня к вішні хіліцца, Лісток з лістком ліпнецца*» [1, с. 24].

Часам у песні малюнак жыццёвай сітуацыі актуалізуецца праз стварэнне адпаведнай пейзажнай замалёўкі за кошт выкарыстання метафарычных выказаў: «*Шуміць-шуміць зялёная дуброва, / Стучыць-стучыць шырокая дарога, / Едуць, едуць казачанькі су вайны*» [1, с. 79]; «*А ў бару, бару дарожка ляжыць Эй-эй, дарожка ляжыць*» [1, с. 87].

Беларускай народнай пазаабрадавай лірыцы ўласцівы матыў ператварэння чалавека ў птушку або расліну. Часцей за іншых птушак узгадваецца зяюля: «*Абярнуся малада / Шэраю зяюляю, / А й палячу, малада, / У чыстае полечка*» [1, с. 136]; «*А я абярнуся шэраю зяюляю / І паляцела да татачкі ў госці*» [1, с. 279].

Даследаваная пазаабрадавая тэксты характарызуе імкненне да разгортвання асобных фразеалагічных выказаў у шырокі метафарычны кантэкст:

*Мне з табою, нелюб, жыць не хочацца.
Назругаўся ты нада мной, маладой:
Высякаў агонь з маіх чорных броў,
Віў вярвачкі з маіх русых кос,
Цясаў цёсачкі з маіх белых плеч* [1, с. 284 – 285].

Метафарызацыя лексем, розных па лексіка-тэматычных і граматычных уласцівасцях, садзейнічае эмацыянальнасці і выразнасці тэксту народнапаэтычных твораў.

Беларускі народнапаэтычны пазаабрадавы дыскурс прапануе адзінкавыя выпадкі ўжывання сінекдахі, калі адбываецца перанос назвы часткі на назву цэлага. Даследаваным тэкстам уласцівы разгорнутыя сінекдахі, якія маюць некалькі кампанентных частак: «*Да ўжо ручанькі / Нарабіліся, / Да ўжо вочанькі / Наглядзеліся, / Да й галованіка / Накланялася, / Да й прыставанька / Настаялася*» [1, с. 40].

Даследчыцкая ўвага да метафар як вобразна-выяўленчых сродкаў мовы пазаабрадавага фальклору беларусаў выяўляе іх колькасную непашыранасць. Большасць з метафарычных спалучэнняў пазаабрадавых тэкстаў – дзеяслоўныя метафары. У многіх песнях метафары дапаўняюцца эпітэтамі, а таксама ўваходзяць у склад вобразнага паралелізму. Сярод метафарычных выказаў дастаткова часта сустракаюцца вербоіды.

ЛІТАРАТУРА

- 1 Лірычныя песні / уклад. і рэд. Н. С. Гілевіча. – Мінск : Выд-ва БДУ, 1976. – 464 с.
- 2 Сидорец, В. С. Неоднословные наименования предикатного признака у восточных славян / В. С. Сидорец. – Минск : РИВШ, 2014. – 267 с.

РЕЗЮМЕ

Язык белорусских необрядовых народнопоэтических произведений отличается чрезвычайной эмоциональностью и экспрессивностью. В создании этих стилистических качеств особую роль играют метафоры. В необрядовом фольклоре белорусов метафоры как образно-изобразительные языковые средства количественно не распространены. Большая часть метафорических сочетаний необрядовых текстов – вербальные метафоры. Во многих песнях метафоры дополняются эпитетами, а также входят в состав образного параллелизма.

SUMMARY

The language of the Byelorussian non-ritual folk songs has great emotionality and expressiveness. The metaphors has a special role on the creating these stylistic qualities. In the Byelorussian non-ritual folklore metaphors as figurative language means are not quantitatively distributed. Most of them are verbal metaphors. In many songs metaphors are supplemented with epithets, and also form a part of figurative parallelism.

Шарая О. Н.

ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О СИРОТЕ В ТРАДИЦИОННОМ ПОГРЕБАЛЬНОМ И СВАДЕБНОМ ОБРЯДЕ: ОСОБЕННОСТИ ИССЛЕДОВАНИЯ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.09.2018)*

Слово «сирота» обозначает детей или подростков, оставшихся без одного или двух родителей. В этимологическом словаре белорусского языка отмечается, что «Сіратá ‘дзіця або падлетак, які застаўся без аднаго або без абодвух бацькоў», «Прасл. *sirota ‘сірата’ дэрыват ад прым. *sirь з суф. -ota» [20, с. 91]. Тема сиротства непосредственно связана с погребальным обрядом, кроме этого традиционные представления о сироте у некоторых народов явно выражены в свадебном обряде, в котором молодая или молодой были сиротами. М. Азадовский в работе «Ленские причитания» (1922) отметил наличие общих мотивов погребальной и

свадебной причети, что позволило ему поставить вопрос об их взаимовлиянии [1, с. 34 – 38]. Учёный отметил, что рассматриваемые им эмпирические данные были связаны со свадьбой сироты, но специально эту проблему не разрабатывал.

В начале 80-х годов XX в. в связи с изучением причети К. В. Чистов отметил важное место свадебной причети в русской традиционной культуре. В работе «Причитания у славянских и финно-угорских народов (некоторые итоги и проблемы)», опубликованной в 1982 г., К. В. Чистов писал, что «наиболее выразительным и, как нам представляется, “объективным” признаком развитости традиции причети является формирование свадебных причитаний» [14, с. 105]. Появление свадебных причитаний у русских учёный считал инновацией, появившейся не ранее XIV – XV вв. [14, с. 108].

В 1990 г. в статье «Похороны и свадьба» А. К. Байбурын и Г. А. Левинтон отмечали, что «отдельные сходные черты свадебного и погребального обрядов... столь многочисленны, что простое их коллекционирование превращается в задачу слишком лёгкую, а сколько-нибудь полная систематизация – в слишком трудную» [3, с. 64]. В заключительной части статьи авторы отметили, что ближе всего с погребальным обрядом соотносится свадьба невесты-сироты [3, с. 87]. А. К. Байбурын и Г. А. Левинтон предприняли попытку сделать обобщение на основе объединения данных о свадьбе невесты-сироты с данными о «похоронах невесты». Они отмечали, что «Свадьба сироты представляет собой явление, симметричное так называемым “похоронам невесты”» [3, с. 88]. Авторы сделали особый акцент на поминальной функции ритуального обращения невесты-сироты к умершим родителям на их могиле [3, с. 88]. Большинство авторов (Е. В. Барсов, М. К. Азадовский, В. П. Кузнецова и др.) справедливо отмечало важность обращения невесты-сироты к умершим родителям в связи с просьбой о благословении [4; 1; 10].

Сравнительное рассмотрение погребального причитания в литовском и восточнославянском фольклоре рассматривалось в монографии Л. Г. Невской «Балто-славянское причитание: реконструкция семантической структуры». В работе реализован подход, основанный на выявлении сходжений в литовском, белорусском, украинском и русских текстах [12, с. 7]. Было рассмотрено несколько ключевых концептов причитаний – дорога, гость, дом. В монографии рассмотрена ключевая фигура обрядового текста – умерший, которого оплакивают, однако сиротская проблематика специально не разрабатывалась за исключением темы смены статуса лиц, ставших сиротами, в главе 3 «Номенклатура родства в причитании».

На белорусском материале погребальный обряд был изучен В. Сысовым. В погребальном обряде белорусов на вербальном уровне, в обрядовых текстах в центре оплакиваемый, но также отражено положение оставшихся членов его семьи [13].

Сиротская свадебная обрядность рассматривалась в ряде работ. В конце XIX в. А. Занкевичем была опубликована работа «Белорусские свадебные обряды и песни сравнительно с великорусскими», в которой значительное место было уделено сравнительному рассмотрению сиротских свадебных песен двух

народов [7]. Сиротские свадебные песни белорусов наиболее полно представлены в томе «Вяселле. Песні» (Кн. 3). Во вступительной статье этого тома Л. Маша рассматривала важные аспекты сиротских свадебных песен в традиционной культуре белорусов [5, с. 5 – 28]. В то же время при сравнительном изучении белорусских свадебных песен со свадебными песнями других славянских народов проблематика сиротской свадебной обрядности не получила развития [2]. Среди работ, посвященных сравнительному изучению свадебных сиротских песен, следует отметить работу Р. Дризуле «Сходные образы и мотивы сиротских свадебных песен в латышском и литовском фольклоре» [6]. Как отмечала автор, «большинство сказительниц латышских песен указывают, что существуют песни, которые поются исключительно тогда, когда один из брачующихся, в особенности невеста, не имеют родителей» [6, с. 70].

Украинская исследовательница погребальных балканославянских плачей О. Микитенко выделяет текстовые константы погребального оплакивания в болгарской, македонской, сербской и черногорской традиции, в том числе и связанные с сиротой [11].

В статье С. Богдановой «Сиракът в традиционната култура на българите» были рассмотрены важные аспекты проблемы сиротства, в том числе система запретов, связанных с сиротой в свадебном обряде [21]. Сербская исследовательница С. Петрович в монографии «Сиромаштво у фолклорној традицији Срба од XIII до XIX века. Прилог проучавању народне културе» (2014) в главе «Сиромаштво и породица» («Бедность и семья») значительное место уделила рассмотрению проблемы сирот у сербов [29].

Анализ специфики родоориентированных представлений в похоронно-поминальных обрядах и свадебном обряде сироты у белорусов представлен О. Шарой в работе «Родаваарыентаваныя ўяўленні ў традыцыйнай духоўнай культуры беларусаў» [18], рассмотрены также особенности отражения архаических родовых представлений в обрядовых оплакиваниях в контексте народной религиозности [22].

Народные представления о сироте представлены в погребальных обрядах и соответствующих обрядовых текстах. Обрядовое причитание – фольклорный жанр, характерный для похоронно-поминального, свадебного обряда, а также некоторых других обрядов перехода, в которых центральной является тема прощания с теми, кто покидает семью (род). Лексема *сирота* в текстах погребальных оплакиваний относится к членам семьи умершего, особенно к детям, а также к родственникам умершего.

Наиболее архаическими являются карельские погребальные причитания [14, с. 111], где важное место занимает обращение к умершим предкам. В карельских плачах смерть понимается как уход к предкам – «дорогим прародителям» («белым прародителям», «славным прародителям», «родовым спасам», «приготовлен путь в род»). Согласно представлениям карел, *syntyset* – умершие родственники, прародители не только определяют судьбу умершего, но и существование живых. В отдельных карельских погребальных причитаниях содержались обращения сироты к умершим предкам с просьбой дать «лучшую долю».

В карельских похоронных плачах слова «смерть», «мёртвый», «умерший» были табуизированы, их нет в текстах, «факт смерти никогда ни в одном плаче не признаётся прямо, непосредственно» [9, с. 47]; «факт смерти в плачах понимается как воля *syntyset* – прародителей, которые призвали к себе человека» [9, с. 36]. В отличие от карельских плачей, в которых нет персонифицированного образа смерти, в севернорусских похоронных причитаниях речь идёт о смерти, защите от неё, образ смерти персонифицирован.

Олонецкие причитания считаются эталоном русского северного плача благодаря записям Е. Барсова [8, с. 15]. Вологодские причитания по умершим имели свои особенности, в них «не принято похоронный плач превращать в рассказ о жизни покойного и обстоятельствах его смерти. Здесь и в надгробных, и в поминальных причитаниях основное место занимают поэтические приёмы выражения горя осиротевших» [8, с. 15].

Похоронные оплакивания были сильно развиты в болгарской, македонской, сербской и черногорской традиции [11], в то же время сербы, черногорцы и македонцы не знали свадебных причитаний [14, с. 107 – 108]. Как отмечают исследователи, для традиционных погребальных плачей в Македонии, в отличие от сербской/черногорской традиции, характерен преимущественно родственно-семейный характер [26, с. 169; 30, с. 252].

Для македонских плачей, как и для других обрядовых традиций, характерным является то, что вдова также могла называться сиротой: «Леле, леле, јас сирота, Јас сирота, до Господа Што останав сиромашка, Сиромашка, ич невредна» [32, с. 209]. В македонских погребальных оплакиваниях по мужу, как и в погребальных причитаниях карел на русском Севере, нашла отражение патрилокальность брака. Мотив чужбины, оторванности от своих кровных родственников усиливает переживания, горе вдовы, которая в тексте плача называется сиротой. Мотив чужбины отражен в тексте погребального оплакивания: «На туѓина да се мажам ... Во туѓо место јас да умрам; Крај мене род да си немам, Тука јас сум долетало Како пиле од седело» [32, с. 223].

У болгар оплакивания – необходимая часть погребального обряда. Болгарским плачам присущи текстовые константы, выраженные в форме вопроса: «На кого оставляешь?». В текстах плачей перечисляются те, кого оставил, осиротил умерший: «На кого си, Русчо остави, младата си булка, стара си баба, болната си майка, малкото си дите, хубавото ми момче. На кога ги, Русчо, заръча?» [25, с. 189]. Умерший осиротил родных и лишил их его поддержки.

Особый интерес представляет отношение к сиротам в задруге. На Балканах характерна была опека сирот со стороны членов задруги. Сироты – дети задруги. В задруге в случае сиротства место умершего родителя заменяли её старшие члены, например, братья умершего, выполнявшие функции родителей [24]. Как отмечает М. Митерауэр, живущие в комплексных семьях родственники берут на себя функции родителей, что существенно отличалось от ситуации в восточноальпийском пространстве [28, s. 131 – 148].

Не только в погребальном, но и в свадебном обряде отражены особенности народных представлений о сироте. Проведённые исследования показали, что в

регионах Восточной и Юго-Восточной Европы, Карелии, Восточной Финляндии распространение такого элемента свадебной обрядности, как обрядовое прощание невесты с родительским домом, родом, коррелирует с областями распространения в прошлом патрилинейно-комплексных семей [17, с. 337].

На основных этапах свадебной обрядности необходимо было участие родителей, родительское благословение на свадьбе было обязательным. Поскольку у невесты-сироты или жениха-сироты не было одного или обоих родителей, свадебный обряд имел существенные особенности, что нашло отражение на ритуальном и вербальном уровне. С этим связано посещение невестой-сиротой могилы родителей с ритуальным приглашением их на свадьбу.

Посещение сиротой могилы родителей перед свадьбой было широко распространено на Русском Севере. В севернорусской свадьбе исследователи выделяли различные способы проведения обрядов прощания невесты-сироты с умершими родителями: 1) невеста-сирота посещала кладбище, когда ездила «по гостям», чтобы пригласить родственников на свадьбу, она обращалась к умершим родителям с просьбой благословить её; 2) невеста-сирота приходила на кладбище, где причитала. По возвращении домой продолжались причитание и обращение к умершим родителям благословить её [4; 10].

Наличие свадебных причитаний наравне с похоронными было характерно для финно-угорских народов и русских. У белорусов свадебные голошения были распространены только в некоторых районах на севере Беларуси.

В причитаниях на русском Севере, которые исполнялись над родительской могилой, содержались характерные мотивы – стереотипные формулы: призыв к ветрам развеять «жёлты пески», земле расступиться и другие [10, с. 110 – 111]. Затем следовала просьба сироты о благословении.

Исследуя одну из традиций русского северного плача на свадьбе, а именно традицию междуречья Сухоны и Юга и верховья Кокшенги восточной части Вологодской области, Б. Б. Ефименкова отмечала, что «полностью используются сюжетные мотивы и поэтические формулы надмогильных причитаний» [8, с. 22], отличие от погребального обряда состояло в просьбе благословить на предстоящий брак.

Свадьба сироты в традиционной культуре белорусов имела свои особенности. Главным мотивом сиротских песен белорусов является поиск сиротой могилы родителей и приглашение их на свадьбу. Варианты песни с данным мотивом широко распространены. В разных регионах Беларуси выделяется группа песен с обращением-просьбой умершей матери (отца) к Богу отпустить её (его), чтобы можно было посмотреть на свою дочь во время свадьбы. В свадебной обрядности сироты доминирует мотив социального плана, в котором подчёркивается переходный статус молодой, которая оставляет свой род и нуждается в родительском благословении. Акциональный уровень обряда отражает посещение могилы отца (матери).

Обращение сироты к умершим родителям в песнях имело место, но это обращение не сопровождалось ритуалом жертвоприношения. В действиях на могиле умерших родителей с приглашением на свадьбу ожидается их

благословение. Здесь имела место прагматика отношений между миром мёртвых и живых.

В Македонии, в области Мириово, существовал обычай – приглашение на свадьбу начиналось с приглашения умерших, святых в церкви и только потом – других гостей. Обычно две пожилые женщины шли на кладбище с целью пригласить умерших [31, с. 104].

Этнографические материалы показывают, что сирота – нежелательный участник в определённых обрядах и обычаях, а в других, напротив, является главным действующим лицом.

В начале свадьбы болгар приготавливали закваску для свадебных караваев, которую чаще всего замешивали золовка и деверь, но при условии, что они не сироты [33, с. 203]. В обрядовом наливании воды в Северозападной Болгарии, которое называлось «ладуване», не могла участвовать девушка-сирота [23, с. 49]. В соответствии с обычаем, древко для свадебного знамени должна срубить девушка, имеющая родителей, поскольку нарушение этого требования могло принести несчастье молодым [27, с. 196]. В родильных обычаях и обрядах также отмечаются ограничения для участия сироты [21, с. 205].

В некоторых обрядах, напротив, девушка-сирота могла выполнять роль главного персонажа, как это имело место в окказиональном обряде вызывания дождя Додола [21, с. 207; 29, с. 287 – 288]. В качестве главной фигуры девушка-сирота могла быть в календарном обряде «вождения Кўста» [16; 19, с. 207]. Характерно, что в обряде «вождения Кўста», в котором выражен культ рода, женщина, наряженная в зелень с ног до головы, выступала в качестве центральной обрядовой фигуры, наиболее близкой к сакральному миру предков рода [15; 16; 19].

Представления о сироте в погребальной обрядности были важной составляющей традиционной культуры. В наиболее архаической традиции, как это имело место у карел, в погребальной обрядности сохранились элементы культа предков. В свадебном обряде сироты у некоторых народов также сохранились практики, свидетельствующие об особом отношении сироты к миру сакрального, что характеризует существенные особенности народной религиозности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азадовский, М. К. Ленские причитания / М. К. Азадовский. – Чита : Тип. Даль-профсовета, 1922. – 128 с.
2. Аксамітаў, А. Беларускае вяселле ў яго адносінах да заходнеславянскіх вяселляў – польскага і славацкага : даклад на XI Міжнар. з'ездзе славістаў / А. Аксамітаў, Л. Малаш. – Мінск: Навука і тэхніка, 1993. – 37 с.
3. Байбурин, А. К. Похороны и свадьба / А. К. Байбурин, Г. А. Левинтон // Исследования в области балто-славянской духовной культуры (погребальный обряд). – М., 1990. – С. 64 – 99.
4. Барсов, Е. В. Причитанья Северного края / Е. В. Барсов. – СПб. : Наука, 1997. – Т. 2. – 656 с.
5. Вяселле. Песні : у 6 кн. / склад. Л. А. Малаш ; муз. дадат. З. Я. Мажэйка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – Кн. 3. – 768 с.

6. Дризуле, Р. Сходные образы и мотивы сиротских свадебных песен в латышском и литовском фольклоре / Р. Дризуле // Фольклор балтских народов. – Рига, 1968. – С. 69 – 104.
7. Занкевич, А. Белорусские свадебные обряды и песни сравнительно с великорусскими / А. Занкевич. – СПб. : Печатня Е. Евдокимова, 1897. – 113 с.
8. Ефименкова, Б. Б. Севернорусская причеть: междуречье Сухоны и Юга и верховья Кокшенги (Вологодская обл.) : исследования и тексты / Б. Б. Ефименкова. – М. : Советский композитор, 1980. – 392 с.
9. Конкка, У. С. Поэзия печали. Карельские обрядовые плачи / У. С. Конкка. – Петрозаводск : Карельский научный центр РАН, 1992. – 296 с.
10. Кузнецова, В. П. Причитания в северно-русском обряде / В. П. Кузнецова. – Петрозаводск : КНЦ РАН, 1993. – 179 с.
11. Микитенко, О. О. Балканослов'янський текст поховального оплакування: прагматика, семантика, етнопоетика / О. О. Микитенко. – Київ : ІМФЕ, 2010. – 422 с.
12. Невская, Л. Г. Балто-славянское причитание: Реконструкция семантической структуры / Л. Г. Невская. – М. : Наука, 1993. – 240 с.
13. Сысоў, У. М. Беларуская пахавальная абраднасць: структура абраду, галашэнні, функцыі слова і дзеяння / У. М. Сысоў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1995. – 182 с.
14. Чистов, К. В. Причитания у славянских и финно-угорских народов (некоторые итоги и проблемы) / К. В. Чистов // Обряды и обрядовый фольклор : сб. ст. / АН СССР, Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. – М., 1982. – С. 101 – 114.
15. Шарая, В. М. Абрад Куст: функцыянальная прырода, трансфармацыя. Мастацкі свет песень / В. М. Шарая // Каляндарна-абрадавая паэзія / А. С. Ліс, А. І. Гурскі, В. М. Шарая. – Мінск, 2001. – С. 307 – 332.
16. Шарая, О. Н. Ценностно-нормативная природа почитания предков / О. Н. Шарая. – Минск : Технология, 2002. – 249 с.
17. Шарая, В. М. Сацыякультурныя асаблівасці родавых уяўленняў славян у кантэксце традыцыйнай духоўнай культуры еўрапейскіх народаў / В. М. Шарая // Літаратуразнаўства. Фалькларыстыка : XV Міжнар. з'езд славістаў, Мінск, 20-27 жніўня 2013 г. : даклады беларускай дэлегацыі / НАН Беларусі [і інш.] ; рэдкал. : А. А. Лукашанец (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2013. – С. 333 – 344.
18. Шарая, В. М. Родаваарыентаваныя ўяўленні ў традыцыйнай духоўнай культуры беларусаў / В. М. Шарая // Нарысы гісторыі культуры Беларусі : у 4 т. / А. І. Лакотка [і інш.] ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2016. – Т. 3. Культура сяла XIV – пачатку XX ст. Духоўная культура. – Кн. 2. – С. 458 – 481.
19. Шарая, В. М. Абрад «ваджэнне Кўста»: функцыянальная прырода, аксіялогія, трансфармацыя / В. М. Шарая // Нарысы гісторыі культуры Беларусі : у 4 т. / А. І. Лакотка [і інш.] ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2016. – Т. 3. Культура сяла XIV – пачатку XX ст. Духоўная культура. – Кн. 2. – С. 196 – 227.
20. Этымалагічны слоўнік беларускай мовы / НАН Беларусі, Ін-т мовазнаўства імя Я. Коласа / уклад. : Р. М. Малько, Г. А. Цыхун. – Мінск : Беларуская навука, 2008. – Т. 12. – 366 с.
21. Богданова, С. Сиракът в традиционната култура на българите / С. Богданова // Етнографски проблеми на народната култура. – София, 1998. – Т. 5. – С. 194 – 213.
22. Charaïa, O. Représentations archaïques concernant la lignée dans les lamentations rituelles / O. Charaïa // Cahiers slaves. – Paris, Université Paris-Sorbonne, 2013. – №13. – P. 43 – 63.
23. Иванова, Р. Българска фолклорна сватба / Р. Иванова. – София : Изд-во БАН, 1984. – 265 с.
24. Kaser, K. Familie und Verwandtschaft auf dem Balkan. Analyse einer untergehenden Kultur / K. Kaser. – Wien ; Köln ; Weimar : Böhlau Verlag, 1995. – 522 S.
25. Кауфман, Н. Погребални и други оплаквания в България / Н. Кауфман, Д. Кауфман. – София : Изд-во БАН, 1988. – 392 с.

26. Латковић, В. Народна књижевност. 1 / В. Латковић. – Београд : Научна књига, 1967. – 287 с.
27. Манолова, Я. Сватбеният обред в с. Вълче поле, Хасковско / Я. Манолова // Известия на музеите в Югоизточна България. – Пловдив, 1984. – Т. VIII. – С. 181 – 199.
28. Mitterauer, M. Historische Verwandtschaftsforschung / M. Mitterauer. – Wien ; Köln ; Weimar : Böhlau Verlag, 2013. – 248 S.
29. Петровић, С. Сиромаштво у фолклорној традицији Срба од XIII до XIX века. Прилог проучавању народне културе / С. Петровић. – Београд : Албатрос плус, 2014. – 492 с.
30. Pešić, R. Narodna književnost / R. Pešić, N. Milošević-Đorđević. – Beograd : Vuk Karadžić, 1984. – 311 s.
31. Ристески, Љ. С. Посмртниот обреден комплекс во традициската култура на Мариово / Љ. С. Ристески. – Прилеп, 1999. – 246 с.
32. Цепенков, М. К. Македонски народни умотворби : во 10 кн. / М. К. Цепенков. – Скопје : Макед. книга, 1972. – Кн. 1. Народни песни. – 353 с.
33. Янева, С. Български обредни хлябове / С. Янева. – София : Изд-во БАН, 1989. – 142 с.

РЕЗЮМЕ

В статье представлены результаты анализа особенностей традиционных представлений о сироте в погребальном и свадебном обряде. Рассмотрены научные подходы изучения представлений о сироте в контексте этих обрядов.

SUMMARY

The article presents the results of the analysis of the features of traditional representations about the orphan in the funerary and wedding rituals. The scientific approaches to the study of traditional representations about the orphan in the context of these rituals are examined.

Шыдлоўскі С. А.

ПЕДАГАГІЧНЫЯ ТРАДЫЦЫІ ПАМЕСНАГА ДВАРАНСТВА БЕЛАРУСІ (КАНЕЦ ХVІІІ – ПАЧАТАК ХХ СТ.)

*Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт
(Паступіў у рэдакцыю 14.09.2018)*

У дадзеным артыкуле дваранскі маёнтак Беларусі канца ХVІІІ – пачатку ХХ ст. разглядаецца як адукацыйнае асяроддзе, якое з’яўлялася важным фактарам у практыках выхавання і хатняга навучання дзяцей у памешчыцкіх сем’ях. Паводле вызначэння М. Хейдметса, асяроддзе – гэта тая частка аб’ектыўнай рэальнасці, з якой суб’ект узаемадзейнічае прамым або ўскосным вобразам, што прыводзіць да ўключэння ў жыццядзейнасць суб’екта прадметаў і з’яў знешняга свету [4, с. 61]. Адукацыйнае асяроддзе можна прадставіць як сукупнасць прыродна-геаграфічных, сацыяльна-эканамічных і этнакультурных фактараў. У сваю чаргу, адукацыйнае асяроддзе – гэта сістэма ўплываў і ўмоў фарміравання асобы па зададзенаму ўзору, а таксама магчымасцей для яе развіцця, якія ўтрымліваюцца ў сацыяльным і прасторава-прадметным атачэнні [7, с. 14]. Пад педагагічнай традыцыяй разумеецца гістарычна сфарміраваная сукупнасць вопыту выхавання і навучання.

У беларускай этналогіі традыцыі выхавання дзяцей у сем’ях прывілеяванага саслоўя ў ХІХ ст. былі ўпершыню даследаваны Л. В. Ракавай [3]. У дадзеным артыкуле выкарыстоўваецца шэраг тэарэтыка-метадалагічных

падыходаў даследчыцы, у прыватнасці, пры вызначэнні этнакультурнай прыналежнасці дваранства і апазнаванні педагагічных традыцый прывілеяванага саслоўя як часткі этнічнай традыцыі беларусаў.

У разгледжаны перыяд Беларусь уваходзіла ў склад Расійскай імперыі. Дадзены час характарызаваўся наяўнасцю моцных знешніх уплываў на развіццё культуры прывілеяванага саслоўя Беларусі, у першую чаргу рускай і польскай культур, а праз іх пасрэдніцтва – культур заходнееўрапейскіх (французскай, нямецкай, англійскай), што тлумачыць неабходнасць вывучэння знешняга культурнага кантэксту, у якім фарміравалася беларуская педагагічная традыцыя.

Выхаванне ў арыстакратычных сем'ях насіла часта праектны характар і арыентавалася на пэўны ідэал. Педагагічны ідэал мог выразна артыкулявацца, напрыклад, у інструкцыях па выхаванні дзяцей (перш за ўсё прамых спадкаемцаў), якія складаліся звычайна бацькам і адрасаваліся выхавацелям, губернерам, настаўнікам і самім дзецям. Большасць стратэгіяў сямейнага выхавання ў памешчыцкім асяроддзі заставалася ў межах хрысціянскай традыцыі. Адпаведна як эталон ўніверсальных чалавечых вартасцей разглядалася асоба Хрыста. Папулярнымі з'яўляліся ўзоры з жыцця продкаў (ці патронаў роду), гістарычных і біблейскіх герояў, у меншай ступені – літаратурных персанажаў. Звычайна ўзор для наследавання закладваўся на ўзроўні імя, якое давалася дзіцяці ў гонар выдатнага продка, славутай гістарычнай постаці ці святога. Уяўленне аб коле гістарычных, літаратурных і міфалагічных герояў, на прыкладзе якіх выходзілі ўрадженцы Беларусі, у прыватнасці, носьбіты польскамоўнай каталіцкай шляхецкай традыцыі, дае кніга Яна Баршчэўскага «Шляхціц Завальня». Так, на яе старонках пераважаюць імёны, звязаныя з антычнай гісторыяй (Аляксандр Македонскі, Гамер, Вергілій, цар Спарты Леанід, Цыцэрон, Гарацый, Цэзар) і хрысціянскай традыцыяй (Ісус, Маці Божая, св. Пётр, Тры вешчуны, Адам, Ева, Каін, Ігнацій Лаёла і інш.) [6].

Для памеснага дваранства маёнткі – «радавыя гнёзды», «фартуны» – былі ўвасабленнем «малой радзімы». З'яўляючыся асяроддзем, у якім акумуляваліся сямейныя традыцыі і гісторыя, сядзіба ўплывала на фарміраванне саслоўна-родавай ідэнтычнасці. Задачы саслоўнага выхавання маладога пакалення вырашаліся ў межах маёнтка разнастайнымі сродкамі. Збіраліся партрэтныя галерэі продкаў, мемарыялізаваліся месцы іх пахавання, складаліся *Silva rerum* – рукапісныя кнігі са згадкамі з сямейнай гісторыі, імёны членаў роду надаваліся вёскам і фальваркам. Усталёўваліся памятныя дошкі з нагоды гістарычных падзей, звязаных з дадзенай мясцовасцю. Франтоны порцікаў і брам шляхецкіх сядзіб запыняліся гербавымі картушамі ўладальнікаў маёнтка. Герб роду (часам бляшаны) мог знаходзіцца таксама над камінам, на пячоннай паліванай кафлі, над уваходам на ганак. Алегарычныя малюнкі, надпісы на польскай і лацінскай мовах, маральныя максімы, жыццёвае крэда і вызнанне веры, дэвізы сустракаліся на брамах, бэльках, над дзвярыма, на дрэвах. Патрэбе ўшанавання гісторыі роду служыў парк, дзе ўсталёўваліся капліцы-пахавальні, помнікі, абеліскі, камяні з эпітафіямі, сустракаліся памятныя дрэвы. Сямейным гонарам рабіліся заснаваныя прадстаўнікамі роду храмы. Збіраліся гістарычныя дакументы, кнігі, прадме-

ты мастацтва. Падобнымі сродкамі фарміравалася выхаваўчае асяроддзе, у якім маладое пакаленне набывала першыя веды пра край і род [5, с. 69].

У залежнасці ад маёмаснага становішча і радавітасці ідэал выхавання ў бацькоў мог істотна адрознівацца. Для арыстакратыі прыярытэтам з'яўлялася публічная дзейнасць. Хлопчыкаў у падобных сем'ях рыхтавалі да палітычнай ці вайскавай кар'еры, каб яны зрабіліся ўзорнымі грамадзянамі радзімы і выдатнымі прадстаўнікамі роду; дзяўчат – да ролі гаспадынь «адкрытага дома», які павінен быў жыць грамадскімі і інтэлектуальна-мастацкімі інтарэсамі. У той жа час значная частка сямей сярэдніх і дробных землеўладальнікаў арыентавала сваіх дзяцей да практычнай гаспадарчай дзейнасці ў маёнтку. Аднак дадзеныя стэрэатыпы з часам змяняліся. Паводле Л. Патоцкага, з апошняй чвэрці XVIII ст. у арыстакратычным асяроддзі не лічылася ўжо безумоўна абавязковым выхоўваць панічоў «дзеля Бога і людзей, корда і рады». На змену ідэалу грамадскага служэння разам з модай на французскую культуру прыходзілі сібарыцкія настроі. Усё часцей школьная адукацыя замянялася для дзяцей мясцовага дваранства хатняй. Пачала цаніцца навука, атрыманая праз гувернёраў-іншаземцаў, прысутнасць якіх у дваранскай сям'і рабілася элементам прэстыжу [2, с. 108 – 109; 12, s. 12].

На педагагічны ідэал уплывалі таксама палітычныя і філасофскія перакананні бацькоў. У кансерватыўных («старопольскіх», «сармацкіх») сем'ях дзяцей выхоўвалі ў веры, заахвочвалі да шанавання бацькоў, сціпласці і пачцівасці ў паводзінах з дарослымі, вучылі прыняццю сацыяльнай іерархіі. Ілюстрацыяй да падобнага тыпу выхавання могуць служыць мемуары Ф. Карпінскага. Так, паводле ўспамінаў аўтара, ён не смеў пры бацьку не толькі сядзець без дазволу, але нават стаяць, абапёршыся на сцяну [10, s. 4, 16].

Арыстакратычнае выхаванне ў асветніцкім духу ўключала ідэалы самадyscyпліны і рацыянальнасці, а таксама парадку, унармаванасці, сістэмнасці ў дзеяннях, што магло, напрыклад, рэалізавацца праз увядзенне для дзяцей раскладу дня. У падобнай сістэме поглядаў папулярнай была ідэя аб карысці стварэння для дзіцячага побыту аскетыхных умоў. Дзяцей, напрыклад, маглі вучыць абмяжоўваць сябе ў сродках, вызначаючы для іх невялікае грашовае ўтрыманне, якое не прадугледжвала раскошы ці высокага камфорту.

Ідэал выхавання мог адрознівацца не толькі ў розных класавых асяроддзях, але і ў межах адной сям'і. Самае відавочнае – наяўнасць розных ідэалаў пры выхаванні дзяўчат і хлопчыкаў. Яны таксама адрозніваліся ў дачыненні да старэйшых (будучых спадкаемцаў) і малодшых дзяцей. Аднак можна вызначыць кампаненты выхавання, якія з'яўляліся ўніверсальнымі: памешчыкі хацелі бачыць сваіх дзяцей рэлігійнымі, паслухмянымі, таварыскімі і здаровымі (хлопчыкаў – моцнымі). Выхаванне ў памешчыцкіх сем'ях грунтавалася на сямейна-родавых і саслоўных каштоўнасцях, што прадугледжвала актуалізацыю гістарычнай памяці. З гісторыяй краю памешчыцкія дзеці знаёміліся найперш праз згадкі аб удзеле продкаў у гістарычных падзеях. Значным аспектам хатняга выхавання ў сем'ях пераважнай часткі беларускіх дваран-памешчыкаў з'яўлялася захаванне польскай культурнай ідэнтычнасці. Адпаведна важным выхаваўчым

элементам была актуалізацыя комплексу традыцый, звычайў, норм, якія атажасамліваліся з нацыянальным канонам і «залатой эпохай» існавання колішняй Рэчы Паспалітай [5].

Ідэалу выхавання адпавядаў і «ідэал выхавацеля»: бацькі праяўлялі цвёрдасць і паслядоўнасць у выхаванні сваіх дзяцей, але рабілі гэта з любоўю і розумам. Педагагічныя практыкі ў дваранскім маёнтку распаўсюджваліся не толькі на дзяцей. Традыцыйная сямейная мадэль прадугледжвала, што муж будзе выконваць пэўныя педагагічныя абавязкі ў дачыненні да сваёй жонкі. Ад жанчыны чакалася паслушэнства, а мужчына мусіў апекавацца жонкай матэрыяльна, інтэлектуальна і духоўна. Разам яны ажыццяўлялі педагагічную функцыю адносна матэрыяльна залежнай ад іх дробнай шляхты і прыгоннага сялянства. У асяроддзі сярэдняй і дробнай шляхты заможныя і радавітыя памешчыцкія сем'і разглядаліся як узор для пераймання. Такім чынам, гаспадары заможных маёнткаў не толькі былі прыкладам для ўласных дзяцей, але і выконвалі больш шырокую патрыярхальную місію ў сваім сацыяльным акружэнні [2, с. 46].

У сваю чаргу, у выхаванні малодшых гадаванцаў памешчыцкай сям'і прымалі ўдзел прадстаўнікі шырокага кола членаў роду, перш за ўсё бліжэйшыя сваякі, хросныя бацькі. Істотным з'яўляўся выхаваўчы ўплыў святароў, а таксама прадстаўнікоў наёмнага персаналу (мамкі, нянькі, дзядзькі, гувернёры, настаўнікі), якія непасрэдна даглядалі памешчыцкіх дзяцей і займаліся іх навучаннем. Ускосна ў выхаваўчым працэсе маглі ўдзельнічаць іншыя прадстаўнікі «вялікай памешчыцкай сям'і» – чэлядзь і рэзідэнты. Усе вышэйпералічаныя групы складалі сацыялізуе асяроддзе дваранскага маёнтка, дзе фарміравалася дзіцячая асоба. Л. Патоцкі, апісваючы ўражанне свайго маленства, з цеплынёй згадвае не толькі бацькоў, але і прадстаўнікоў бліжэйшага сацыяльна гетэрагеннага атачэння, у якім ён рос: падстарасту, ахмістрыню, ксяндза, квестара-бернардынца, настаўніка, суседзяў, кухара, фурмана, лёкая [2, с. 18].

У сем'ях беларускіх памешчыкаў распаўсюджанай з'явай заставалася хатняя адукацыя. У заможных сем'ях дзяцей пачыналі вучыць з трохгадовага ўзросту, часам нават раней. Найперш навучалі замежным мовам (найчасцей лацінскай, французскай, нямецкай) і арыфметыцы. Гэтым займаліся боны-іншаземкі (звычайна французжанкі або немкі), якія акрамя настаўніцкай дзейнасці (вучылі чытаць, пісаць і танцаваць) выконвалі тыя ж самыя абавязкі, што і звычайныя нянькі. Грамаце дзяцей маглі вучыць таксама «дарэктары» ці нават бацькі. Дзеці ўмелі чытаць і выконваць элементарныя арыфметычныя дзеянні ўжо ва ўзросце 4-5 гадоў [1, с. 128; 8, с. 91].

Звычайна дзяцей вучылі дома да 7-8-гадовага ўзросту, а потым аддавалі ў парафіяльныя школы, дзяўчат – у пансіёны – прыватныя або пры манастырах. Аднак у заможных сем'ях дзеці маглі атрымліваць курс пачатковай школы і рыхтавацца да паступлення ў гімназію ў хатніх умовах. У гэтым выпадку з сямі-васьмігадовага ўзросту ўводзілася класна-ўрочная сістэма адукацыі [8, с. 88, 90]. Дадзены этап навучання мог працягвацца да 3-4 гадоў, і навучальны працэс забяспечвалі гувернёры. У падобных выпадках дзеці пакідалі бацькоўскі дом 10-12 гадоў [9, с. 292].

У дачыненні да хлопчыкаў хатня адукацыя звычайна служыла падрыхтоўчым этапам да паступлення ў школу. Для дзяўчынак у канцы XVIII – 1-й палове XIX ст. хатня адукацыя часта заставалася адзінай формай асветы. Напрыклад, адпаведна звесткам І. Лахніцкага, на 1816 г. у парафіяльных школах Гродзенскай губерні на 465 вучняў-хлопчыкаў прыходзілася толькі 79 вучаніц. Акадэмічная гімназія ў Свіслачы на кошыце Віленскага ўніверсітэта налічвала 278 вучняў і 3 вучаніцы. З апошняй чвэрці XIX ст. усё больш дзяўчат пачынае вучыцца ў пансіёнах і гімназіях. З гэтага часу і для іх хатняе навучанне робіцца толькі падрыхтоўчай ступенню да набывання больш грунтоўных ведаў [11, s. 74 – 76].

Такім чынам, на працягу XIX – пачатку XX ст. з папулярызаванай асветніцкіх, а пазней пазітывісцкіх ідэй і станаўленнем нацыянальна-вызваленчага руху адукацыя і выхаванне пачалі ўспрымацца ў айчынным дваранскім памешчыцкім асяроддзі як важныя грамадскія інстытуты. Пры наяўнасці падобнага кансэнсусу адначасова назіралася шырокая разнастайнасць педагагічных метадаў і стратэгий, якія маглі ўступаць паміж сабой у канфлікт нават у межах адной сям’і. У агульным выхаваўчым працэсе суіснавалі элементы навуковых канцэпцый, рэлігійных патрабаванняў, старашляхецкіх узораў паводзін і традыцыйных метадаў народнай педагагікі.

У многіх сем’ях, як правіла, малазабяспечаных, культываваўся традыцыйны для кансерватыўнага («старашляхецкага») светапогляду прынцып «прыроджаных якасцей». У інтэлектуальных колах, якія актыўна фарміравалі грамадскую думку, падобная пазіцыя разглядалася як маргінальная. У беларускім дваранскім асяроддзі на працягу адзначанага перыяду ўкараніўся ідэал, адпаведна якому мэту сямейнага выхавання і хатняй адукацыі бачылі ў гарманічным (інтэлектуальным, эстэтычным, маральным і фізічным) развіцці дзіцячай асобы. Яно разглядалася як неабходная перадумова для будучай паспяховай самарэалізацыі памешчыцкіх дзяцей у якасці носьбітаў элітарнай сацыякультурнай місіі.

Важнае значэнне ў дадзенай стратэгіі надавалася хатняй адукацыі. Сярод яе найбольш істотных задач вылучалася падрыхтоўка да паступлення ў публічныя школы або гімназіі, а таксама больш глыбокае, чым гэта забяспечвалася школьнай праграмай, засваенне замежных моў і дысцыплін эстэтычнага цыкла. Асабліва сцю сямейнага выхавання і хатняй адукацыі ва ўмовах дваранскага маёнтка з’яўляўся ўдзел у выхаваўчым працэсе шырокага кола асоб, якія належалі да розных сацыяльных груп. Трансфер ведаў, каштоўнасцей і нормаў быў двухбаковым, што абумовіла, напрыклад, пэўную магчымасць уплыву элементаў народнай педагагічнай традыцыі на выхаванне дзяцей памешчыкаў. У сваю чаргу землеўладальнікі выконвалі педагагічныя функцыі ў дачыненні як да ўласных дзяцей, так і да ўсяго насельніцтва маёнтка, што было абумоўлена самім характарам патрыярхальных адносін. Таму можна гаварыць аб наяўнасці спецыфічнага адукацыйнага і сацыялізуючага асяроддзя маёнтка, у якім адбываўся працэс узнаўлення не толькі культуры дваранскага памешчыцкага саслоўя, але і яго іншасаслоўнага сацыяльнага атачэння.

ЛІТАРАТУРА

1. Масальскі, Э. Т. З успамінаў (1799 – 1824) / Э. Т. Масальскі ; пер. з польск. С. А. Шыдлоўскага // Маладосць. – 2014. – № 6. – С. 127 – 138.
2. Патоцкі, Л. Успаміны пра Тышкевічаву Свіслач, Дзярэчын і Ружану / Л. Патоцкі ; пер. з польск. І. У. Саламевіча. – Мінск : Польша, 1997. – 270 с.
3. Ракава, Л. В. Эвалюцыя традыцый сямейнага выхавання беларусаў у XIX – XX стст. / Л. В. Ракава. – Мінск : Беларуская навука, 2009. – 311 с.
4. Хейдметс, М. Суб'ект, среда і граніцы между ними / М. Хейдметс // Психология і архітэктура : тезісы науч. конф., Лохусалу (ЭССР), 25-27 студзеня 1983 г. / пад рэд. Т. Нийта, М. Хейдметса, Ю. Круусвалла. – Таллін, 1983. – Ч. 1. – С. 61 – 63.
5. Шыдлоўскі, С. А. Культура прывілеяванага саслоўя Беларусі: 1795 – 1864 гг. / С. А. Шыдлоўскі. – Мінск : Беларуская навука, 2011. – 168 с.
6. Шыдлоўскі, С. А. Уласныя імёны ў кнізе Я. Баршчэўскага «Шляхціц Завальня» як крыніца рэканструкцыі этнічнай карціны свету прывілеяванага саслоўя беларускага Падзвіння ў першай палове XIX ст. / С. А. Шыдлоўскі // Беларускае Падзвінне : вопыт, метадыка і вынікі палюва даследаванняў (да 80-годдзя пачатку археалагічных раскопак у г. Полацку) : зб. навук. прац рэсп. навук.-практ. семінара, Полацк, 20-21 лістапада 2008 г. / пад агул. рэд. Д. У. Дука. – Наваполацк, 2009. – С. 287 – 290.
7. Ясвін, В. А. Образовательная среда: от моделирования к проектированию / В. А. Ясвін. – М. : Смысл, 2001. – 365 с.
8. Felińska, E. Pamiętniki z życia Ewy Felińskiej. Seria I : w 3 t. / E. Felińska. – Wilno : Nakładem i drukiem J. Zawadzkiego, 1856. – Т. 1. – 467 s.
9. Gołębiowski, Ł. Domy i dwory / Ł. Gołębiowski. – Warszawa : Druk. N. Gkücksberga, 1830. – [4], 296 s.
10. Karpiński, F. Pamiętniki / F. Karpiński. – Poznań : W. Simon, 1884. – 178 s.
11. Lachnicki, I. E. Statystyka Gubernii Litwesko-Grodzienskiej / I. E. Lachnicki. – Wilno : Nakład i druk J. Zawadzki, 1817. – X, [2], 88 s.
12. Puzynina, G. W Wilnie i w dworach litewskich. Pamiętnik z lat 1815 – 1843 / G. Puzynina. – Wilno : Druk J. Zawadzkiego, 1928. – 389 s.

РЕЗЮМЕ

В статье дворянская усадьба Беларуси конца XVIII – начала XX в. рассматривается как педагогическая среда, которая являлась важным фактором в практиках воспитания и домашнего обучения детей в помещичьих семьях. Систематизированы основные факторы, влиявшие на выбор методов воспитания. Раскрыты взаимосвязи дворянских традиций воспитания с практиками народной педагогики. Выявлены особенности педагогических методов, применявшихся в дворянской среде, в частности, указано на проектный характер аристократического воспитания и его ориентацию на определённый идеал. Названы исторические, литературные и мифологические источники данных идеалов.

SUMMARY

The article considers the noble estate of Belarus of the XVIII – b. XX centuries as a pedagogical environment, which was an important factor in the practices of education and home teaching of children in landlord families. The main factors that influenced the choice of methods of education are systematized. Disclosed the relationship of the noble traditions of education to the practices of traditional pedagogy. The features of pedagogical methods used in the noble environment are revealed, in particular, the project character of aristocratic education and its orientation to a certain ideal are pointed out. Historical, literary and mythological sources of these ideals are named.

РАЗДЕЛ IV ПРОБЛЕМЫ ЗАХВАТКИ КУЛЬТУРНОЙ СПАДЧИНЫ

Анейко С.И.

ОПЫТ ИЗУЧЕНИЯ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ В ИСКУССТВОВЕДЕНИИ

*Белорусский государственный университет культуры и искусств
(Поступила в редакцию 14.09.2018)*

В современном мире проблема этнокультуры приобретает особое значение. Под воздействием глобализационных процессов уникальность и своеобразие существующих этнических культур оказались под угрозой обесценивания и исчезновения. В таких условиях возрастает интерес к выявлению этнокультурных оснований, формирующих художественное наследие народа. Данная проблематика входит в поле исследований этнологов, культурологов, социологов, а также искусствоведов. Цель данной статьи – проследить эволюцию теоретического осмысления значимости этнокультурных традиций для развития искусства.

Под «культурой этноса» понимают совокупность созданных и накопленных этнической группой материальных и духовных ценностей, а также устойчивых стереотипов поведения, которые выступают в качестве основных этнодифференцирующих признаков [7, с. 181]. Характерные особенности и устойчивые образцы этнокультуры существуют в виде традиций. Согласно определению, традиции (лат. «tradition» – предание, повествование) – это исторически сложившиеся и передаваемые из поколения в поколение обычаи, навыки, правила поведения, нормы, художественные принципы [1, с. 615]. Этнические традиции складываются на основе существующих в этносе форм деятельности, обладающих свойством ценности. К ним относятся уклад жизни, специфика ведения хозяйства, характер жилища, освоение окружающего пространства, тип одежды, питания, язык, отношения с природой и миром, обычаи, обряды, ритуалы, верования, предания, поверья, фольклор, знания.

Традиции этноса обладают устойчивым характером, могут воспроизводиться в течение длительного времени и сохраняются в коллективной памяти народа. Например, вплоть до середины XX в., благодаря распространению в сельской среде ручного домашнего производства, этнокультурные традиции были глубоко укоренены в художественном творчестве белорусского народа. На данный момент этническая культура практически утратила аутентичную среду своего бытования, однако её воздействие на сферу современного искусства не лишилось актуальности.

Этнокультурные традиции, получившие выражение в искусстве, представляют собой исторически сложившиеся устойчивые художественно-эстетические принципы отражения мировосприятия отдельно взятого народа. Они оказывают значительное влияние на формирование национальной специфики художественного стиля, образную структуру произведения, определяют жанровые и сюжетно-тематические предпочтения художников. В художественном произведении

этническое наполнение раскрывается посредством историко-культурной, образно-символической, мифологической и фольклорной тематики.

В западноевропейском искусствоведении вопросы этнической специфики искусства затрагивали И. И. Винкельман, И. Тэн, А. Варбург, Э. Панофский и другие. Так, немецкий искусствовед XVIII в. И. И. Винкельман видел причину различия стилей народов и художников во «влиянии климата» [5, с. 29]. Под воздействием климата исследователь понимал не только природно-климатические условия какого-либо географического региона, но и существующие на этой территории традиции ведения быта и организации питания, особенности материальной культуры, верований, государственного устройства. Комплекс указанных факторов, согласно И. И. Винкельману, формировал уникальную конституцию представителей той или иной нации, а также присущий им образ мышления, находящий отражение в художественных произведениях. Через призму «влияния климата» немецкий учёный рассматривал искусство древних египтян, персов, этрусков, греков и римлян.

Идеи И. И. Винкельмана были развиты французским теоретиком искусства И. Тэном. В 1860-х годах он предложил собственную модель искусствоведческого анализа, которая позволяла рассматривать своеобразие искусства какой-либо страны посредством трёх факторов – расы, среды обитания и исторического момента. Под «расой» И. Тэн понимал совокупность антропологических и ментальных характеристик представителей одного народа. В свою очередь, среда обитания включала в себя географические и климатические условия расположения страны, организацию повседневного быта и форму государственного устройства. Наконец, исторический момент представлял собой совокупность существующих в определённый период времени экономических, политических, культурных аспектов. Применение данных факторов, по мнению И. Тэна, позволяло глубже понять произведение искусства с точки зрения отражения в нём этнических особенностей и национального характера [14, с. 72].

Если И. И. Винкельман и И. Тэн как представители исторического и культурно-исторического методов в искусствоведении, рассматривая этническую проблематику искусства, выдвигали на первый план территориальные, антропометрические и ментальные признаки этничности, то представители иконологического метода А. Варбург и Э. Панофский для интерпретации произведений искусства исходили из мифологических и фольклорных текстов. Согласно исследованиям, античные фольклорно-мифологические мотивы, сюжеты, образы выступали основной частью той культурной традиции, которая столетиями спустя сформировала искусство Возрождения. Прослеживая символику изображений языческих богов (Фортуны, Венеры, Сатурна, Купидона) и мифологических существ (кентавра, сатира) не только в ренессансной живописи, графике, скульптуре, но и на гербах дворянства, А. Варбург, а вслед за ним и Э. Панофский, утверждали существование преемственности и трансформации античных народных представлений в искусстве последующих эпох [4; 11].

В XX в. количество исследований, посвящённых выявлению этнокультурных традиций в искусстве, значительно возросло. Во многом это было связано с

изучением народного художественного творчества и традиционной культуры различных народов мира, в том числе и белорусов. Народное искусство стало объектом внимания не только для искусствоведов, но и для этнографов. Начиная с 1920-х годов и по настоящее время белорусскими искусствоведами (И. М. Елатомцевой, М. С. Кацером, О. А. Лобачевской, В. Ф. Шматовым, И. П. Фурманом, М. М. Яницкой) и этнографами (М. Н. Винниковой, А. Н. Курилович, М. Ф. Романюком, Е. М. Сахутой, В. С. Титовым, О. Е. Фадеевой) были выполнены отдельные междисциплинарные исследования по истории развития, условиям бытования и анализу специфики белорусского народного декоративно-прикладного искусства.

Точка соприкосновения искусствоведения и этнографии была определена в конце 1980-х годов советскими учёными. Так, этнограф, археолог и востоковед С. И. Вайнштейн указывал на существование отдельной области науки – этноискусствоведения [2, с. 103]. Среди предметов исследования данной дисциплины учёный назвал этническую специфику художественной культуры разных народов, народное искусство различных этносов, первобытное искусство, взаимосвязь народного и профессионального искусства. Специфической особенностью этноискусствоведения, по мнению С. И. Вайнштейна, является синтез теоретических методов изучения искусства и методов полевых исследований, применяемых в этнографии [2, с. 103]. Ярким примером этноискусствоведческого подхода в творческом наследии исследователя выступил капитальный труд «История народного искусства Тувы» (1974), посвящённый генезису тувинского декоративно-прикладного искусства.

На данный момент этноискусствоведение приобрело ведущее значение среди учёных сибирского региона России в качестве методологии. Выявление особенностей проявления этнических традиций в изобразительном искусстве осуществляется через:

- 1) определение предмета исследования (автор, вид, жанр);
- 2) описание содержания произведения искусства (идея, тема, сюжет);
- 3) выяснение зависимостей между индивидуальным видением художника и свойствами объекта искусства, соотнесение изображения с этнографическими источниками, культурными архетипами;
- 4) анализ средств художественной выразительности;
- 5) выяснение характера формообразования в контексте влияния этнокультурных традиций;
- 6) рассмотрение соотношения между этнокультурной традицией и художественной структурой произведения искусства [9, с. 112].

Наиболее обширный пласт этноискусствоведческих исследований посвящён искусству Алтая. Работы Л. И. Нехвядович, Т. М. Степанской, А. Л. Усановой, А. В. Эдокова и других базируются на выявлении архаических и мифологических сюжетов, мотивов, образов в алтайском изобразительном и декоративно-прикладном искусстве, архитектуре, дизайне. Как указывает Л. И. Нехвядович, для этноискусствоведческих исследований характерны расширение тематики, применение комплексного междисциплинарного подхода,

использование новых исследовательских моделей и соответствующих им понятий, таких, как модернизация, культурное пространство, этничность, этническая идентичность [10, с. 81].

Методику этноискусствоведения для выявления роли этнической составляющей в различных видах современного искусства применяют также искусствоведы Казахстана Р. А. Ергалиева, Б. У. Итемгенова, Д. М. Мергалиев. Так, в работах Р. А. Ергалиевой анализируются образы и мотивы устного народного творчества казахов, получившие развитие в живописи и графике. Исследователь выделяет образ степи, символизирующий землю, в качестве определяющего элемента в системе традиционных ценностей и представлений казахского народа, получивших выражение в изобразительном искусстве [8, с. 7].

Широко востребовано проведение этноискусствоведческих исследований среди искусствоведов Мордовии (О. Г. Беломоева, Т. А. Ениватова), Татарстана (А. К. Ахметшина), Узбекистана (Н. Р. Ахмедова, Э. Ф. Гюль, Д. Б. Умарова, А. А. Хакимов). Общим для учёных этих стран является понимание этнокультурных традиций в качестве основополагающих элементов формирования своеобразия современного изобразительного искусства как средства выявления национальной принадлежности художников Центральной Азии.

В белорусском искусствоведении применение методологии этноискусствоведения не осуществлялось. Отечественные искусствоведы исследуют преемственность конкретных этнокультурных традиций в искусстве с позиций «этнографизма» (Л. В. Вакар, Е. Н. Пикулик), «этномодерна» (Т. Г. Горанская), «неофольклора» (Т. О. Прохорцева).

Заемствованный из литературоведения термин «этнографизм» обозначает обращение к аутентичной материальной и духовной культуре этноса. Как утверждает Е. Н. Пикулик, в белорусском искусстве XX в. выделяются две волны этнографизма – в 1920-е и 1960 – 1990-е годы [12, с. 64]. Оба периода были связаны с национально-культурным возрождением, когда художники осмыслили этнокультурные традиции в качестве базисных в процессе поиска национального своеобразия отечественного искусства.

Витебский искусствовед Л. В. Вакар также применяет понятие этнографизма в контексте анализа отечественной живописи. Исследователь выстраивает концепцию примитивизма в белорусском изобразительном искусстве XX в. на основе обращения профессиональных художников к народному творчеству [3]. Среди отечественных мастеров, раскрывающих глубокий пласт этнокультурных традиций, исследователь называет Ю. Пэна, М. Шагала, Я. Дроздовича, В. Стельмашонка, В. Губарева и других. В творчестве указанных художников Л. В. Вакар прослеживает отражение народных орнаментальных узоров, праздничной культуры, трансформацию жанров расписного ковра и народной картинки.

Искусствовед Т. Г. Горанская, исследуя творчество белорусских художников В. Барабанцева, В. Кожуха, К. Качана, Е. Ободовой, вводит понятие «этномодерн». Под ним автор понимает синтез традиций этнической культуры и новое современное мышление [6, с. 41]. Основным критерием этномодерна выступает художественная трансформация архаических мотивов, символов, знаков. Это

может быть архаика стран Древнего Востока, как в декоративных панно Е. Ободовой; или архаика Беларуси, как в творчестве В. Кожуха.

В концепции «неофольклора», предложенной Т. О. Прохорцевой, на первый план выдвигается отражение фольклорных, мифологических и архетипических традиций в современном искусстве Беларуси. Они могут как принадлежать белорусской этнокультуре, так и носить универсальный характер. По утверждению Т. О. Прохорцевой, трактовка традиций фольклора отечественными художниками носит субъективный характер, выкристаллизовывающийся в процессе диалога с фольклорными смыслами [13, с. 130].

На наш взгляд, освоение этнокультурных традиций в современном изобразительном искусстве Беларуси осуществляется методами стилизации, цитирования и художественной интерпретации. Так, метод стилизации позволяет художнику сознательно обратиться к определённому образцу этнокультуры и воспроизвести основные его характеристики. Подобное изображение предполагает упрощение и обобщение композиционных, формообразующих, колористических, декоративных средств выразительности оригинала. Применение стилизации даёт возможность мастеру освоить этническую традицию и по-новому использовать её художественные элементы. В белорусском изобразительном искусстве метод стилизации применяют художники В. Губарев («Созвездие рыб», 2005 г., «Свадьба», 2007 г.), А. Силивончик («Песня», 2005 г., «Рай», 2006 г., «Райский уголок», 2015 г.).

Следующий путь – метод цитирования. Основное отличие данного способа заключается в отказе от средств упрощения прототипа, заимствованного художником из этнической традиции, в пользу его точного воспроизведения, для включения в поле нового смыслового наполнения (картины В. Свентоховской «Яблочный спас», 2014 г.; В. Ходоровича «Мёд», 2004 г.). Специфика данного метода заключается в необходимости зрительского «прочтения» цитируемого объекта этнической культуры. Читаемость цитаты зависит от узнаваемости образного решения этнокультурной традиции.

Наконец, третий метод отражения этнокультурных традиций в искусстве – метод художественной интерпретации. Как и в вышеописанных приёмах, здесь художник опирается на этнокультурный образец. Сохраняя этнический инвариант, автор художественного произведения наполняет его иным субъективным содержанием: работы Г. Тоболича «Цвет 3» (1990), З. Литвиновой «Фольклорный мотив» (2010).

Таким образом, этническая традиция в современном научном дискурсе рассматривается как важнейшая единица анализа культуры, категория, обозначающая схему накопления, сохранения и трансляции этнокультурного опыта. Ориентированность искусства на этнокультурные традиции определяет наследование народных художественных ценностей и духовной традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство // Архитектура : терминологический словарь / под общ. ред. А. М. Кантора. – М., 1997. – 736 с.

2. Вайнштейн, С. И. Этноискусствоведение / С. И. Вайнштейн // Свод этнографических понятий и терминов. – М., 1988. – С. 103–104.
3. Вакар, Л. У. Феномен прымітыву: архаіка і навацыя ў выяўленчым мастацтве Беларусі XX – пачатку XXI стагоддзя / Л. У. Вакар. – Мінск : Нацыянальная бібліятэка Беларусі, 2015. – 263 с.
4. Варбург, А. Великое переселение образов: исследование по истории и психологии возрождения античности / А. Варбург ; пер. с нем. Е. Козиной. – СПб. : Азбука-классика, 2008. – 384 с.
5. Винкельман, И. И. История искусства древности. Малые сочинения / И. И. Винкельман. – СПб. : Алетей ; Государственный Эрмитаж, 2000. – 800 с.
6. Гаранская, Т. Г. Акрыленая сонцам : этнамадэрн Алены Обадавай / Т. Г. Гаранская // Мастацтва. – 2011. – № 4. – С. 40 – 43.
7. Герасименко, Т. И. Этнос и культура : трактовка понятий и подходы к изучению / Т. И. Герасименко // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2015. – № 6. – С. 178 – 184.
8. Ергалиева, Р. А. Феномен степи в живописи / Р. А. Ергалиева. – Алматы : Арда, 2008. – 118 с.
9. Кузнецова, С. Г. Методология исследования материального и нематериального наследия семейских краснотойского района Забайкалья / С. Г. Кузнецова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 7. – С. 110 – 114.
10. Нехвядович, Л. И. Этноискусствознание как междисциплинарное научное направление / Л. И. Нехвядович // Культурное наследие Сибири. – 2010. – № 11. – С. 79 – 82.
11. Панофский, Э. Этюды по иконологии : гуманистические темы в искусстве Возрождения / Э. Панофский ; пер. с англ. Н. Г. Лебедевой, Н. А. Осминской. – СПб. : Азбука-классика, 2009. – 432 с.
12. Пікулік, А. М. Этнаграфізм у беларускім мастацтве кнігі пачатку XX ст. / А. М. Пікулік // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2017. – Вып. 23. – С. 63 – 68.
13. Прохорцева, Т. О. Неофольклор в современной белорусской живописи: характерные черты / Т. О. Прохорцева // Навуковы пошук у сферы сучаснай культуры і мастацтва : матэрыялы навук. канф., Мінск, 28 лістапада 2013 г. / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, БДУКМ ; рэдкал. : Ю. П. Бондар (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2014. – С. 129 – 132.
14. Тэн, И. История английской литературы / И. Тэн // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. : трактаты, статьи, эссе / под ред. Г. К. Косиковой. – М., 1987. – С. 72 – 94.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются этнокультурные традиции как необходимый фактор художественного развития. Анализируется эволюция взглядов западноевропейских, российских, центральноазиатских и отечественных искусствоведов на объект исследования. Очерчена специфика этноискусствоведческой методологии, применяемой к искусству Алтая, Казахстана, Мордовии, Татарстана, Узбекистана. Рассмотрены концепции белорусских искусствоведов: этнографизм, этномодерн, неофольклор. Определены методы освоения этнокультурных традиций в современном изобразительном искусстве Беларуси.

SUMMARY

The article considers ethno-cultural traditions as a necessary factor of artistic development. The evolution of views of Western European, Russian, Central Asian and domestic art critics on the object of research is analyzed. The specificity of ethno-art methodology applied to the art of Altai,

Kazakhstan, Mordovia, Tatarstan, Uzbekistan is outlined. Considered the concept of the Belarusian art: ethnographism, ethnomodern, neofolklor. The methods of development of ethno-cultural traditions in the modern fine arts of Belarus are defined.

Беляева С. С.

ДЕКОР ДЕРЕВЯННОГО НАРОДНОГО ЖИЛИЩА ОСИПОВИЧСКОГО РАЙОНА

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 14.09.2018)*

Административно Осиповичский район входит в состав Могилёвской области, а в соответствии с историко-этнографическим делением относится к Центральной Беларуси. Такое расположение наложило отпечаток на характер украшения народного деревянного жилища, здесь сложилась особая картина архитектурного декора, в которой типично местные черты и особенности органически переплетаются с традициями Центральной Беларуси и Поднепровья.

Пограничное расположение района накладывает отпечаток на складывающиеся традиции архитектурного декора, вместе с тем способствуя их разнообразию. На территории Осиповичского района сохранилось немало жилых домов постройки начала XX в., отличающихся разработанной системой декора (г. Осиповичи, ул. Р. Кунько, д. 20; деревни Вязье, Концы и др.), что свидетельствует о формировании основных приёмов и символично-образной системы местного архитектурного декора уже в конце XIX – начале XX в.

В некоторых населённых пунктах соседствует довоенная и послевоенная застройка, что даёт возможность сопоставить изменения, произошедшие в послевоенное время в архитектурном декоре. Дома довоенной постройки чаще всего возводились из массивных круглых брёвен с углами «в обло» (с остатком). Застройка 1950-х годов также деревянная, но брёвна обтёсаны на два канта, углы преимущественно «чистые» («немецкие») и, по-видимому, сразу предназначались под обшивку досками. Одним из косвенных признаков старых домов являются консоли (выпуски). На некоторых домах они подтёсаны дугообразно, сужаясь к концу. В юго-восточной части района консоли подтёсаны, создавая небольшой изгиб-выемку; эпизодически встречается вариант, когда выпуск представляет собой одно или несколько выступающих вперёд брёвен (д. Крынка, Кремок и др.).

На территории Осиповичского района доминируют дома с двускатными крышами, эпизодически встречаются с полувальмовыми или четырёхскатными, что влечёт за собой изменения в их декоративном оформлении. Как отмечают исследователи, полувальмовые крыши появились в дворцово-усадебном строительстве Беларуси в XVIII – XIX вв. [3, с. 127], в белорусском народном зодчестве распространение получили в XIX в. [1, с. 46]. Форма крыши во многом влияет на оформление фронтонов. Скромнее всего выглядят треугольные щиты хат с двускатными крышами (постройка начала XX в.). Они защищены вертикально, встык или вразбежку, нижние концы досок шалёвки ровно обрезаны или заострены, иногда украшены углублениями, выполненными перьевым сверлом. Двух-

частная зашивка встречается редко, при этом верхняя часть фронтона зашивается ёлочкой перпендикулярно скатам крыши, нижняя – вертикально, изредка рисунок шалёвки подчёркивается планками-нащельниками. Части зашивки могут разделяться тягой, кроме того, в нижней части зашивки часто крепится накладная планка-тяга, подчёркивающая узор концов досок, что визуально «усиливает» горизонтальное членение фронтона. Эпизодически встречается выделение узкой декорированной горизонтальной полосы в средней части фронтона (д. Вязье, Красное и др.). Такая композиция украшения фронтона, по-видимому на довоенных постройках. Дополнительный эффект создаётся при обработке тяг и нижних концов досок перьевым сверлом. Несмотря на внешнюю простоту, с помощью такого приёма подчёркивается ритмика зашивки фронтона, игра света и тени на поверхности дерева; верхняя часть дома становится наряднее и легче. Этот приём встречается на домах довоенной и, гораздо реже, послевоенной постройки, что даёт основание предположить более широкое распространение этого вида декоративной обработки архитектурных деталей верхнего яруса дома в 1-й половине XX в. Фиксируются единичные примеры более сложного декора фронтонов домов довоенной постройки. В качестве примера можно привести деревню Крынка, где в довоенной застройке эпизодически встречается многочастная зашивка, а на домах постройки 1950-х годов доминирует одночастная вертикальная, с ровно обрезанными нижними концами досок шалёвки.

Во 2-й половине XX в. декор фронтонов получает дальнейшее развитие. Эпизодически встречается мозаичная зашивка фронтона или его части, рисунок шалёвки становится мельче, части фронтона нередко плохо различимы издали. Обработка нижних концов досок зашивки варьируется от простых до сложных, многоярусных вариантов. В одних случаях в основе рисунка лежит овал с округлыми выемками по бокам и треугольным вырезом снизу, в других – ромб с различными прорезками и выступами. Примером такого декора могут служить несколько домов в деревне Вязье. Несмотря на внешние различия, в украшении фронтонов прослеживаются общие черты: использование одной или нескольких декорированных фигурных тяг, включённых в общую композицию. Привлекает внимание изысканная обработка нижних концов досок зашивки. Фигурные концы досок, как и тяги, дополняются круглыми углублениями, выполненными перьевым сверлом. Нередко углубления трансформируются в отверстия различной величины. В юго-восточной части Осиповичского района распространены и более простые завершения концов досок: ромбические, пикообразные, килевидные и прочие, изредка украшаемые единичными углублениями. Тяги в таком случае оставляются гладкими, лишь подчёркивая ритмику нижней части зашивки щита.

В декор верхнего яруса дома могут включаться подзоры и резные причелины, нижние концы которых фигурно обрабатываются, однако на территории Осиповичского района фиксируются лишь единичные примеры такого декора (д. Чучье, Красное, Крынка и др.).

Световые отверстия преимущественно небольшие, круглой либо квадратной формы, размещаются несколько выше центра фронтона. Распространены парные круглые и ромбические световые проёмы, изредка встречаются прямо-

угольные и квадратные. Фронтонные окошки обрамляются наличниками, часто без украшений.

Некоторые вопросы вызывает декоративное оформление старых, довоенной постройки домов. В деревне Крынки хозяйка сказала, что на момент обследования деревни (2016 г.) дому уже 109 лет, и наличники сохранились с того времени, однако размер окна и переплетение рамы свидетельствуют, что окна переделывались. В деревне Красное хозяин дома 1925 г. постройки подтвердил, что сруб остался нетронутым, однако оконные проёмы после Великой Отечественной войны на доме расширились, соответственно, изготавливались другие наличники. Ярким примером служит и деревня Липень, где, по словам жителей, сохранилось несколько домов дореволюционной постройки. Однако, как и в предыдущих случаях, судить об особенностях декора народной архитектуры можно лишь по некоторым деталям домов, так как срубы со временем обшивались досками, пересыпались, изменялась планировка, во многих домах стоят стеклопакеты. В деревне есть несколько старых еврейских домов, одним из отличительных признаков которых служит четырёхскатная крыша, хотя местные жители указывали и на дома с двускатными крышами.

На территории Осиповичского района наблюдается изменение пропорций надоконной части наличников с прямым карнизом: увеличивается высота фриза, встречается вариант, когда над верхней планкой наличника карниз сильно выдвигается вперёд, создавая своеобразную крышу над надоконной доской, по бокам поддерживаемую фигурными выступами. Эпизодически используется раскреповка карниза. Резные детали, помещаемые на плоскости надоконной доски, делаются крупными и выделяются окрашиванием. Наличники с прямым карнизом иногда дополняются разорванными коронами, корона с сердцевидной прорезкой в центре имеет закруглённые очертания, подчёркнутые двумя короткими планками в центре.

Получают распространение наличники с лучковым и ломаным фронтоном, причём их абрисы очень декоративны и чётко выделяются на фоне стены. Такой эффект достигается благодаря широкому карнизу со сложной многоярусной профилировкой, а также тому, что центральная часть надоконной доски визуально сливается с боковыми планками, создавая эффект широкой плоскости.

Несмотря на одинаковые пропорции надоконной части, способы декора наличников с лучковым и ломаным фронтонами сильно отличаются. Самым простым способом украшения наличников с лучковым фронтоном является декор карниза с помощью ряда круглых отверстий. Как правило, ярус с отверстиями дополняется ленточной геометрической резьбой. Существует вариант декора наличника одним или двумя рядами ленточной резьбы на карнизе и под ним, в средней части надоконной доски иногда крепится резная планка, повторяющая изгибы карниза. Мотивы резьбы сводятся к нескольким вариантам: зубцы, полукруги, сердцевидные мотивы, разделяемые круглыми отверстиями. В случае использования ленточного мотива из полукругов отверстия просверливаются в каждом элементе. Это выделяет ритмику узора и подчёркивает резьбу на фоне надоконной доски.

Наличники с лучковым и ломаным фронтонами часто украшаются S-образными наклонными завитками, соприкасающимися или отстоящими друг от друга на некотором расстоянии. Изредка между завитками помещается ромб либо солярная розетка, в центральной части завитков могут появляться выступы, придающие им вид ростков. О том, что такого рода украшение оконных проёмов было традиционным в начале XX в., свидетельствуют зарисовки резных деталей домов, приведённые в журнале «Наш край» за 1927 г. [2, с. 33 – 34]. На наличниках с ломаным карнизом варьируется ширина профилировки карниза и пропорции узора. Надоконная часть часто дополняется тонкой накладной планкой, повторяющей изгибы карниза. Распространение получили и орнитоморфные мотивы, при этом часто изображениям птиц придаются черты, характерные для Осиповичско-Бобруйского ареала: силуэты вытягиваются и утончаются, приобретают динамику, уходя от своеобразной статичности, которая присутствует во многих орнитоморфных композициях, даже если птицы показаны летящими.

На одном из домов в городе Осиповичи (по ул. Р. Кунько, д. 20), который можно датировать 1920 – 1930-ми годами, декор наличника отличается особой изысканностью. Широкий карниз с лучковым фронтоном и боковыми горизонтальными планками украшен узким ленточным мотивом в виде зубчиков, под карнизом и в центре надоконной доски также проходит ряд зубцов, разделённых между собой круглыми отверстиями. Наличник венчает ажурная корона с растительными мотивами. Дополнение наличника высокой прорезной короной встречается довольно редко, как правило, корона представляет собой ряд небольших зубцов или пик, подчёркнутых точечными прорезками между зубцами.

До нашего времени почти не дошли ворота. О том, как выглядела входная группа, можно судить по зарисовке, приведённой в журнале «Наш край» за 1927 г. [2, с. 34]. В наше время фиксируются два вида входных групп: 1) столбы, поддерживающие калитку и ворота, накрыты двускатной крышей, 2) без крыши, при этом столб со стороны калитки делается чуть ниже. Почти все входные группы сейчас изготавливаются из новых материалов и их пропорции полностью изменяются.

Архитектурный декор деревянных домов на территории Осиповичского района неоднороден. На стыке Осиповичского, Стародорожского, Пуховичского и Червенского районов картина домового декора становится «пёстрой», включая в себя варианты декора, характерные для этих районов. В первую очередь, выделяются наличники с центральным элементом-стрелой, характерные для Стародорожского района, а также наличники с разорванными коронами, схожие с обрамлениями окон в Червенском районе.

При движении вдоль реки Березины, с севера на юг, наблюдается своеобразное «возвращение» некоторых черт домового декора, характерных для Центральной Беларуси. Нижние концы досок зашивки фронтона ровно обрезаются либо обрабатываются в виде ромба, изредка встречается дополнение шалёвки резной фигурной планкой или накладными фигурами (квадратами и ромбами) в нижней части щита, с помощью которых создаётся эффект фигурной обработки концов досок. С помощью тяги и планок-нащельников на фронтонах с двухчастной

зашивкой иногда создаётся рисунок аркатуры. В населённых пунктах в этой части района преобладают наличники с прямым карнизом, надоконная доска которых украшена одним крупным ромбом, реже – композицией из нескольких ромбов.

Интересны локальные особенности, которые возникли в послевоенное время. Например, в деревне Чучье многие дома украшены вильчиками в виде петуха, при этом птица располагается таким образом, что «смотрит» вперёд, лишь в одном случае петух традиционно расположен боком, и силуэт чётко вырисовывается на фоне неба. В деревне Красное, а также в окрестных населённых пунктах распространены однотипные наличники с раскрепованной волнистой короной и двухлепестковым ростком в центре. Корона дополняется прорезкой из трёх закруглённых лепестков, а карниз – рядом круглых отверстий либо ленточным мотивом из полукругов. Деревня располагается по реке Березине, однако здесь отмечается более сложное и изысканное оформление фронтонов домов, а также большое количество наличников с лучковыми фронтонами. В деревне Крынка некоторые световые проёмы выполнены в виде пятиконечной звезды.

Как видно, в архитектурном декоре деревянного жилища Осиповичского района наблюдаются некоторые отличия от традиций архитектурного декора Центральной Беларуси. Наряду с домами с двускатными крышами фиксируются дома с полувальмовыми и четырёхскатными крышами, что влияет на декоративное оформление фронтонов. Выразительный декоративный акцент на боковом и торцовом фасаде делается благодаря оформлению окон: пропорции наличников с прямым карнизом изменяются, что влечёт за собой укрупнение резных деталей фриза. Завершения с лучковыми и ломаными карнизами, которые выглядят по-своему монументально, дополняются подкарнизным декором в виде фигурных накладок растительного, орнитоморфного, антропоморфного характера. Общий характер декоративного оформления деревянного жилища свидетельствует о заметном влиянии традиций народного зодчества Поднепровья, что для района на границе двух историко-этнографических регионов вполне естественно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беларускае народнае жыллё / Э. Р. Сабаленка [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1973. – 127 с.
2. Немцаў, А. Замоскі сельсавет Асіпавіцкага раёну Бабруйскае акругі / А. Немцаў // Наш край. – 1927. – № 6-7. – С. 19 – 47.
3. Трацевский, В. В. История архитектуры народного жилища Белоруссии : учебное пособие для ВУЗов / В. В. Трацевский. – Минск : Высшая школа, 1989. – 191 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается архитектурный декор деревянного народного жилища Осиповичского района, его характерные черты, в которых сочетаются традиции двух историко-этнографических регионов: Центральной Беларуси и Поднепровья.

SUMMARY

The article deals with the architectural decoration of the wooden folk dwelling of Osipovichi district, its characteristic features, which combine the traditions of two historical and ethnographic regions: Central Belarus and the Dnieper.

**ТРАДЫЦЫЙНЫ КАСЦЮМ ІГУМЕНСКАГА ПАВЕТА МІНСКАЙ
ГУБЕРНІ: ВОПЫТ ДАСЛЕДАВАННЯ Ё XXI СТ.**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 25.06.2018)*

Традыцыйны беларускі касцюм – яркі візуальны маркёр этнасу, таму ён прыцягвае ўвагу як даследчыкаў розных галін навукі, так і шырокага кола грамадзян. У апошнія дзесяцігоддзі ўзрасла цікавасць да лакальных праяў традыцыйнай беларускай культуры, у тым ліку гэта тычыцца і касцюма. Але знайсці ў экспедыцыях новыя матэрыялы і звесткі пра мясцовыя строі становіцца усё больш складана. Тым не менш, часам здараюцца нечаканыя і прыемныя знаходкі ў музейных зборах, якія падштурхоўваюць даследчыкаў да пошукаў матэрыялаў у новых накірунках.

Так, 15 гадоў таму назад знаёмства з калекцыямі, што захоўваюцца ў Расійскім этнаграфічным музеі (РЭМ, г. Санкт-Пецярбург), а менавіта з фатаграфіямі, зробленымі В. К. Косткам (РЭМ: кал. № 776), і асобнымі прадметамі традыцыйнага касцюма, прывезенымі ім у 1905 г. з тэрыторыі ўсходняй часткі Ігуменскага павета Мінскай губерні (РЭМ: кал. № 708), прывяло да думкі наладзіць шэраг сучасных навуковых экспедыцый па гэтых мясцінах. Экспедыцыі ажыццяўляліся супрацоўнікамі Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі (ІМЭФ НАНБ) М. М. Віннікавай і П. А. Богдан, а таксама мясцовымі валанцёрамі на чале з настаўнікам А. М. Сінілам на працягу 2003 – 2009 гг. У выніку была сабрана даволі вялікая калекцыя прадметаў касцюма і ручнікоў, якая папоўніла зборы Музея старажытнабеларускай культуры (МСБК), што знаходзіцца ў адзеле старажытнабеларускай культуры ІМЭФ НАНБ (зараз уваходзіць у ДНУ «Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі»). Комплексны аналіз сабранага матэрыялу дазволіў выявіць мастацка-дэкаратыўныя і тэхналагічныя адметнасці народнага тэкстылю дадзенай лакальнай тэрыторыі, якая паводле сучаснага адміністрацыйна-тэрытарыяльнага падзелу адносіцца да Бярэзінскага раёна Мінскай вобласці, а таксама вылучыць народны касцюм, што бытаваў тут ў канцы XIX – пачатку XX ст. як асобны лакальны строй традыцыйнага касцюма Цэнтральнай Беларусі. Жаночыя варыянты строю, што складаліся з сарочкі, спадніцы, фартуха, галаўнога ўбору (у замужніх жанчын – намёткі), вылучаліся даволі сціплым аздабленнем белага ільнянога адзення і сакавітасцю паўшарсцяных андаракоў, затканых рознакаляровымі папярочнымі палоскамі. Адметнасцю мужчынскага касцюма, які таксама шыўся з ільняных саматканак, быў арнаментаваны падол сарочкі, што насілася паверх штаноў і падпяразвалася саматканым узорыстым поясам. Агульнай рысай як жаночага, так і мужчынскага ільнянога адзення з’яўляўся ромба-геаметрычны арнамент аздаблення, які выконваўся пераважна ў тэхніцы бранага двухуточнага ткацтва (малюнак 1).



Малюнак 1. Святочнае ўбранне сялян усходняй часткі Ігуменскага павета Мінскай губерні (зараз Бярэзінскі р-н Мінскай вобл.). Са збору МСБК

Упершыню інфармацыя пра традыцыйны касцюм Бярэзіншчыны з’явілася ў 2004 г. Газета «Голас радзімы», адрасаваная беларусам замежжа, апублікавала шэраг метадычна-дапаможных артыкулаў (аўтары М. Віннікава, З. Зіміна, П. Богдан), дзе традыцыйны жаночы строй Бярэзіншчыны разглядаўся папрадметна, з апісаннем крою і тэхналагічных асаблівасцей ручнога ткацтва і вышыўкі, неабходных для яго вырабу ў сучасных умовах [1 – 6]. У 2006 г. кароткі артыкул пра строй Бярэзіншчыны быў надрукаваны ў энцыклапедычным выданні «Рэспубліка Беларусь» (аўтар М. М. Віннікава) [7, с. 364 – 365]. Праблеме вывучэння мастацка-дэкаратыўных асаблівасцей бярэзінскага строю і навуковай рэканструкцыі спосабаў нашэння яго асобных кампанентаў прысвечаны таксама артыкулы ў навуковых выданнях [8; 9].

Значнасць гэтага невялікага адкрыцця заключаецца ў тым, што веды пра традыцыйны беларускі касцюм папоўніліся звесткамі пра яшчэ адзін адметны лакальны строй, які бытаваў на ўсходняй частцы Цэнтральнай Беларусі і дагэтуль быў неведомым ні ў навуковым асяроддзі, ні сярод грамадскасці. Аб ім нават не згадвалася ў грунтоўным альбоме Міхася Раманюка «Беларускае народнае адзенне» [10]. Не з’явіліся пра яго звесткі і ў кнігах В. М. Бялявінай і Л. В. Ракавай «Жаночы касцюм на Беларусі» [11] і «Мужчынскі касцюм на Беларусі» [12]. Хоць асобныя фатаграфіі В. К. Косткі з Ігуменскага павета (без прозвішча аўтара і з памылкамі ў подпісах) у гэтых выданнях ёсць [10, іл. 317, 318, 320; 11, с. 58, 181]. У перавыдадзенай у 2017 г. манаграфіі В. М. Бялявінай і Л. В. Ракавай, якая аб’ядноўвае дзве раней надрукаваныя кнігі і мае назву «Беларускі касцюм» [13], ужо выпраўлены некаторыя памылкі ў подпісах пад фотаздымкамі. Але спецыфіка выдання не прадугледжвала вылучэння лакальных варыянтаў традыцыйнага касцюма беларускіх сялян, таму строй Ігуменшчыны, як і іншыя лакальныя строі, не разглядаецца аўтарамі асобна.

У пятым томе шасцітомнага выдання «Традыцыйная мастацкая культура беларусаў» (2011) традыцыйнаму касцюму ўсходніх раёнаў Міншчыны – Бярэзінскага і Чэрвеньскага – прысвечаны асобны раздзел (аўтар І. Ю. Смірнова) [14]. У ім дадзены спасылкі на папярэднія публікацыі і калекцыю адзення з Бярэзінскага раёна ў МСБК, прыведзены размовы з сучаснымі інфармантамі, якія

апавядаюць пра адзенне, што насілі мясцовыя сяляне ў 1-й палове – сярэдзіне ХХ ст. Разглядаюцца таксама асобныя прадметы адзення, якія захаваліся ў музейных калекцыях і ў вясковых жыхароў. Прадстаўленыя ў раздзеле матэрыялы змяшчаюць каштоўную інфармацыю, але не даюць нагляднага ўяўлення пра мастацка-пластычныя асаблівасці цэльных варыянтаў традыцыйнага касцюма, які бытаваў на тэрыторыі Ігуменшчыны.

Рэчавы і інфармацыйны матэрыял па традыцыйнаму касцюму ўсходняй часткі былога Ігуменскага павета, які быў сабраны ў сучасных экспедыцыях і захоўваецца ў музейным зборы аддзела старажытнабеларускай культуры, дазволіў больш падрабязна апісаць і адлюстраваць яго варыянты ў альбомным выданні «Помнікі мастацкай культуры Беларусі» [15, с. 260, 291 – 293].

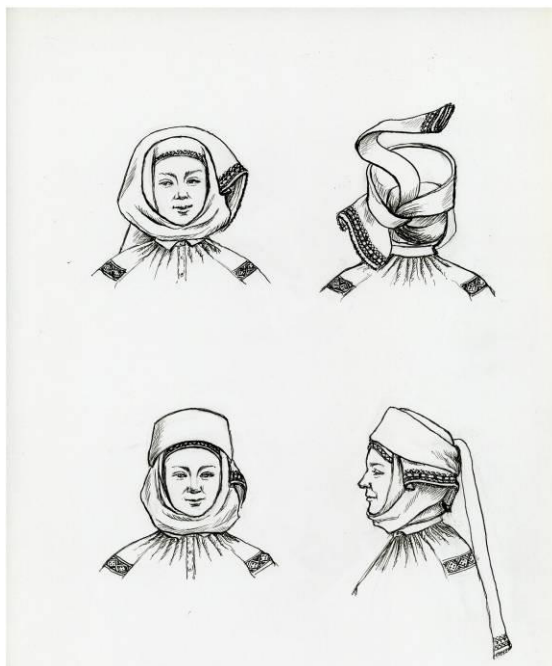
Працяг знаёмства з традыцыйным касцюмам Ігуменшчыны для аўтара дадзенага артыкула адбыўся ў 2015 г. На гэты раз у зборах Мінскага абласнога краязнаўчага музея (МАКМ) былі выяўлены прадметы адзення, што склалі паўсядзённы мужчынскі комплекс і святочны жаночы строй цэнтральнай часткі Ігуменскага павета (зараз – тэрыторыя Чэрвеньскага раёна Мінскай вобласці). Мужчынскія сарочка і штаны пашыты з тонкага белага палатна. Сарочка паліковага крою не мае арнаментальнага аздаблення, але вылучаецца майстэрствам ручнога пашыву, арыгінальнай апрацоўкай каўняра-стойкі і планкі прамога пазушнага разрэзу паралельнымі строчкамі, выкананымі ўручную. Сярод прадметаў жаночага адзення з гэтай мясцовасці ў зборы музея захоўваюцца тры сарочкі, тры андаракі, два фартухі, кабат і дзве намёткі. Сарочкі маюць паліковы крой, аплеччы аздаблены вышываным геаметрычным арнаментам. Адна з іх мае прамыя рукавы, пашытыя з паношанай намёткі. Пра гэта сведчыць яе спецыфічнае аздабленне з тканых чырвоных палосак і дэкаратыўных мярэжак на канцах, размешчанае па нізе рукавоў, а таксама тонкасць палатна і паблякласць нітак чырвонага колеру, што адрозніваюцца ад нітак, якімі зроблена больш позняя вышыўка. Выкарыстанне намёткі пры пашыве сарочкі сведчыць пра асаблівае прызначэнне апошняй, магчыма, вясельнае.

Акрамя намёткі, ушытай у сарочку, у калекцыі музея захоўваюцца яшчэ два такія ж цэлыя галаўныя ўборы, яны паступілі з Чэрвеньскага раёна Мінскай вобласці. Адзін з іх, што паходзіць з вёскі Зайцы (КП-5600, ВП-21), вылучаецца значнай інфарматыўнасцю. Гэтая намётка мае не вельмі вялікія памеры (246×41 см), канцы яе ўпрыгожаны вытанчанымі арнаментальнымі бардзюрамі шырынёй 3 см, выкананымі ў розных тэхніках вышыўкі: набор, мярэжка «слупок», мярэжка з насцілам. Краі арнаментаваных канцоў абшыты самаробнымі махрамі даўжынёй 4 мм. Акрамя таго, намётка мае арнаментальны бардзюр даўжынёй 32 см і шырынёй 1 см, размешчаны на яе падоўжным баку на адлегласці 70 см ад левага краю. Гэты бардзюр вышыты на тым месцы намёткі, якім яна накладалася на лоб падчас завівання. У некаторых раёнах Беларусі такія арнаментальныя шлячок меў назву «начэлле» (ад старажытнага слова «чало» – лоб). Кампазіцыйнае размяшчэнне гэтага шлячка на бакавой частцы намёткі дало нам каштоўную інфармацыю пра спосаб яе завівання, што і дазволіла яго

аднавіць (малюнак 2). На падставе аналізу мастацка-дэкаратыўных і канструктыўных асаблівасцей намёткі з вёскі Зайцы і параўнання іх з адпаведнымі характарыстыкамі вядомых аналагаў, якія походзяць з Цэнтральнай Беларусі (Бярэзінскі, Старадарожскі, Любанскі раёны), была зроблена навуковая рэканструкцыя спосабу яе нашэння. У графічным выглядзе рэканструкцыя прадстаўлена на малюнку 3, апісанне дадзена ў канцы артыкула.



Малюнак 2. Завітая намётка з вёскі Зайцы Чэрвеньскага раёна Мінскай вобласці. Са збору МАКМ (КП-5600, ВП-21)



Малюнак 3. Спосаб завівання намёткі, які бытаваў у вёсцы Зайцы былога Ігуменскага павета Мінскай губерні. Навуковая рэканструкцыя і малюнак М.Віннікавай

Аднаўленне спосабу нашэння галаўнога ўбору з намёткай і наяўнасць усіх частак комплексу адзення дало магчымасць паказаць цэльны строй замужняй жанчыны, што бытаваў у канцы XIX – пачатку XX ст. на тэрыторыі цэнтральнай часткі Ігуменскага павета (малюнак 4) і дапоўніць звесткі пра традыцыйны касцюм Ігуменшчыны ў цэлым [16, с. 76 – 78, 256 – 263].



Малюнак 4. Традыцыйны касцюм замужняй жанчыны з завітай на галаве намёткай. Са збору МАКМ

У 2017 г. у Чэрвеньскім раённым краязнаўчым музеі (ЧРКМ) былі выяўлены новыя матэрыялы, што датычацца традыцыйнага касцюма цэнтральнай часткі Ігуменскага павета. Аб'яднаны факталагічны матэрыял дапамог нам вылучыць характэрныя адметнасці традыцыйнага жаночага строю з тэрыторыі Чэрвеньскага раёна і дазволіў зрабіць параўнальны мастацтвазнаўчы аналіз з жаночым касцюмам Бярэзіншчыны. У выніку было высветлена, што комплексы традыцыйнага жаночага адзення на тэрыторыі Бярэзінскага і Чэрвеньскага раёнаў маюць некаторыя падобныя мастацка-стылістычныя і тэхналагічныя рысы, якія збліжаюць іх паміж сабой. У першую чаргу да іх можна аднесці агульнае кампазіцыйнае вырашэнне строяў, стрыманае аздабленне сарочак і фартухоў ромба-геаметрычным арнамантам, перавага папярочна-паласатага дэкору на паўшарсцяных андараках, іх кампазіцыйныя і каларыстычныя адметнасці. Аднолькавай з'яўляецца структура самой андарачнай тканіны. Яна выканана ў тэхніцы трохнітовага ткацтва, мае аднабаковае саржавае перапляценне, пры якім правы бок вылучаецца большай яркасцю, паколькі ён шчыльна засланы каляровымі ніткамі шарсцянога ўтку, а на левым больш выяўляюцца ніткі нефарбаванай ільняной асновы (малюнак 5). Гэта датычыцца як андаракоў, якія цалкам затканы паліхромнымі папярочнымі палоскамі, так і тых, што маюць аднатоннае поле і бардзюр з рознакаляровых палос на падоле. Як у калекцыі адзення, сабранага ў Бярэзінскім раёне Мінскай вобласці (МСБК: КП-2390, Т-1230; КП-7267, Т-3253; КП-7269, Т-3255; КП-7838, Т-3680; КП-7998, Т-3746), так і сярод музейных прадметаў, што паходзяць з Чэрвеньскага раёна (МАКМ: КП-1757, ААА-38; КП-1764, ААА-39; КП-5595, ВП-16. ЧРКМ: КП-71; КП-85; КП-106; КП-3695), пераважаюць андаракі гэтых двух тыпаў.

Аналагічным з'яўляецца і кампазіцыйнае размяшчэнне арнаменту на аплечках жаночых сарочак, прапарцыянальныя суадносіны арнаментальнай паласы і белага поля палатна. Але пры гэтым ёсць і розніца ў іх кроі і аздабленні. Так, сарочки з Бярэзінскага раёна пашыты з невялікім прамым адкладным каўняром, а на сарочках Чэрвеньскага раёна пераважае каўнер-стойка з невялікім

адваротам або простая вузкая стойка. Апlechчы бярэзінскіх сарочак звычайна ўпрыгожаныя двума аднолькавымі па шырыні арнаментальнымі бардзюрамі: адзін з іх размешчаны на нізе паліка, другі – на верхняй частцы рукава. Сярод выяўленых намі чэрвеньскіх сарочак толькі адна мае апlechча, упрыгожанае двума бардзюрамі, прычым рознымі па шырыні. На трох астатніх аздабленне размешчана толькі на нізе палікоў.



Малюнак 5. Андарак (фрагмент). Пачатак XX ст. Са збору МАКМ (КП-1757, ААА-38). Паступіў з Чэрвеньскага раёна Мінскай вобласці

У Чэрвеньскім раённым краязнаўчым музеі захоўваюцца толькі дзве святочныя мужчынскія сарочки. Адна паходзіць з вёскі Задабрычча Лядзінскага сельсавета (ЧРКМ: КП-4533), другая – з вёскі Новыя Зялянкі (ЧРКМ: КП-44). Абедзве яны пашыты ў 1940-я гады і маюць даволі сучасны крой: стан складаецца з дзвюх полак, злучаных паміж сабой плечавымі швамі; рукавы ўшыты ў падкроеныя проймы, па нізе сабраны ў дробныя складкі і абшыты шырокімі (5,5 – 6 см) манжэтамі; высокі стаячы каўнер зашпільваецца з левага боку, а змешчаны ўлева пазушны разрэз апрацаваны патайнай планкай і шырокай накладной манішкай, упрыгожанай вышываным чырвона-чорным геаметрычным арнамантам. Мужчынскія і жаночыя сарочки Бярэзіншчыны, таксама як і фартухі, намёткі, часцей за ўсё ўпрыгожваліся тканым арнамантам, а чэрвеньскія – вышываным, прычым выкарыстоўваліся такія даволі рэдкія для Беларусі тэхнікі вышыўкі, як здвоены крыж, пляцёнка, роспіс і іншыя, што надавала арнаманту стылістычную адметнасць і падкрэслівала яго рукатворнасць.

Што тычыцца жаночых галаўных убораў, то, як сведчыць выяўлены намі матэрыял, у канцы XIX – пачатку XX ст. на ўсёй тэрыторыі Ігуменскага павета замужнія жанчыны акрамя хустак яшчэ ўжывалі і старажытны галаўны ўбор ручніковага тыпу, які меў тут назвы «намётка», «наме́тка». Менавіта ён надаваў мясцовую своеасаблівасць і завершанасць усяму строю замужняй жанчыны. Адзін з варыянтаў завівання чэрвеньскай намёткі, які ўдалося рэканструяваць на падставе музейнага прадмета са збору МАКМ, прадстаўлены ніжэй.

Спосаб завівання намёткі, які бытаваў у вёсцы Зайцы былога Ігуменскага павета Мінскай губерні. Намётка накладалася на галаву (паверх чапца) у разгорнутым выглядзе такім чынам, каб арнамантаваны край падоўжнай яе часткі аказаўся на ілбе. З абодвух бакоў (над скронямі) на намётцы закладаліся

глыбокія складкі. Левы канец прысабіраўся «гармонікам», праходзіў пад падбароддзем і перакідваўся цераз галаву на левы бок. Правы канец накіроўваўся назад, складваўся ў чатыры столкі (спачатку – у дзве столкі, потым яшчэ раз напалову), каля патыліцы рабіў разварот направа і накіроўваўся наперад. Ён абручыкам абыходзіў кругом галавы, прыціскаючы сабой перакінуты цераз галаву кароткі левы канец, ззаду працягваўся знізу ўверх праз пятлю, што ўтваралася пры яго развароце, і заціскаўся. Пры гэтым галаўны ўбор поўнасьцю закрываў валасы і шыю жанчыны. Арнаментаваны край разгорнутага левага канца спускаўся ад скроні ўніз з левага боку галавы, а складзены ў чатыры столкі правы канец звісаў уздоўж спіны.

Такім чынам, на падставе вывучэння музейных матэрыялаў зроблены яшчэ адзін крок у даследаванні малавядомага традыцыйнага касцюма Ігуменскага павета Мінскай губерні.

ЛІТАРАТУРА

1. Віннікава, М. Жаночыя сарочка / М. Віннікава, З. Зіміна // Голас Радзімы. – 2004. – 20 мая. – С. 17.
2. Віннікава, М. Фартух / М. Віннікава, З. Зіміна // Голас Радзімы. – 2004. – 15 ліпеня. – С. 16–17.
3. Богдан, П. Пояс / П. Богдан // Голас Радзімы. – 2004. – 21 кастрычніка. – С. 17.
4. Віннікава, М. Андарак з поясам / М. Віннікава, З. Зіміна // Голас Радзімы. – 2004. – 21 кастр. – С. 17.
5. Віннікава, М. Строі Бярэзінскага раёна. Наметка – галаўны ўбор замужняй жанчыны / М. Віннікава // Голас Радзімы. – 2004. – 30 снежня. – С. 13.
6. Зіміна, З. Жаночыя галаўныя ўборы Бярэзінскага раёна. Чапец-касынка. Хустка / З. Зіміна, М. Віннікава // Голас Радзімы. – 2005. – 13 студзеня. – С. 8.
7. Республика Беларусь : энциклопедия : в 6 т. / редкол. : Г. П. Пашков [и др.]. – Минск : БелЭн, 2005 – 2008. – Т. 2. – 2006. – 912 с.
8. Винникова, М. Н. Об опыте научной реконструкции традиционного костюма Березинщины на основе музейных коллекций и современных полевых исследований / М. Н. Винникова // Культура и быт белорусов в этнографических исследованиях и музейных коллекциях : материалы Междунар. науч. конф., Минск, 7-8 июня 2012 г. / НАН Беларуси, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора им. К.Крапивы ; гл. ред. А. И. Локотко. – Минск, 2012. – С. 200 – 205.
9. Винникова, М. Н. Традиционный костюм Березинщины: опыт реконструкции на основе музейных собраний и современных полевых исследований / М. Н. Винникова, П. А. Богдан // Томский журнал лингвистических и антропологических исследований. – 2015. – № 3 (9). – С. 79 – 89.
10. Раманюк, М. Беларускае народнае адзенне / М. Раманюк. – Мінск : Беларусь, 1981. – 473 с.
11. Бялявіна, В. М. Жаночы касцюм на Беларусі / В. М. Бялявіна, Л. В. Ракава. – Мінск : Беларусь, 2007. – 351 с.
12. Бялявіна, В. М. Мужчынскі касцюм на Беларусі / В. М. Бялявіна, Л. В. Ракава. – Мінск : Беларусь, 2007. – 303 с.
13. Бялявіна, В. М. Беларuskі касцюм / В. М. Бялявіна, Л. В. Ракава. – Мінск : Беларусь, 2017. – 463 с.
14. Смірнова, І. Ю. Традыцыйны касцюм усходніх раёнаў Міншчыны. Бярэзінскі і Чэрвеньскі раёны / І. Ю. Смірнова // Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / агул.

рэд. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск, 2011. – Т. 5. Цэнтральная Беларусь : у 2 кн. – Кн. 2. / А. М. Боганева [і інш.]. – С. 753 – 766.

15. Віннікава, М. М. Народны касцюм і тэкстыль / М. М. Віннікава, П. А. Богдан // Помнікі мастацкай культуры Беларусі / Б. А. Лазука [і інш.]; навук. рэд. Б. А. Лазука. – Мінск, 2012. – 415 с.

16. Віннікава, М. М. Традыцыйны беларускі касцюм = Традиционный белорусский костюм = Traditional belarussian costume : альбом / М. М. Віннікава, П. А. Богдан. – Мінск : Беларуская навука, 2016. – 302 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрен опыт выявления, изучения и реконструкции неизвестных ранее локальных вариантов традиционного костюма Игуменского уезда Минской губернии на основе музейных артефактов и материалов современных полевых исследований.

SUMMARY

The article analyses the experience of discovering, researching and reconstruction of formerly unknown local variants of the traditional costume of Igumen Uezd (county) of Minsk Governorate on the basis of museum artefacts and materials of present-day field studies.

Гонжуров Г. А.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ДЕНЕЖНЫХ ЗНАКОВ БЕЛАРУСИ ОБРАЗЦА 1992 – 1999 ГГ.

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 05.07.2018)*

С произведениями прикладной графики современный человек контактирует ежедневно. Одним из наиболее распространённых видов прикладной графики являются банкноты, монеты и другие знаки стоимости, участвующие в обращении. Номиналы денежных знаков устанавливаются таким образом, чтобы рационально обеспечить наличные расчёты. Формат, размер и пропорции банкнот сложились эмпирически. Традиционно денежные знаки классифицируются по следующим направлениям: 1) находящиеся в обращении, вышедшие из обращения, памятные, инвестиционные; 2) банкноты, монеты.

Банкнота – это денежный знак, изготовленный на основе бумаги из хлопка, реже льна или абаки (манильской пеньки), специальных видов пластика либо их сочетания, так называемых «гибридов» или полусинтетических бумаг. Каждая банкнота имеет серию и номер.

Монета – это слиток металла (золота, серебра, меди и др.), имеющий установленные законом весовое содержание и форму и являющийся средством обращения и платежа. Вес металла в монете и его проба удостоверяется государственным штемпелем. Монета имеет лицевую сторону – аверс, обратную – реверс и обрез – гурт.

Компонентами художественного оформления денежных знаков являются: тангирная сетка, гильоширные элементы, шрифты, паттерны дизайнера, рисунки художника.

Тангирная сетка – это графическая штриховая сетка из мелких геометрических фигур и линий для создания полутонового фона на оттиске.

Гильоширные элементы – узоры, состоящие из тонких переплетающихся или пересекающихся линий, расположенных в определённой закономерности. Они относятся к графическим элементам защиты банкнот от подделки и включают рамки, сетки, узоры, ассюре, корро, виньетки, другие элементы декора.

Паттерн – закономерная регулярность, повторяющийся шаблон, узор, образец. С помощью паттернов и шрифтов создаётся форма, в которую вписывается рисунок художника, являющийся доминантой на купюре.

Валюта страны – один из важнейших атрибутов независимого государства. Декларация о государственном суверенитете БССР была принята 27 июля 1990 г. Переименование БССР в Республику Беларусь произошло 19 сентября 1991 г. одновременно с принятием новой государственной символики. Дата введения первой денежной единицы независимой Беларуси – 25 мая 1992 г. Новые расчётные билеты получили название «рубли» [1]. Художественное оформление банкнот Беларуси образца 1992 – 1999 гг. рассмотрено в данной статье.

Расчётные билеты Национального банка Республики Беларусь образца 1992 г. составляли серию из номиналов: 50 копеек, 1, 3, 5, 10, 25, 50 и 100 рублей. На всех купюрах было изображение Государственного герба Республики Беларусь – «Пагоні». Указано название денежного знака («Разліковы білет Нацыянальнага банка Беларусі»), год эмиссии (1992), номинал (цифрами и словами), размещена предупреждающая надпись («Падробка разліковых білетаў Нацыянальнага банка Беларусі праследуецца па закону»). Микротекст вдоль орнаментальной полосы на обратной стороне купюры «Рэспубліка Беларусь» многократно повторяется. На купюрах изображены представители белорусской фауны: белка (50 коп.), заяц (1 руб.), бобры (3 руб.), волки (5 руб.), рысь с детёнышем (10 руб.), лось (25 руб.), медведь (50 руб.), зубр (100 руб.). Размер всех купюр – 105x53 мм [2, с. 45].

В художественную концепцию оформления денег образца 1992 г. была заложена идея об использовании образов животных и их переосмысление в контексте национальных символов, орнамента и узора. Использовался принцип: чем выше достоинство купюры, тем больше изображённое на ней животное.

Изображение животных на купюрах нельзя назвать единичным, свойственным только Беларуси явлением. Например, в августе 1991 – июне 1993 г. в Литве были в обращении талоны с рисунками зверей и птиц. Изображения флоры и фауны на купюрах также присутствуют на денежных знаках Канады, Дании, Нидерландов и других стран [2, с. 45].

Банкноты Беларуси характеризовались чётким отличием по цветовому признаку. Размер денежных знаков был небольшим, что явилось следствием удешевления процесса закупки специальной бумаги и самой печати. Общий стиль исполнения художественного оформления, с одной стороны, соответствовал духу времени, с другой – перекликался с решением денежных знаков СССР образца 1961 г.

Государства-соседи Беларуси с обретением независимости перешли к использованию разменных монет разного достоинства. Белорусские художники из-за отсутствия собственного монетного двора в стране создали бумажную раз-

менную купюру достоинством «50 коп.», что само по себе является уникальным решением в мире. Для ещё более мелкого деления использовали копейки СССР в соотношении 1:1.

8 декабря 1992 г. в оборот были введены расчётные билеты Национального банка Республики Беларусь достоинством 200 и 500 рублей. Они открыли серию купюр с изображениями архитектурных памятников. На билете в 200 рублей представлен архитектурный ансамбль на Привокзальной площади в Минске. На купюре в 500 рублей помещено изображение монумента на площади Победы в Минске.

3 ноября 1993 г. введен в оборот расчётный билет Национального банка Республики Беларусь достоинством 1 000 рублей. На нём изображено здание Президиума Национальной академии наук Беларуси. Поставлен год «1992». Внутри купюры нововведение – металлизированная нить.

7 апреля 1994 г. введён в оборот расчётный билет номиналом 5000 рублей. На нём – панорама Троицкого предместья Минска. Поставлена дата «1992». Имеется металлизированная нить [3, с. 347].

Из-за сильной инфляции купюры малого номинала постепенно изымались из обращения. С 1994 по 1999 гг. вводились новые банкноты крупного номинала.

28 декабря 1994 г. был введён в оборот билет Нацбанка номиналом 20 000 рублей. Им начата серия купюр большого формата (150x69 мм). На этой и следующих банкнотах появились новые надписи: полное название главного банка страны («Нацыянальны банк Рэспублікі Беларусь») и его аббревиатура («НБРБ»), наименование денежного знака («разліковы білет»). На правой стороне купюры – здание Национального банка Республики Беларусь в Минске, на обороте – Государственный герб Республики Беларусь, серия и номер. На обеих сторонах билета присутствует микротекст – цифра 20 000, которая многократно повторяется. Внутри – металлизированная нить. Водяной знак на пустой области – башня-донжон в городе Каменец Брестской области [2, с. 47].

15 сентября 1995 г. в оборот был введён расчётный билет номиналом 50 000 рублей. На его лицевой и обратной стороне – виды Брестской крепости, памятника архитектуры XIX в., а также знакового объекта, связанного с событиями Великой Отечественной войны. Впервые на белорусских банкнотах рисунки были подписаны: «Брэсцкая крэпасць-герой. Холмскія вароты» и «Брэсцкая крэпасць-герой. Уваход у мемарыял». Водяной знак – Холмские ворота. На правой стороне купюры микротекст – цифра 50 000, которая многократно повторяется, и подпись главы правления Национального банка. На обратной стороне серия и номер напечатаны дважды. Внутри – защитная нить с надписью «РБ50000» или «НБРБ» (многократно повторяется). Последний вариант нити появился в 1998 г.

17 октября 1996 г. был введён в оборот расчётный билет номиналом 100 000 рублей. На его правой стороне изображено здание Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь в Минске, что отражено в подписи под рисунком: «Дзяржаўны акадэмічны Вялікі тэатр оперы і балета Рэспублікі Беларусь». На обратной стороне купюры – сцена из ба-

лета Е. А. Глебова «Избранница» по мотивам поэм Янки Купалы, поставленного театром в 1969 г.; подпись: «Я. А. Глебаў. Выбранніца (па паэмах Я. Купалы)». Водяной знак – балерина. Серия и номер напечатаны дважды. Имеется защитная нить с надписями «РБ100000» или «НБРБ» (многократно повторяются) [2, с. 48].

16 сентября 1998 г. в оборот поступили модифицированные расчётные билеты номиналом 1 000 и 5 000 рублей. В сравнении с аналогичными билетами образца 1992 г. они претерпели упрощение. С новых банкнот был убран герб «Пагоня», металлизированная нить, водяные знаки изменены на новые (геометрический орнамент по всему полю). Год выпуска серии – «1998». Размер купюр увеличился на 5 мм в длину и стал составлять 110х60 мм. Цветовое решение осталось без изменений [4].

Следующим 1 декабря 1998 г. введён в оборот расчётный билет номиналом 500 000 рублей. На правой стороне купюры – изображение здания Республиканского Дворца культуры профсоюзов в Минске с подписью: «Рэспубліканскі Палац культуры прафсаюзаў». На обратной стороне – скульптурная композиция на фронте дворца. Водяной знак – главный фасад дворца. Микротекст – аббревиатура «НБРБ».

30 апреля 1999 г. введён в оборот расчётный билет номиналом 1 000 000 рублей. На нём изображено здание Национального художественного музея Республики Беларусь в Минске, подпись: «Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь». На обратной стороне купюры размещён натюрморт – фрагмент картины И. Ф. Хруцкого «Партрэт жонкі з кветкамі і садавінай» (1838) из коллекции музея. Водяной знак – фрагмент натюрморта.

6 сентября 1999 г. денежный оборот пополнился расчётным билетом номиналом 5 000 000 руб. На правой стороне купюры изображён Дворец спорта в Минске, подпись: «Мінск. Палац спорту». На обратной стороне дана панорама спортивного комплекса «Раубичи» под Минском – место проведения международных соревнований по зимним видам спорта, подпись: «Спартыўны комплекс “Раўбічы”». Водяной знак – биатлонист. Эта купюра стала самой большой по номиналу в Республике Беларусь [2, с. 48].

Несмотря на то, что купюры 1992 – 1999 гг. были в обращении от полугода до пяти лет, их художественный образ прочно закрепился в сознании населения, так как эти банкноты послужили прообразом для новой серии 2000 г., тем самым наметился тренд на последующие два десятилетия на изображение на банкнотах памятников архитектуры Беларуси.

ЛИТЕРАТУРА

1. Национальный банк Республики Беларусь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nbrb.by>. – Дата доступа: 03.02.2018.
2. Пазднякоў, В. С. Папяровыя грошы Беларусі: ад XVIII ст. да нашых дзён / В. С. Пазднякоў. – Мінск : БелЭн, 2008. – 216 с.
3. Рябцевич, В. Н. Нумизматика Беларуси / В. Н. Рябцевич. – Минск : Полымя, 1995. – 687 с.
4. Белорусская бонистика [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://belbonistika.com>. – Дата доступа: 15.01.2018.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются и кратко характеризуются главные особенности художественного оформления денежных знаков Беларуси образца 1992 – 1999 гг. Рассмотрена хронология выпуска банкнот на ранних этапах становления независимости Республики Беларусь.

SUMMARY

The article considers and briefly characterizes the main features of the art decoration of the Belarusian currency in 1992 – 1999. The chronology of the issue of banknotes at the early stages of independence of the Republic of Belarus is revealed.

Горбунов И. В.

ГЕНЕЗИС МУЗЕЙНЫХ ЭКСПОЗИЦИЙ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ИСТОРИИ

*Витебский государственный университет им. П. М. Машерова
(Поступила в редакцию 24.01.2018)*

В настоящее время необходимо пересмотреть те взгляды на генезис музейных экспозиций, которые и сейчас находят место в ВУЗовской историографии и искусствоведении и касаются недооценки и непонимания общих тенденций развития культурного пространства России и Беларуси. Существенную роль в формировании такого пространства сыграла деятельность И. В. Цветаева – организатора первых музейных экспозиций. Его стараниями была сформирована сама парадигма музейного движения: «Он защитил в Петербурге магистерскую диссертацию “Cornelii Taciti Germania”, преподавал на кафедрах римской словесности Варшавского и Киевского университетов, а главное – провёл более двух лет в заграничной командировке, собирая материалы для докторской диссертации» [1, с. 20]. Роль И. В. Цветаева в музейном деле раскрыта ещё не полностью, но ясно одно: именно ему удалось то, что не удавалось никому в России. Открытие музея состоялось 31 мая 1912 г. и проходило чрезвычайно торжественно: присутствовал сам император Николай Второй с дочерьми и матерью [1, с. 107].

Строительство первого общероссийского историко-краеведческого музея вызревало в недрах российской истории от понимания необходимости либерализации жизненного уклада. Музей был основан указом императора Александра II 21 февраля 1872 г. и изначально носил имя «наследника цесаревича великого князя Александра Александровича». Для строительства здания музея снесли Земский приказ – здание XVII в. постройки. Историческим музей стал называться после 1917 г. [2]. Официальное современное название – Государственный исторический музей (ГИМ).

«Здание ГИМ – уникальный историко-архитектурный и музейный памятник. Московская городская дума в апреле 1874 года подарила для постройки будущего музея участок земли на Красной площади. Закладка здания состоялась в августе 1875 года в присутствии императора Александра II и цесаревича Александра Александровича. По итогам конкурса на проектирование здания музея предпочтение было отдано проекту архитектора В. О. Шервуда и инженера А. А. Семёнова. Строительство музея продолжалось в течение 1875 – 1881 годов на частные пожертвования и государственные субсидии. В отделке залов прини-

мали участие московские зодчие и художники И. Е. Бондаренко, А. П. Попов, И. К. Айвазовский, В. М. Васнецов и др.» [3]. Как отмечено, строителем музея являлся В. О. Шервуд, который проходил по всем ведомостям именно как художник, но не архитектор. Таким образом, в данном проекте наблюдается сотрудничество инженера (архитектора-дизайнера в современном понимании этой профессии) и художника. В. О. Шервуд «по отцу был из семьи обрусевших англичан ... Дед по матери, Николай Кошелевский, был из Малороссии. Окончил Академию художеств. Он стал одним из строителей Исаакиевского собора, Таврического и Михайловского дворцов (ныне в нём Русский музей), затем переехал в Москву для работы над храмом Христа Спасителя. Его дочь Елизавета вышла замуж за Джозефа (Осипа) сына Василия Шервуда, молодая семья переехала в небольшое село Ислеёво Тамбовской губернии, где Джозеф построил сукодную фабрику. В 1882 году у них родился сын Владимир. Родители рано скончались, и мальчик в шесть лет остался сиротой. Его взяла в Москву сестра матери художница-акварелистка, она заметила способности племянника к рисованию и направила его по этому пути. Сначала его отдали в сиротское межевое училище, затем он поступил в школу при Московской дворцовой конторе, затем – Московское училище ваяния и зодчества, он получил права свободного художника по части пейзажной живописи. Однажды Шервуд, познакомившись с одним из предпринимателей, у которого была контора в Москве, уезжает в Англию на 5 лет, где зарабатывает на жизнь в основном портретами ... Вернувшись в Россию, написал картину «Беседа Христа с Никодимом» и получил звание классного художника 3-й степени, а в 1872 году за представленные в Академию портреты его признали академиком» [4, с. 38]. Все вышеперечисленные факты объясняют особенности формообразования интерьера будущего музея и первой экспозиции, где все элементы скрупулёзно и точно были прорисованы в типично русской национальной академической традиции именно мастером акварели и профессиональным художником. Данного подхода не хватает в наше время, когда удешевленные средства современной музейно-выставочной экспозиции выбираются дизайнерскими фирмами, а увлечение новомодными течениями размывает стилистические поиски художников. Время, в котором творил В. Шервуд, принято называть периодом славяно-византийской (неовизантийской) архитектурной стилистики в храмовой архитектуре. Именно тогда, когда создавался первый в России музей, на экспозицию смотрели, как на зеркало отображения православной идеи: «С установлением капиталистического строя наступает “стилевое” безвременье. Имманентное развитие классицизма с его жёсткой формализованной системой композиционных приёмов и пластических средств, нормативный диктат и логично обоснованная красота сдерживали творческие искания и вызвали протест. Накопленный исторический материал об архитектуре различных эпох давал в руки зодчих многочисленные примеры художественно-пластических систем, а принцип “изобразительности” архитектурных форм не менял по сути основ формообразования [5, с. 158].

По мнению В. Г. Власова, «неостили развивались, таким образом, всё более углубляясь в историю к первоисточникам. Но сосуществовали и совсем по-

верхностные и модернистские стилизации под русский стиль. В этом духе работал В. Васнецов, выполнивший оформление фасада Третьяковской галереи в Москве (1900 – 1905)» [6, с. 378]. Изначально художник хотел покрыть весь фасад многоцветными изразцами, чтобы здание гармонировало с храмом Василия Блаженного как символом красоты и величия Руси. Однако позже от этой идеи отказались.

И в наши дни у посетителей ГИМа вызывает восхищение единство художественной концепции, несмотря на некоторую гиперболизированность и декоративность. Так, в интерьере преобладает роспись темперными красками в старорусском стиле. Самым сложным компонентом являются двери в музей. Тамбур для теплообмена одновременно воспринимается как живой экспонат задолго до посещения самой экспозиции. Парадный вход с Красной площади и входной тамбур отделаны резьбой по дереву в стиле царского молельного места в Успенском соборе Кремля, так называемого Мономахова трона (1551). Орнамент на стенах выполнен по образцу росписи другого царского места Ивана Грозного – в новгородском Софийском соборе. Перед лестницами расположены два бронзовых льва, копии фигур Красного крыльца Грановитой палаты. При оформлении среднего входа за образец взяты двери Благовещенского собора в Горовце (рисунок 1, 2) [4, с. 38 – 42].



Рисунок 1. Постоянная экспозиция ГИМа



Рисунок 2. ГИМ. Центральный вход в экспозицию

Долгую историю развития в Беларуси имеет музейная экспозиция в Несвижском замке, продолжающая формироваться и в настоящее время.

Наиболее характерной чертой культурных событий последних лет является практика исторической реконструкции в масштабах европейских проектов ИКОМ (передача предметов антиквариата для экспозиции), что ещё больше повышает статус Республики Беларусь в мировом сообществе. В частности, «15 мая 2015 г. в Большом выставочном зале Несвижского замка открылась выставка, посвящённая княжне Марии Радзивилл, супруге четырнадцатого несвижского ордината Антония Вильгельма Радзивилла. Это особенная личность в истории Несвижского замка. Именно с именем маркизы Талейран-Перигор (супруга владельца Несвижа происходила из знатной французской семьи) связано возрождение жемчужины белорусской архитектуры – Несвижского замка, в частности, и Несвижской ординации в целом ... В 1875 году она инициировала работы по возвращению родовому гнезду “белорусских некоронованных королей” первоизданного вида ... Именно тогда из Варшавы и других городов Европы стали в

белорусский Несвиж привозить зеркала, люстры для залов, посуду. В 1900 году в Несвиж была возвращена коллекция оружия, пополнившая Рыцарский зал. Эта часть замка станет его своеобразным символом ... Именно Мария Дорота превратила 100 га неухоженного леса вокруг резиденции в превосходный европейский парк с ландшафтным дизайном» (рисунок 3, 4) [7].



Рисунок 3. Интерьеры Несвижского замка Рисунок 4. Портрет М. Д. Радзивилл

По мнению киевского архитектора М. Т. Катернога, первые проекты специализированных зданий появились одновременно со строительством выставочных комплексов в 1930 – 1940-е годы [8]. Всемирная практика ЭКСПО ещё только начинала набирать обороты. Однако именно в XIX – начале XX в. формируется ряд правил, которые впоследствии будут применяться на выставках, в музеях. В культурном ареале Беларуси того времени доминирующее значение имели частные коллекции всемирно известных ординаторов Великого Княжества Литовского – Радзивиллов. Привязанность к своей «малой родине» послужила благодатной почвой к созданию уникальных музейных собраний Беларуси в XIX – XX вв.

ЛИТЕРАТУРА

1. Швейцер, В. А. Быт и бытие Марины Цветаевой / В. А. Швейцер. – М. : Интерпринт, 1992. – 358 с.
2. Государственный исторический музей [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.shm.ru>.
3. Государственный исторический музей [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.mospromstroy.com/objects/built/history>.
4. Шаронова, Н. Русский стиль Владимира Шервуда / Н. Шаронова // Мир музея. – 2010. – № 9. – С. 38 – 42.
5. Теория стилеобразования : пособие / сост. И. В. Горбунов. – Витебск : ВГУ. – 182 с.
6. Власов, В. Г. Стили в искусстве : словарь. Архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура. – СПб. : Лита, 1998. – 672 с.
7. Она возродила Несвиж [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.istpravda.ru/museums/13620>.
8. Катернога, М. Т. Архитектура музейных и выставочных зданий / М. Т. Катернога. – Киев : Изд-во Академии архитектуры УССР, 1952. – 124 с.

РЕЗЮМЕ

В статье дана история создания Государственного исторического музея, а также рассмотрены особенности формирования экспозиции в Национальном историко-культурном музее-заповеднике «Несвиж».

SUMMARY

In the article history of creation of the State Historical Museum and also a rassmoterna of feature of formation of an exposition in National historical and cultural memorial estate «Nesvizh» is given.

Жихарко Ж. М.

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАМНЕОБРАБОТКИ БЕЛАРУСИ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI В.

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 11.09.2018)

Последние десятилетия, характеризующиеся кардинальными социально-экономическими и политическими изменениями, являются переломным этапом в развитии художественной культуры Беларуси.

В отечественной камнеобработке конца XX – начала XXI в. главной тенденцией стала активизация применения камня, его массовое распространение в частном и государственном строительстве на основе инновационных технологических достижений, скоординированных с общеевропейскими.

Специфика развития художественной камнеобработки Беларуси последних десятилетий обусловлена следующими факторами.

Во-первых, влияние мирового искусства: применение изделий из камня в художественной культуре Беларуси, как и во всём мире, получает всё большее распространение. Белорусские архитекторы и камнеобработчики стали равняться на общеевропейские культурные тенденции и современное западное искусство. В наши дни декоративный отделочный камень, а также сырьё для изготовления изделий поставляются из-за рубежа, что способствует проникновению в Беларусь западной моды на камень в интерьере и экстерьере.

Во-вторых, популяризация и активизация применения камня: интенсивное строительство административных и общественных зданий по всей территории Беларуси, создание новых городских ансамблей и сохранение архитектурного наследия прошлых лет предопределило широкое применение природного камня. Технический прогресс в совокупности с ростом уровня жизни населения сделал камень доступным для более широких масс, содействовал его популяризации и применению как в общественном, так и частном строительстве.

Камень в художественной культуре Беларуси реализует себя функционально и выступает в двух ипостасях: как строительный и декоративно-отделочный материал; как материал для изделий декоративно-прикладного искусства. Функциональность применения художественного камня на современном этапе включает четыре аспекта: утилитарный, экологический, художественно-эстетический и эмоционально-выразительный.

Утилитарная функция применения камня определена долговечностью и износостойкостью изделий и наиболее ярко проявляется в формировании облика городов и архитектурной среды общественных зданий. Именно благодаря утилитарности природный камень, признанный самым долговечным, красивым, декоративным и стойким материалом для любых условий и климата, широко исполь-

зуется для оформления и благоустройства современных белорусских городов. Утилитарная функция предопределяет также применение природного камня (как износостойкого материала) для оформления цоколей и фасадов зданий, обрамления дверных порталов и оконных проёмов, изготовления лестниц и подоконников, облицовки полов и стен помещений.

Экологическая функция обусловлена натуральностью и нерукотворностью материала, созданного самой природой, и актуализирована современными требованиями к материалам и изделиям. Европейская мода на природность и экологичность архитектурной среды сделала натуральный камень одним из излюбленных декоративно-отделочных материалов белорусских архитекторов и дизайнеров. С применением природного камня оформляют как частные, так и общественные жилые интерьеры: облицовывают полы и стены помещений различного назначения, отделывают ванн комнаты, используют столешницы и умывальники из камня.

Художественно-эстетическая функция продиктована богатыми декоративными возможностями природного камня и предполагает использование и сочетание широкого текстурно-колористического диапазона, способов обработки поверхности для решения различных художественных задач. Природный камень как материал с уникальными и неповторимыми декоративными свойствами, недостижимыми для самых современных отделочных материалов, являет собой мощное средство художественной выразительности архитектурной среды. Из камня различных пород создают мозаичные композиции и панно, изготавливают каминные порталы и архитектурный декор, предметы интерьера и элементы мебели.

Эмоционально-выразительная функция – это тот эмоционально-образный эффект, который, в зависимости от смыслового аспекта, создаёт изделие из камня: мощь и нерушимость, торжественность и нарядность, парадность и роскошь, богатство и достаток и т. п.

Природный камень играет важную роль в благоустройстве современных городов. Площади, скверы, парки, набережные, мосты, фонтаны, лестницы, парапеты, бордюры и малые архитектурные формы – камень применяется как для создания новых архитектурных ансамблей, так и для обновления ранее сложившегося облика городских объектов. В качестве примера может служить благоустройство пешеходной зоны по улице Ленина в Минске, оформление территории, прилегающей к Комаровскому рынку (2001), благоустройство сквера «Троицкая гора» и площади Парижской коммуны (2008), отделка пешеходной Советской улицы в Гродно (2006) и другие.

Удачным примером создания при помощи природного камня уютного уголка в центре большого города является благоустройство улицы Ленина от площади Свободы до улицы К. Маркса. Здесь обустроена пешеходная зона, которую насытили малыми архитектурными формами, изготовленными в едином стиле: обрамления фонтанов, фигурные урны, вазы, цветочницы, ограждения, бордюры, декоративные композиции с шарами, элементы скамеек, постаменты для светильников выполнены из полированного гранита с высокими декоратив-

ными качествами. Большое количество стилистически взаимосвязанных между собой каменных элементов с богатой природной текстурой способствовало созданию слаженной и гармоничной композиции пешеходной аллеи с аккуратными лавочками, клумбами и цветниками.

Трудно представить без природного камня и современные общественные здания. Ярким примером тому служит здание Дворца Республики (2000 г., арх. М. Пирогов), с точки зрения технологии и применения современных материалов, это сооружение стало важным объектом, открывшим новые горизонты для дальнейшего развития отечественной архитектуры. Так, фасад дворца впервые в современной Беларуси был отделан природным камнем, контрастирующим с панорамным витражным остеклением. Большие площади основных фойе и вестибюлей оформлены натуральным мрамором и гранитом. В большинстве случаев здесь использованы полированные поверхности и светлые оттенки камня – такими приёмами создаётся торжественность и нарядность, подчёркивается важность этого места. Интересна задумка фойе большого зала, отделка пола которого решена в виде композиции из светло-серого и красно-коричневого полированного гранита, составляющего узоры с мотивами традиционного белорусского орнамента, который в сочетании с уникальными люстрами, выполненными в виде белорусских соломенных «пауков», создаёт самобытный национально-этнический колорит.

В 2002 г. после продолжительного строительства был открыт Дворец культуры города Молодечно, парадная атмосфера убранства которого также создавалась с помощью масштабного применения в отделке полированного камня. Светлый мрамор на колоннах, гранитные ступени широких лестничных маршей и полы с геометрическими многоцветными рисунками в сочетании с хрустальными светильниками создают ощущение нарядности и возвышенности, атмосферу культурного места нового формата.

Художественный потенциал камня многогранно раскрыт в оформлении крипты минского Храма-памятника в честь Всех Святых и в память безвинно убиенных в Отечестве нашем (2006 г., арх. Л. Погорелов). Крипта, находящаяся в нижнем уровне храма, по богатству и разнообразию убранства признана настоящим шедевром как декоративного, так и камнерезного искусства. По задумке автора, оформление крипты должно создавать ощущение вечности, поэтому основным декоративно-отделочным материалом здесь стал природный камень. Помещения крипты практически полностью отделаны разными видами мрамора, также здесь применён оникс. Полы выложены мрамором, составляющим узорную многоцветную композицию из плитки, мозаики и декоративных фриз. Светло-бежевым мрамором облицованы стены; из красного, коричневого, зелёного, чёрного и бежевого мрамора изготовлены все элементы богатого архитектурного декора: колонны и пилястры с резными капителями, фигурные карнизы, обрамления, ниши, панно с инкрустациями и элементами флорентийской мозаики. Также из природного камня изготовлены предметы церковной утвари. Оформление интерьера крипты – это единая декоративно-художественная композиция, богато декорированная и детально проработанная, где каждый элемент,

имеющий выразительный и неповторимый природный рисунок, взаимосвязан с окружающим пространством.

Важным и знаковым объектом современной белорусской архитектуры является Дворец Независимости (2013 г., арх. В. Архангельский), характеризующийся широким и разнообразным применением мрамора, богатой цветовой палитрой использованного камня, а также различными вариантами его отделки (полировка, резьба, инкрустация, позолота).

В последние десятилетия много внимания уделяется обновлению и реконструкции зданий общественного и культурного назначения. Самые значительные из них, а также имеющие статус памятников архитектуры, оформляются с применением природного камня. Среди таких примеров – здание бывшего пригородного вокзала в Минске (1954 г. постройки), реконструированное и перепрофилированное в железнодорожные кассы. Отделка интерьера выполнена разными цветами и текстурами зеркально отполированного гранита и мрамора: красная и светло-серая гранитная плитка на полу с чередованием в шахматном порядке и делением на крупные квадраты создаёт богатый зеркальный ковёр пола; колонны отделаны светлым мрамором с красивым природным рисунком, стойки касс украшают филёнчатые панели из выразительного чёрного гранита с серыми вкраплениями. В сочетании с кессонными потолками и богатой лепниной этот интерьер выглядит поистине дворцовым. Декоративное оформление старого пригородного вокзала служит примером тому, как удачно применённый и качественно отделанный природный камень может вдохнуть новую жизнь в старинное здание, подчеркнуть историческую ценность постройки.

В Большом театре оперы и балета, реконструкция которого проводилась в 2006 – 2009 гг., природный камень применён достаточно масштабно – от облицовок и архитектурного декора до изготовления пьедесталов для светильников. Самые роскошные каменные интерьеры созданы в фойе и на парадной лестнице. Стены здесь облицованы плитами светлого мрамора, филёнчатое ограждение центральной лестницы выполнено из белого с серыми прожилками каррарского мрамора. Полы выложены в технике флорентийской мозаики и представляют собой многоцветные монументальные композиции, сочетающие различные породы камня, которые складываются в сложные узоры (худ. В. Кривоблоцкий). Применённый в интерьере театра камень благодаря высококачественной зеркальной полировке отражает свет и окружающие предметы, и эта игра отражений, бликов и рефлексов создаёт ощущение воздуха и пространства, а классические формы в камне обеспечивают торжественную атмосферу.

Традиции использования природного камня как материала, констатирующего высокий статус и состоятельность, обрели особую популярность при оформлении административных зданий финансовой сферы. Так, интерьеры здания Национального банка Республики Беларусь отделаны полированным камнем со вставками из резной мраморной плитки, применён мраморный архитектурный декор с резными элементами: пилястры и колонны, декоративные панели, обрамления окон и дверей – вся композиция построена с целью подчеркнуть и продемонстрировать финансовые возможности, и природный камень в качестве ху-

дожественно-декоративного средства для создания шика и лоска хорошо справляется с этой задачей.

Богатство убранства характерно и для других банковских учреждений. Применение природного камня в оформлении как головных офисов, так и операционно-кассовых отделений по всей республике становится всё более популярным. Кроме того, богатые возможности колористической палитры камня позволяют выстраивать архитектурную среду зданий, особенно интерьеры, в соответствии с корпоративной цветовой гаммой. Среди многочисленных примеров – здания ЗАО «БСБ-Банк» на проспекте Победителей, ОАО «Беларусбанк» на проспекте Дзержинского, ЗАО «Банк ВТБ» по улице Московской в Минске, отделения ГУ «Национальный банк Республики Беларусь» в Полоцке и Бобруйске и другие.

В конце XX – начале XXI в. значительно расширилась сфера применения камня в декоративно-прикладном искусстве. Белорусские мастера изготавливают широкий спектр изделий из натурального камня, востребованных, в основном, в частных интерьерах. Это каминные порталы, барельефы и скульптурные композиции, интерьерные фонтаны и водопады, декоративная резная плитка, мозаика, разнообразный архитектурный декор, элементы мебели, обрамления зеркал, каминные часы, вазы и цветочницы. При этом видовым разнообразием отличаются композиционные решения этих изделий: от пышных резных барочных объёмов до простых геометрических форм.

В последние десятилетия значительно возрос интерес к каминным порталам, обусловленный не только модой, но и появлением альтернативных видов топков. Камин как сложный декоративно-художественный объект широко применяется в частных и общественных интерьерах. Современные каминные порталы в Беларуси изготавливают чаще всего из мрамора, реже – из травертина, оникса, гранита, песчаника или доломита. Наибольшей художественной ценностью обладают резные порталы классических форм. Примеры таких каминов чаще всего встречаются в частных интерьерах, а иногда в общественных и значимых местах.

В оформлении современных белорусских интерьеров применяют разнообразные каменные ковры и панно. Эти монументальные композиции по своей сути представляют собой мозаики, выполненные во флорентийской или римской технике. Декоративные каменные мозаики – это сложные и трудоёмкие в исполнении изделия, требующие применения и правильного сочетания богатой цветовой палитры. Мозаичные ковры используют для декорирования стен и полов холлов, гостиных, ванных комнат, а также общественных помещений. В качестве примера может служить панно «Роза ветров» в главном холле парк-отеля «Замковий» в Гомеле (2011), которое является центром композиции отделанного мрамором интерьера. Показательным примером выступает панно-мозаика в отделении ОАО «БСБ-Банк» на проспекте Победителей в Минске, где в качестве сюжета использован логотип компании, а оттенки мрамора подобраны в соответствии с корпоративной цветовой палитрой.

Интересные композиции создают при помощи оникса и его светопроницаемой способности. Оникс сам по себе является выдающимся декоративным мате-

риалом, имеющим красивый рисунок, приятную золотистую цветовую гамму и неповторимую выразительную текстуру, которая с применением скрытой подсветки загорается мягким и тёплым свечением. Такими световыми объектами выделяют места, требующие акцентирования в интерьере. Например, стойка регистрации в «Грин Сити Отель» (г. Минск, 2014 г.); барная стойка и декоративная панель в главном корпусе туристического комплекса «Свечанка» (Бешенковичский р-н Витебской обл., 2015 г.).

Таким образом, современные художественные изделия из камня характеризуются видовым разнообразием, широким диапазоном форм и типологии. Их характерной особенностью является тесное взаимодействие с архитектурной средой, синтез видов искусств. Художественный образ современной камнеобработки находится на пересечении архитектуры, дизайна и декоративно-прикладного искусства и представляет собой синтетичную категорию; а произведения аккумулируют интеграцию и взаимопроникновение указанных видов искусств, являясь неотрывной частью единого композиционного решения. Для большинства современных изделий из камня характерно обращение к достижениям и произведениям различных стилей и эпох, заимствование образцов с одновременным стиранием исторических и стилистических границ и последующая интерпретация в соответствии с художественно-эстетическими традициями национальной культуры.

Специфика развития художественной камнеобработки последних десятилетий представляется двойственным процессом. Научно-технический прогресс, а также социально-политические, экономические и культурные факторы обусловили прогрессивное развитие и процветание искусства обработки камня и его применение в более широком аспекте. С другой стороны, высокая потребность в утилитарных изделиях из камня совместно с низким понятийным уровнем приблизили художественный камень к массовой культуре, породили тенденции клонирования и штампования известных образцов. Зачастую применяется и постмодернистский принцип цитирования. Всё это порождает утверждение художественно-образных клише и штампов.

Доминирование стереотипов и шаблонных схем, недостаток индивидуального и творческого подхода нередко являются характерными чертами современных произведений из камня. Примером тому служит оформление надземной части ТЦ «Столица» на пл. Независимости в Минске (2009), лестница к Успенскому собору в Витебске (2011) и другие.

Подводя итог анализу основных направлений развития современной художественной камнеобработки Беларуси конца XX – начала XXI в., заострим внимание на следующих позициях. Независимо от тенденций к автоматизации, клонированию и утере авторства, современная художественная камнеобработка с применением современных технологий делает новые прогрессивные шаги вперёд. Всё это способствует дальнейшему процветанию искусства обработки природного камня и его применению в более широком аспекте утилитарности. Необходимым условием органичной эволюции камнеобработки является отход от неосмысленного применения камня в виде устоявшихся схем, декоративных де-

талей и художественных решений, воплощённых где-то и когда-то и вырванных из контекста. Повышение эстетико-художественных качеств возможно при условии глубокого и всестороннего осмысления особенностей мирового и отечественного искусства камнеобработки, определения закономерностей его развития на разных этапах. Использование стратегии научно-практического руководства позволит избежать явных ошибок и просчётов при создании художественных изделий из камня.

РЕЗЮМЕ

В статье освещается специфика развития художественной камнеобработки Беларуси последних десятилетий, функции и характерные особенности применения художественного камня.

SUMMARY

The article highlights the specifics of the development of artistic stone processing in Belarus in recent decades, the functions and characteristics of the use of artistic stone.

Казакова В. А.

НАПРАВЛЕНИЯ И ВОЗМОЖНОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ БЕЛОРУССКОЙ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ В СФЕРЕ ТУРИЗМА

*Белорусский государственный университет
(Поступила в редакцию 06.09.2018)*

В развитии культуры современного мира наблюдается несколько противоречивых тенденций. С одной стороны, процессы глобализации напрямую способствуют процессам культурной унификации и даже частичной утрате культурного многообразия на Земле, с другой – эти же процессы активизируют и делают актуальной борьбу за сохранение историко-культурного наследия разных наций с целью превращения культурной аутентичности каждого из народов в конкурентное преимущество друг перед другом в глобальном мультикультурном пространстве, а также на международных рынках услуг. Всё это даёт возможности для формирования территориальных туристских брендов и укрепления местных традиций, особенностей культуры в условиях развития глобализации, поскольку культура каждого из народов отличается самобытностью и ярко выраженным этническим своеобразием, богатством региональных, локальных стилевых форм. Именно этот формат существования и развития мира в условиях глобальных процессов выдвинул в своих работах американский исследователь глобализации Р. Робертсон, назвав это явление «глокализацией» – возможностью приспособления локальных культурных рынков к требованиям глобальной системы. По его мнению, глобальные тенденции в сфере культуры видоизменяются под влиянием локального контекста, иначе говоря, локализуются; параллельно с этим локальные культурные ценности и смыслы также переосмысляются в масштабе глобального мира [1]. То есть глокализация проявляется в таком понятии, как «мультикультурность», когда при одновременной открытости различных культур мира каждая нация стремится выделиться на фоне других, сохранить свою уникальную культурную идентичность. В таких условиях именно формы народ-

ной культуры как наиболее глубинного и аутентичного пласта наследия любого этноса становятся как никогда актуальными, а туризм, в свою очередь, выступает средством эффективной репрезентации этих форм, возможностью их поддержания в глобальном мире.

В широком смысле под народной культурой принято понимать «весь комплекс словесных, музыкальных, игровых, драматических, хореографических и иных видов народного творчества» [2], а также «всю совокупность основанных на традициях культурного сообщества творений, выраженных группой или индивидуумами и признанных в качестве отражения чаяний сообщества, его культурной и социальной самобытности» [3]. В свою очередь, формы народной культуры включают язык, литературу, музыку, танцы, игры, мифологию, обряды, обычаи, ремёсла, архитектуру и другие виды художественного творчества, которые могут передаваться устно, путём имитации и т. д.

Современный туризм обращается к различным формам народной культуры, в частности, к народному творчеству разных видов и жанров, таких как поэзия, музыка, театр, танец, архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство. Интерес к формам народной культуры и представление её элементов в разного рода туристских программах обусловлены именно тем, что в народном творчестве, сложившемся в ходе общественной трудовой практики, воплощены воззрения и идеалы народа, его поэтическая фантазия, богатейший мир мыслей, чувств, переживаний, мечты о справедливости, гармонии, счастье. Таким образом, в формах народной культуры заключена вся уникальность этнического мировоззрения, мироощущения и мировосприятия, которые и делают этносы не похожими друг на друга.

В условиях глобальности современной жизни и культурных форм именно в наследии народной культуры наилучшим образом сохранилась вся уникальность этнического своеобразия и разнообразия народов мира. Поскольку один из ведущих мотивов в туризме – стремление к постижению этого неизведанного разнообразия, знакомство с уникальностью иных культур, то в данном смысле фольклорное наследие регионов становится основой для формирования уникальных привлекательных туристских брендов, фестивалей, экскурсий, маршрутов и прочих видов программ, способных предоставить туристу возможности для соприкосновения с иной культурой и получить уникальный опыт в процессе знакомства с ней.

В мировой практике развития туристической индустрии существует широкое поле возможностей и направлений для репрезентации народной культуры. Например, она представлена в тематических музеях и экспозициях: музее старинных народных ремёсел и технологий «Дудутки», Белорусском государственном музее народной архитектуры и быта, Браславском музее традиционной культуры, Мотольском музее народного творчества и других, где посетителям предлагаются дегустации блюд традиционной белорусской кухни, даётся возможность примерить народный костюм, освоить навыки традиционных белорусских ремёсел, приобрести хэнд-мейд сувениры с национальной символикой Беларуси, а также получить уникальный опыт знакомства с материальным и нема-

териальным наследием нашей страны, в различных видах репрезентированном в музейном пространстве.

Ещё одной популярной формой для актуализации элементов народной культуры в сфере туризма становятся фольклорные празднества и фестивали. В Беларуси они представлены в виде известных мероприятий наподобие традиционных празднований «Купалья», «Коляд», «Масленицы», «Комоедицы» и других, а также тематических фестивалей: фольклорного искусства «Берагіня»; мифологии «В гости к лепельскому Цмоку»; этнокультурных традиций «Зов Полесья»; фольклора «Адвечных песень перазвон»; фолк-фестиваль «Камяніца»; народного творчества «Зямля пад белымі крыламі» и других, раскрывающих всё богатство фольклорного наследия Беларуси в яркой, насыщенной, зрелищной форме, предоставляющей туристам возможности для приобщения к сакральным основам белорусской народной культуры, эмоциональному постижению её самобытности и глубины.

Выставки, ярмарки традиционных ремёсел также являются перспективной формой репрезентации народной культуры в сфере туризма. Например, фестиваль-ярмарка «Дрибинские торжки», ярмарка-выставка народных ремёсел и промыслов «Камарова – кола дзён», Бобруйский международный ремесленный пленэр по керамике «Арт-Жыжаль», ярмарка ремесленников и народных мастеров «Казюки» в городе Гродно и другие предлагают туристам освоить технологии по созданию предметов народного белорусского быта, а также приобрести ценные сувениры на память, получить уникальный творческий опыт. Так, во время пленэров в Центре гончарства в деревне Городная Столинского района Брестской области или мастер-классов в Ивенецком музее народных ремёсел можно увидеть, как в специальных мастерских демонстрируются технологии изготовления керамики, плетения, ткачества, резьбы по дереву и другие. Помимо ремесленных мастер-классов популярность среди туристов приобретают и так называемые гастрономические, фольклорные, интерактивные мастер-классы в различных формах, например, в рамках таких белорусских туристических кластеров, как «Муховэцька кумора», «Воложинские гостинцы», «Зелёный оберег Гродно» и других.

Большой популярностью у туристов сегодня пользуются и анимационные представления с использованием мифологических персонажей, а также разного рода туристских легенд, способных в интересной, доступной и увлекательной форме приобщить гостей и самих жителей Беларуси к богатейшему фольклорному наследию. Примерами использования подобных приёмов в туризме служат анимационные программы «Тайны заповедного болота» с участием белорусского мифологического персонажа Болотника (Березинский биосферный заповедник), «Тайны старосветского местечка Ивенец»; театрализованные экскурсии «В гостях у пани Зоси» и «Путешествие в заколдованный лес» в Заславье; анимационные экскурсии по поместью Деда Мороза в Беловежской пуще; экскурсионные программы «Сказочное Полесье», «Тайны Голубых озёр» и другие. Одновременно с элементами анимации и театрализации в рамках экскурсий часто используются обрядовые игры, народные верования и ритуалы. Например, обрядовая игра

«Женитьба Терешки» в Лепельском районе, уникальный обряд «Колядные цари» в деревне Семежево Копыльского района Минской области и другие, а также обряды «женитьбы пива», разжигания священных костров на берегах водоёмов, спуска венков по воде, примеры народных гаданий и игр в рамках туристских программ белорусских агроусадеб, этнографических комплексов, кластеров, общественных объединений.

В туризме также активно используются элементы народной музыкальной и театральной культуры (постановки кукольного народного театра «Батлейка», выступления фольклорных ансамблей и коллективов), а также народного быта, широко представленного как в экспозициях многих музеев, так и в интерьерах агроусадеб. Кроме того, объекты народной архитектуры, такие как деревянные храмы Полесья, хозяйственные постройки, сохранившиеся в белорусских местечках и деревнях, также являются перспективными и интересными для туристов направлениями репрезентации белорусской народной культуры. Сюда относятся и природные объекты народных верований и ритуалов, к примеру, обрядовые курганы и древние городища, дохристианские капища, валуны, а также многочисленные озёра, криницы, которыми славятся белорусские земли. С перечисленными объектами связаны легенды и предания, которые в образной форме раскрывают красоту и многообразие белорусской народной культуры и духа.

Популярны среди туристов и элементы народной кухни, представленные в гастрономических фестивалях (например, «Мотольские прысмаки»), а также гастрономических праздниках и мастер-классах в различных музейных, этнографических, туристических комплексах Беларуси, агроусадебках. Всё это насыщает путешествие, помимо визуальных образов, яркими кинестетическими впечатлениями, позволяя туристам получить многогранный опыт знакомства с нашей страной и её культурой, запечатлённый в их памяти через целостную систему различных ассоциаций.

Примерами этих ассоциаций становятся бренды туристских мест или территорий, которые формируются на основе всё тех же образов и элементов народной культуры. Например, город Лепель считается родиной дракона-Цмока, местечко Дрибин презентуется в качестве целой страны шаповалов, а Могилёвщина выступает под туристическим брендом «Край животворных криниц» и т. д. Именно туристский брендинг формирует уже существующий собирательный позитивный образ той или иной территории, с которым себя подсознательно ассоциируют местные жители этого региона, и только потом происходит репрезентация данного образа для туристов.

Сувенирная продукция также призвана сохранить отпечаток чужой культуры, вызывающей определённые образы и ассоциации у туриста. По этой причине важно наладить систему по производству сувенирных изделий в так называемом народном стиле, с применением аутентичных ремесленных материалов и технологий, а также организовать их продажу в рамках тематических ярмарок, фестивалей и в тематических магазинах, созданных при музеях, этнографических комплексах и т. д., ведь атмосфера и место, в котором приобретается подобный сувенир, также играет немаловажную роль в закреплении позитивных образов и

ассоциаций, связанных у туриста с той или иной культурой, посещённых им территорий и регионов.

Таким образом, существует широкое поле возможностей и направлений для репрезентации наследия белорусской народной культуры в сфере туризма, однако несмотря на то, что белорусский фольклор является почти неограниченным источником образов и идей, сегодня в туризме используется только их малая часть. Вместе с тем языческое наследие славян сегодня имеет большую популярность у иностранных туристов, значительное количество интересных программ этой тематики уже существует в соседних Литве, Латвии, Украине, России, Польше. Древние белорусские городища, капища и курганы хранят множество тайн и легенд, которые будут интересны туристам, а также самим жителям Беларуси. Целесообразным станет широкое использование в сфере туризма множества образов и элементов народной культуры, описанных в произведениях белорусских этнографов и фольклористов, особенно это касается городских мифов и самобытных циклов белорусских легенд о многочисленных водоёмах и заколдованных кладах, охраняемых нечистой силой.

Сохранившиеся в регионах страны памятники народного зодчества, традиции и обряды, верования, празднества и прочие элементы народной белорусской культуры могут стать богатейшей ресурсной базой для формирования и продвижения отечественного турпродукта в условиях тотальной культурной глобализации, ведь фольклор сохраняет наиболее аутентичные черты культуры, присущие этносу как таковому, способствует сохранению уникального культурного разнообразия, делая каждый этнос и регион привлекательным для путешествий. В то же время любая исторически конкретная форма народной культуры не остаётся неизменной, а развивается вместе с народом, вбирая в себя всё ценное, что существовало ранее, и отображая новые социальные трансформации [4]. Поэтому народная культура всегда самобытна и современна, востребованна и актуальна, а туризм, в свою очередь, служит средством сохранения, трансляции и монетизации её форм, представляя их в индустрии в разнообразных видах. Всё это способствует целостному восприятию чужого культурного кода туристом через систему образов, мыслей, чувств, возникающих в процессе потребления турпродукта, грамотно представленного на рынке. Следовательно, при разработке и продвижении национальных туристских программ важно опираться на аутентичные и глубокие слои культуры – её историческое наследие и фольклор, которые аккумулируют всё то лучшее и уникальное, что отличает этносы друг от друга, является предметом гордости местных сообществ и выступает мотивом для путешествий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Robertson, R. Globalization: Social Theory and Global Culture / R. Robertson. – London : Sage, 1992. – 315 p.
2. Фольклор // Национальная энциклопедическая служба [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://terme.ru/termin/folklor.html>. – Дата доступа: 10.08.2018.

3. Рекомендации о сохранении фольклора от 15 ноября 1989 года // Электронный фонд правовой и нормативно-технической документации [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://docs.cntd.ru/document/902084650>. – Дата доступа: 12.08.2018.

4. Жанры народного творчества // Poisk.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://poisk-ru.ru/s50511t2.html>. – Дата доступа: 15.08.2018.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются направления и возможности репрезентации белорусской народной культуры в сфере туризма.

SUMMARY

The article considers the directions and possibilities of Belarusian folk culture representation in the sphere of tourism.

Кенигсберг Е. Я.

МЕЖДУНАРОДНОЕ КУРАТОРСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ: ВЫСТАВКА «МОСКВА – БЕРЛИН / БЕРЛИН – МОСКВА. 1900 – 1950»

*Белорусская государственная академия искусств
(Поступила в редакцию 01.08.2018)*

В XX в. два крупных европейских столичных города – Берлин и Москва – стали источниками изменений, затронувших весь мир. Именно этим метрополи-ам была посвящена широкомасштабная выставка «Москва – Берлин / Берлин – Москва. 1900 – 1950», представленная в Берлине и Москве в 1995 – 1996 гг. Идеи вдохновители и организаторы выставки И. А. Антонова, директор Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, и Й. Меркерт, директор Берлинской галереи, не ставили своей целью демонстрацию шедевров изобразительного искусства заявленной эпохи. Над концепцией работали искусствовед Й. Меркерт и киновед М. Туровская, им помогали литературовед Ф. Мирау и историк К. Шлёгель. Общее руководство проектом осуществляла И. А. Антонова. Были созданы две кураторские группы (15 представителей в Москве, 8 – в Берлине), в состав которых вошли специалисты по изобразительному искусству, архитектуре, кино, музыке, театру, фотографии, литературе. Кураторские группы работали не только со сложными темами и текстами, но и с не менее сложными, нередко провокативными произведениями искусства.

Необходимо было найти новый ракурс, чтобы создать своеобразную репродукцию прошедшего, которая не только бы стала энциклопедией культурной жизни двух городов, но и выразительно представила точки пересечения, взаимные влияния, несравнимые противоречия, одновременность эквивалентных и неэквивалентных процессов.

Концепция выставки базировалась на культурно-исторической ретроспективе. Экспозиция строилась на хронологических составляющих: Берлин и Москва имеют давние, хорошо изученные с разных точек зрения связи. Насыщенная мультидисциплинарная экспозиция состояла из нескольких разделов: «До Первой мировой войны. 1900 – 1914», «Война – революция – гражданская война. 1914 – 1920», «Годы встреч. 1920 – 1933», «Время диктатур. 1933 – 1941»,

«Во Второй мировой войне. 1941 – 1945», «Когда закончилась война. 1949 – 1950».

Время до Первой мировой войны, с 1900 по 1914 гг., – это расцвет художественной, театральной и музыкальной жизни Москвы и Берлина. Культовые фигуры и важнейшие события мира искусства Москвы 1900-х годов отражены в произведениях В. Борисова-Мусатова, А. Голубкиной, С. Коненкова, К. Коровина, В. Серова, М. Врубеля и других; связи Германии и России прослеживаются в выбранных кураторами работах Э. Барлаха, Э. Л. Кирхнера, Г. Колбе, Э. Нольде, К. Шмидта-Ротглуфа и других. На смену югендстилю, импрессионизму, символизму приходят «Бубновый валет», экспрессионизм, затем кубофутуризм, лучизм, алогизм, представленные в экспозиции произведениями А. Архипенко, Д. Бурлюка, М. Шагала, Н. Гончаровой, А. фон Явленски, В. Кандинского, Э. Л. Кирхнера, П. Кончаловского, М. Ларионова, А. Лентулова, А. Маке, А. Экстер, П. Филонова, К. Малевича и других.

В фотографическую часть раздела кураторы включили снимки Х. Цилле, Х. Рюквардта, наиболее известных пресс-фотографов Берлина братьев Хеккель и других авторов, запечатлевших красоту большого Берлина до Первой мировой войны. Облик Москвы представлен на фотографиях С. Прокудина-Горского, М. Грибова, А. Завадского, К. Фишера и других.

Архитектурная, литературная, театральная, музыкальная части всех разделов выставки построены по принципу сопоставления.

В разделе «Война – революция – гражданская война. 1914 – 1920» представлены реакции художников, фотографов, архитекторов, литераторов, деятелей театра и музыки на важнейшие события начала XX в., необратимо изменившие жизни миллионов людей: Первая мировая война в русской и немецкой поэзии, музыке, литературе; Агитпроп и Первая международная выставка Дада в Берлине в 1920 г.; экспрессионизм на театральных сценах Берлина и другое.

Одним из наиболее выразительных является раздел «Годы встреч. 1920 – 1933». В начале 1920-х годов в Берлине по разным оценкам проживало от трёхсот тысяч до полумиллиона русских – писателей и артистов, художников и учёных, литераторов и инженеров, сторонников и противников революционных изменений. Встречным движением в Москву ехали философы, инженеры, архитекторы, художники-экспериментаторы, приверженцы нового строя, антифашисты. Объём документации, свидетельствующей о наличии взаимных связей Москвы и Берлина, едва ли поддаётся исчислению. Здесь можно упомянуть «Московский дневник» В. Бенъямина, переписку М. Цветаевой с Р. М. Рильке, берлинские гастроли К. Станиславского, В. Мейерхольда, С. Прокофьева, московские гастроли А. Никиша, Б. Вальтера, М. Райнхардта, работы художников авангарда Э. Лисицкого, К. Швитгера и других. В 1922 г. в Берлине была показана «Первая русская выставка», представившая произведения К. Малевича, В. Татлина и А. Родченко; в 1924 г. в Москве экспонировалась «Первая общегерманская художественная выставка». Коммуникация происходила как на государственном, так и на личном уровнях.

Исследуя срез Германии времён Веймарской Республики и России времен НЭПа, К. Шлэгель утверждает, что обе страны «в конце концов не выдержали давления кризиса и сломались под натиском сталинской “революции сверху” и национал-социалистической революции». Историк справедливо считает 1920-е годы золотым временем, которое «стало лабораторией модерна, полем эксперимента и прорыва к новым берегам» [3, S. 23].

Раздел тщательно структурирован – от «Русского авангарда» и «Русских в Берлине» до «Международного конструктивизма» и искусства Веймарской республики; от «Международной рабочей помощи» до «Искусства для пролетариата» и «Новой советской вещественности». «Фотографию как эксперимент» представляют снимки К. Шада, Эль Лисицкого, А. Родченко, Л. Мохой-Надя, В. Степановой, Г. Зимина; «Фотографию как оружие» – работы Д. Хартфилда, О. Нерлингера, О. Хайлига и других. Здесь же можно было увидеть немецкое издание девятого номера журнала «UdSSR im Bau» («СССР на стройке») за 1931 г., оформленное Д. Хартфилдом; фотосерию М. Альперта, А. Шайхета и С. Тулеса «24 часа из жизни московской рабочей семьи», опубликованную в немецком журнале «AIZ» («Рабочая иллюстрированная газета»), № 38 за 1931 г. Серия фотографий, наглядно демонстрировавшая преимущества социалистической жизни отдельно взятой семьи Филипповых, была снята за пять дней по сценарию Л. Межиречира. 52 снимка отражали повседневность семи членов семьи, каждая фотография сопровождалась убедительной подписью – своеобразным пропагандистским мини-рассказом об улучшении условий жизни рабочих при социализме, о гарантированном рабочем месте, растущем благосостоянии, социальных гарантиях, техническом прогрессе, праве на отдых и т. д. Эта серия, как пишет И. Греве, «отвечала всем условиям, поставленным фоторепортажу, созданному по диалектическому методу: на примере репрезентативной единичной группы были показаны общие условия жизни, победы и достижения социализма» [3, S. 223].

Архитектурная часть раздела была представлена конкурсными проектами застройки Берлина и Москвы, среди которых проекты братьев Весниных, В. Шухова, А. Щусева, К. Мельникова, И. Леонидова, Л. Шойрера, Э. Шаудта, Х. Пёльцига, Л. Мис ван дер Роэ, Х. Майера, Х. Виттвера и других. Театральная жизнь показывалась на примере гастролей в Берлине Театра Вахтангова в 1922 – 1923 гг., Камерного театра в 1923 г., театров «Габима» в 1926 г. и «Синяя блуза» в 1927 г., Государственного еврейского театра (ГОСЕТ) в 1928 г., Государственного театра им. В. Мейерхольда (ГОСТИМ) в 1930 г. Литературные издания, советские путеводители и проспекты для иностранных туристов, музыкальные издания Лаборатории новой музыки, кинопрограмма, видеоинсталляция и обширная документация содействовали созданию эффекта присутствия.

Авангардный прорыв 1920 – 1930-х годов закончился со сменой политического курса. Искусство должно было служить режиму – коммунистическому или национал-социалистическому. Искусство авангардное, новаторское, объявлялось в Германии «дегенеративным», многие художники получили запрет на профессиональную деятельность. Выставка «Entartete Kunst» («Дегенеративное искус-

ство») в 1937 – 1941 гг. была показана в 12 городах Германии. Импрессионизм и фовизм, дадаизм и сюрреализм, кубизм и экспрессионизм, новая вещественность и Баухауз считались вырожденческими, равно как и джаз, и экспериментальная музыка, и многое другое. Всё, что не соответствовало предписанным идеалам красоты, всё, что создано авторами-евреями, подлежало унижению и уничтожению [5]. Искусство могло существовать и развиваться только в рамках идеологии, а его восприятие зависело от норм и предписаний политического строя. Советским художникам также приходилось либо работать в заданных рамках, либо отказываться от творческой деятельности. Прогрессивные художественные процессы тормозились, критическая функция искусства не допускалась.

В разделе «Время диктатур. 1933 – 1941» продемонстрирована власть методов и методы власти на примерах биографий Й. Р. Бехера и М. Горького, Д. Хартфилда и Б. Иофана, Л. Якоби и В. Кандинского, В. Мухиной и Э. Рознера и других. Культурная политика – единый портрет этого времени – отражена в фильмах и фотографиях, изобразительном искусстве и литературе, театре и музыке, архитектуре и градостроительстве. Так, изобразительное искусство было представлено тоталитарным искусством в СССР, неофициальным искусством, рисунками из лагерей, маргинальным немецким искусством и официальным искусством Третьего рейха. Фотографическая часть включала «фотографию как средство повседневной манипуляции», советскую фотографию 1930-х годов (снимки А. Родченко, А. Шайхета, И. Шагина, Б. Игнатовича, Е. Игнатович, Я. Халипа и др.), каталог выставки «Мастера советского фотоискусства» (1935), фотопапку-альбом «От Москвы купеческой к Москве социалистической» (1932), оформленный В. Степановой [2], плакат Первой всесоюзной выставки фотоискусства (1937).

В условиях тоталитарных режимов 1930 – 1950-х годов механизмы развития искусства, его эстетика, методы и институты управления в СССР и Германии были практически идентичны. Гонения на инакомыслящих, при всех отличиях в методах, средствах и степени публичности, идеологически были весьма схожими, недаром К. Шлэгель охарактеризовал Берлин и Москву как «двойную звезду современности и сиамского близнеца тоталитарной эпохи» [4]. Активизация художественных культур Германии и России началась с завершением эпохи тоталитаризма.

Как считает российский искусствовед В. Полевой, «в искусстве XX века было разыграно две потрясающих драмы – авангард и тоталитаризм, и две страны пережили их особенно жестоко: в России и Германии возникли важнейшие и наиболее рискованные варианты этой проблемы» [3, S. 15].

Годы Второй мировой войны – это не только две воюющих страны, страшные потери и разрушения, но и практически единая стилистика пропаганды. Раздел «Во Второй мировой войне. 1941 – 1945» выразительно демонстрирует тотальность пропагандистской машины. Для визуализации такой сложной темы кураторы выделили в каждом из подразделов отдельные темы. Так, подраздел «Изобразительное искусство» включал темы «Немецкие военные живописцы во Второй мировой войне» (Й. Юрутка «Однажды утром», Х. Ланцигер «Знамено-

сец», Э. Шайбе «Гитлер на фронте» и др.) и «Великая отечественная война» (А. Дейнека «Сбитый лётчик-ас», С. Герасимов «Мать партизана», И. Тоидзе «Родина-мать зовёт» и др.). Подраздел «Фотография» объединял темы «Война и пропаганда Германии», «Военные будни», «Война и будни Советского Союза». Беспристрастный взгляд фотокамеры с обеих сторон фронта производил сильное впечатление и давал пищу для размышлений российским и немецким зрителям, привыкшим к достаточно односторонней подаче информации.

Архитектурная часть раздела включала проекты и конкурсные разработки памятников героям и важнейшим событиям войны, проекты восстановления разрушенных городов. Часть, посвящённая театру, рассказывала о театральных постановках военного Берлина, об отображении темы войны на сценах московских театров. Литературная часть преимущественно говорила о войне и пропаганде, музыкальная – о русской музыке во время Второй мировой войны.

Наиболее интересной была часть, посвящённая кино, – «Поющие женщины УФА, борющиеся мужчины Мосфильма». Здесь представлялся стоп-кадр из фильма «Большая любовь» с Зарой Леандер, наброски декораций к картине «Девушка моей мечты», плакаты к фильмам «Разгром немецких войск под Москвой», «В шесть часов вечера после войны» и другим.

Раздел «Когда закончилась война. 1949 – 1950» отражал послевоенные годы: американизация Западной Германии и Западного Берлина, социалистическое строительство Москвы и Восточного Берлина. В подразделах изобразительного искусства, кино и фотографии в качестве ведущей была названа тема победы над фашизмом, в архитектуре – реконструкции Сталинграда и Москвы, восстановления Берлина. Обширная литературная часть включала документы и фотографии, рукописи и манифесты, печатные издания и т. д.; музыкальный раздел информировал о кампании по борьбе с формализмом в Москве и её отголосках в Берлине.

Кураторы ставили своей задачей формирование максимально широкого взгляда, позволяющего охватить всё проблемное поле первых пятидесяти лет XX в. В выставочном пространстве, специально созданном Д. Либескиндом в Мартин-Гропиус-Бау в Берлине, посетителям было предложено «двойное междисциплинарное шоу: свыше 2000 экспонатов – картин и книг, партитур и плакатов, скульптур и стоп-кадров» [4]. Архитектором выставочного пространства ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве выступил В. Шпак.

По словам Й. Меркерта, для многих посетителей увиденное стало «шоком потому, что многие картины времён национал-социализма ранее никогда не демонстрировались. Они находились и до сегодняшнего дня находятся в музеях Вашингтона. Шок от немецких картин состоял прежде всего в их ужасающей банальности. Эти картины были как бы иллюстрацией господствовавшей идеологии. И опасения, которые связывали с данными картинами в Германии, совершенно беспочвенны, если выставлять работы в соответствующем критическом контексте. Более глубокий шок – знакомство с действительно великими достижениями авангарда, как с российской, так и с германской стороны. Они были показаны на фоне судеб творцов – преследования, разрушения и даже смерти художников» [1, с. 22].

Визуальный ряд выставки был дополнен объёмным каталогом, разделы которого соответствовали разделам экспозиции и расширяли её. Богатый иллюстративный материал и продуманно подобранные искусствоведческие, историко-политические, публицистические тексты-исследования давали возможность целостно представить картину эпохи: от реалий и утопий до «Gesamtkunstwerk» (универсальное произведение искусства) как ведущей идеи искусства XX в. По мнению К. Шлёгеля, «немецкая картина России и русская картина Германии в этом столетии являются скорее показателем патологических особенностей дезорганизованного современного мира. Таким образом, речи о “русской душе” и “немецком духе” являются только цитатами из текста, который уже завершён» [3, S. 27].

Реализация такого крупного проекта с неизбежным политическим контекстом стала возможной только после падения Берлинской стены, не только положившей конец послевоенному разделению Германии, но и приведшей к существенным изменениям на геополитической карте мира.

В соответствии с кураторской концепцией итоги 1-й половины XX в. были представлены через призму мировой истории искусств. Объёмная экспозиция стала документацией художественных течений, архитектурной среды, исторической эпохи; документацией, позволившей увидеть сходство эстетики тоталитарных режимов, сопоставить пути развития тесно связанных между собой культур.

ЛИТЕРАТУРА

1. Выставка «Москва – Берлин». Россия – Германия: 1000 сопоставлений // Коммерсантъ Власть. – 1996. – № 8. – С. 22.
2. От Москвы купеческой к Москве социалистической : альбом / худож. оформление В. Степановой, фот. А. Родченко [и др.]. – М. : ОГИЗ-Изогиз, 1932. – 24 с.
3. Berlin-Moskau / Moskau-Berlin 1900 – 1950: Bildende Kunst, Photographie, Architektur, Theater, Literatur, Musik und Film : Ausstellungskatalog / hrsg. I. Antonowa [et al.]. – Berlin : Prestel Verlag, 1995. – 720 S.
4. Bilder einer Epoche. Focus Magazin. – 1995. – № 35 [Elektronische Ressource]. – Zugriffsmodus: https://www.focus.de/kultur/medien/ausstellung-bilder-einer-epoche_aid_154789.html. – Zugriffsdatum: 04.04.2018.
5. Zuschlag, Ch. Entartete Kunst. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland / Ch. Zuschlag. – Worms : Wernersche Verlagsgesellschaft, 1995. – 440 S.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается деятельность международного коллектива кураторов по разработке концепции и формированию мультидисциплинарной выставки «Москва – Берлин / Берлин – Москва. 1900 – 1950», показанной в Берлине и в Москве в 1995 – 1996 гг. Исследования искусства двух стран, проведённые кураторскими группами, позволили представить через призму мировой истории искусств художественные течения, архитектурную среду, историческую эпоху; показать сходство эстетики тоталитарных режимов, сопоставить пути развития двух культур.

SUMMARY

The article deals with the activities of the international team of curators on the development of the concept and the formation of the multidisciplinary exhibition «Moscow – Berlin / Berlin – Moscow. 1900 – 1950» shown in Berlin and Moscow in 1995 – 1996. The studies of the art of the two

countries, conducted by the curatorial groups, made it possible to present artistic movements, the architectural environment, the historical epoch through the prism of the world art history; to show the similarity of the aesthetics of totalitarian regimes, to compare the development paths of two cultures.

Литвиненко В. А.

ВЫРАЗИТЕЛЬНО-ИЗОБРАЖАЮЩИЕ СРЕДСТВА НАРОДНОГО ТАНЦА В СОЗДАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА СОВРЕМЕННОГО

*Киевский национальный университет культуры и искусств
(Поступила в редакцию 16.03.2018)*

Цель статьи – исследовать и проанализировать особенности использования выразительно-изображающих средств в народно-танцевальном искусстве в процессе создания театрализованного художественно-сценического образа нашего современника. Объект исследования – народно-сценическая хореографическая культура.

В хореографическом искусстве всегда актуальной была и остаётся центральная проблема – создание пластического образа нашего современника. Поэтому «хореографическое искусство не может развиваться без балетмейстеров-постановщиков, которые, обладая разнообразной палитрой выразительно-изображающих средств танца и поэтической фантазией, умеют сочетать культуру нашего замечательного искусства с пониманием содержания и ритмами современности» [4, с. 208]. В пользу этого свидетельствует также факт, что в последние десятилетия проблема развития народно-танцевального искусства и реальная жизнь заставляют искать новые формы этого хореографического направления и для создания современных высокопрофессиональных художественно-сценических произведений. Эта проблема, по мнению украинского искусствоведа Ю. Станишевского, связана с попыткой преодолеть поэтические условности хореографического искусства, ставя знак равенства между реализмом и предпочтением жизни [7, с. 221]. Этот проблемный вопрос частично освещался в научных трудах искусствоведами К. Василенком [1], Г. Кремшевой [6], Е. Луцкой [3], а также балетмейстерами-постановщиками П. Вирским [10] А. Кривохижей [2], И. Моисеевым [5] и другими. Необходимость расширения и уточнения знаний, направленных на создание художественно-сценического образа современника в народном танцевальном искусстве, обусловила выбор темы исследования. Танцы сегодня исполняет человек новой формации, что, соответственно, требует поиска новых выразительно-изображающих средств хореографии.

Выразительные средства пластично-художественных образов в народно-сценическом танцевальном искусстве, используемые балетмейстерами, становились близкими и понятными зрителю лишь тогда, когда созерцательное искусство танца превращалось в искусство, способное раскрыть выразительными средствами танца образ жизни и морально-интеллектуальные интересы современника. Важно ещё на начальном этапе возникновения целостного замысла хореографического произведения понимать, что современная тема закладывается не только в сюжете, но и в большей степени в принципах его художественного

построения и хореографических обобщениях средств танца. Кроме того, она проявляется в трактовке характеров действующих сценических героев, а также в эмоционально-психологическом построении всей композиции. Режиссёрский анализ даёт возможность убедиться, что в этих композициях национальный фольклор обогащён не только необходимыми характерными для художественного образа элементами бытового или классического танца, но и современной содержательной танцевальной пластикой. Благодаря последней произведение завоевывает внимание и любовь зрителя.

Содержательная танцевальная пластика тела – это одно из многих средств выразительно-изображающей палитры в создании образа современника и мощный инструмент «импровизации» в танцевальном искусстве. Столь мощный инструмент, что при совершенном владении танцевальной пластикой тела на достаточном уровне можно совместить её с повседневными бытовыми движениями человека, а воссоздав их, зрители способны будут воспринимать это за своеобразный танец. Современная танцевальная пластика в своей утончённо-живописной природе не имеет границ. Поэтому пластические движения в народном танце в синтезе с другими видами хореографического искусства, включая современные танцевальные стили, способствуют созданию наиболее достоверного художественного образа современника в народно-сценической хореографии. Но когда мы говорим об обогащении национального фольклора элементами современного бытового и классического танца, а также содержательной танцевальной пластикой в танцевальных средствах выражения, чтобы создать сценическую форму хореографии для раскрытия типичного художественного образа современника, не следует этот процесс понимать упрощённо, без творческого подхода. Важно понять, что «хореография, безусловно, не принимает от других форм искусства элементов, не свойственных тому или иному виду или жанру. Механический перенос движений с одного вида хореографии на другой обедняет выразительные возможности искусства, нарушает его не только формирующую, но и идейно-эстетическую сущность, и тематическое построение» [1, с. 177]. В этом творческом процессе нужна не только филигранная обработка каждого движения в целом, его деталей, подчинение их новым задачам, но и поэзия и нюансировка чувства к выразительным средствам в формировании танцевальных художественно-образных характеристик. В одном случае танец создаётся на народном танцевальном материале, в него вводятся тонкие лирико-пластические элементы, и этим балетмейстер достигает развития сюжета. Сюда включается несколько характерных образных интонаций в расчёте на актёрское мастерство исполнителя сценического образа. Примером использования в народно-сценической хореографии элементов содержательной танцевальной пластики и актёрского мастерства могут служить танцевальная миниатюра известного украинского балетмейстера-режиссёра Павла Вирского «Ой, под вишней». Сцена представляет собой танцевально-пластическую пантомиму, построенную по требованиям танцевальной образности. Комедийная интерпретация украинской народной песни «Ой, под вишней» проникнута ритмами, жестами и движениями, которые конкретно воспроизводят душевное состояние персонажей миниатюры

[1, с. 122]. А в белорусском танце российского балетмейстера Игоря Моисеева «Юрочка» прозрачность и хрупкость рисунка в соединении с пластичными элементами и комедийностью персонажей словно тонированы акварелью. Наивная непосредственность соединена с незлобивым юмором. Всё тонко, всё в меру, всё бесхитростно и мягко, как в народных плясках [3, с. 46].

В другом случае балетмейстер опирается на классический танец и также принимает часть характерных элементов народной хореографии и содержательной пластики, которая в современной теме имеет широкие возможности по созданию художественно-сценических танцевальных образов. В таком синтезе классических танцевальных форм с пластическими элементами и актёрским мастерством исполнителей зарождается не только современно-реалистичная простота, которая пронизывает строгость классических линий жизненно правдивыми жестами и танцевальными позами, но и идейно-эстетическая направленность и мысль. Такой творческий подход прослеживается в работах П. Вирского, особенно в танцевальных композициях «Мы помним», «Подольночка», «Сёстры» [1, с. 157], а у балетмейстера А. Сегалю – в танце «Дударики» и хореографической композиции «Дождик». Во всех перечисленных произведениях можно увидеть мастерство балетмейстеров, как они, сохраняя свою причастность к народному или классическому танцу, проявляют умение органично объединять «свой» вид хореографии с другими хореографическими направлениями.

Чтобы показать современную молодёжь, нельзя обойтись без фольклорных традиций бытового танца, простейших его элементов, содержательного правдивого жеста и других выразительных средств хореографии. Они органично вплетаются в пластическую ткань танца, его ритм, и зритель воспринимает их не отдельно, а в гармонии развития композиционного построения хореографии. Жесты, манера и часть танцевальных движений композиционно вводятся в чётко выверенное и разработанное балетмейстером сценическое действие. А его незначительные хореографические части, нюансы и танцевальные движения органично создают в художественном образе приметы современного человека. При этом выразительные средства народного танца позволяют выявлять и развивать в хореографическом произведении национальный характер образов и его лексику.

При создании лексических средств выражения балетмейстеру-постановщику необходимо понять, в каких условиях начинают зарождаться и проявляться в движениях тела мысли, чувства, образная выразительность и формироваться хореографический текст. Если проанализировать хореографическую миниатюру балетмейстера П. Вирского «Чумацкие радости», можно сказать, что текст танца в этом сценическом номере формируется под воздействием душевных эмоций. По словам украинского балетмейстера А. Кривохижи, хореографический текст – «это смысловая конструкция логической организации мысли балетмейстера» [2, с. 46]. В этих хореографических постановках «раскрывается не только определённое содержание, но и эмоции человека, подчиняющиеся образно-тематическому развитию характера сценического героя, на основе которых у балетмейстера и возникает танцевальный текст» [1, с. 147]. Для того, чтобы иметь возможность творить образную танцевальную лексику, из которой должна

формироваться линия действия сценических персонажей, у балетмейстера должен вырваться более или менее выразительный идейно-эстетический художественный замысел образов хореографического произведения. Балетмейстер-режиссёр в творческом процессе разрабатывает из литературного первоисточника сценарий, действенную основу для хореографической сюиты, картины или акта и составляет интеллектуальную часть будущего произведения. На этой основе создаётся сценарный план, разработка темы, дробление на танцевальные эпизоды и сцены. Такая детальная разработка подсказывает и жанр хореографического произведения. В этой же среде балетмейстер видит контуры сюжетной сквозной линии, жизненную характеристику танцевальных образов. Она подсказывает также видение сценических выразительно-изображающих средств. Перечисленные компоненты формируют главную часть хореографии, идейно-эстетическую и духовную силу будущего произведения. На основе такой сценической разработки композитор может создавать музыку, которая «станет содержательной основой хореографического действия и сообщит ей специфические для неё особенности драматургии, то есть станет музыкальной драматургией хореографического произведения» [6, с. 18]. Особенности музыки проникают как в драматургию, так и в структуру хореографии. Благодаря музыкальному звучанию возникает хореографическая лексика, состоящая из танцевальных движений и пластики нашего тела.

Балетмейстеру следует именно с учётом этой особенности разрабатывать танцевально-выразительную лексику. Таким образом, балетмейстер должен заранее наметить действия и цели, поставить перед собой определённую задачу для достижения того, что было заранее разработано и записано в сценарии хореографического произведения, а также того, что подскажет творческая фантазия и воображение. При этом наиболее динамический аспект ассоциативного воображения – акт формирования мысленных образов, новых идей и их комбинаций, стимулированных предыдущим опытом и основанных на нём. Творческое воображение воплощает идеи в действительность, создаёт художественный образ, драматическое хореографическое действие и т. д.: «Образы нашего ума содержат в себе творческую силу и изменяются с помощью ассоциативного воображения. Какую бы идею балетмейстер не удерживал в своём воображении – положительную или отрицательную, конструктивную или деструктивную – она реализуется в материи» [9, с. 280].

При этом процесс творческого воображения приобретает свои свойства и особую поэтичность во время прослушивания музыки. Оценочное отношение тоже своеобразное, потому что оно напрямую связано с чувственными переживаниями и направлено на восприятие единства формы и содержания, качества музыкального материала, в котором отдельные его разделы, части сменяют друг друга в определённой последовательности, выполняют содержательные задачи. Эстетические эмоции приобретают особую степень взволнованности, поэтичности, возвышенности и направляют балетмейстера к выбору средств выразительности в воспроизведении сценических образов в хореографии. Здесь балетмейстер должен знать и хорошо чувствовать, где и как он их использует, в каком

контексте они звучат мелодией, воспроизводя положительный сценический образ героя, а в каком прозвучат диссонансом, подчёркивая негативный образ в хореографическом произведении.

Балетмейстеру необходимы жизненные наблюдения, позволяющие ему интерпретировать в выразительных средствах приметы современника и сочетать их с различными формами народного танца. Это могут быть произведения современного изобразительного искусства. В поисках образной характеристики можно найти различные пластические мотивы в динамике, пластике, эмоциональных ракурсах, несущие приметы нашего времени. Каждый современный художественный образ, например, в монументальном искусстве, наделён разными гранями характера, он вызывает ассоциации в создании танцевального сценического действия. Балетмейстеру следует обращать внимание на изобразительные характеристики современника, при этом у него должна возникать ассоциативная режиссёрская фантазия, которая и подскажет выбор выразительно-изображающих средств хореографического произведения. Но в этом творческом процессе следует опираться на фольклор, его прошлое и настоящее. Балетмейстер М. Фокин дал очень точное образно-эмоциональное определение народному танцу, отметив, что «внутренняя основа народных танцев – это сок земли, который даёт жизнь прекрасному цветку – искусству» [8, с. 67].

Итак, мастерство балетмейстера-постановщика определяется тем, насколько и как он овладел выразительно-изображающими средствами, присущими хореографическому искусству, как раскрыл сценически-художественный образ современника в своём хореографическом произведении, «не теряя то основное, что создаёт сердцевину танца, которая бытует в народе, его этическую и эстетическую сущность» [3, с. 22].

Народное хореографическое искусство во всём мире пользуется заслуженной славой; всем человечеством признана «одной из самых тяжёлых и сложных интересных тем в хореографии тема современности. Выразить средствами искусства сегодняшней день и сценический образ современника во всём его многообразии – вот задача художника» (П. Вирский) [10].

ЛИТЕРАТУРА

1. Василенко, К. Ю. Украинський танець : підручник / К. Ю. Василенко. – Київ : ППК ПК, 1997. – 282 с.
2. Кривохижа, А. Гармония танца : учебно-методическое пособие по преподаванию курса «Искусство балетмейстера» для хореографических отделений педагогических университетов / А. Кривохижа. – Кировоград : РПЦ КГПУ им. Винниченко, 2006. – 100 с.
3. Луцкая, Е. Л. Жизнь в танце / Е. Л. Луцкая. – М. : Искусство, 1968. – 81 с.
4. Мессерер, А. Танец. Мысль. Время / А. Мессерер ; предисл. Б. Ахмадулиной. – 2-е изд., доп. – М. : Искусство, 1990. – 265 с.
5. Моисеев, И. А. Богатство и многообразие народных танцев. Народная танцевальная культура, её взаимосвязь и взаимообогащение / И. А. Моисеев // Материалы творческой конф. всесоюзного фестиваля самодеятельных ансамблей народного танца в Молдавской ССР. – Кишинёв, 1970. – С. 9 – 15.
6. Музыка и хореография современного балета : сб. ст. / сост. Г. Д. Кремшевская ; общ. ред. П. А. Гусева. – М. : Музыка, 1977. – Вып. 2. – 239 с.

7. Станишевский, Ю. Украинский балетный театр: история и современность / Ю. Станишевский. – Киев : Музыкальная Украина, 2008. – 411 с.
8. Фокин, М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера : статьи, письма / М. М. Фокин. – М. ; Л. : Искусство, 1962. – 630 с.
9. Энтони, Р. Секрет уверенности в себе / Р. Энтони. – М. : МИРТ, 1994. – 415 с.
10. Рождение танца : документальный фильм / реж. А. Сурикова. – Киев : Киностудия им. А. Довженко, 1975.

РЕЗЮМЕ

Народно-сценическое танцевальное искусство получило высокое благодаря творческим достижениям балетмейстеров-постановщиков П. Вирского, И. Моисеева, Т. Надеждиной, А. Опанасенко, Н. Рамишвили, И. Сухишвили, А. Сегалья и других. Используя в своей работе разнообразные выразительно-изображающие средства для создания художественно-сценических произведений, они объединили в музыкально-пластическом синтезе различные виды искусства, чтобы донести языком танца до зрителя содержание и драматургию авторских замыслов. Именно знания эстетических законов танца, его пластической лексики, а также многообразия красок национального фольклорного наследия, которые передавались из поколения в поколение хореографами и композиторами, помогли им в создании разноплановых хореографических композиций и миниатюр.

SUMMARY

Folk-stage dance art has received high recognition, primarily thanks to the creative achievements of talented choreographers P. Virsky, I. Moisieiev, T. Nadezhdina, O. Opanasenko, N. Ramishvili, I. Sukhishvili, A. Segal and others. Applying a variety of expressive and imaging means for artistic and stage works creation, they combined various arts in musical and plastic synthesis, so that with the language of the dance to communicate the viewer the idea and the dramaturgy of their author's intention with bright beauty, deep thought, unity of content, form, subtle laconism and magical power of contrast. Knowledge of aesthetic laws of dance and its plastic vocabulary, as well as the variety of expressive and imaging means and ancient traditions passed on from generation to generation by choreographers and composers, have always helped them in creating diverse choreographic compositions and miniatures. Folk choreography, with its origins in the inexhaustible national folklore heritage, has acquired a special modern coloring after passing through the prism of their creativity.

Михайлец М. А.

КЛЮЧЕВАЯ РОЛЬ СООБЩЕСТВ В ОХРАНЕ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ СОГЛАСНО КОНВЕНЦИИ 2003 г.

Белорусский государственный университет

(Поступила в редакцию 14.09.2018)

Один из ключевых принципов, на котором строится Конвенция об охране нематериального культурного наследия 2003 г., – это центральная, ключевая роль в этом процессе сообществ, групп и, в некоторых случаях, отдельных лиц [1, ст. 2.1]. Целью данной статьи является конкретное раскрытие обозначенной роли.

В Конвенции 2003 г. (далее – Конвенция) и Оперативном руководстве по её выполнению неоднократно упоминаются «сообщества», «группы» и «отдельные лица», которые практикуют и передают нематериальное культурное наследие (далее – НКН). Не вдаваясь в нюансы возможного определения сообществ и групп, что выходит за рамки настоящей статьи, укажем лишь, что ни в Конвен-

ции, ни в Оперативном руководстве нет дефиниции данных терминов. В то же время из статей 2.1. и 15 следует, что сообщества и группы – это люди, прямо или косвенно принимающие участие в практике и передаче определенных элементов НКН и считают их частью своего культурного наследия. В преамбуле Конвенции отмечается также, что сообщества играют важную роль в создании, охране, сохранении и воссоздании НКН, обогащая тем самым культурное разнообразие и способствуя творчеству человека. В статье 21 Конвенции встречается также термин «носители» («practitioners» в англоязычном варианте). В Оперативном руководстве слово «practitioners» в одном случае переведено как «практические выразители», под которыми понимаются лица, непосредственно участвующие в воспроизведении элементов НКН (например, ремесленники, исполнители, участники обрядов и т. п.).

Нематериальное наследие не существует независимо от людей (сообществ, групп и отдельных лиц), которые создают и воспроизводят его и идентифицируют себя с ним. Знания и навыки, необходимые для воспроизведения и передачи НКН, находятся в их сознании; главным инструментом для воспроизведения являются их тела. Поэтому охрана, которая часто определяется как «обеспечение непрерывной практики и передачи» соответствующими сообществами, группами и отдельными лицами, не должна осуществляться без их согласия, привлечения и ответственности. Это же касается управления теми элементами НКН, которым ничего не угрожает и для обеспечения жизнеспособности которых не требуется осуществлять никаких мероприятий по охране (статья 15). Следовательно, деятельность любого рода, затрагивающая определённые элементы НКН, должна, согласно Конвенции, осуществляться при максимально возможном участии заинтересованных сообществ и с их согласия. Кроме того, такая деятельность не должна приводить к утрате сообществом контроля над своим НКН.

Требования к участию сообществ. В Конвенции, Оперативном руководстве и официальных формах, заполняемых при подаче номинационных досье и заявок на оказание международной помощи, изложены требования к участию сообществ в рамках реализации Конвенции как на национальном, так и на международном уровнях:

1. Идентификация и инвентаризация НКН.

Привлечение сообществ к идентификации и инвентаризации своего НКН не должно реализовываться лишь с целью исполнения Конвенции (статьи 2, 11) или Оперативного руководства (статьи 1, 2, 80 и 153(a)), его необходимо использовать для установления взаимосвязей внутри сообществ и между сообществами, а также между сообществами, государством и другими сторонами для будущей популяризации, управления и охраны НКН. Доказательство привлечения сообществ к инвентаризации требуется, когда элементы номинируются в списки Конвенции и в периодических докладах Комитету.

2. Повышение осведомлённости.

Государства-участники Конвенции призываются обеспечить участие сообществ в повышении осведомлённости об их НКН [2, ст. 101(b)]. Это призвано гарантировать то, что сообщества и/или их НКН не искажаются при осуществле-

нии указанной деятельности. Кроме того, повышение осведомлённости осуществляется только со свободного, предварительного и информированного согласия заинтересованных сообществ.

Государства-участники призываются к обеспечению того, чтобы соответствующие сообщества имели выгоду от повышения осведомлённости о своём НКН [2, ст. 101(d)] и к тому, чтобы во время этого процесса были защищены их права [2, ст. 104].

3. Подача номинаций и заявок на международную помощь.

Предложения по включению элементов НКН в списки Конвенции могут представляться Комитету только при участии и с согласия соответствующих сообществ [2, ст. 1, 2]. В формах заявок требуется доказать, что элемент был признан соответствующим сообществом, оно участвовало в инвентаризации элемента, подготовке заявки, было соблюдено уважение в отношении принятых практик, регулирующих доступ к элементу, сообщество предоставило своё свободное, предварительное и информированное согласие на подачу заявки, а также максимально привлекалось к реализации охранных и управленческих мер, которые предлагаются в заявочных документах.

Для подачи заявочных документов в Реестр передовых практик по охране также необходимо предоставить доказательство того, что предлагаемая деятельность осуществлялась при участии соответствующего сообщества, а заявка была подана с его согласия [2, ст. 7]. Необходимо показать также, что соответствующее сообщество готово по возможности сотрудничать при распространении отобранных примеров передовой практики [2, ст. 7].

В отношении просьб о международной помощи, прямо касающихся НКН одного или нескольких различных сообществ (кроме просьб о подготовительной помощи), необходимо предоставить доказательство того, что соответствующие сообщества участвовали в подготовке просьбы и будут привлечены к мероприятиям, на реализацию которых запрашивается финансовая помощь, а также к их оценке и продолжению этой деятельности [2, ст. 12]. Формального доказательства согласия сообщества в просьбах о финансовой помощи не требуется. В случае потребности в подготовительной помощи необходима некоторая информация о том, как соответствующие сообщества были (или будут) вовлечены в подготовку заявки и как они выразили своё согласие.

Только общее повышение осведомлённости о НКН может осуществляться без прямого привлечения заинтересованных сообществ и групп; но даже в этом случае рекомендуется задействовать консультативный орган или координационный механизм [2, ст. 80].

Руководящие принципы и документирование участия сообществ. При реализации Конвенции на национальном уровне важно разработать руководящие принципы по организации и обеспечению возможности участия заинтересованных сообществ, а также указания для тех, кто будет работать с ними. Ввиду требований заявочных документов и обязательств государств-участников по представлению докладов, полезно также документировать то, как было достигнуто участие сообществ в имплементации Конвенции: кто проявил инициативу в ин-

вентаризации, подаче заявки, охране или представлении просьбы; как были определены соответствующие сообщества, группы и отдельные лица, представители этих групп; как привлекались сообщества и/или их представители; как было получено и зарегистрировано их согласие; как участие сообщества затронуло процесс инвентаризации, составления заявки, охраны или подачи просьбы.

Обеспечение участия сообществ и получения их согласия. Обеспечение участия сообществ в мероприятиях, касающихся их НКН, и оказание им помощи в его охране должны сопровождаться информированной дискуссией внутри сообщества относительно возможных выгод и перспектив для сообщества и других заинтересованных сторон, включая экспертов и государственные органы.

Во время подобных дискуссий обсуждаются следующие вопросы: как определены соответствующие сообщества; кто их представляет и с какими полномочиями; как сообщества могут быть информированы о мероприятиях, касающихся их НКН, и привлечены к ним; как сообщества могут информировать другие заинтересованные стороны о подобных мероприятиях; как можно помочь сообществам при разработке мер по охране, или как эти меры могут быть разработаны при их максимальном участии; кто обладает способностями и полномочиями по реализации мер по охране и на кого они будут возложены (если основная ответственность не возложена на сообщество, то почему); кто осуществляет наблюдение за реализацией мер по охране; кто обеспечивает постоянное информирование соответствующих сообществ и других заинтересованных сторон о реализации мер по охране [3, с. 65].

Способы участия сообществ и принятия решений их членами различаются в зависимости от требований и организационной структуры самих сообществ, доступных ресурсов, характера конкретных элементов НКН, наличия финансирования, местных и национальных норм.

Различные заинтересованные стороны могут организовывать информационные семинары, встречи, консультации, социологические опросы, пресс-релизы и кампании в СМИ с привлечением сообществ или их представителей. Такие мероприятия преследуют следующие цели: информировать о Конвенции; повышать осведомлённость как в целом о НКН, так и об отдельных элементах; идентификация и определение элементов НКН; идентификация ценностей и функций, связанных с отдельными элементами; идентификация возможных опасностей, угрожающих отдельным элементам; содействие коммуникации внутри сообщества или группы, а также между соответствующими сообществами и внешними экспертами, государственными органами и неправительственными организациями; соблюдение интересов сообщества при охране их НКН или его части; определение обязательств по охране внутри сообщества; принятие решения об охране одного или нескольких элементов НКН; укрепление потенциала внутри сообщества; распространение навыков по охране НКН; разработку планов по охране; лоббирование с целью поддержки охраны; оценку реализуемых мероприятий по охране; принятие решения о номинации того или иного элемента; подготовку номинаций и просьб о международной помощи [3, с. 68].

Идентификация заинтересованных сообществ. Существует много способов идентификации сообществ и их НКН. Заинтересованные сообщества, группы или отдельные лица часто определяются как те люди, которые прямо или косвенно вовлечены в процесс воспроизведения и передачи одного или нескольких элементов НКН и считают их частью своего наследия. Многие государства-участники также определяют сообщества в терминах этнолингвистической принадлежности, месторасположения (городские или сельские либо по административному региону), общих верований, практик, истории.

Процесс идентификации сообществ часто вызывает различные затруднения, поскольку сообщества объединяются не только вокруг исторических взаимоотношений (включая общее наследие), но также вокруг текущих политических и экономических вызовов и задач. Люди часто обладают несколькими видами социальной и культурной принадлежности, и эта принадлежность может меняться с течением времени. Сообщества неоднородны, и не все будут согласны по спорным вопросам. Зачастую некоторые члены сообщества полностью не участвуют в практике одного и того же НКН. Сообщества и группы обладают внутренней иерархией, основанной, например, на классовой, возрастной или половой принадлежности. Сообщество или группа, а следовательно, и практика элемента НКН могут иметь широкий географический охват и даже находиться в странах, значительно удалённых друг от друга. У людей внутри сообщества могут быть разные роли по отношению к элементу. Так, могут существовать небольшие группы искусных исполнителей, носителей традиции, знаний и т. д., которые играют непосредственную или специализированную роль в практике и передаче элемента: кукловоды, исполнители, музыканты, шаманы, мастера-столяры и другие. Соответствующее сообщество может также включать большое количество не прямых участников, таких как интерактивная публика на обрядовых или фестивальных действиях либо люди, помогающие в подготовке представлений или фестивалей. Понимающая и отзывчивая публика часто необходима для того, чтобы воспроизведение элемента сохранило полноту смысла. Признание роли не прямых участников, особенно молодёжи, и повышение среди них осведомлённости о НКН вносит важный вклад в жизнеспособность НКН в будущем, если они станут понимать и ценить его.

Получение свободного, предварительного и информированного согласия Для подготовки и подачи заявочных документов в списки Конвенции требуется свободное, предварительное и информированное согласие соответствующих сообществ, которое включает описание их реального участия в подготовке и будущей реализации мер по охране, предлагаемых в заявке. Согласие сообществ также необходимо при номинации государством-участником практик для отбора их в качестве передовых [2, ст. 7] или при подготовке мероприятий по повышению осведомлённости, в отношении НКН одной или нескольких отдельных групп [2, ст. 101(b)]. Поскольку идентификация, инвентаризация и мероприятия по охране, согласно Конвенции, требуют участия сообществ, имплицитно на эти действия требуется также и их согласие, но кроме заявочных формуляров и пе-

риодических докладов не существует формального механизма, позволяющего проследить данный процесс.

Конвенция и Оперативное руководство не содержат инструкций по процедуре, которой должны придерживаться государства-участники при получении согласия; не существует также критериев, используемых Комитетом для проверки адекватности применяемых процедур. Кроме того, они не дают руководства, что делать в случае возникновения споров внутри сообществ по вопросу предоставления согласия на проведение охранных и других мероприятий в отношении их НКН. Поэтому способы достижения согласия различаются в конкретных случаях. Государства-участники могут представлять заявочные документы с письменным согласием либо согласием, записанным на аудио или видео. Последний вид согласия предпочтительнее, если соответствующие сообщества чувствуют себя в таком случае более комфортно.

Если сообщество в целом сошло во мнении, что оно не согласно на деятельность, предложенную в рамках реализации Конвенции (например, на номинацию или включение в перечень), тогда следует эту деятельность прекратить [4].

Защита прав сообществ и обеспечение их выгоды. Согласно статье 81 Оперативного руководства, государства-участники должны принимать меры, направленные на понимание сообществами важности и ценности своего НКН, а также Конвенции, с тем, чтобы носители этого наследия могли в полной мере пользоваться Конвенцией. В Оперативном руководстве также говорится о том, что государства-участники «в частности, посредством применения прав интеллектуальной собственности, прав на частную жизнь и других соответствующих форм правовой защиты стремятся к тому, чтобы при повышении осведомлённости общественности в области НКН или при проведении коммерческой деятельности должным образом обеспечивалась защита прав сообществ, групп и отдельных лиц, которые являются создателями и носителями этого наследия и обеспечивают его передачу» [2, ст. 104].

Некоторые страны уже разработали национальное законодательство для защиты прав интеллектуальной собственности сообществ на своё НКН (иногда называемое традиционными выражениями, или фольклором).

Таким образом, сообщества, группы и, в некоторых случаях, отдельные лица играют ключевую роль в охране нематериального культурного наследия согласно Конвенции 2003 г. Это выражается прежде всего в том, что почти на все действия в отношении нематериального культурного наследия требуется получение свободного, предварительного и информированного согласия заинтересованных сообществ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Конвенция об охране нематериального культурного наследия коренных народов и народов, ведущих племенной образ жизни // ООН [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/cultural_heritage_conv.shtml. – Дата доступа: 07.09.2018.

2. Оперативное руководство по выполнению Конвенции об охране нематериального культурного наследия // Intangible cultural heritage [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ich.unesco.org/en/directives>. – Дата доступа: 07.09.2018.

3. Имплементация Конвенции ЮНЕСКО об охране нематериального культурного наследия на национальном уровне : руководство для тренинга (IMP-WM) / НАН Беларуси, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы. – Минск : Право и экономика, 2012. – 194 с.

4. Михайлец, М. А. Применение принципа свободного, предварительного и информированного согласия в Конвенции об охране нематериального культурного наследия / М. А. Михайлец // Этнос и культура: развитие и взаимодействие : сб. материалов Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 9-10 июня 2016 г. / БГУ ; редкол. : Т. А. Новгородский [и др.]. – Минск, 2016. – С. 201 – 206.

РЕЗЮМЕ

В статье раскрывается роль, которую играют заинтересованные сообщества и группы при реализации Конвенции об охране нематериального культурного наследия на национальном уровне, включая требования к участию сообществ, изложенные в Конвенции и Оперативном руководстве, идентификацию и определение сообществ, получение свободного, предварительного и информированного согласия.

SUMMARY

The article reveals the role that communities and groups concerned play in the implementation of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage at the national level, including the requirements for community participation set out in the Convention and the Operational Guidelines, identification and definition of communities, obtaining free, prior and informed consent.

Олюнина И. В.

РОЛЬ ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО ТУРИЗМА В ФУНКЦИОНИРОВАНИИ ТУРИСТИЧЕСКОЙ ДЕСТИНАЦИИ

*Белорусский государственный университет
(Поступила в редакцию 20.07.2018)*

В современной научной среде существует осязаемая разница подходов к определению видов туристической деятельности. Особенно заметной она становится при изучении работ англо- и русскоязычных авторов. Например, в западной традиции принято обозначать термином «ethnic tourism» довольно широкий спектр понятий. Так, доцент кафедры географии Университета Западного Мичигана (США) Ли Янг считает основной целью этнического туризма «презентацию культуры местного населения» [6, с. 561]. В ряде работ американских авторов встречается понимание под этим видом туризма знакомства с коренным, аборигенным, населением, носителем экзотической культуры – впервые в таком значении термин «этнический туризм» употребил в 1977 г. В. Смит в работе «Хозяева и гости: антропология туризма» [6, с. 562].

На второй совместной конференции ЮНВТО/ЮНЕСКО, состоявшейся 11-12 декабря 2017 г. в Маскате (Оман), было провозглашено дальнейшее укрепление связей между туризмом и культурой, чтобы способствовать вкладу культурного туризма в повестку дня 2030 г. по устойчивому развитию и 17 ЦУР. Участники конференции говорили о том, что именно познание других культур в

процессе туристической деятельности является основным средством межкультурного диалога и представляет собой прекрасную возможность разбить барьеры невежества и предрассудков, способствует ответственному и устойчивому управлению туризмом культурного наследия в принимающих регионах, создаёт ресурсы для охраны материального и нематериального наследия [5]. Таким образом, наиболее часто этнотуризм упоминается как часть культурного туризма / туризма культурного наследия («ethnocultural tourism», «cultural heritage tourism», «heritage tourism»). Иногда этническим туризмом обозначается ностальгический туризм / туризм диаспоры («nostalgic tourism», genealogy tourism, ancestral tourism «diaspora tourism»), целью которого является посещение мест рождения либо проживания предков.

В русскоязычной литературе также отмечается смешение различных понятий. Этнотуризм относят то к подвиду исторических (историко-культурных) туров, то – к этническому (ностальгическому), то смешивают с фольклорным и экологическим или даже аборигенным и джайлоо-туризмом. Некоторые авторы выделяют этнокультурный туризм и включают в него как подвиды этнографический, антропологический, этнический и ностальгический туризм. Сложность определения принято оправдывать тем, что большинство предложений комплексные, включающие элементы различных видов туристической деятельности. Однако если брать за основу мотивацию туриста, а именно – «ознакомление с бытом, культурой, традициями, обычаями людей, которые живут в гармонии с окружающей природной средой» [3, с. 178], то вполне очевидно, что именно этнографические туры отвечают на подобный запрос.

При условии ограниченности во времени основным недостатком этнографического тура будет поверхностность восприятия и возможное недопонимание происходящего [4, с. 20]. Только учёный-этнолог при условии включённого наблюдения в стационарной экспедиции получает более полные впечатления о культуре. Принципы этнологического исследования, включающие уважение к наблюдаемой культуре, сходны положениям Глобального этического кодекса туризма об ответственном совершении путешествия, осуществлении туристической деятельности в гармонии со специфическими особенностями принимающих регионов и стран с соблюдением их законов, обычаев и традиций.

Основной составляющей этнографического тура будет являться историко-культурный, познавательный компонент, так как основное время турист проводит, посещая и наблюдая этнографические объекты, которые раскрывают особенности культуры, архитектуры, быта, а также знакомят его с историческим прошлым народа, проживающего на данной территории. В процессе задействованы природные и культурные ресурсы, инфраструктура, имеющие местную специфику, но главное – местные жители, носители культуры. Их вовлечение в проведение этнографических туров подразумевает создание дополнительных рабочих мест и получение прибыли. Поэтому этнографический туризм может рассматриваться как одно из возможных стратегических направлений сохранения и развития экономики традиционного хозяйства.

Этнографический туризм в Беларуси сегодня развивается в локальных вариантах, в разных историко-этнографических регионах, на базе агроэкоусадеб. При этом он стимулирует развитие традиционных промыслов и ремёсел и становится одним из источников дохода для местных жителей. Одним из наиболее ярких примеров подобного развития стала в последние годы туристическая дестинация «Муховэцька кумора» [1], сформированная в 2013 г. по итогам Конкурса местных инициатив Проекта USAID «Местное предпринимательство и экономическое развитие», реализуемого ПРООН. Уникальность предложения составляло использование природно-экологического потенциала долины реки Мухавец и привлечения туристов в уникальный регион Западного Полесья, где сконцентрированы агроусадыбы, ключевые объекты туризма, природные и исторические памятники, раскрывающие локальную этнографическую специфику, которая отражена и в названии дестинации – «кумора» – это кладовая культурных ценностей, материальных и нематериальных, с которыми туристу предстоит познакомиться.

Современные исследования показывают, что наибольшим вниманием в этнографическом туре пользуются образовательная информация, местная кухня и зрелищные программы [6, с. 576]. Именно на эти пункты и делается основной акцент в турах, предлагаемых дестинацией «Муховэцька кумора». На территории дестинации ежегодно проходят старинные традиционные обряды, праздники и народные гуляния. Сформирован событийный календарь, обеспечивающий равномерное прибытие туристов в течение года на уникальные программы «Коляда», «Вербница», «Юрьевска гостыня», «Жомоедица», «Купало» (рисунок 1), «Перунов день», «Богач» и другие. В праздниках принимают участие местные фольклорные коллективы «Зараница» и «Магдалин», клубы военно-исторической реконструкции «Перуново коло» и «Железный гвоздь», специалисты историко-культурного центра «Славянское подворье».



Рисунок 1. Праздник Купало с участием представителей клуба военно-исторической реконструкции «Перуново коло»

Координатор дестинации Алла Поликарпук является знатоком местной традиционной кухни и регулярно проводит на территории агроусадыбы «На Заречной улице» мастер-классы по приготовлению полесских блюд и напитков (мачанка, заколота, кулага, бобовники, клёцки, бабка и др.). Туристы, принимая непосредственное участие в данном процессе, имеют возможность не только получить в подарок новые рецепты, но и узнать историю традиционной белорус-

ской кухни (рисунок 2). Координаторами дестинации разработаны специальные гастрономические туры, пользующиеся у туристов неизменным успехом.



Рисунок 2. Кулинарный мастер-класс А. Поликарпук по приготовлению кулаги

Кулинарное наследие белорусов сегодня весьма востребованно в современной туристической индустрии, к нему проявляют повышенный интерес специалисты в области общественного питания, а с развитием агроэкотуризма в нашей стране оно стало изучаться и внедряться в практической деятельности хозяевами сельских усадеб. Здесь можно наблюдать процесс обоюдного позитивного влияния: с одной стороны, традиции питания оказывают влияние на развитие туризма, привлекая все больше посетителей; с другой – туризм способствует выявлению, изучению и популяризации традиций питания белорусов.

В этнографические туры включены также ремесленные мастер-классы. Ремесла занимают важное место в системе культуры и жизнедеятельности народа, издавна под ремеслом понимали изготовление различных изделий вручную с помощью соответствующих ремесленных инструментов. При этом каждый природный материал, который служит основой для изготовления различных изделий, требует особой техники обработки, специальных навыков и орудий труда. Мастер-классы по ремеслам, характерным для Полесского региона (вышивка, соломо- и лозоплетение, плотничество и бондарство, резьба по дереву), пользуются огромной популярностью у всех категорий туристов дестинации «Мухомовэцька кумора».

Местным обществом любителей искусства «Тур» создана мастерская, на базе которой ремесленники занимаются изготовлением сувенирной продукции. Здесь работают резчики по дереву Анатолий Турков, Владимир Чиквин, Вячеслав Доротько. Одним из направлений работы объединения является проект «Школа-майстэрня». Ремесленниками организовываются выездные мастер-классы. Под руководством мастеров туристы имеют возможность изготовить своими руками предмет традиционной ремесленной культуры и забрать его с собой в качестве сувенира (рисунок 3).



Рисунок 3. Мастер-класс резчика по дереву В. Чиквина

Кобринская мастерица Марина Бонифатьева вносит свой вклад в деятельность «Муховэцькой куморы», специализируясь на изготовлении вышиванок и льняных платьев, организовывая выставки и показы. Кроме того, ремесленница занимается изготовлением народных костюмов на заказ, обеспечивая, таким образом, национальной одеждой местные фольклорные коллективы. Следовательно, основными целями деятельности местных мастеров-ремесленников являются популяризация региональной культуры, возрождение традиционных ремёсел, образование взрослых и детей (рисунок 4).



Рисунок 4. Работы мастера по вышивке традиционного костюма М. Бонифатьевой (в центре)

Кроме перечисленных предложений дестинации есть ещё одно, которое отвечает классическим законам гостеприимства, гласящим: клиент должен быть не просто удовлетворён, предложение должно превзойти его ожидания. Таковым является своеобразное путешествие во времени, которое можно совершить по реке Мухавец: прохождение части одного из старинных водных торговых путей «Из варяг в греки» на драккаре, построенном в стиле эпохи раннего Средневековья (рисунок 5).



Рисунок 5. Драккар «Слейпнир» и представители клубов военно-исторической реконструкции

С момента начала функционирования и до настоящего времени количество участников «Муховэцкой куморы» динамично изменяется, так как растёт интерес со стороны владельцев агроусадоб, туристических агентств и т. д. Все участники работают сообща и функционально дополняют друг друга, создавая основу для успешной работы дестинации. Координаторы сайта уверенно позиционируют и продвигают себя в сети Интернет, социальных сетях, системах бронирования. По их данным, наиболее активно в последние годы туристы узнают об усадьбах дестинации на сайте airbnb.com [2].

Таким образом, традиционная белорусская культура сегодня выходит на первый план среди предложений на туристическом рынке. Этнографический турист может познакомиться с ней на базе этнографических и краеведческих музеев, этнографических комплексов (деревень) под открытым небом, агроусадоб, расположенных в сельской местности с национальным белорусским колоритом, в центрах народного творчества, традиционной культуры и быта, домах фольклора и домах ремёсел. Однако наиболее полным это знакомство будет в агротуристических дестинациях (таких как «Муховэцка кумора»), так как предлагаемый здесь комплексный турпродукт способствует сохранению и популяризации местного историко-культурного и природного наследия, а также задействует весь спектр восприятия туриста и обеспечивает пребывание, основанное на принципах устойчивого развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дестинация «Муховэцка кумора» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kumora.by/> – Дата доступа: 18.07.2018.
2. Интервью с Аллой Поликарпук, координатором агротуристического кластера «Муховэцка кумора». Записала И. Олюнина 08.05.2018.
3. Сургаев, Б. М. Этнографический туризм как способ сохранения и возрождения этнокультурного наследия / Б. М. Сургаев // Вестник угроведения. – 2012. – № 1. – С. 178 – 182.
4. Graburn, N. The ethnographic tourist / N. Graburn // The tourist as a metaphor of the social world. – Dann, Berkeley, 2002. – P. 19 – 40.
5. Tourism and Culture to work together for the SDGS / World Tourism Organisation [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www2.unwto.org/press-release/2017-12-12/tourism-and-culture-work-together-sdgs>. – Date of access: 19.07.2018.
6. Yang, Li. Ethnic tourism and cultural representation / Li Yang // Annals of Tourism Research. – 2011. – Vol. 38, № 2. – P. 561 – 585.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается этнографический туризм как фактор развития туристической дестинации. Анализируется опыт агротуристического кластера «Муховэцка кумора», расположенного на территории Кобринского района Брестской области Республики Беларусь.

SUMMARY

In the article ethnographic tourism as a factor in the development of a tourist destination is considered. The experience of the agro-tourist cluster «Mukhovetska kumora», located on the territory of the Kobrin district of the Brest region of the Republic of Belarus, is analyzed.

Попко О. Н.

КНЯЗЬ ЛЕВ ПЕТРОВИЧ ВИТГЕНШТЕЙН (1799 – 1866) В СВЕТЕ СВОЕЙ КОЛЛЕКЦИИ ЖИВОПИСИ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 29.05.2018)*

Личность коллекционера имеет в истории создания коллекции важнейшее значение. Ведь именно его вкус, уровень образования, религиозные взгляды, интересы, характер, возраст являются определяющими факторами для формирования коллекции. Существует множество исследований, посвящённых известным российским коллекционерам XVIII – XIX вв.: членам императорской семьи Романовых, П. М. и С. М. Третьяковым, С. Морозову и другим. Польскими, литовскими и белорусскими историками неплохо изучена деятельность некоторых собирателей, чьи коллекции формировались на территории Речи Посполитой и хранились на землях современной Беларуси: князей Радзивиллов в Несвиже и Ольке, Хрептовичей в Щорсах, Огинских в Слониме и т. д.

В XIX в. на наших землях появился новый тип коллекционеров – российских военачальников или чиновников, которые делали карьеру в западных губерниях Российской империи или владели тут именьями. Они не только привозили с собой новую моду, но и воспринимали частично те традиции, которые сформировались в русле культуры Великого Княжества Литовского (ВКЛ) и Речи Посполитой. Такими коллекционерами были представители родов Румянцевых и Паскевичей (дворец в Гомеле). Ярким представителем этого нового типа коллекционера стал Лев Петрович Витгенштейн (1799 – 1866) – сын российского фельдмаршала Петра Христиановича Витгенштейна. В 1828 г. тогда ещё граф Лев женился на богатой наследнице великого рода Радзивиллов – княгине Стефании (1809 – 1832). С этого момента его деловые интересы переместились на земли современной Беларуси.

Изучая малоизвестную сейчас коллекцию живописи Л. П. Витгенштейна, собранную в 1-й половине XIX в., мы поставили перед собой цель проанализировать личность самого собирателя сквозь призму этой коллекции, которая воспринимается нами как зеркало его характера, вкусов и мировоззрения. Начало коллекции было положено Львом Петровичем в Италии, где он провёл несколько лет в начале 1830-х годов. Первым известным местом её хранения стало имение Павлино под Петербургом (1838). С середины 1840-х годов до 1900 г. коллекция

хранилась в имении Верки под Вильно. После продажи имения была разделена между наследниками и вывезена в Германию. Коллекция сформировалась на стыке традиций Российской империи, Речи Посполитой и Западной Европы, представляет большой интерес как уникальное для белорусской культуры явление.

Основой для нашего анализа стал документ из Федерального архива города Кобленца (Германия) «Опись движимостям, находящимся в имении Павлино», составленный в 1838 г. На тот момент коллекция Л. П. Витгенштейна насчитывала 89 полотен, собиралась менее 10 лет, только начинала формироваться и достигла своего пика гораздо позднее. В своём исследовании мы будем опираться на этот инвентарь коллекции как на исторический источник [6]. Более поздний инвентарь относится к 1877 г., когда Льва Петровича уже не было в живых, то есть там могут быть произведения, собранные его наследниками [7].

Важной характеристикой личности князя мы считаем его восторженное отношение к творческой элите – художникам и поэтам, чему сохранилось множество доказательств. Лев Петрович в молодости общался с поэтами А. Пушкиным и И. Козловым, оба они были на его венчании с княгиней Стефанией. Исследователь А. А. Сёмочкин отмечал: «Будучи богато одарённым от природы человеком, Лев Петрович тянулся, естественно, к натурам неординарным... В Петербурге он был частым посетителем книжной лавки Сленина в Гостином дворе, где продавались литературные новинки и где можно было встретить и Пушкина, и Дельвига, и Гнедича, и Рылеева, и Кюхельбекера. Постепенно со всеми ими Лев Петрович перезнакомился, а потом вошёл в негласный круг значимых ценителей изящной словесности Петербурга» [4, с. 72 – 73].

В коллекции Л. П. Витгенштейна было очень мало старинных произведений, он предпочитал покупать современные картины непосредственно в мастерских художников. Об этом его свойстве писал составитель каталога антикварного аукциона в Аахене, на котором часть коллекции князя была распродана в 1920 г. Автор утверждал, что коллекция – «это превосходный пример художественных воззрений и вкуса аристократической семьи в первой половине XIX в., в то же время, однако, замечательный культурный документ этой эпохи ... личное отношение к художникам и возможность выбирать видится во всём составе галереи, пожалуй, всюду чувствуется тяга к большому и репрезентативному, причём, всё же, тонкий, обывательски звучащий оттенок ... как и пристрастие к романтике и с ней связанная сентиментальность» [9, с. 9].

Об отношениях с художниками много могла бы рассказать их переписка. К сожалению, личные архивы Льва Петровича, хранящиеся в Германии, изучены поверхностно. Писем художников в них пока не удалось выявить. Известны лишь письма князя к К. П. Брюллову, опубликованные в советское время. Э. Н. Ацаркина называет Л. П. Витгенштейна «другом и поклонником таланта К. Брюллова» [1, с. 71]. В декабре 1834 г. князь писал художнику: «Я никогда не забуду приятного времени, которое мы вместе проводили в Риме и Флоренции и когда вы с таким восхищением писали портреты детей моих. Я не говорю вам ничего о том, что чувствовал, когда читал и слышал справедливые похвалы, ко-

торые насчёт вашего таланта изливались по всей Европе, ибо трудно выразить, но верно, никто из друзей ваших не принимал столько участия, как я! Дабы и мне иметь какое-либо чрезвычайное произведение вашего таланта, прошу вас написать мне, когда будете внушены вашим поэтическим духом, картину, какую хотите, за которую назначаю вам 25.000 рублей» [2, с. 114]. Скорее всего, картина эта для Л. П. Витгенштейна так никогда и не была написана, так как выявить упоминание о ней в собрании князя не удалось.

Обратимся к анализу жанрово-тематической структуры коллекции князя Льва Витгенштейна через призму его биографии. Жанр большинства произведений мы определяли только исходя из названия, что неизбежно может привести к ошибкам. Дополнительным источником для определения жанра стал каталог аукциона в Аахене, который цитировался выше. В каталоге приведены описания всех произведений, изображения некоторых из них. Из 65 картин, представленных в каталоге, мы идентифицировали 22 произведения, которые находились в Павлино в 1838 г. Возможно, их было больше, так как некоторые работы в списке упоминаются без автора и с весьма условным названием. Это не позволяет определить работы с большой долей вероятности.

Л. П. Витгенштейн получил военное образование. Он закончил Пажеский корпус, в 1817 – 1828 гг. служил в кавалергардском полку, потом был флигель-адъютантом императора Александра I, уволился в чине полковника. Воспитанный в военной среде, он, однако, не проявил себя чем-то особенным. Военная профессия стала для него лишь данью традициям, не была личным выбором. Пять картин из коллекции мы идентифицировали как произведения батального жанра, или военной тематики: «Двое черкесов в военных костюмах» и «Смотр войск Карла X в Париже» А. Ладюрнера, «Уход голландских драгун» Мерхаута из Гааги, «Битва» и «Черкесские гонки» кисти неизвестных художников.

Военная тема в коллекции Л. П. Витгенштейна возникла во многом благодаря отцу Петру Христиановичу. После победоносной для России войны с Наполеоном 1812 г. его стали часто рисовать для парадных портретов, которые тиражировались в гравюрах. Видимо, именно это послужило толчком к появлению интереса Льва к художникам и их творчеству.

Уже в 1838 г. в коллекции князя Льва было пять портретов отца: два кисти К. Й. Бегаса, «Портрет фельдмаршала, сидящего на биваке перед битвой за Полоцк» А. Ладюрнера, работы кисти В. Л. Боровиковского (с пометкой «находится в Дружноселье») и неизвестного автора (с пометкой «сделанный в Тульчине»). Кроме того, в списке из Павлино упоминается жанровая картина «Бал у княгини Белосельской-Белозерской» кисти А. Ладюрнера, где также изображён фельдмаршал. В 1838 г. в коллекции князя не было ни одного портрета его матери Антонины Станиславовны Снарской. Видимо, её портреты появились только после смерти родителей, когда достались в наследство.

По рождению князь Лев был протестантом, как и его отец, мать являлась католичкой. Своих жён он не принуждал перейти в протестантизм – первая осталась католичкой, вторая – княгиня Леонилла Барятинская – православной, со временем также перешла в католицизм. Воспитанный в преимущественно право-

славной стране, Л. П. Витгенштейн, скорее всего, был достаточно толерантен в вопросах веры. Отношение князя к религии отразила в своих мемуарах подруга его первой жены А. О. Смирнова-Россет: «Он был незлобный грешник и был убеждён, что милосердный бог простит его вольные или невольные грехи» [5, с. 321].

Коллекция в Павлино подтверждает это предположение, поскольку содержит всего семь произведений религиозной тематики: «Св. Цецилия», «Св. Иоанн» и «Голова Христа» неизвестных авторов, «Св. Себастьян» Гвидо Рени. К этой же категории мы относим и произведение, которое значится в списке под № 7 («Интерьер, представляющий благословение Иоанна Иаковом» – круг Рембрандта?), а также картину Гране «Интерьер. Монахи во время молитвы» (в каталоге 1920 г. – «Монастырский интерьер»).

Портреты в коллекции Л. П. Витгенштейна составляли значительную группу произведений. Анализ этих картин позволяет очертить круг родственников, знакомых и друзей, которые были дороги коллекционеру.

Самая большая группа портретов представляет членов императорской семьи и их приближённых: императора Александра I, его мать императрицу Марию Фёдоровну, жену – императрицу Елизавету, Павла Ласунского, княгиню Ливен. Все эти произведения принадлежат кисти Д. Доу. Портретов исторических личностей лишь два: Людовик XIV в молодости (неизвестный автор) и жена Лютера кисти Гольбейна.

Обращает на себя внимание то, что среди изображений близких князя есть лишь один портрет родственника первой жены – князя Вильгельма Радзивилла. Этот портрет до сих пор принадлежит потомкам и находится в Сайне. Довольно быстро Лев Петрович осознал важность и значение предков своих детей по материнской линии князей Радзивиллов, появилась необходимость поиска и копирования портретов. Последнее осуществлялось в Вильно уже в начале 1830-х годов, но эти копии предназначались исключительно для дворцов, доставшихся в наследство от княгини Стефании. В списке из Павлино они отсутствуют. Со временем в коллекции было собрано свыше 25 портретов представителей этого рода: оригиналов и копий, специально заказанных Витгенштейнами.

Портретов родственников самого князя, не считая изображений отца, в 1838 г. было немного: два портрета первой жены, два парных портрета детей от первого брака, неоконченный портрет сестры Эмилии Трубецкой кисти Д. Доу. Однако в этом собрании не упоминается ни одного изображения его второй жены Леониллы, хотя они были женаты уже 4 года и имели общего ребёнка. При этом в 1838 г. в коллекции был портрет брата княгини – Александра Барятинского кисти О. Верне. Со временем портреты Леониллы будут составлять в коллекции значительную группу произведений.

Особенностью коллекции Л. П. Витгенштейна стало наличие в ней многочисленных портретов слуг, работавших в этой семье. Основная часть произведений создавалась в 1830 – 1840-е годы, когда князь Лев был молод, а его дети – маленькими. Тогда в доме служило много нянь, гувернанток и гувернёров и т. д.

Большая часть упомянутых портретов находилась в альбомах и в перечне 1838 г. не упоминается.

Интерес представляют и портреты самого коллекционера, которые помогают понять его характер, вкусы и предпочтения. Имея возможность заказать произведение у практически любого наиболее известного художника в Петербурге, Вильно, Париже, Берлине или Вене, Л. П. Витгенштейн не мог ею не воспользоваться.

Иконография князя Льва Петровича никогда не анализировалась, а между тем количество его портретов не так мало. Быть может, его лицо не было столь интересно художникам, однако тесное общение с ними на протяжении долгих лет и сама традиция заказывать портреты в этой семье дали свои плоды. На сегодняшний день известно около десятка различных портретов князя Льва: от самого раннего, на котором он изображён ещё ребёнком (хранится в музее Палаццо Киджи) [8, с. 54 – 55], до наиболее позднего, где предстаёт убелённый сединами старик, каким он был в последние годы перед смертью (дворец Шиллингсфюрст).

В списке в Павлино упоминается только один портрет князя Льва, написанный Ф. Крюгером в 1836 г. Сейчас эта картина маслом на холсте (39,2x29,2 см) принадлежит московским коллекционерам Татьяне и Сергею Подстадницким. На ней – элегантный мужчина в расстёгнутом коричневом пальто, из-под которого виден длинный чёрный сюртук. На голове – чёрный блестящий цилиндр. Князь стоит на крыльце дома, находящегося на высоком холме, за его спиной – ступени, ведущие к неширокой дороге, на заднем плане – коляска, запряжённая гнедой лошастью, в которой, слегка сутулясь, сидит мужчина [3, с. 153 – 154]. Таким образом, на портрете изображён небедный, хорошо одетый человек (недаром эта картина попала в издание по истории мужской моды того времени). Он спокоен, довольно миловиден, празден, обычен. Этот портрет нельзя назвать яркой характеристикой личности: он не несёт никакой эмоциональной окраски. Написанный через несколько лет после портрета работы К. Брюллова, он значительно проигрывает акварели русского художника. По этому портрету невозможно судить об увлечениях или предпочтениях князя, он весьма нейтрален и может говорить лишь о внешности портретируемой личности. Князь Лев запечатлён и в жанровой картине кисти О. Верне «Княгиня Леонилла на лошади», на которой мы видим всех членов этой семьи. На полотне князь находится в тени красавицы жены, он просто неузнаваем. Картина находилась в Павлино.

Пейзаж и интерьер в то время были главными жанрами живописи в коллекции Л. П. Витгенштейна: в ней представлено 16 пейзажей и 8 интерьеров. В русской живописи эти жанры только завоёвывали популярность, однако часто покупались коллекционерами в Европе: они хорошо подходили для украшения интерьеров. Основа коллекции была заложена в Италии, поэтому она во многом состоит из итальянских пейзажей.

В 1838 г. в коллекции князя Льва Петровича была только одна картина с изображением домов, которые ему принадлежали – дворца и замка Сайн. Со временем собирательство и заказ картин с изображением усадебных домов,

дворцов и замков станет одной из важнейших тем его увлечения. Князь начал заказывать пейзажи со своими дворцами, картины с их интерьерами летом 1838 г. В коллекциях потомков сохранились картины и акварели кисти художников В. С. Садовникова и Ж. А. Гюдена с изображением Павлино. Мода заказывать пейзажи с дворцами и их интерьеры расцветёт значительно позже, когда будет куплен Верковский дворец под Вильно, основное место хранения коллекции в XIX в.

Отношение к истории Л. П. Витгенштейна выяснить сложно: мы выявили в его собрании всего одну работу, которую в полной мере можно отнести к историческому жанру, – картину Г. Вапперса «Анна Болейн прощается со своей дочерью, принцессой Елизаветой». К историческому жанру можно отнести и три произведения мифологической тематики: «Спящая вакханка» Ю. Шоппе, «Фисба» Э. Штайнбрюка и «Вакханалия» (итальянская школа) [6].

В этом собрании – два натюрморта. Одно из произведений названо в списке «небольшой картиной с фруктами» авторства Эрдмана Шульца. В каталоге 1920 г. оно размещено под № 58 и называется просто «Натюрморт». Второе – «Картина с фруктами» кисти неизвестного художника. Возможно, это «Натюрморт» авторства Теодора Маттенхаймера, в каталоге упоминается под № 48 [8, с. 12].

Национальный состав авторов произведений из собрания Л. П. Витгенштейна очень разнообразный, но в основном это те, кто работал в Италии на рубеже 1820 – 1830-х годов. Анализ имён художников, произведения которых хранились в Павлино, позволяет предположить, что многие из них сделали успешную карьеру при российском императорском и других европейских дворах: К. П. Брюллов, К. Й. Бегас, А. Ладюрнер, Ф. Крюгер, О. Верне, Д. Доу. Очевидно, что князь Лев Петрович, хотя и был отлучён от монарших милостей в России (его подозревали в связях с декабристами), всё же ориентировался на художественные предпочтения императорского двора, где господствовал бидермейер – направление преимущественно немецкого искусства. В коллекции князя было очень мало произведений русских художников. В то время уважительное отношение к художникам-соотечественникам только начинало формироваться.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ацаркина, Э. Н. К.П. Брюллов / Э. Н. Ацаркина. – М. : Искусство, 1963. – 536 с.
2. К. П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников / сост., авт. предисл. Н. Г. Машковцев. – М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1961. – 318 с.
3. Кирсанова, Р. Портрет неизвестной в синем платье / Р. Кирсанова. – М. : Кучково поле. – 543 с.
4. Сёмочкин, А. А. Пётр Витгенштейн / А. А. Сёмочкин. – СПб. : Летопись, 2012. – 89 с.
5. Смирнова-Россет А. О. Воспоминания. Письма / А. О. Смирнова-Россет ; сост., вступ. ст. и прим. Ю. Н. Любченкова. – М. : Правда, 1990. – 544 с.
6. Bundesarchiv Koblenz. Nachlass Radziwill-Familie. № 1834/1036 (ранее Ost II IV1036). «Опись движимостям, находящимся в Павлино».
7. Bundesarchiv Koblenz. Nachlass Radziwill-Familie. № 1834/1390 (ранее Ost II IV 1390). Inventare de Chateau du Prince Wittgenstein Verky Mars, 1877.

8. Meraviglie dal Palazzo. Dipinti disegni e arredi della collezione Wittgenstein-Bariatinsky da Palazzo Chigi in Ariccia // Gangemi Editore Ariccia, Palazzo Chigi, 25 novembre 2011 – 29 gennaio 2012 ; a cura di Francesco Petrucci. – Roma, 2011. – 96 p.

9. Sammlung des Fürsten Sayn-Wittgenstein-Sayn von Schloss Sayn. Versteigerung 15. bis 16. December 1920. Ant. Creutzer / vorm. M. Lempertz. – 40 S. [Elektronische Ressource]. – Zugriffsmodus: digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/creutzer1920_12_15. – Zugriffsdatum: 22.05.2018.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу мировоззрения, характера, религиозных взглядов и круга общения князя Льва Петровича Витгенштейна сквозь призму его коллекции живописи, собранной в 1830-е годы. Изучив жанрово-стилистическую структуру коллекции по инвентарю 1838 г., автор делает выводы о вкусах и предпочтениях коллекционера. Основу коллекции составили работы европейских и русских художников, которые жили и творили в Италии.

SUMMARY

The article is devoted to the analysis of outlook, character, religious views and a circle of contacts of prince Lev Wittgenstein through a prism of his painting collection in the 1830th. After the study of genre and stylistic structure of a collection on the base of stock of 1838, the author draws conclusions about tastes and preferences of the collector. The basis of a collection was made by works of the European and Russian artists who lived and created in Italy.

Попюк И. О.

РАЗВИТИЕ ИНТЕГРАЦИОННЫХ КОНТАКТОВ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ КУЗНЕЧНОЙ ШКОЛЫ БУКОВИНЫ И КУЗНЕЦОВ БЕЛАРУСИ В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI В.

*Киевский государственный институт декоративно-прикладного искусства и дизайна им. М. Бойчука
(Поступила в редакцию 14.09.2018)*

Задачей статьи является выявление закономерностей развития интеграционных процессов между мастерами художественного кованого металла на Буковине (Украина) и в Республике Беларусь на протяжении 1990-х годов – начала XXI в., краткий анализ творчества основоположников и представителей младшего поколения мастеров Республики Беларусь и Черновицкой области Украины.

Рассматривая проблематику взаимоотношений между двумя странами в контексте культурного обмена между мастерами кузнечного искусства, обратимся к исследованиям украинских, белорусских и русских авторов. О кузнечном искусстве Буковины говорится в трудах о материальной культуре украинского народа, а также в специальных научных изданиях таких исследователей, как С. Боньковская, Я. Кись, Б. Орловский, М. Станкевич, П. Жолтовский, А. Радченко, М. Кравченко и других. Некоторые искусствоведы основное внимание уделяли темам, объективным предпосылкам и факторам, которые влияли на формирование понятия стиля, школы кузнечного искусства. В свою очередь, данная тематика рассматривалась в специализированном российском журнале «Мир металла» белорусскими авторами: Светланой Рябушкиной (2005), Талиной Фомичёвой (2007), Эмирой Краснобаевой (2005 – 2013); в украинском издании «Кузнечная мастерская» Еленой Навойсой (2006 – 2017), Андреем Топчием (2008); в «Изобразительном искусстве» Зоей Чегусовой (2008), Ильёй Попюком

(2009). Отдельного монографического исследования, посвящённого изучению данной темы, пока нет.

Таким образом, актуальность статьи обусловлена необходимостью изучения данной тематики в белорусском и украинском искусствоведении, переосмысления восприятия художественнойковки, как самостоятельного вида декоративно-прикладного искусства Беларуси и Украины XX – начала XXI в., её взаимосвязи с промышленностью, творческим и образовательным направлениями. Изучая традиционные ремёсла, работы кузнецов Буковины (Черновицкая обл., Украина) и Беларуси конца XX – начала XXI в., можно проследить, как постепенно меняется художественная жизнь и, в частности, кузнечное дело на этих территориях. Своеобразие кузнечного искусства заключается в синтезе традиционной бытовой формы большинства вещей, этнографической составляющей (использование народного орнамента определённого региона) и технологического процесса, где есть и признаки прошлого, и современные требования (вытекающие из существующих ныне эстетических взглядов) использования новейших технологий. При этом тотальное вмешательство глобализационных процессов в культуру и искусство разных стран часто разрушает ткань искусства, лишая её национальной узнаваемости.

В искусстве украинских и белорусских мастеров сегодня заметны полярно противоположные процессы. Как считает львовский искусствовед Орест Голубец, «особенности нынешней украинской ситуации состоят в уникальности раздвоения ключевых указателей: с одной стороны – всё чужое, откровенно космополитическое и безмерно ироническое искусство западного образца, с другой стороны – диссонансные к окружающим глобализационным тенденциям местные процессы самоидентификации, желание отыскать в искусстве сегодняшнего дня национальность и характер» [3, с. 78].

Возрождение искусства кованого металла началось в конце XX в., главным творческим заданием стал поиск гармонии, развитие традиционной и формирование современнойковки, возникновение новой школы. Практика последних лет показала, что такое отношение к развитию традиций в художественнойковке является наиболее обоснованным: «Оно не ограничивает художника-кузнеца, а позволяет ему последовательно развивать своё индивидуальное художественное мышление, которое, в то же время, гармонично вписывается в общую национальную или региональную школу. То есть в этом случае художник-кузнец, зная и уважая традиции национальной культуры школы, своим творчеством активно включается в художественную жизнь настоящего времени» [5, с. 120].

Иногда в работах современных авторов повторяются образцы кузнечного ремесла XVII – начала XX в. Это нередко тормозит развитие кузнечного ремесла, художникам-кузнецам необходимо активнее преодолевать слепое копирование, заменяя его современной трансформацией художественных идей прошлого. В целом в наших странах плодотворно развиваются разнообразные школы кузнечного мастерства. Свою роль в этом процессе сыграло и художественное образование. Буковинские мастера учились на соответствующих отделениях Львовской национальной академии искусств, Вижницкого колледжа прикладного искусства

им. В. Ю. Шкрибляка (г. Вижница Черновицкой обл.), Косовского института декоративно-прикладного искусства им. В. Касияна (г. Косов Ивано-Франковской обл.), колледжа декоративно-прикладного искусства им. И. Труша (г. Львов), профессионально-технических училищ № 5 и № 14 (г. Черновцы). «Для подготовки специалистов кузнечного дела на Буковине огромное значение имеет Вижницкий колледж прикладного искусства им. В. Ю. Шкрибляка, где в начале 2000-х гг. велась значительная работа по совершенствованию учебного процесса, что привело к улучшению художественного и технического уровня изделий отдела художественной обработки металла и созданию специализации “художественнаяковка”» [1, с. 54]. Многие белорусские художники-кузнецы и мастера проходили обучение в Республиканском колледже искусств им. Ахремчика, Белорусской государственной академии искусств (г. Минск) на кафедре декоративно-прикладного искусства отделения художественной обработки металла, скульптуры, графики, в профессионально-технических училищах. Отметим значительное влияние на развитие искусства художественного металла различного рода встреч мастеров кузнечного дела разных стран. Практика международных фестивалей, симпозиумов, форумов современного кузнечного искусства в Гельфштине (Чехия), Ибзице (Австрия), Стиа (Италия), Ивано-Франковске (Украина), Витебске (Беларусь), Клайпеде (Литва), Санкт-Петербурге (Россия), систематически знакомящих зрителей и арт-критиков с новейшими течениями кузнечного мастерства, показывает, что подобные смотры представляют значительный интерес для художников-кузнецов, специалистов и искусствоведов, любителей художественнойковки различных школ. Фестивали, на которых представлены работы авторов из многих стран, создают особую атмосферу активного обучения, освоения новых художественных идей и техник. Ускоренный процесс такого обмена направлен на поиски новых форм и пластической выразительности, создаёт условия для интеграции национальных и региональных школ в общеевропейское культурное пространство.

Наиболее последовательно проявилось развитие кузнечных интеграционных контактов в рамках международного песенного фестиваля «Славянский базар» (г. Витебск, Беларусь), международной выставки «Архитектура и строительство» (г. Киев, Украина), международного кузнечного фестиваля «Праздник кузнецов» (г. Ивано-Франковск, Украина), международного симпозиума кузнецов «Четыре ветра» (г. Клайпеда, Литва) и многих других встреч между кузнецами. Именно такие международные конкурсы и фестивали имеют важное значение для развития кузнечного искусства. Обмен практическим опытом, мастер-классы, общение между мастерами благодаря новым средствам связи – всё это приводит к пониманию сущности глобальных культурных явлений Европы и мира. Положительный итог регулярных выступлений в совместных группах во время выполнения общих архитектурных композиций, создания творческих элементов на таких встречах очевиден.

Буковина и Беларусь на протяжении многих веков являются полиэтническими территориями, на их землях сосуществуют различные нации: украинцы, белорусы, литовцы, поляки, русские, латыши, румыны, молдаване, евреи, немцы.

Каждый из этих народов, имея собственную модель мировосприятия, создал неповторимую культуру наследия традиционных ремёсел этих народов.

Художественнаяковка Украины и Беларуси сегодня переживает своего рода поисковый этап развития. Оживление кузнечного искусства благодаря встречам на фестивалях и ежегодной подготовке к международным конкурсам помогло оформлению двух основных направлений в профессиональном художественном металле. Первое – создание традиционных (классических) произведений архитектурного металла, скульптуры малых форм, сувенирной пластики, основанное на богатых народных приёмах кузнечного ремесла и старых традициях деревенских мастеров, по сути, производство уникальных изделий. Второе – *contemporary art* (модернистское, авангардное), современное и независимое создание художественных кованных произведений, где символическая речь «высказывания» темы, идеи, формы не ограничивается узкой свободой действия в исполнении технологических ремесленных приёмов и мотивов.

Именно богатые народные традиции и высокий уровень технического мастерства, значительный организационный опыт художников и мастеров обеспечивает активное развитие кузнечного ремесла Беларуси и Буковины конца XX – начала XXI в., в котором традиционные народные мотивы играют значительную роль. Высокохудожественные образцы современного кузнечного мастерства можно встретить в творчестве художников старой и новой генерации, пришедших в искусствоковки после обучения. Ассортимент изделий мастерских отличается разнообразием, а дизайнерские решения и художественный вкус – высоким профессиональным уровнем исполнения.

Явно ощутимы активные разноплановые поиски, приток новых сил, в которых на Буковине и в Беларуси уже различимы свежие голоса. Одними из ярких представителей белорусской школы кузнечного ремесла являются Александр Лагунов, Александр Пинчук, Игорь Апетёнок, Игорь Дорожко – представители кузнечной фирмы ФККИ «ОСТ» (г. Витебск); Юрий Круш, Александр Воробьёв (г. Гродно); Александр Чумаков, Николай Фомичёв, Талина Фомичёва, Артур Фомичёв (г. Брест); Виктор Старухин, Алесь Пантелей, Виктор Чулаков, Дмитрий Андреев (г. Минск) и другие. Белорусские кузнецы завоевали признание среди большинства коллег по ремеслу на родине и за её пределами. Обращают на себя внимание элегантностью стиля и техникой исполнения с использованием классических приёмовковки акантовых листьев в стиле барокко и рококо. Кованные изделия Игоря Дорожко совершенны по техническим приёмамковки и отделки элементов. Замысловатые кружевные переплетения с оттенком модерна наблюдаются в творческом багаже Игоря Апетёнка. Целостность и свобода пространственного мышления в кованом металле присущи молодым белорусским кузнецам из Минска Виктору Старухину, Алесю Пантелею. Интересны по тематике и сюжетному исполнению изделия Юрия Круша из Гродного. Активные, хотя и разноплановые поиски характерны для брестских мастеров кузницы «Гвоздь», а также семьи Николая, Талины и Артура Фомичёвых, занимающихся художественнойковкой.

Отличительной чертой буковинской кузнечной школы является использо-

вание традиционных мотивов. Её представители – высокопрофессиональные мастера, которые развивали художественную ковку с конца 80-х годов XX в. Среди них – старейшина кузнечного дела на Буковине, талантливый мастер Александр Дидык (1958 – 2016), который в 80 – 90-е годы XX в. сыграл значительную роль в формировании самобытной школы художественного кованого металла на Буковине. Мастера, внёсшие лепту в начало возрождения художественнойковки в регионе в 1990 – 2000-х годах, – черновчане Иван Цуркан, Иван Бомбушкар, одними из первых открыли кузницу по художественной ковке; вижничанин Илья Попюк, в то время преподаватель Вижницкого колледжа прикладного искусства. Обратили на себя внимание в художественном решении изделий архитектурного металла молодые буковинские мастера Олег Жебчук, Андрей Хорт, Игорь Веренько, Виктор Цуркан, Николай Саница, ЧП «СтильЛюкс», ЧП «Хрустальная купель» (г. Черновцы), Евгений Алексеев (г. Заставна), Виктор Иллюк (с. Лужаны), Иван Колотило, Иван Труфен, Роман Паренюк, Андрей Муржак, Ярослав Гулий, Иван Попюк (Вижницкий р-н Черновицкой обл.) и другие. Олег Жебчук отличается взвешенным использованием народных мотивов, их трансформацией и сочетанием с элементами исторических стилей, совершенством художественного решения интерьера, экстерьера, технических приёмов в ковке. Одними из самых ярких представителей буковинской школы кузнечного дела являются Андрей Хорт и Игорь Веренько. Основным стержнем творческого метода этих мастеров стали поиск и новация. Молодой художник-кузнец Виктор Цуркан, продолжая дело отца Ивана Цуркана, стал настоящим мастером с собственным чувством стиля. Автор данной статьи также внёс свой вклад в развитие данного направления и его продвижение.

Рассматривая тему взаимоотношений кузнецов и проводя параллели между школами обеих стран, можем утверждать, что их объединяет множество тенденций в развитии художественного металла. Преимущественно кузнецы были выпускниками различных ВУЗов постсоветского пространства. Обучение шло по единой системе. Это было общим на начальном этапе возрождения традиционного кузнечного ремесла конца 80 – 90-х годов XX в., когда большинство начинающих кузнецов равнялось на Прибалтику с её традиционными истоками, Ленинград, Москву, Львов. В те годы проводились всесоюзные художественные выставки, выставки-ярмарки по декоративно-прикладному искусству, где были представлены кованые изделия мастеров Беларуси и Буковины, что стало началом дальнейшего сотрудничества во время различных фестивалей, а также возрождением кузнечного ремесла в наших национальных школах. Белорусские мастера по крупицам формировали, восстанавливали оставшиеся в сёлах очаги кузнечного искусства, слесарного дела. То же можно сказать и о кузнецах буковинской школы, которые своё дальнейшее развитие видят в бережном отношении к архитектурному наследию столетней давности.

Одной из проблем современного кузнечного дела является своего рода обезличивание изготавливаемых вещей. Заказчикам предлагаются образцы, которые являются, в основном, репликами старых изделий, встречающихся на территории Буковины и в Черновцах. Такая же тенденция просматривается и у бе-

лорусских кузнецов. Новые работы, частично поставленные на «поток», когда в большинстве случаев учитывается мнение заказчика независимо от реальной архитектурной среды, в художественном смысле являются не всегда удачными инновациями с точки зрения дизайна и поиска индивидуальности фирмы или мастера. Основными элементами в кованных изделиях этих художников являются такие народные мотивы, как «цветы, листья лавра, дуба, S-образные элементы, сетка, точки, шарики, ужок» [2, с. 59 – 60]. Освоение новых технологических возможностей в ковке и «интерпретация элементов модерна, арт-деко, конструктивизма заметны в кованных изделиях (столы, стулья, подставки, решётки, навесы) ... переплетающиеся между собой, образуя целостную орнаментальную композицию» [4, с. 235].

Таким образом, мастера двух стран считают, что художественная традиция не должна бессмысленно повторяться, её не следует использовать без учёта реалий, то есть традиционные мотивы нужно развивать, дополнять, обогащать, осовременивать, сохраняя определяющие национальные признаки школы. Стоит отметить творческие поиски в пластическом решении декора, выразительности фактуры, интерес к этническому наследию, традиционным народным символам и т. д. Своеобразие узоров народного искусства регионов Беларуси и Буковины позволяет говорить о наличии собственного орнаментального фонда, а самобытность типов изделий, неповторимость стилистических признаков должны использоваться и в творчестве современных мастеров художественного металла. Именно высокий уровень художественного решения изделий, который не противоречит утилитарности вещей, современность их вида, этническая выразительность узоров, орнаментов, совершенство художественно-технических приёмов отличают работы белорусских и буковинских художников-кузнецов последних десятилетий от других мастеров. Поэтому их творчество становится предметом исследования украинского и белорусского искусствоведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Задорожний, І. Д. Особливості методики підготовки фахівців художньої обробки металу / І. Д. Задорожний // *Форми і методи викладання композиції в навчальних закладах в контексті сучасних наукових та практичних реалій : матеріали наук.-теорет. конф.* – Вишніця, 2007. – 54 с.
2. Мельничук, Ю. Семантика українських вишитих рушників / Ю. Мельничук // *Народне мистецтво.* – 2005. – № 1-2. – С. 59 – 65.
3. Новоженец, Г. У пошуках ідентичності / Г. Новоженец // *Образотворче мистецтво.* – 2017. – №4. – С. 78 – 79.
4. Селівачов, М. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) : навч. Посібник / М. Селівачов. – Київ : Редакція вісника «Ант» ; Ніжин : Аспект-Поліграф, 2005. – 400 с.
5. Шмагало, Р. Енциклопедія художнього металу : в 3 т. / Р. Шмагало. – Львів : Апріорі, 2015. – Т. 1. Світовий та український художній метал. Класифікація, термінологія, стилістика, експертиза. – 422 с.

РЕЗЮМЕ

Стаття посвящена творчеству буковинских и белорусских мастеров, кузнечным школам кованого металла. Рассмотрены вопросы развития кузнечного дела в одном из регионов Украи-

ны и Республике Беларусь. Исследуются вопросы организации фестивалей, всеукраинских и белорусских международных выставок.

SUMMARY

The article is devoted to the creativity of the Bukovina's and Belorussian masters, their of blacksmith's school of the forged metal. The issues of blacksmith craft in one of Ukraine's regions and Belarus are considered there. The problems of the organization of festivals, All-Ukrainian and Belorussian international exhibitions are researched as well.

Свиридова Г. Н.

СТАТУС НАРОДНОГО ТЕКСТИЛЯ БЕЛОРУССКО-ЛИТОВСКОГО ПОГРАНИЧЬЯ КОНЦА XIX – XX В.

*Белорусская государственная академия искусств, Вильнюсская художественная академия
(Поступила в редакцию 31.08.2018)*

Статус народного текстиля с конца XIX в. претерпевает ряд значительных изменений. В конце XIX – начале XX в. народными считаются предметы текстиля, не вычлененные из своего этнографического бытования, помимо материально-практического значения служащие целям украшения жилища и одежды, отражающие определённую систему верований, обычаев, выполняющие эстетические и семиотические функции. В конце XIX – начале XX в. многие факторы традиционно-бытового слоя культуры исчезают, разрушаются или изменяются в силу объективных социально-экономических, исторических, культурных причин. Однако традиционное народное искусство остаётся ещё достаточно целостным и живым.

В начале XX в. народный текстиль становится этнографическим объектом. Об этом свидетельствуют первые попытки его научного осмысления, включение предметов народного текстиля в формирующиеся коллекции этнографических музеев и собраний. Основу музейных коллекций составляют экспонаты выставок того времени, а также частные собрания.

Во 2-й половине XX в. народный текстиль, теряя утилитарно-бытовую функцию, из промысла и ремесла становится искусством, где личность мастера приобретает значимость. В большинстве своём работы становятся авторскими, а народный текстиль – объектом декоративно-прикладного искусства, предметом научного исследования специалистов различных областей науки. В этот период продолжается формирование музейных коллекций народного текстиля.

Самая большая коллекция предметов народного искусства находится в Литовском художественном музее (Lietuvos dailės muzėjus). Всего в его собрании насчитывается 200 237 экспонатов изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Коллекция народного литовского текстиля насчитывает около 10 000 экспонатов, а коллекция традиционных тканей интерьера, костюма и их деталей XIX – 1-й половины XX в. – около 8 000 экспонатов. Самые старые из них – лоскутки тканей, поперечные жемайтйские платки (так называемые гуни), рубашки. Представлены также занавеси, скатерти, салфетки, платочки, шарфы и другое. Не все виды народного текстиля собраны равномерно с территории Литвы. Например, ленты, передники, рубашки в основном из Дзукии и Сувалкии; платки

и рушники – из Жемайтии, а из Клайпедского края собрано лишь несколько десятков экспонатов. В коллекции народного текстиля имеется несколько сотен юбок и юбочных тканей, передников, рубашек и их деталей [6]. Коллекция народного текстиля 2-й половины XX в. состоит примерно из 2 200 экспонатов, в их числе – ленты и галстуки (572 шт.), покрывала (165 шт.), полотенца (151 шт.), ковры и коврики (74 шт.), народный костюм (60 комплектов), перчатки и нарукавники (230 пар). Преимущественно это изделия народных мастериц-художниц. Во 2-й половине XX в. ткачество являлось основным занятием работниц комбината «Dailė» и других производственных объединений, а также мастериц-надомниц. Женщины различных профессий: экономисты, бухгалтеры, инженеры, учителя – наследовали народные традиции, занимаясь ручным узорным ткачеством, вязанием и вышивкой в свободное от работы время. Старое поколение ткачих перенимало ремесло у своих бабушек и матерей. Во 2-й половине XX в. молодое поколение изучало ткачество на соответствующих курсах и семинарах, исследуя наследие музейных коллекций народного текстиля [4, p. 15 – 19].

Большая коллекция народного текстиля белорусско-литовского пограничья находится в Национальном музее Литвы. Его истоки восходят к первому публичному музею в Литве – Виленскому музею древностей, основанному Евстафием Тышкевичем. После восстановления в 1990 г. независимости Литвы Историко-этнографический музей в 1992 г. стал называться Национальным музеем Литвы. Как крупнейший хранитель основных собраний, он отражает историю государственности и развитие культуры Литвы. Коллекция литовского народного текстиля в Национальном музее Литвы состоит примерно из 4 000 предметов, среди которых – ткани интерьера, собранные со всей страны. Самые ранние образцы относятся к концу XVIII в. – началу XIX в. Основную часть коллекции составляют ткани середины XIX – середины XX в. Больше всего образцов тканей из Аукштайтии, Жемайтии и Дзукии, менее – из Сувалкии и Малой Литвы, имеются образцы из мест проживания литовцев на территории Беларуси и Польши. Самую большую часть коллекции составляют рушники (1 317 шт.), выполненные на ручном ткацком станке из льна и хлопка. Концы рушников украшены «жичками», кружевом, иногда – вышитыми инициалами. Самая яркая по цветовой гамме коллекция покрывал, выполненных в различных ткацких техниках и отличающихся богатым разнообразием орнаментальных композиций. В коллекции имеются образцы, изготовленные не только ткачихами-крестьянками, но и профессиональными мастерами (atkočiai). В коллекции представлено постельное белье XIX – середины XX в. Многие предметы отделаны кружевами и украшены вышивкой. Образцы занавесок, скатертей, покрывал, ковриков, выполненных в различных текстильных техниках, показывают, каким был интерьер того времени. О буднях и праздниках деревенских жителей рассказывают предметы интерьерного текстиля: льняные погребальные простыни, предназначенные для похоронного обряда; подзоры, закрывающие пространство под кроватями; повседневные или праздничные попоны для сидений саней и повозок; ковры, которые вешались на стену или клались на пол; мешки, используемые в быту. В собрании текстиля хранятся не только ткани, но и связки льна, конопли, образцы льняных

и шерстяных ниток, пряденных вручную, свёртки льняных и шерстяных тканей. Собрание старинного текстиля дополняют изделия народных мастеров, выполненные во 2-й половине XX в., а также продукция ткацких предприятий. Коллекция лоскутов, насчитывающая около 10 тысяч единиц, свидетельствует о разнообразии текстильных техник, богатстве колорита и узоров текстильных изделий, преемственности традиций. Её составляют фрагменты одежды и интерьерных тканей XIX – XX вв., собранные со всех уголков Литвы. Это различные вязаные, кружевные, плетёные, вышитые детали. Коллекция народного текстиля пополняется по сей день [7].

Ценным источником для исследования народного текстиля белорусско-литовского пограничья является коллекция текстиля Национального художественного музея им. Чюрлёниса в Каунасе (основан в 1921 г.). Здесь насчитывается свыше 20 000 экспонатов предметов народного искусства XVIII – XX вв. Рост национального самосознания в начале XX в. способствовал организации множества экспедиций по сбору предметов народного искусства, которые экспонировались в Литве и за границей. Коллекция пополнялась и за счёт приобретения предметов народного искусства у интеллигенции: художников Б. Бурачаса, А. Жмуйздинавичюса, А. Гальдикаса, К. Шимониса, Р. Бичюнаса, А. Варнаса, президента К. Гринюса и его семьи и других. Это предметы изобразительного и декоративно-прикладного искусства, в том числе и предметы литовского народного текстиля [8]. В коллекции имеется множество экспонатов без указания места бытования и времени изготовления, поэтому данные экземпляры не являются релевантными для отслеживания особенностей развития региональной самобытности.

Для анализа локальных традиций текстиля белорусско-литовского пограничья важны коллекции народного искусства этнографических музеев в данном регионе. В 2000 г. был основан Этнографический музей Вильнюсского края. Главной целью музея является сохранение и распространение традиций народного искусства, сбор, хранение и экспонирование предметов материальной и духовной культуры указанного региона. В музее действует постоянная экспозиция, где выставлено около 200 экспонатов, в том числе образцы народного текстиля; действуют гончарная и ткацкая мастерские. В ткацкой мастерской опытные ткачихи передают опыт молодому поколению [10].

Следует отметить коллекцию народного текстиля Швянчёнского этнографического музея (Nalšios muziejus). В нём собрано около 52 000 экспонатов. Этнографическая секция музея насчитывает около 400 экспонатов, в том числе и предметы народного текстиля. Здесь хранятся ткани, которым больше 100 лет. Это рушники и простыни, отделанные красными «жичками»; пододеяльники (IE-958, 1132, 972), вышитые по краям красными нитями (IE-1135, 600, 177, 895, 1755, 1135). Имеется богатая коллекция покрывал, платков (IE-2979, 854, вытканы 1890 г. В. Калецкене, д. Рагаучинай), рушников, постельного белья. На хранении находится одно редкое для Литвы двухосновное четырёхремизное покрывало, изготовленное в середине XX в. (IE-2913). Оно уникально тем, что в Литве почти не найдено двухосновного текстиля – старинной техники ткачества, рас-

пространственной в Европе и на территории Беларуси. Таким образом, данный экспонат, вытканый С. Унтанене из деревни Антанай, можно рассматривать как пример взаимосвязи и преемственности народных традиций старой Европы, Литвы и Беларуси [9].

Музей истории и культуры в Йонишкес располагает небольшой коллекцией народного текстиля в количестве 210 экспонатов. В 2006 – 2008 гг. музеем совместно с молодёжью и учителями школы была предпринята экспедиция по сбору и фиксации образцов народного текстиля в окрестностях Йонишкес (посетили 10 населённых пунктов района). Работники музея фотографировали образцы тканей, фиксировали данные о ткачах, чертили схемы текстильных узоров. В результате экспедиции была дана классификация узоров (геометрические, растительные и зооморфные), определены типы композиции, исследованы традиции ткачества и самобытности ткацких узоров данного региона [5].

Народный текстиль белорусско-литовского пограничья представлен и в коллекции предметов литовского народного искусства в Государственном музее этнографии народов СССР (ГМЭ), научным комплектованием которой во 2-й половине XX в. занималась Дина Горб, предоставившая данные о включении в литовскую коллекцию 2 374 экспонатов [1; 2]. Основу литовского собрания (833 предмета) составили коллекции, собранные в 1909 – 1912 гг. по всему ареалу бытования литовцев А. К. Сержпутовским и Э. А. Вольтером. Дореволюционные коллекции пополнились 146 предметами из фондов Музея народов СССР (бывший Центральный музей народоведения в Москве), собрание которого в 1947 – 1948 гг. было передано ГМЭ народов СССР. Примерно четверть дореволюционного собрания народного искусства Литвы составляют предметы народного искусства, не вычленённые из своего этнографического бытования. К ним относятся та часть вещей традиционно-бытового слоя культуры, которая, помимо материально-практического значения, служила целям украшения жилища и одежды, отражала определённую систему верований, обычаев, то есть выполняла эстетические и семиотические (знаковые) функции. В собрании музея это предметы одежды, пояса, узорные ткани, деревянные резные лопасти к самопрялкам и иглы для прикрепления пряжи, некоторые предметы внутреннего убранства жилища, утварь, атрибуты свадебного обряда.

Собирательская работа в Литве прекратилась в 1912 г. и возобновилась только после Второй мировой войны. В 1950-е годы данные исследования осложнялись неразработанностью теоретических проблем народного искусства, отсутствием в музееведении чётко определённых принципов и критериев отбора материалов по современности, в том числе по народному искусству. Это привело к тому, что этнографические музеи пошли по пути, характерному для музеев художественного профиля. Вместо первоначального комплексного охвата народного искусства в системе быта возникла разбивка его по видам народного творчества и центрам производства. Это наглядно выявляется даже при кратком анализе коллекционного собрания ГМЭ по литовскому народному искусству.

Планомерная собирательская работа в Литве возобновилась в 1956 г. в связи с подготовкой экспозиции «Современное искусство народов СССР». В ретро-

спективном обзоре были представлены образцы народного искусства XIX в. – 1950-х годов трёх прибалтийских народов из собрания ГМЭ и республиканских музеев. От Литвы в выставке приняли участие Национальный музей Литовской ССР, Государственный художественный музей в Вильнюсе и Художественный музей им. Чюрлёниса в Каунасе. С этого времени комплектование фондов стало носить целевой характер и подчиняться задачам экспозиционной и просветительской деятельности музеев, в первую очередь формированию экспозиций, посвящённых показу предметов 2-й половины XX в.

Основным критерием отбора экспонатов народного искусства в фонды этнографического собрания является эстетическая оценка предмета, соответствие признакам «этнографического». Этнографический предмет содержит в себе два уровня информации об этнических проявлениях бытовой культуры. Первый уровень включает признак воспроизведения традиции или вторичного использования традиционных элементов, таких как: 1) форма; 2) материал; 3) способ изготовления; 4) техника, технология; 5) сюжет или орнаментальный комплекс, в который входит совокупность различных признаков орнамента (узоры, технические, композиционные приёмы исполнения, типы орнамента, цветовое решение). Второй уровень информации – это функционирование предмета в контексте бытовой культуры: 1) бытование пространственное (ареал бытования); 2) временное (длительность бытования); 3) частотное (степень бытования); 4) знаковое (способ бытования). Число показателей по отдельным признакам предмета может со временем увеличиваться в сравнении с традиционным, например, при изготовлении тканей начинают использоваться новые материалы и т. д. В этом случае, как правило, мы имеем дело с развитием традиции, её обогащением. При комплектовании учитываются и изменения, которые происходят в функциональном предназначении предмета: полная или частичная утрата утилитарной функции и расширение функции эстетической.

Так как народное искусство 2-й половины XX в. всё больше из промысла и ремесла становится художественным творчеством, где личность мастера имеет непреходящую ценность, подавляющее большинство приобретённых работ в фондах музея является авторскими. Не все виды литовского народного искусства представлены в фондах ГМЭ равномерно. Более полно – ткачество, народный костюм, резьба по дереву, янтарь. В музее ведётся работа по созданию сводного каталога, в который будут включены памятники искусства Литовского края [2].

Ценным источником для изучения народного текстиля белорусско-литовского пограничья является коллекция белорусского народного текстиля Музея древнебелорусской культуры Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы Национальной академии наук Беларуси, включающая ткани интерьерера и традиционный костюм. В основу коллекции вошли уникальные экспонаты, собранные на протяжении многих лет сотрудниками института в искусствоведческих и этнографических экспедициях по Беларуси. Главной целью музея является формирование экспериментальной базы для дальнейшего развития истории искусств, ремёсел, этнографии, эстетики [3, с. 13].

Исследование статуса народного текстиля конца XIX – 1-й половины XX в. позволило обозначить первые шаги по музеефикации предметов народного тканого текстиля и попытки научного осмысления его значимости и роли. При анализе музейных коллекций 2-й половины XX в. были выявлены изменения статуса народного текстиля, заключающиеся в постепенной утрате утилитарных функций и приобретении характера объекта декоративно-прикладного искусства, являющегося предметом постоянного многостороннего научного изучения специалистов различных областей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горб, Д. Литовцы. Конец XIX – начало XX вв. / Д. Горб // Проспект экспозиции ГМЭ СССР. – Л., 1980. – 10 с.
2. Горб, Д. Научное комплектование и использование музейных коллекций по народному искусству Литвы в Государственном музее этнографии народоведения СССР / Д. Горб // Развитие и проблемы народного искусства Прибалтики : сб. ст. / отв. ред. Ф. П. Марцинкас. – Вильнюс, 1990. – С. 91 – 102.
3. Шматаў, В. Ф. Музей старажытнабеларускай культуры / В. Ф. Шматаў, А. А. Ярашэвіч // Беларуская энцыклапедыя : у 18 т. / рэдкал. : Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2000. – Т. 11. Мугір – Паліклініка. – С. 13.
4. Bernotaitė-Beliauskienė, D. Liaudies tekstilė / D. Bernotaitė-Beliauskienė // Lietuvių tautodailė 1950 – 2000. Lietuvos dailės muziejaus rinkiniuose. – Vilnius : Lietuvos dailės muziejus, 2006. – 31 p.
5. Joniškio krašto identitetas tekstilėje / Joniškio istorijos ir kultūros muzejus ; sudarė S. Bubelis. – Šiauliai : Lucilijus, 2012. – 80 p.
6. Lietuvos dailės muziejus, Liaudies meno rinkinys [Elektroninis šaltinis]. – Prieigos režimas: <http://www.ldm.lt/rinkiniai/liaudies-meno-rinkinys-2/> – Prieigos data: 07.02.2018.
7. Lietuvos nacionalinis muziejus, Etnografinė kultūra. Tekstile [Elektroninis šaltinis]. – Prieigos režimas: <http://www.lnm.lt/tekstile/> – Prieigos data: 10.02.2018
8. Nacionalinis M.K. Čiurlionio dailės muziejus [Elektroninis šaltinis]. – Prieigos režimas: <http://www.ciurlionis.lt/skyriai>. – Prieigos data: 07.02.2018.
9. Nalšios muzėjus [Elektroninis šaltinis]. – Prieigos režimas: <http://www.nalsia.lt/etnografija.htm>. – Prieigos data: 07.02.2018.
10. Vilniaus krašto etnografinis muzėjus, of.svetainė [Elektroninis šaltinis]. – Prieigos režimas: <http://sodyboskaime.lt/lankytinos-vietos/vilniaus-krasto-etnografinis-muzejus>. – Prieigos data: 07.02.2018.

РЕЗЮМЕ

В статье проанализированы изменения статуса народного текстиля белорусско-литовского пограничья конца XIX – XX в. на основе формирования музейных коллекций Литвы, Беларуси и России. Очерчены музейные коллекции народного текстиля нескольких музеев Литвы, Беларуси и России, включающие народный текстиль белорусско-литовского пограничья. Исследованы критерии отбора музейных экспонатов и их использования в экспозиционной и выставочной деятельности.

SUMMARY

The article is presented an analysis of the changes in the status of folk textiles of the Belarusian-Lithuanian borderland from the end of the 19th and the 20th centuries on the basis of the formation of museum collections of Lithuania, Belarus and Russia. Museum collections of folk textile of several museums of Lithuania, Belarus and Russia are outlined, including folk textiles of the Belarusian-Lithuanian borderland, criteria for selecting museum exhibits and their use in exhibition and exhibition activities are explored.

**АБРАЗЫ З БЕЛАРУСКАГА ДЗЯРЖАЎНАГА МУЗЕЯ Ў СУЧАСНЫХ
ЗБОРАХ. ДАВАЕННАЯ ГІСТОРЫЯ І ПАХОДЖАННЕ**

*Багушэвіцкі НПК дзіцячы сад – сярэдняя школа
(Паступіў у рэдакцыю 18.06.2018)*

Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь (НММ РБ) валодае буйнейшым у краіне зборам старажытнабеларускага мастацтва. Пераважная большасць прадметаў паступіла ў музей у выніку пасляваенных экспедыцый па закрытых рэлігійных установах. Аднак сярод помнікаў ёсць абразы, карціны і скульптуры, што калісьці захоўваліся ў калекцыях Дзяржаўнай карціннай галерэі БССР і Беларускага дзяржаўнага музея (БДМ). Шэраг помнікаў з даваеннай калекцыі БДМ мае старыя надпісы, нумары, штампы і наклейкі, якія дапамагаюць прасачыць музейную гісторыю, а часам назваць паходжанне з канкрэтнай мясцовасці. Дзякуючы нумарам на саміх абразах і ў дакументах, а таксама даваенным публікацыям (каталогі М. Шчакаціхіна і А. Іпеля) вылучаецца тры асноўныя крыніцы паходжання: з Мінскага царкоўна-археалагічнага музея, Мінскай краёвай (абласной) выстаўкі 1918 г., царкоўна-археалагічнага музея пры Мсціслаўскім духоўным вучылішчы. Некаторыя абразы паступілі з экспедыцый БДМ на Случчыну, ад прыватных асоб і ўстаноў. З Мінскай мытні ў зборы БДМ трапіў абраз «Святы Антоній» (дрэва, палатно, алей; 102,5×77,6; НММ РБ, ДБЖ 113; на адвароце – наклейка «Икона святого Антония из Минской таможи № 3-724, 8277») [9].

Першыя паступленні абразоў у БДМ адбыліся ў пачатку 1920-х гадоў. Музей у супрацоўніцтве з урадавымі структурамі БССР імкнуўся вярнуць каштоўнасці, што трапілі на тэрыторыю РСФСР. З 1 студзеня па 23 жніўня 1922 г. у Мінск вярнулі вялікую колькасць прадметаў былога царкоўна-археалагічнага музея, якія эвакуіравалі ў Разань падчас Першай сусветнай вайны. Усяго музей атрымаў каля 570 прадметаў, да 3 000 манет, каля 500 кніг і рукапісаў [6, с. 15]. Сярод пералічанага былі і абразы. Напрыклад, у НММ РБ захоўваецца маленькі абраз «Маці Божая Жыватворная крыніца» (дрэва, тэмпера; 27,2×19,7; ДБЖ 138; на адвароце – фіялетавае пячатка «Минский Церковный Историко-Археолог. Комитет», наклейка «Икона Живоносный Источник Из Троицкая Из Минск. Ц. Старос. № 3-82 (3144)») [9]. Пазначаная пячатка з надпісам сведчыць пра паходжанне з калекцыі царкоўна-археалагічнага музея ў Мінску. У Нацыянальным гістарычным музеі Рэспублікі Беларусь (НГМ РБ) захоўваецца абраз «Святое сямейства», на адвароце якога да рэстаўрацыі таксама быў штамп Мінскага царкоўна-археалагічнага камітэта. Нумар пры паступленні ў БДМ – 3138, напісаны сінім алоўкам [14]. Лік твораў, якія паходзяць адтуль, можна дапоўніць. Сярод абразоў, вярнутых у Дзяржаўны мастацкі музей (ДММ) БССР з Ноўгарада ў 1964 г., было некалькі, што маглі таксама знаходзіцца ў царкоўна-археалагічным музеі. Гэта «Маці Божая Снежная» (XVIII ст., дрэва, палатно, тэмпера; 100×70,2; ДБЖ 164; на адвароце – наклейка БДМ, нумары сінім алоўкам – 3-92, 3144/26, хімічным алоўкам – 14593/1); «Мікола» (XVIII ст.,

дрэва, палатно, тэмпера; 93×65; ДБЖ 100; на адвароце – 3-93, 3149, чырвоным алоўкам – 3149, фіялетавым – 14563/8, чырвоным – 14563/8); «Спас» (дрэва, тэмпера; 117,5×79; ДБЖ 109; на адвароце тушшу – Н-108, сінім алоўкам – 3-90, 3132, ніжэй – 14542/1); «Спас» (XVII ст., дрэва, тэмпера; 92×60; ДБЖ 64; на адвароце сінім алоўкам – «... ВЕИЧ ОВ ТУРОВ 63/2, 3134», фіялетавае кляймо 3-85, злева ўздоўж – 15401). На згаданых абразях прысутнічаюць вельмі блізкія інвентарныя нумары БДМ [9]. Мяркуючы па стылістыцы, абразы «Маці Божая Снежная» і «Мікола» належаць аднаму майстру і былі раней разам у нейкім храме. У выпадку са «Спасам» (ДБЖ 64) указана месца, адкуль яго прывезлі – «Туров». Паходжанне астатніх на сённяшні дзень невядомае, магчыма, работа з выданнямі царкоўна-археалагічнага камітэта ў Мінску дапаможа высветліць і гэтае пытанне. З названага музея, хутчэй за ўсё, быў таксама абраз «Мікола» з Турава, вернуты з Германіі [5]. Сучаснае месцазнаходжанне помніка невядома, магчыма, ён захоўваецца ў НГМ РБ. «Божая Маці з крыжам», паступіла з Ноўгарада ў ДММ БССР [3], у 1984 г. абраз перададзены ў Маскоўскае акадэмічнае мастацкае вучылішча [1].

Адно з найбольш важных паступленняў у БДМ адбылося ў 1923 г. Супрацоўнік Дзяржархіва І. Барашка выпадкова знайшоў у Мінскім жаночым манастыры рэшткі «Мінскай краёвай выстаўкі», арганізаванай у 1918 г. Альбертам Іпелем і Іванам Луцкевічам. Удакладніць, адкуль трапілі абразы ў музей, можна па наклейках БДМ з надпісамі аб экспанаванні на выстаўцы 1918 г. Такія звесткі ёсць на абразях «Святая Цэцылія» (XVIII ст., дрэва, тэмпера; 70×48; НММ РБ, ДБЖ 6; на адвароце – наклейка БДМ з надпісам «ик. Св. Цецилии с Мин. обл. выст. из Юрцева Оршанск. у. Могилев. Церк. Музей 3-638/5615/»), ніжэй – фіялетавае кляймо 3-638); «Раство Багародзіцы» (XVIII ст., дрэва, тэмпера; 134×96; НММ РБ, ДБЖ 58; на адвароце – наклейка БДМ з надпісам «Икона. Рождество Богородицы с Минской обл. выставки из Нег... Коровской ц. Горы Горич... № [3-]639/5616/»); «Апостал Павел» (XVIII ст., дрэва, тэмпера; НММ РБ, ДБЖ 65; на адвароце – наклейка «Бел. Дз. Муз. икона Павел с Мин. обл. выст. № 3-641/5618/»), ніжэй – фіялетавае кляймо 3-641); «Каранаванне Багародзіцы» (XVIII ст., дрэва, тэмпера; 109,6×67; НММ РБ, ДБЖ 103; на адвароце – наклейка БДМ «Икона коронование Богородицы с Минской обл. выставки из Ново-Тухина, Аршанского у. 3-635/5612/»); «Раство Багародзіцы» (1649 г., дрэва, тэмпера; 110×84; НММ РБ, ДБЖ 141; на адвароце – наклейка «Беларускі Дзяржаўны музей. Икона Рождество Богородицы с Минск. обл. выставки из ц. Успения в Могилеве. 3-642 /5619/»), чырвоным алоўкам – 198, 98, сінім – 8-1948, фіялетавае кляймо 3-642, крэйдай – 528); «Маці Божая Жыватворная крыніца» (канец XVII – пачатак XVIII ст., дрэва, тэмпера; НММ РБ, ДБЖ 60; на адвароце – нумары БДМ 3-634/5611/) [9]. Усе згаданыя абразы апісаны ў выдадзеным да выстаўкі «Павадыры» і паходзілі са збораў царкоўнага музея ў Магілёве [13, с. 11 – 14]. Сюды ж можна аднесці і «Спас» (XVIII ст., дрэва, тэмпера; 122×76; НММ РБ, ДБЖ 111; на адвароце – рэшткі наклейкі БДМ з надпісам «икона Пантократора... обл Выставка ... чей Р... № 5...») [9]. У каталогу да выстаўкі апісваецца толькі два абразы «Пантакратора»: з Мінскага Свята-Духаўскага сабора, пакрыты срэбнай шатай; з «Годкловічаў»

(верагодна, Гадзілавічаў) Рагачоўскага павета з укладным надпісам і датаваны 1725 г. [13, с. 13, № 101, 109]. Паколькі на абразе са збораў НММ РБ адсутнічаюць сляды мацавання шаты, хутчэй за ўсё, ён паходзіць з Рагачоўскага павета. Абраз «Раство Хрыстова» з Баркалабава Быхаўскага павета [13, с. 13, № 105], які быў на выстаўцы, сёння захоўваецца ў аддзеле старажытнабеларускай культуры Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі [11, с. 82]. У Кафедральным саборы ў Мінску падчас вайны апынуўся абраз «Стрэчанне» (1731). Запіс у «Павадыры» ўдакладняе яго паходжанне: з Масолаўскага манастыра на Магілёўшчыне, а не з Басценавіч, як да гэтага часу лічылася [13, с. 13, № 104]. Дэталёвае вывучэнне каталога выстаўкі 1918 г. дапамагло ўдакладніць паходжанне некаторых помнікаў. Ва ўсіх выданнях па ікананісу Беларусі адносна абразоў апосталаў «Фама і Варфаламей», «Сімон і Філіп», якія былі ў калекцыі музея імя І. Луцкевіча ў Вільні, пазначана, што яны вывезены з Успенскай царквы сяла Юрцава Аршанскага павета Віцебскай губерні і выстаўляліся ў 1918 г. у Мінску. Стылістыка пісьма, каларыт, арнаментыцыя абразоў больш нагадвае Століншчыну. У каталогу 1918 г. з апостальскага рада згадваюцца толькі «Св. Пётра і другі апостал, два малюнкi з лічбы усіх Апостолаў каля 1700. З Юрцава, Аршанскага павету» [13, с. 13]. Відавочна, гаворка ідзе не пра творы з калекцыі Івана Луцкевіча. Незразумела, па якіх прычынах абразы апосталаў з Юрцава маглі трапіць у музей імя І. Луцкевіча, калі іх уласнікам з'яўляўся царкоўны музей у Магілёве, і чаму астатнія экспанаты з выстаўкі засталіся ў Мінску. Адказ на пытанні дае інвентар музея І. Луцкевіча. Пад нумарам 169 пазначана: «Ікона на дрэве. Хрыстос і св. Ян стуючы (ва ўвесь рост). Фон разьбаваны па золату. Памеры 91,5×119 см. З Гародна, Столінскага пав., ад а. Льва Гарошкі. (5.1.1938)». Нумар 172 апісваецца наступным чынам: «Ікона, як і 169, – фігуры тыя ж, толькі ў процілежным кірунку. Хрыстос падняў правую руку, як да багаслаўлення... і памеры, як 169» [8, С.79]. З запісу вынікае, што абразы апосталаў «Фамы і Варфаламея», «Сімона і Філіпа» паходзяць з Гародня Столінскага павета, з Юрцава ж – абраз «Апостала Паўла» (ДБЖ 65). Менавіта на ім захавалася наклейка аб экспанаванні на выстаўцы 1918 г.

Таксама высветлена паходжанне абраза «Дэісус» (139х91; ДБЖ 29). У навуковай картцы пазначаны наступныя нумары: «Инв 4066 ГИМ», сінім алоўкам – 83, чырвоным – «Опись 2831». Па сінатурах можна сказаць, што абраз планавалі перадаць для Дзяржаўнага гістарычнага музея ў Мінску, а сам твор быў пасля вайны ў зборах Музея гісторыі Вялікай Айчыннай вайны. Аднак у вопісах вярнутых у 1947 – 1948 гг. у БССР каштоўнасцей такі абраз не згадваецца. Таму можна меркаваць, ён трапіў, як і вышэй апісаныя артэфакты, з музея імя І. Луцкевіча. Гіпотэза пацвярджаецца інвентаром музея ў Вільні. Пад № 167 пазначана: «Ікона маляваная на палатне, наклееным на дошцы. Хрыстос на троне, побач Марыя і Іоан, зверху – два ангелы. Малюнак паднішчаны і падмалёваны. Памеры: 93×137. З Жодзішак, дзе арганісты зрабіў сабе з яе лаўку. Дар гр. П. Сергіевіча. 21. VIII. 37» [8, с. 79]. Верагодна, абраз паходзіць з невядомай царквы з наваколля Жодзішак.

Некаторыя з помнікаў, апісаных А. Іпелем, экспанаваліся і ў 1926 г. на 1-й Усебеларускай мастацкай выстаўцы. У каталогу аддзела старажытнага мастацтва, падрыхтаваным да выстаўкі М. Шчакаціхіным, такіх абразоў налічваецца 11, з якіх сёння вядома месцазнаходжанне двух. Каталог М. Шчакаціхіна каштоўны тым, што акрамя апісанняў абразоў пазначаны інвентарныя нумары БДМ, памеры, даты і надпісы на іх. Дзякуючы гэтым звесткам удалося выявіць у фондах НММ РБ шэраг твораў іканапісу, гісторыя якіх раней лічылася невядомай. Супадаюць сюжэты, апісанне, усе абразы былі ў даваенных зборах. Напрыклад, з Шупенскай царквы ў музейныя зборы трапілі «Пакроў» (ДБЖ 74), «Архангел Міхаіл» (ДБЖ 158) [10, с. 17, № 17, 19]. Творы былі ў Магілёўскім аддзяленні БДМ. Там жа знаходзіўся і абраз «Сабор архістраціга Міхаіла», вярнуты з Ноўгарада ў 1964 г. [3]. Унізе намалюваны картуш з фрагментарна захаваным надпісам, у якім можна прачытаць асобныя словы і літары: «С...й С...бор ...тго Архи...тия Михаил... и... Михаилъ М...ы...ц...т ... и... Гр... х ...ъ ... 74». Пад № 16 у каталогу М. Шчакаціхіна апісваецца абраз з такім жа сюжэтам, «на залачоным фоне з рэльефным калісьці арнамантам у мяккіх светлых тонах». Там жа прыводзіцца поўны надпіс: «Сей Собор Стго Архистратия Михаила Справиль Михаилъ Млынаръ Касыцюшевыи Начест Бгу Вотройцы Едином Заотпущен (ие) Гриховъ Своихъ Roku 1743» [10, с. 16, № 16]. Апісанне і ўкладны надпіс пераконваюць, што твор, вярнуты ў 1964 г., і той, які выстаўляўся ў 1926 г., ідэнтычныя. Магчыма, таксама захаваўся і маленькі абраз «Хрышчэнне», што сёння можа знаходзіцца ў калекцыі НГМ РБ. У каталогу М. Шчакаціхіна пазначана: «Храшчэнне. XVII ст. Невядомага паходжання. Бел. Дз. Муз. № 5821. Кампазіцыя ў крузе дыяметрам 36 сант. на гладкім залатым фоне ў чырвоных і цынамонавых тонах» [10, с. 15, № 10]. Пакуль нельга адназначна сказаць, апісваецца абраз са збораў НГМ РБ ці іншы. У фондах Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь захоўваецца двухбаковы абраз «Уваскрасенне – Узнясенне» (КП 1996, НВФ 1347). У акце перадачы з Музея гісторыі Вялікай Айчыннай вайны пазначаны нумар БДМ, 5821/27 прысвоены абразу пры паступленні [2]. Супадзенне нумароў на творах сведчыць, што ў дамузейны перыяд яны былі ў адным месцы. Верагодна, гэта можа быць Слуцк або Слуцчына. Так, абразы «Параскева» (НММ РБ, ДБЖ 140), «Узнясенне» (НММ РБ, ДБЖ 24) прывезены экспедыцыяй БДМ са Слуцчыны ў 1921 г. і мелі нумары гэтага музея (першы – 3-852, 5819; другі – 3-853, 5820, 8471), што ўскосна пацвярджае думку пра паходжанне маленькіх абразоў «Хрышчэнне», «Уваскрасенне – Узнясенне» са Слуцчыны.

Атрымалася выявіць і апісаны ў каталогу выстаўкі 1926 г. абраз з Віцебшчыны [10, с. 18, № 24]. Рысы персанажаў, каларыт і памеры «Уваскрасенне – Сашэсце ў Пекла» (НММ РБ, КП 10131) сведчаць аб прыналежнасці згаданага твора да спадчыны Латыгаўскага майстра, а сам абраз можна датаваць 1740-мі гадамі.

Апошнім буйным паступленнем абразоў у БДМ была перадача калекцыяў з былога царкоўна-археалагічнага музея пры Мсціслаўскім духоўным вучылішчы, што адбылася ў 1924 г., пасля прыняцця пастановы «Аб канцэнтрацыі...». У БДМ

перавезлі карціны, гравюры, прадметы этнаграфіі, абразы, скульптуру – усяго каля 300 артэфактаў [6, с. 14]. Усім помнікам калекцыі прысвоілі агульны нумар 5973, пасля якога ішоў парадкавы нумар кожнага прадмета. На культавыя рэчы дадаткова ставілі нумары царкоўна-археалагічнага аддзела. Адпаведна, з «мсціслаўскай» калекцыі паходзяць прадметы як мінімум ад № 3-883 да № 3-1056. Сярод іх у калекцыі НММ РБ захоўваюцца абразы з Басценавіч – «Маці Божая Адзігітрыя Неўвядальны цвет» (ДБЖ 86; БДМ, № 5973/41, 3-883, 8472), «Пакланенне вешчуноў» (ДБЖ 78; БДМ, 5973/40, 3-886, 8470), «Аўрамій і Меркурый Смаленскія» (ДБЖ 79; БДМ, 5973/45, 3-889, 8467), «Дэісус» (ДБЖ 81; БДМ, 5973/48, 3-890, 8469), «Цалаванне Іякіма і Ганны» (ДБЖ 82; БДМ, 5973/49, [3]-891, 8468); з Крычава – «Тройца» (ДБЖ 90; БДМ, 3-892), «Успенне» (ДБЖ 27; БДМ, 5973/51, 3-893), «Прарок Ілья» (ДБЖ 101; БДМ, 5973/52, 3-894), «Зосіма Салавецкі» (ДБЖ 66; БДМ, 5973/54, 3-895); з Магілёўшчыны – «Багародзіца Бялыніцкая» (ДБЖ 51; БДМ, 5973/63, 3-905), «Багародзіца Трох радасцей» (ДБЖ 72; БДМ 3-907), «Цуд Георгія аб змяі» (1736 г., ДБЖ 104; БДМ 3-897), «Узвіжанне крыжа» (ДБЖ 165; БДМ 5973/68, 3-910), «Апостал»(?) (НВФ 1341; БДМ 3-888), чатырохчасткавы абраз (КП-10146; БДМ 5973/108, 3-949). Яшчэ адзін абраз з Басценавіч «Успенне» (БДМ, 8473 (?)) перададзены з Дзяржаўнага мастацкага музея БССР у Маскоўскае акадэмічнае мастацкае вучылішча [1].

Картатэка ўласнасці мастацкіх аб'ектаў (1945 – 1952) Мюнхенскага цэнтральнага зборнага пункта, складзеная на вывезеныя нацыстамі каштоўнасці, дазваляе дапоўніць гэты спіс. Напрыклад, сярод экспанатаў з даваенных калекцый, вярнутых з Паўлаўска, ёсць абраз «Страшны суд» (ДБЖ 93) [4]. Н. Ф. Высоцкая лічыць, што абраз паходзіць з вёскі Латыгава на Віцебшчыне [7, с. 164 – 165]. Аднак пазначаны нумар [БДМ] 3-900 у рэстытуцыйнай картцы сведчыць пра прыналежнасць да калекцыі былога царкоўна-археалагічнага музея пры Мсціслаўскім духоўным вучылішчы, а значыць абраз з Магілёўшчыны. Меркаванне пацвярджаюць успаміны А. Шукелойца: «Пасля гэтай бамбардзіроўкі я вырашыў тры найбольш каштоўныя, па словах Віера і майго дарадніка мастака Керзіна, абразы забраць дадому (жыў я на ўскраіне, на Ратамскай вуліцы). Гэта былі “Нараджэнне Божай маці” і “Нараджэнне Хрыста”, а таксама “Суд” магілёўскай школы... Ён цалкам быў маляваны, цёмны, з вельмі цёмнымі формамі» [12]. З Магілёўшчыны прывезены і алейны абраз на палатне з рэдкім сюжэтам (ДБЖ 161). У рэстытуцыйнай картцы яго нумар БДМ 932. Непасрэдны агляд абраза дапамог выявіць на адваротным баку наклейку БДМ з надпісам пра паходжанне твору з Хіславіцкай царквы Мсціслаўскага павета і нумарам 932 (5973/91), што дазваляе аднесці і гэты помнік да збораў царкоўна-археалагічнага музея пры Мсціслаўскім духоўным вучылішчы.

Такім чынам, праведзенае даследаванне дазваляе ўдакладніць музейную гісторыю шэрагу абразоў, якія былі ў перадавае зборах БДМ.

ЛІТАРАТУРА

1. Акт № 14 от 30.03.1984 на выдачу экспонатов из Государственного художественного музея БССР в МХУ памяти 1905 года. № 8 Успение Богородицы. 106×96. КП

9960; № 9. Икона. Богоматерь с крестом. КП 10115 // Архив Сектора учёта Национального художественного музея Республики Беларусь (НХМ РБ).

2. Акт № 86 от 14.07.1954 на поступление в Государственную картинную галерею БССР экспонатов // Архив Сектора учёта НХМ РБ.

3. Акт поступления № 129 от 24.12.1964 в ГХМ БССР экспонатов из Новгородского музея-заповедника, принадлежавших до Великой Отечественной войны Государственному художественному музею БССР. № 8. Икона с изображением Богоматери с крестом, номер БДМ 3-96. ДХМ БССР, КП 10115; № 9. Икона Спас. Мюнхенский номер 14535. ДХМ БССР, КП 10116 // Архив сектора учёта НХМ РБ.

4. Акт № 132 от 24.09.1963 г. на передачу музейных предметов из Павловского дворца-музея на постоянное хранение в ГХМ БССР // Архив сектора учёта НХМ РБ.

5. Акт і вопіс музейных экспанатаў, вярнутых у БССР з Германіі // Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь. Ф. 790. Воп. 1. Спр. 69.

6. Бамбешка, І. Камплектаванне фондаў Беларускага дзяржаўнага музея ў 1920-я гг. / І. Бамбешка // Музейны веснік. – Мінск, 2005. – Вып. 2. – С. 10 – 17.

7. Жывапіс барока Беларусі: альбом / уклад. Н. Ф. Высоцкая. – Мінск: БелЭН; МФКД, 2003. – 304 с.

8. Інвентарная кніга Музею ім. Ів. Луцкевіча Беларускага Навуковага Таварыства ў Вільні // Спадчына. – 1995. – № 4. – С. 65 – 79.

9. Картагэка твораў старажытнабеларускага іканапісу // Архіў аддзела старажытнабеларускага мастацтва Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь.

10. Каталог аддзела старажытнага мастацтва / апрац. М. Шчэкаціхін. – Мінск: Б. в., 1925. – 30 с.

11. Музей старажытнабеларускай культуры: альбом / уклад. А. А. Ярашэвіч. – Мінск: Беларусь, 2004. – 284 с.

12. «Мы гэтак шмат страцілі»: размова Юрыя Хадзкі з Антонам Шукелойцам, супрацоўнікам мінскіх музеяў у 1941 – 1944 (г. Кліўленд, 1990 г.) // Літаратура і мастацтва. – 1991. – 26 ліпеня.

13. Павадыр па Менскай краёвай выстаўцы. Старасвеччына, мастацтва / апрац. Д. Іпель. – Мінск: Выд. газеты 10-й Арміі, 1918. – 40 с.

14. Флікоп, Г. А. Асобы беларускай школы ў зборы Нацыянальнага гістарычнага музея Рэспублікі Беларусь: да пытання фарміравання калекцыі / Г. А. Флікоп // Культура і быт беларусов в этнографических исследованиях и музейных коллекциях: материалы Междунар. науч. конф., Минск, 7-8 июня 2012 г. / редкол.: А. И. Локотко (гл. ред.) [и др.]. – Минск, 2012. – С. 248 – 255.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается одна из актуальных проблем музейной истории – источники и пути поступления в Национальный художественный музей Республики Беларусь икон, которые составляют одно из крупнейших в стране собраний древнебелорусского искусства. Прослеживаются, а во многих примерах уточняются пути поступления некоторых икон, когда-то хранившихся в коллекциях Государственной картинной галереи БССР и Белорусского государственного музея, собраниях церковно-археологических музеев Минска и Могилёва.

SUMMARY

In the article one of the topical problems of museum history is considered - the sources and ways of entering the National Art Museum of the Republic of Belarus icons, which constitute one of the largest collections of ancient Belarusian art in the country. Traced, and in many examples, the path to the receipt of some icons, once stored in the collections of the State Art Gallery of the BSSR and the Belarusian State Museum, in collections of church-archaeological museums of Minsk and Mogilev.

Сініла А. М., Трыфанава Н. Я.

ТВОРЫ РУСКАГА ІКАНАПІСУ З БЕЛАРУСКАГА ДЗЯРЖАЎНАГА МУЗЕЯ Ў КАЛЕКЦЫІ НАЦЫЯНАЛЬНАГА МАСТАЦКАГА МУЗЕЯ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ. ГІСТОРЫЯ І МАСТАЦКІЯ АСАБЛІВАСЦІ

*Багушэвіцкі НПК дзіцячы сад – сярэдняя школа; Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь
(Паступіў у рэдакцыю 10.09.2018)*

Беларускі дзяржаўны музей (БДМ) створаны на аснове Мінскага абласнога музея ў 1923 г. Музей складаўся з розных аддзелаў, сярод іх быў і царкоўны адзел, які праіснаваў да пачатку 1930-х гадоў. У калекцыю царкоўнага аддзела БДМ уваходзілі прадметы рэлігійнага культу розных канфесій. Асноўная частка экспанатаў была прадстаўлена творамі іканапісу, скульптурай, тканінамі, дробнай пластыкай, вырабамі з металаў. Сярод гэтых прадметаў істотнае месца займалі абразы беларускіх іканапісных школ, адносна невялікі працэнт складалі творы рускага іканапісу. Некалькі абразоў з БДМ, якія адносяцца да рускай іканапіснай традыцыі, захоўваецца ў сучаснай калекцыі Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь (НММ РБ). Дадзены артыкул з’яўляецца першай спробай аўтараў апісаць музейную гісторыю, правесці атрыбуцыю і ўвесці ў навуковы зварот гэтыя абразы.

Абраз «Багародзіца са світкам з Дзясуснага чыну» (XIX ст., дрэва, тэмпера; 47,3x37,8(38,6); КП-10124) паступіў у зборы Дзяржаўнага мастацкага музея (ДММ) БССР (цяпер НММ РБ) у 1964 г. з Наўгародскага музея-запаведніка ў парадку вяртання твораў з даваенных калекцый [2]. У акце вяртання пазначаны нумары: 754, 15132/3. Першы пастаўлены ў БДМ, другі – з Картатэкі ўласнасці мастацкіх аб’ектаў (1945 – 1952) Мюнхенскага цэнтральнага зборнага пункта. Картатэка складалася амерыканскімі прадстаўнікамі на каштоўнасці, вывезеныя з акупіраваных тэрыторый. Пад нумарам 15132 пазначаны 22 рускія абразы з Мінска [10]. Запіс у картцы пра «рускія» абразы не азначае, што ўсе 22 прадметы належалі да рускага іканапісу, сярод іх маглі быць і беларускія. Сёння з гэтага ліку дакладна вядома месцазнаходжанне чатырох абразоў, адзін з іх адносіцца да беларускай школы.

На адвароце абраза «Багародзіца» з дзясуснага чыну захавалася наклейка БДМ з надпісам «Икона Деисус. Матерь Бож[ья] из бывш. обл. музея XVI в. 3-9 (754)». Такім чынам, гэта адзін з найбольш ранніх экспанатаў, які трапіў у музейныя зборы. Таксама з калекцыі Мінскага абласнога музея паходзяць абразы «Укрыжаванне» (дрэва, тэмпера, метал; 86×48,5; НММ РБ, КП 2000; нумар БДМ 3-8 (751)); «Мікола» (дрэва, тэмпера; 32×25; НГМ РБ, нумар БДМ 3-3 (757)).

«Багародзіца з Дзіцем, з Троіцай Новазапаветнай, Распяццем, выбранымі святымі на палях» (1879 г., дрэва, тэмпера (?), 53x44,2(44,7)x3; НВФ-1343). Абраз паступіў у зборы НММ РБ у 1964 г. з Наўгародскага музея-запаведніка. У акце вяртання пазначаны нумар 14536/6 [2] з Картатэкі ўласнасці мастацкіх аб’ектаў Мюнхенскага цэнтральнага зборнага пункта. Пры праглядзе рэстытуцыйных картак высветлілася: лічбы 14536/6 належаць іншаму абразу – «Пакуты Хрыста», які адрозніваецца ад апісанага сюжэтам і памерамі. Акрамя названага абраза № 14536 быў прысвоены яшчэ пяці іншым твораў, сярод іх – «Мадонна з Дзіцем

і святымі», супадаюць памеры і сюжэт. Мюнхенскі нумар абраза – 14536/3. У рэстытуцыйных картках абодвух абразоў лічба 3 выпраўлена на 6 і наадварот. Верагодна, на саміх творах засталіся ранейшыя лічбы. Каштоўнымі з’яўляюцца звесткі пра музейныя інвентарныя нумары, якія абраз меў да вывазу ў Германію: № 3-590 (5181) сведчыць пра прыналежнасць да збораў БДМ, чырвоным алоўкам – 146, пастаўлены перад адпраўкай у Германію [10]. Дадатковым аргументам, што размова ідзе пра адзін і той жа абраз, з’яўляецца фотаздымак, зроблены ў Мюнхене. На ім адлюстраваны твор з калекцыі НММ РБ.

На адваротным баку захавалася наклейка БДМ з надпісам «Икона келейная еп[ископа]. Варлаама б[ывшей]. архиерейск[ой] ц[еркви]. № 3-590 (5181)», ніжэй пасярэдзіне чорнай фарбай пазначана прыналежнасць епіскапу Варлааму, месца стварэння абраза, дата (1879) і імя мастака М. П. Шахаўскога (1850 – 1923), прадстаўніка акадэмічнага накірунку ў рускім іканапісе канца XIX ст. Уласцівая мастаку арыентаванасць на класічныя ўзоры прасочваецца ў творах як гістарычных, так і выкананых па заказах царквы. Да іх ліку адносіцца і згаданы абраз, дзе адчуваецца імкненне аўтара ўвасобіць у вобразе Маці Божай з Хрыстом-дзіцем на каленях ідэал зямной жаночай прыгажосці, як на карцінах мастакоў эпохі Адраджэння. Кампазіцыйнае вырашэнне твора, каляровую гаму якога вызначаюць лакальныя плямы сіняга, чырвонага адзення, з’яўляецца прыкладам іканаграфічных навацый XIX ст. і інспіравана, верагодна, абразом мастака Ц. Нефа, выкананым для Ісаакіеўскага сабора ў Санкт-Пецярбургу.

Твор «Багародзіца з Дзіцем, з Троіцай Новазапаветнай, Распяццем, выбранымі святымі на палях» быў заказаны епіскапам Выбаргскім, вікарыем Санкт-Пецярбургскай епархіі Варлаамам [4, с. 603]. У 1880 г. ён стаў епіскапам Мінскім і Тураўскім. Такім чынам, абраз Багародзіцы быў прывезены ў Мінск менавіта названым епіскапам і знаходзіўся ў яго келлі, пакуль не паступіў у музейныя зборы ў пачатку 1920-х гадоў.

Двухбаковы абраз «Спас Нерукатворны» (1791 г., дрэва, змешаная тэхніка (?); 44x34,7(35)x3; КП-1986) перададзены ў збор ДММ БССР у 1954 г. з Музея гісторыі Вялікай Айчыннай вайны. Запісы пра старыя інвентарныя нумары ў акце перадачы адсутнічаюць, каротка пазначана «БДМ» [1]. Каб высветліць музейную гісторыю твора, звярнуліся да вопісу экспанатаў, вярнутых з Германіі ў БССР у 1947 г., дзе згаданы абраз адшукаўся пад нумарам 212 – «Икона на дереве Христа. 45×35. № 5197, 83». Пазначаны звесткі пра старыя нумары [3]. Нумар 5197 належыць БДМ; 83, магчыма, пастаўлены чырвоным алоўкам. У наш час на фрагменце наклейкі БДМ з абраза немагчыма штосьці прачытаць. Гісторыю абраза складана высветліць з-за адсутнасці дакументаў. Можна выказаць меркаванне, што ён, як і папярэдні твор, таксама быў прывезены святаром з Расіі. Ускосна думка пацвярджаецца блізкімі нумарамі абодвух абразоў, прысвоеных у музеі (адпаведна, 5181 і 5197). Магчыма, гэтыя абразы ў дамузейны перыяд існавання знаходзіліся ў адным месцы.

«Маці Божая Адзігітрыя» (XVI(?) ст., дрэва, тэмпера, пазалота; 31,5x27x2; КП-1993), як і папярэдні абраз, паступіў у збор ДММ БССР у 1954 г. з Музея гісторыі Вялікай Айчыннай вайны. На адвароце не захавалася даваенных

нумароў. Да гэтага часу лічылася, што гэта ўкладны абраз да вялікага абраза з Басценавіч «Аўрамій і Меркурый Смаленскія». Аднак артэфакты апынуліся ў калекцыі НММ РБ у розны час. І ў запісах даваеннай інвентарнай кнігі БДМ пра твор «Аўрамій і Меркурый Смаленскія» няма згадак пра ўкладны абраз [5]. Верагодна, твор «Маці Божая Смаленская» быў у зборах БДМ раней. У вопісе экспанатаў вярнутых з Германіі, абраз зафіксаваны пад нумарам 3938. Стары нумар – 100 [3]. Хутчэй за ўсё, гэта быў не музейны, а вывазны нумар. У Мюнхенскай картатэцы пад № 15268 запісана 10 абразоў з наступнымі нумарамі: 80, 95, 100, 74, 139, I, 95, I, 107, 105 [10].

«Прападобны Іосіф Валоцкі» (XIX ст., дрэва, алей; 72x67x3-5,5; КП-10135) паступіў у зборы ДММ БССР у 1964 г. з Наўгародскага музея-запаведніка [2]. На адвароце захаваўся фрагментарны надпіс чорнай фарбай – № 148-32, штамп БДМ 3-878, мюнхенскі нумар 14569/1. У рэстытуцыйнай картцы акрамя № 148-32 пазначана «Кіеў гіст. муз. і № 33» [10]. Прыналежнасць да збораў Кіева вызначана ў Мюнхене памылкова. Наяўнасць штампа БДМ сведчыць пра паходжанне з беларускіх калекцый. Нумар 148-32 сустракаецца на абразях «Аўрамій і Меркурый Смаленскія» з Басценавіч і «Успенне» з Крычава. Абодва трапілі ў БДМ з былога царкоўна-археалагічнага музея пры Мсціслаўскім духоўным вучылішчы. Верагодна, і абраз «Іосіф Валоцкі» знаходзіўся там.

Чатырохчасткавы абраз з выявай Маці Божай Казанскай, святога Мікалая, Цуда Георгія аб змеі, святой Параскевы (канец XIX – пачатак XX ст., дрэва, тэмпера; 28,3x22x2,8; КП-10146) паступіў у зборы ДММ БССР у 1964 г. з Наўгародскага музея-запаведніка [2]. Дзякуючы захаваным нумарам на адвароце музейную гісторыю абраза даволі лёгка прасачыць. Мюнхенскі № 15132/18, БДМ № 3-949, 5973/108. Абраз разам з іншымі экспанатамі былога царкоўна-археалагічнага музея пры Мсціслаўскім духоўным вучылішчы прывезлі ў БДМ ў снежні 1924 г. Усім прадметам прысвоілі агульны № 5973, пасля дробу ішоў парадкавы нумар. Лічбы 3-949 належаць царкоўнаму аддзелу БДМ.

«Святы Мікалай цудатворац» (XIX ст., дрэва, алей; 89x69x3-3,5; НВФ 1340) паступіў у зборы ДММ БССР у 1964 г. з Наўгародскага музея-запаведніка [2]. На адвароце захаваўся штамп БДМ 3-952, мюнхенскі нумар 14563/7 пазначаны белай крэйдай. У Картатэцы ўласнасці мастацкіх аб'ектаў Мюнхенскага цэнтральнага зборнага пункта пад нумарам 14563/7 запісаны рускі абраз XVII – XVIII(?) ст. «Святы (Пётр?)», чырвоным – нумар 3, верагодна, вывазны [10]. Зыходзячы з нумару царкоўнага аддзела БДМ 3-952, можна лічыць, што абраз Мікалая паступіў са збораў царкоўна-археалагічнага музея пры Мсціслаўскім духоўным вучылішчы. На абразе не захавалася этыкеткі БДМ, таксама адсутнічае № 5973, які мелі прадметы з Мсціслава, аднак такой атрыбуцыі няма і на абразях з Басценавіч, хоць у інвентарнай кнізе БДМ ён пазначаны [5]. На абразе «Град Іерусалімскі» з Хіславіч № 5973 застаўся толькі на папяровай наклейцы БДМ, а на самім творы адсутнічае. Абразы з Басценавіч і Хіславіч трапілі ў БДМ з Мсціслаўскага музея. З гэтага можна зрабіць выснову, што агульныя інвентарныя нумары пераважна наносілі на наклейкі, а штампы аддзела БДМ – на самі творы.

З ліку вышэйзгаданых твораў абраз «Маці Божая Адзігітрыя» (КП-1993) быў рэстаўрыраваны ў 1950-я гады ў Дзяржаўных цэнтральных мастацка-рэстаўрацыйных майстэрнях імя І. Э. Грабара ў Маскве (зараз Усерасійскі мастацкі навукова-рэстаўрацыйны цэнтр імя акадэміка І. Э. Грабара) і ўведзены ў навуковы ўжытак Н. Ф. Высоцкай [13, с. 93]. Паясная выява Маці Божай з Дзіцем, якое сядзіць на левай руцэ, аднесена даследчыцай да аднаго з варыянтаў іканаграфічнага тыпу Адзігітрыі, прадстаўленага цудатворным абразом Маці Божай Смаленскай. Аднак па кампазіцыйных асаблівасцях яна не зусім адпавядае названаму зводу. На палях – фігуры чатырох святых, дзве з іх (злева) цалкам страчаны. На падставе падабенства з узорами іканапісу рускіх майстроў XVI ст. абраз залічаны да кола твораў маскоўскай школы гэтага часу. Каб пацвердзіць датаванне абраза і зняць пытанне пра яго магчымае выкананне ў канцы XIX – пачатку XX ст. у стылістыцы названага перыяду, патрабуецца дэталёвае тэхніка-тэхналагічнае даследаванне.

Абраз «Спас Нерукотворны» (КП-1986) адносіцца да іканаграфічнага тыпу выяў Хрыста, асновай для якога паслужыў адбітак яго аблічча на палатне, перададзеным, па адным з паданняў, правіцелю старажытнай Эдэсы цару Аўгару. Ён атрымаў шырокае распаўсюджванне ў старажытнарускім іканапісе ў разнастайных варыянтах. У XVII ст. у выяўленні гэтага сюжэта С. Ушаковым, майстрамі Аружэйнай палаты прасочваецца асаблівая пластычнасць мадэліроўкі аблічча Хрыста на палатне, пакрытым складкамі. Адзначанае «жывопадобіе» характэрна і для прааналізаванага абраза «Спас Нерукатворны». У надпісе на ім згадваецца пратограф, які знаходзіўся з XVI ст. у Расіі пры царскім двары і з якога ў 1791 г. быў выкананы спіс. Ва ўстаўленым у картуш тэксце на адваротным баку згадваецца дзяк аптэкарскай палаты Андрэй Вініус, якому абраз быў падараваны царом Фёдарам Аляксеевічам у 1687 г. (памылка, трэба – 1679 г., пазначаны на выяве, якая знаходзілася ў маскоўскай царкве Увядзення ў Барашах і з’яўлялася выкананым ў 1761 г. спісам даравальнага абраза – *Н. Т.*) [6, с. 459; 7, с. 146 – 147]. Па звестках Г. А. Цітовіча, згаданая выява Спаса Нерукатворнага знаходзілася ў царкве святых Захарыі і Елізаветы кавалергардскага палка ў Санкт-Пецярбургу [9, с. 16]. Яны ўскосна могуць пацвярджаць выказаную вышэй версію пра прывоз абраза «Спас Нерукатворны» ў Мінск епіскапам Варлаамам з Расіі.

Прападобны Іосіф Валоцкі, прадстаўлены на абразе з нумарам КП-10135, з’яўляўся царкоўным дзеячам мяжы XV – XVI стст. Ён адстойваў права манастыроў на землеўладанне і валоданне маёмасцю ў мэтах правядзення шырокай асветніцкай і дабрачыннай дзейнасці, адным з падобных цэнтраў стаў заснаваны ім Успенскі манастыр каля Валакаламска. Іосіф Валоцкі намаляваны ўкленчаным перад Маці Божай, позірк якой звернуты да Хрыста ў верхнім левым вуглу. Паміж фігурамі святога і Маці Божай размяшчаецца архітэктурны ансамбль, у ім пазнаецца Валакаламскі манастыр. У выяве прападобнага, кампазіцыйнае рашэнне якой узыходзіць да іканаграфічных схем XVI – XVII стст. (абраз «Маці Божая Малёбная з укленчаным прп. Іосіфам Валоцкім», сярэдзіна – 2-я палова XVII ст.; ДРМ), прасочваюцца асаблівасці позняга рускага іканапісу,

адзначанага прыўнясеннем барочных рыс у іканапісную мову, што захоўвае ўмоўны характар. У якасці стылістычнага аналага можа быць прыведзены абраз XIX ст. з храма Успення Маці Божай Багалепавай пустыні, размешчанага у Клінскім раёне Маскоўскай вобласці.

Абраз з паясной выявай Маці Божай, павернутай на тры чвэрці направа, са скруткам у левай руцэ (КП-10124) з'яўляецца часткай дэісуснай кампазіцыі, шырока распаўсюджанай у асяроддзі старавераў XIX ст., у тым ліку Поўначы Расіі. Творам майстроў-старавераў гэтага рэгіёна ўласціва цёплая колеравая гама і прыёмы дэкарыравання німба і палёў абраза.

Кампазіцыйнае вырашэнне выяў на чатырохчастковым абразе (КП-10146) адпавядае іканаграфічным канонам старавераў. Пры гэтым сілуэтнасць, падкрэсленая лініямі контуру, дэкаратыўнасць каляровых плям дазваляюць аднесці яго да ліку твораў, якія прадстаўляюць народную плынь у рускім іканапісе XIX ст. Па стылістыцы ён блізкі да іканапісных твораў мастацкіх цэнтраў Цэнтральнай Расіі (уладзімірскіх іканапісных вёсак) 2-й паловы XIX – пачатку XX ст. Стылістычныя аналагі: шматчасткавы абраз «Укрыжаванне Хрыстова», «Святы Мікалай Цудатворац», «Сумленая Галава Іаана Прадцечы», «Маці Божая Грузінская», «Святая Параскева» (Расія, уладзімірскія вёскі, XIX ст.), абраз «Маці Божая Уладзімірская» (Цэнтральная Расія, канец XIX – пачатак XX ст., Яраслаўскі мастацкі музей). Вядома, што абразы такога роду ў вялікай колькасці разыходзіліся па Расіі і за яе межамі.

Сувязь з народнай мастацкай традыцыяй прасочваецца і ў абразе «Святы Мікалай Цудатворац» (НВФ 1340), мастацкай мове якога ўласціва пачуццё манументальнасці пры вытанчанасці арнаментальнай прапрацоўкі форм.

Даследаванне гэтай невялікай калекцыі рускіх абразоў дазваляе зрабіць наступныя высновы:

- крыніцы фарміравання ў БДМ калекцыі рускіх абразоў былі розныя – яны траплялі са збораў царкоўна-археалагічных музеяў, Мінскага абласнога музея, прывозіліся святарамі;
- першапачаткова колькасць рускага іканапісу ў параўнанні з мясцовым ў зборы БДМ пераважала; асноўныя паступленні беларускіх абразоў адбыліся пазней;
- разгледжаныя творы прадстаўляюць розныя этапы і накірункі рускага іканапіснага мастацтва, яны сведчаць аб значнасці гэтай калекцыі ў даваенным музейным зборы Беларусі.

ЛІТАРАТУРА

1. Акт № 86 от 14.07.1954 г. на поступление в Государственную картинную галерею БССР экспонатов // Архив Сектора учёта Национального художественного музея Республики Беларусь (НХМ РБ).
2. Акт поступления № 129 от 24.12.1964 г. в ГХМ БССР экспонатов из Новгородского музея-заповедника, принадлежавших до Великой Отечественной войны ГХМ БССР // Архив сектора учёта НХМ РБ.
3. Акт и описание музейных экспонатов, возвращённых в БРСР из Германии, 8.12.1947 // Национальный архив Республики Беларусь. – Ф. 790. – Оп. 1. Д. 69. Л. 1 – 229.

4. Богданова, Т. А. Варлаам (Чернявский Василий; 1819 – 1889), еп. Минский и Туровский / Т. А. Богданова, В. В. Яновская // Православная энциклопедия. – М., 2003. – Т. 6. Бондаренко – Варфоломей Эдесский. – С. 603.
5. Інвентарная кніга Беларускага дзяржаўнага музея г. Мінска. – 1934. – № 6755 – 9830.
6. Козловский, И. П. Андрей Виниус, сотрудник Петра Великого / И. П. Козловский // Русская старина. – 1909. – № 11. – С. 440 – 459.
7. Розанов, Н. П. Древние и замечательные предметы в Московских церквях / Н. П. Розанов // Древности. Труды Московского археологического общества. – 1874. – Т. 4, вып. 3. – С. 127 – 170.
8. Тэмперны жывапіс Беларусі канца XV – XVIII стагоддзяў у зборы Дзяржаўнага мастацкага музея БССР / аўт.-склад. Н. Ф. Высоцкая. – Мінск : Беларусь, 1986. – 208 с.
9. Цитович, Г. А. Храмы армии и флота (состоящие в ведомстве протопресвитера военного и морского духовенства) : историко-статистическое описание : в 2 ч. / Г. А. Цитович. – Пятигорск : Тип. А. Н. Нагорного, 1913. – 520 с.
10. Deutsches historisches Museum [Elektronische Ressource]. – Zugriffsmodus: <http://www.dhm.de>. – Zugriffsdatum: 15.08.2018.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются история и художественные особенности группы произведений иконописи из собрания Национального художественного музея Республики Беларусь. Представляя различные этапы и направления русского иконописного искусства, они свидетельствуют о значимости этой коллекции в довоенном музейном собрании Беларуси.

SUMMARY

The article deals with the history and artistic features of the group of icons from the collection of the National Art Museum of the Republic of Belarus. They represent the different stages and directions of the Russian icon painting and show the importance of these works of art in the pre-war museum collection of Belarus.

Трушина Т. Р.

ОБРЯДОВАЯ КУКЛА В СИСТЕМЕ НАРОДНОГО КАЛЕНДАРЯ БЕЛОРУСОВ

*Белорусский национальный технический университет
(Поступила в редакцию 25.05.2018)*

Практически все традиционные народные обряды включали различные атрибуты, которые непосредственно участвовали в ходе совершения обряда, а затем подлежали ритуальному уничтожению. Очень часто таким атрибутом выступала кукла. Являясь заместителем человеческой жертвы во время проведения обряда, кукла становилась посредником между человеком и неведомыми силами природы. Обряды жертвоприношения превращались в настоящие праздники: наряженных кукол с песнями носили на руках, водили вокруг них хороводы, затевали игры, а затем отдавали их богам (топили в реках, сжигали на кострах, разбрасывали по полям). Взамен просили здоровья, счастливой жизни, хороших урожаев. Некоторые из этих обычаев сохранились до наших дней, хотя в большинстве случаев уже утратили свою прежнюю семантическую наполненность.

Актуальность темы определяется постановкой ряда новых для современного этапа искусствоведения исследовательских задач, связанных с системно-

типологическим анализом традиционной народной куклы в контексте осенне-зимней и весенне-летней обрядности белорусов. В документах ЮНЕСКО и других международных организаций отчётливо звучит идея о необходимости сохранения разнообразных традиций народов мира. В этом контексте становится необходимым осмысление новых форм бытования традиционной культуры, в том числе такого явления, как традиционная белорусская обрядовая кукла в системе народного календаря.

Белорусский народный календарь представляет собой одну из форм духовной жизни нации, является составной частью культуры белорусов. Он помогал ориентироваться в явлениях природы, от которых нередко зависел урожай-источник существования крестьянина и всей его семьи.

Народный календарь у белорусов складывался постепенно, вбирая в себя накапливаемые веками и поколениями знания о природе и закономерностях человеческой жизни, сельскохозяйственный опыт, обряды и обычаи, богатейшее фольклорное наследие. Он организовывал всю хозяйственную и бытовую деятельность, определял чередование будней и праздников. Мифологическое содержание всех календарных обрядов было единым: с их помощью люди стремились стимулировать природные явления, при этом обращаясь к тем силам, от которых, как считалось, зависело их жизненное благополучие.

Чтобы такие контакты не оборачивались бедой, необходимо было соблюдать определённые правила общения, в основе которых лежит идея обмена. Суть подобных представлений состоит в том, что «сфера чужого (силы природы) обеспечивает человеку условия для его жизни и занятий; даёт человеку урожай, зверей и рыб. В обмен на это человек делится со своими покровителями частью получаемых благ. Не случайно столь распространены были всевозможные жертвоприношения по самым разным поводам: удачная охота, испрошение урожая, дождя при засухе и т. п. Логика здесь довольно простая: если случится неурожай или падёж скота, то это означает, что одна из сторон нарушила условия договора. В первом случае нужно загладить свою вину с помощью дополнительных жертв. Во втором – нужно заставить партнёра с помощью магических средств выполнять условия договора. С этой целью совершались специальные обряды» [1, с. 7].

Особое место среди праздников народного календаря занимают колядные празднества, имеющие, в основном, аграрную тематику. С этим праздником наши предки связывали свою надежду на счастливую жизнь в будущем году, на богатый урожай, победу лета над зимой, света – над тёмной ночью. С принятием христианства к Колядам приурочили праздник Рождества Христова.

Исполняя песни, колядовщики обходили хаты односельчан, высказывали добрые пожелания хозяевам, исполняя театрализованные сценки и танцы. При этом нередко рядились в различные костюмы. Их маски и одежда говорили о том, что в деревню пришли представители мира предков и принесли весть о рождении Солнца [2, с. 14].

Персонажи животных среди колядующих – это древние основатели рода человеческого, а в более поздние времена – покровители отдельных племён [3, с. 184]. Несколько зафиксированных типов колядных обходов включает участие

куклы-«козы», выполненной из деревянной крестовины, шерсти и тряпок. В образе козы в белорусском фольклоре соединились две традиции: языческая и христианская. В первой коза символизировала семейный лад, урожайность и плодovitость: *«Дзе каза ходзіць, там жыта родзіць»* [3, с. 209]. Согласно другой, коза тесно связана с нечистой силой, играет роль медиатора между реальным миром и миром предков, которые в Рождество благословляют семью на новый год. Традиция жива до сих пор, например, колядовщики в деревне Оконо Лепельского района Витебской области в рождественские дни ходят по дворам с куклой-козой (рисунок 1).



Рисунок 1. Колядная Коза. Фото автора

В рождественские дни изготавливали и куклу «Рождественский крестец», которую бросали в деревенский колодец на Крещение. Такой обряд проводился в деревне Подлужье Мстиславльского района Могилёвской области в начале XX в. Куклу делали из лучинок, затем наговаривали на неё крещенский заговор. Считалось, что тот, кто зачерпнёт ведром воду из колодца вместе с куклой, будет весь год счастлив и удачлив.

К проведению рождественских обрядов было приурочено изготовление больших (до 70 см высотой) набивных кукол в Витебске в середине XX в., о чём свидетельствуют воспоминания информаторов. Куклы (девочки и мальчики) делались из тряпок, соломы, опилок, с волосами из пакли и глазами из пуговиц; одевались в белые костюмы. Лапти из лозы для таких кукол специально плели ещё с осени. Куклам давали имена: Аграфена, Василиса, Евдогуша, Тимофей и т. п. С помощью этих кукол просили у предков в наступившем году счастья, добра, богатства. Стояли в доме такие куклы неделю; детям играть с ними не разрешалось. Этой традиции следовали даже во время Великой Отечественной войны.

Уникальный обряд «Тянуть Коляду на дуба», завершающий колядные гулянья, сохранился в деревне Новины Березинского района Минской области. Все атрибуты обряда вместе с куклой-Колядой, как и действия с ними, имеют глубокое символическое значение. Текст основной обрядовой песни объясняет, зачем «тянуть Коляду на дуба»: для хорошего урожая в новом сельскохозяйственном году. Коляда просит предков о будущем урожае, здоровье и счастье всех жителей деревни. Участники групп, которые колядовали во время праздника, 21 января собирались и украшали обрядовую куклу – зажиночный или дожиночный сноп, принесённый в дом перед первой колядной кутьей. Его одевали в женскую

одежду: юбку, кофту, фартук. Платок повязывался на верхнюю часть снопа, придавая ему антропоморфный вид (рисунок 2). Сваренную в чугушке кутью помещали на сено, брали старое колесо от воза или борону и везли всё это на санях к дубу в конце села. Прошлогоднюю куклу Коляду сбрасывали с дерева и сжигали, затем затаскивали новую куклу (чтобы сидела высоко и способствовала богатому урожаю в новом сельскохозяйственном году), помещали на дуб колесо или борону (чтобы аисты велись), а также обрядовую кашу кутью (уважение душам предков), после чего начиналось традиционное совместное гулянье с танцами, песнями, играми, музыкой.



Рисунок 2. Кукла Коляда. Фото автора

В деревне Новины хранителями обряда являются участники семейной группы «Радзіна» при участии всех жителей. С 1998 г. обряд восстановлен и с этого времени существует в живой традиции после перерыва, связанного с запретом властями народных праздников и обрядов. В 2011 г. обряд занесен в Список нематериального историко-культурного наследия Беларуси.

Богатством фольклорных мотивов и соответствующей атрибутики отличалась Масленица. Праздник заканчивался сжиганием соломенного чучела, на которое собирались все жители деревни. На Могилёвщине парни переодевались в «журавлей» и прыгали через костёр (деревня Старый Дедин Климовичского р-на). На Любанщине чучело Зимы выносили в полдень и несли на костёр по деревне. Жители приходили к чучелу и привязывали на него лоскутки, символизирующие грехи человека за минувший год. Во время шествия женщины исполняли «Тризну» (пародийное голошение по зиме): «*А, зімачка, галубачка, а на каго ж ты нас сірацінкамі пакінула*». Одна из женщин должна была смеяться [4, с. 113].

На Витебщине в последний день Масленицы проводилась обрядовая игра «Паханне Бабы» – куклы в рост человека, набитой сеном или соломой. Во внешнем облике Бабы подчёркивались женские атрибуты: ей делали большую грудь. Баба умерла от того, что «падавілася сырніцай». Таким образом, «Паханне Бабы» символизировало окончание Масленицы, на протяжении которой ели, в основном, молочные продукты [3, с. 352].

В восточных районах Витебщины в первый день Масленицы, когда заканчивался мясоед, проводилась обрядовая игра «Паханне Дзеда». Она описана и восстановлена по воспоминаниям участников – жителей деревень Москаленята, Филимоново, Долгополье, Селище Городокского района Витебской области и внесена в Список нематериального историко-культурного наследия Беларуси.

В местной традиции «мясоед» заканчивается «поменухой» – поминальной субботой, которая имеет название «толстая». При этом «мясные запусы» перевоплощаются в образ Деда: он умирает, подавившись костью («*Вось дзед ужо давіцца касцей, затое мяса ужо не ядуць, нельга... Эта масленая адходзіць і пост заходзіць*»¹). Заранее готовят куклу в рост человека с подчёркнутыми мужскими атрибутами: «*Дзелаюць галаву яму, рукі, ліцо намазваюць, нос, усе дзелаюць. Дзед вырабляецца з саломы і вопраткі для мужчын – рубаха, штаны, шляпа, “тапці” ці, як ранней, латці*». Затем эту куклу кладут, как на похоронах, на лавку (рисунок 3). Собираются односельчане, и, дав имя деду, начинают диалоги. Кто-то голосит по-настоящему, а потом переходит на смех. По ходу игры не единожды вспоминают: «*Во дзед дык дзед усё мяса з’еў, і ўсё ж такі надавіўся*» – как бы проводится символическая черта «мясоеда». Особое значение придаётся возрасту Деда: «*дык яму амаль 100-120 гадоў*». Также подчёркивается его гиперсексуальность: «*...і з Люськай хадзіў, і к Манькі лазіў праз вакно, і ў лазню хадзіў за Валькай глядзець, во якей дзед быў...*». В контексте данного обряда Дед выступал воплощением предка. Затем куклу «хоронили»: выносили на улицу, клали на землю и присыпали снегом, после чего шли обратно и садились за поминальный стол с ритуальными блюдами. Заканчивалась игра песнями, музыкой, частушками.

Таким образом, ритуальное уничтожение куклы Деда является воплощением древнейшей идеи: гибели ради жизни, обновления мира через смерть божества или его ритуального знака, образа.



Рисунок 3. Кукла Дед. Фото автора

Накануне поста, в субботу или воскресенье, в деревне Будча Ганцевичского района Брестской области проводился масленичный обряд с куклой Немкой. Для её изготовления собирались незамужние девушки и шли к женщине, которая в деревне считалась самой счастливой. Эта женщина давала для куклы одежду, изготовленную на качалке. Немке необходим был передник с двумя карманами: для сала и для денег. На голову надевали венок либо косынку (рисунок 4). Немку делали с песнями и частушками. Получив благословение от хозяйки, девушки шли к самому старшему бобылю в деревне со словами: «*Немку носім, сала просім. / На Запускі – на два кускі. / Па тры кускі*».

¹ Здесь и далее-записано автором

В этом доме их встречали и родители бобыля. Мать клала в один карман куклы сало, в другой – деньги. Девушки интересовались, не надумал ли их сын жениться. Как вспоминает Надежда Матвеевна Савеня, 1932 г. р., *«вечером в каждую хату ходили. А после, что насобираем, нам скварки, да блинов напекут. Почему кукла Немкой звалась, неизвестно»*. Обход с данной обрядовой куклой совершался с целью создания семьи и продолжения рода.



Рисунок 4. Кукла Немка. Фото автора

Архаичный обряд «Ваджэння і пахавання стралы» был распространён преимущественно в Посожье и прилегающих к нему территориях. Проводился с целью отвести «громовую стрелу» на лето от деревни, избежать пожаров [4, с. 223]. В обряде «Пахаванне стралы» выразительно прослеживаются следы аграрной («качание» женщин-участниц по полю) и обережной (закапывание куклы) магии как выразительное проявление замены человеческой жертвы неким символическим предметом. Такая кукла делалась из травы либо ткани и названия не имела.

Одним из праздников летнего цикла является Купалье, где главная роль отводится природе, урожаю, любви, браку. Атрибутом одного из купальских обрядов 1-й половины XX в. была кукла «ведьма купальская», которая делалась в деревнях Бродятин, Збураж, Орехово Малоритского района Брестской области. При её изготовлении две палки крестообразно связывались верёвкой, а на верхнюю часть накручивались тряпки в виде головы. Голова обкручивалась платком, завязанным сзади. Из старой материи делали кофту, которая была заправлена в юбку из старой ткани, обкрученной вокруг туловища. Лица у «ведьмы купальской» не было (рисунок 5). Куклу носили по деревне, затем сжигали или топили, что являлось частью купальской обрядности.



Рисунок 5 Ведьма купальская. Фото И. Аксельрода. Архив Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы НАН Беларуси

«Макрэні» – праздник, с которым ассоциируется «макрэча» – дождливая погода, о чём свидетельствует поговорка: *«Як не будзе на Макрэні дажджу, то*

не будзе бульба гнісці ў зямлі». Обрядовые действия на «Макрэні» имели характер спорадический, то есть по необходимости или по случаю. Ключевым атрибутом этого древнего и почти забытого локального обряда является кукла «Макрыда» (рисунок 6).



Рисунок 6. Кукла Макрида. Фото автора

По воспоминаниям жительницы деревни Высокое Рогачёвского района Гомельской области Марии Степановны Маркевич, 1956 г. р., в этой местности существовал обряд вызывания дождя: *«Лето того года выдалось жаркое, всё горело на корню. Прихожу я с фермы, моя мамочка, сидя на диване, какую-то куколку крутит из тряпок. Мне даже страшно стало: думаю, сошла с ума моя мамочка, годов-то ей уже немало. Но молчу, наблюдаю дальше. Мамочка с этой куклой побежала к речке, что течёт за городом ... В конце огорода она стала на коленки, выкопала детской лопаткой ямочку, положила туда свою ляльку, закопала. Связавши две палочки, как крестик, поставила на это место и заголосила: “А мая Макрыдачка, а што же я без цібе дзелаць буду? А на кого ж ты міне кідаеш? ”. Голосила натурально, как по покойнику. Чтобы плакать настоящими слезами, натёрла глаза луком. После обеда пошёл дождь»*. В этом обрядовом действии кукла «Макрыда» выступала в роли человеческой жертвы.

Во многих регионах Беларуси в обрядах зажинок и дожинок использовались антропоморфные фигурки – жатвенные куклы, изготавливавшиеся непосредственно в процессе работы с целью влиять на будущий урожай магическим действием. Такая кукла была медиатором между миром земным и иным: общаясь с ней, отправляли свою просьбу об урожае, от которого зависело благополучие семьи, к предкам. Магически-заклинательную роль жатвенных кукол подтверждают все информаторы.

Таким образом, на основании вышеизложенного, можно констатировать: несмотря на то, что обрядовые куклы являются древнейшими по происхождению, они и по сегодняшний день не утратили своего предназначения в народной жизни белорусов. И сегодня одна из задач белорусской культуры видится в том, чтобы сохранить ту малую информацию о традиционной белорусской кукле, противостоять коммерциализированной идее белорусской псевдонародной куклы посредством изучения истинно народных, традиционных экземпляров, обнаруженных в экспедициях по белорусской глубинке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Байбурин, А. К. Календарь и трудовая деятельность человека / А. К. Байбурин. – Л. : Ленингр. орг. о-ва «Знание» РСФСР, 1989. – 32 с.
2. Котович, О. Золотые правила народной культуры / О. Котович, Я. Крук. – 5-е изд., перераб. – Минск : Адукацыя і выхаванне, 2010. – 590 с.
3. Міфалогія беларусаў: энцыклапедычны слоўнік / склад. І. Клімковіч, В. Аўтушка ; навук. рэд. Т. В. Валодзіна. – Мінск : Беларусь, 2011. – 607 с.
4. Валодзіна, Т. В. «Ядраное жыта гаспадара кліча...»: каляндарны год у абрадах і звычаях / Т. В. Валодзіна, Т. І. Кухаронак. – Мінск : Беларуская навука, 2015. – 355 с.

РЕЗЮМЕ

Данная статья посвящена белорусской традиционной обрядовой кукле. Показаны роль и значение обрядовых кукол в системе народного календаря белорусов.

SUMMARY

This article is devoted to the Belarusian traditional ritual doll. The role and value of ritual dolls in the system of the national calendar of Belarusians are shown.

Флікон-Світа Г. А.

ІНШАЗЕМНЫЯ АБРАЗЫ Ё ІКАНАСТАСАХ УНІЯЦКІХ ХРАМАЎ БЕЛАРУСІ І ПАДЛЯШША Ё КАНЦЫ XVII – ПАЧАТКУ XIX СТ.

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

Замежныя творы мастацтва, якія ў ранейшыя часы знаходзіліся ў беларускай культурнай прасторы, складаюць асобную, даволі вялікую групу помнікаў. Што датычыцца бытавання замежных твораў ва ўніяцкіх храмах, то гэтае пытанне застаецца амаль што неасветленым з-за значнай страты артэфектаў. Вывучэнне тых помнікаў, якія захоўваюцца ў былых уніяцкіх цэрквах (або паступілі адтуль у музейныя зборы), таксама не можа служыць надзейнай крыніцай інфармацыі, бо пасля скасавання уніі храмы насычаліся прывезенымі з Расіі іконамі. У савецкі перыяд туды маглі звозіцца помнікі з закрытых храмаў наваколля, у тым ліку касцёлаў, якім гістарычна былі ўласцівы шчыльныя кантакты з еўрапейскімі майстрамі. Таму даследаванне акрэсленай праблемы можна здзейсніць фактычна толькі пры выкарыстанні архіўных крыніц.

Для напісання артыкула былі сабраны звесткі з пратаколаў праверак (візіты) уніяцкіх цэркваў канца XVII – пачатку XIX ст. У шэрагу храмаў, нягледзячы на праявы лацінізацыі, іканастанасы працягвалі захоўвацца ў часы уніі. Пераважна такія храмы былі сканцэнтраваны да канца XVIII ст. у Тураўскім афіцыялаце Турава-Пінскай епархіі, да сярэдзіны XVIII ст. – у Брэсцкім афіцыялаце Уладзіміра-Брэсцкай епархіі і Мсціслаўскім афіцыялаце Полацкай епархіі. Таму большасць ніжэйразгледжаных прыкладаў выкарыстання замежных абразоў у іканастанасах прыпадае на гэтыя рэгіёны.

Вывучэнне дадзенага пытання ўяўляе цікавасць, бо гэта дасць магчымасць прасачыць тагачасныя культурныя кантакты, а таксама дазволіць казаць пра мастацкія густы і прыхільнасці святара ці фундатараў або калятараў. Да

праблемы бытавання твораў іншаземнага паходжання ва ўніяцкіх царквах мы звярталіся ў двух артыкулах. У адным з іх гаворка ішла пра маскоўскія абразы [15], у другім – пра дзве алтарныя карціны для царквы Св. Дзмітрыя ў Шчорсах (Навагрудскі р-н Гродзенскай вобл.), напісаныя італьянскім жывапісцам М. Бачарэлі паводле заказу фундатараў царквы Храптовічаў [14].

Самая ранняя згадка пра абразы замежнага паходжання ва ўніяцкім іканастасе фігуруе ў апісанні царквы вёскі Выганічы Мінскага дэканату (Валожынскі р-н Мінскай вобл.) за 1680 г. У гэты час у храме знаходзіўся «іканастас італьянскага жывапісу» [2, с. 36]. Відавочна, што візітатар тут меў на ўвазе, што з Італіі паходзяць іканастасныя абразы. Няма ніякіх звестак пра праграму іканастаса: колькасць, склад чыноў, сюжэты абразоў, іх узровень і тэхніка выканання.

У 1757 г. у царкве Пераўтварэння Богага вёскі Хмелева Брэсцкага дэканату (Жабінкаўскі р-н Брэсцкай вобл.) італьянскае паходжанне мелі два мясцовыя абразы ў аднарусным іканастасе. Пад гэтыя іконы былі падстаўлены прастолы, а таму яны выконвалі функцыю бакавых прысценных алтароў. У дадзеным выпадку яны адначасова з'яўляліся і іканастаснымі абразамі і алтарнымі выявамі. Пры апісанні храма пра іх гаворыцца наступнае: «...мясцовых алтароў два: адзін Багародзіцы... у якім абраз, пісаны на палатне, італьянскага жывапісу... Другі алтар Збавіцеля... абраз, пісаны на палатне, італьянскага жывапісу» [5, арк. 65].

У апісанні хмелеўскага храма за 1759 г. пра паходжанне мясцовых абразоў нічога не гаворыцца. Яны ўвогуле не згадваюцца, хоць адзначаецца наяўнасць мясцовых алтароў «прыгожай дасканалай работы» [1, с. 19]. Магчыма, што на станоўчае агульнае ўспрыняцце мясцовых алтароў уплывала наяўнасць у іх твораў жывапісу, выкананых на высокім узроўні. Невядома, калі і пры якіх абставінах гэтыя творы трапілі ў храм, немагчыма высветліць, да якога часу яны там працягвалі знаходзіцца, бо больш познія апісанні хмелеўскай царквы пакуль выявіць не атрымалася.

Іншыя два вядомыя прыклады выкарыстання італьянскіх абразоў ва ўніяцкіх іканастасах выклікаюць цікавасць. Гэта датычыцца Мікалаеўскай царквы ў вёсцы Радасць Камянецкага дэканату (Камянецкі р-н Брэсцкай вобл.) і царквы Нараджэння Божай Маці ў вёсцы Макраны Палескага дэканату (Маларыцкі р-н Брэсцкай вобл.), дзе, паводле візітаў 1725 – 1727 гг., знаходзіліся прывезеныя з Італіі гравюры. У першым выпадку яны згадваюцца як «папяровыя італьянскія абразы» [5, арк. 140]. Аднак незразумела, былі яны з выявамі апосталаў ці апостальскі чын быў прадстаўлены іншымі творамі, акрамя якіх і размяшчаліся яшчэ італьянскія «папяровыя іконы». Пры апісанні ж макранскай царквы непасрэдна адзначаецца, што «іканастас з “Апосталамі” італьянскага друку» [5, арк. 255 адв.].

Падчас наступнай праверкі, здзейсненай у 1759 г., гэтыя творы не згадваюцца. Пра Мікалаеўскую царкву ў вёсцы Радасць гаворыцца, што ў іканастасе знаходзяцца нязначныя абразы апосталаў і архірэя [3, с. 328], а пра макранскую Прачысценскую – што ў ёй абразы апосталаў вельмі старыя [3,

с. 186]. Магчыма, тут па-ранейшаму знаходзіліся італьянскія гравюры адпаведных сюжэтаў, але візітатар, з-за іх дрэннага стану не засяроджваўся на падрабязным апісанні артэфактаў з указаннем тэхнікі і паходжання.

Ва ўніяцкіх царквах гравюры сустракаліся нярэдка. Аднак звычайна, мяркуючы па апісаннях у пратаколах праверак, яны былі развешаны па сценах, часам размяшчаліся і ў алтарах. У адзначаным вышэй выпадку цікаvasць уяўляе тое, што яны ўсталёўваліся ў іканастасах. Гэта можа сведчыць пра беднасць царквы, бо, нягледзечы на замежнае паходжанне разгледжаных твораў, яны ўсё ж былі друкаванымі аркушамі, а не жывапіснымі дошкамі (ці палотнамі).

Асобнага разгляду патрабуюць так званыя «маскоўскія абразы». Менавіта такое азначэнне фігуруе ў шэрагу дакументаў, аднак відавочна, што візітатары тут мелі на ўвазе іх паходжанне не ўласна з Масквы, а з Маскоўскай дзяржавы. Цяпер такія іконы называліся б «рускімі». Асабліваю цікаvasць уяўляюць выпадкі, калі падобныя творы размяшчаліся ў іканастасах.

Найбольшая колькасць згадак пра «маскоўскія» абразы ва ўніяцкіх іканастасах зафіксавана ў пратаколах праверак царкваў Брэсцкага афіцыялату за 1725 – 1727 гг. [5]. Аднак у пераважнай большасці выпадкаў рускія абразы згадваюцца ў апошнюю чаргу, звычайна адзначаецца толькі іх колькасць, амаль ніколі не вядзецца гаворка пра сюжэт і тэхніку выканання (хоць для іншых твораў такія звесткі прыводзяцца). Часам «маскоўскія» выявы ў той перыяд размяшчаліся і ў алтарах, але нас цікавяць прыклады іх знаходжання ў іканастасах.

Так, у гэты час у царкве Стрэчання ў вёсцы Стрыгава Кобрынскага дэканату (Кобрынскі р-н Брэсцкай вобл.) у мясцовым чыне знаходзілася чатыры «маскоўскія» абразы з алтарыкамі (а таксама маскоўскі абраз Божай Маці размяшчаўся ў галоўным алтары) [5, арк. 422], а ў царкве Нараджэння Божай Маці ў вёсцы Жыцін Камянецкага дэканату (Жабінкаўскі р-н Брэсцкай вобл.) у такім жа чыне было пяць «маскоўскіх» абразоў (без алтароў) [5, арк. 148]. Аднак тут не зафіксаваны іх сюжэты, што сведчыць пра падыход візітатара да апісання рускіх абразоў і твораў мясцовага жывапісу.

У гэты ж перыяд у Брэсцкім афіцыялаце адзначана два прыклады, калі «маскоўскія» абразы знаходзіліся ў верхніх чынах іканастасаў. Так, у Троіцкай царкве вёскі Ракітна (у Польшчы) Бяльскага дэканату (цэнтр дэканату – цяперашні г. Бяла-Падляшская, Польшча) было 12 розных абразоў, сярод якіх меліся і «маскоўскія» [5, арк. 307 адв.]. А ў падбельскай (Падбелле, Польшча) царкве Пераўтварэння Бяльскага дэканату (цэнтр дэканату – г. Бельск, Польшча) у іканастасе ўверсе адзін з абразоў з выявай Багародзіцы згадваецца як «маскоўскі» [5, арк. 385]. У гэтых выпадках цікаvasць выклікае праграма гэтых іканастасаў. Так, яны з'яўляюцца прыкладамі таго, што даволі часта верхнія ярусы маглi складацца з разрозненых абразоў, не аб'яднаных агульнай сюжэтнай лініяй. Са шматлікіх апісанняў уніяцкіх іканастасаў XVIII – пачатку XIX ст. вядома, што такія выпадкі, калі ў верхніх радах іканастаса знаходзіліся разнастайныя абразы, былі не рэдкасцю. Аднак амаль заўсёды яны складаліся з

твораў мясцовага пісьма. У названых двух храмах сярод іншых ікон у верхніх ярусах іканастанасаў знаходзіліся і «маскоўскія».

Цалкам з рускіх абразоў верхнія ярусы іканастанаса былі складзены ў храме іншага рэгіёна ў крыху больш позні час. Гаворка ідзе пра Міхайлаўскую царкву ў вёсцы Войткавічы (зараз не існуе) Убарцкага дэканату Турава-Пінскай епархіі, дзе ў візіце за 1777 г. фігуруюць такія звесткі: «...замест іканастанаса розныя абразы маскоўскага пісьма, мясцовыя крыху прыстойней напісаны» [6, арк. 18 адв.]. Гэты запіс азначае, што рускія абразы візітатару не спадабаліся, на што ўказвае такая ўскосная характарыстыка абразоў, як не зусім прыгожых.

Яшчэ два цікавыя прыклады выкарыстання рускіх мастацкіх твораў для ўніяцкіх іканастанасаў адносяцца да Царскіх брам. Так, у царкве Св. Параскевы вёскі Гнойна (у Польшчы) Мельніцкага дэканату Уладзіміра-Брэсцкай епархіі ў 1725 – 1727 гг. была «Царская брама маскоўскай работы» [5, арк. 340 адв.]. У царкве Св. апосталаў Пятра і Паўла ў вёсцы Ветка Цяцерынскага дэканату (Бялыніцкі р-н Магілёўскай вобл.) Полацкай епархіі ў 1732 г. знаходзілася «Царская брама маскоўскага жывапісу, ужо старая» [10, арк. 58 адв.]. Звяртае на сябе ўвагу характарыстыка гэтага сакральнага аб'екта ў другім выпадку. Так, згадка пра «ўзрост» Царскай брамы сведчыць пра тое, што практыка выкарыстання твораў маскоўскага паходжання, у прыватнасці, у гэтым рэгіёне існавала даволі працяглы час.

Вядомы ўнікальны выпадак, які сведчыць пра тое, што не заўсёды маскоўскія творы ва ўніяцкіх цэрквах успрымаліся як неэстэтычныя і захоўваліся да таго часу, пакуль царква не набудзе больш дасканалае і адпаведнае начынне. Так, у візіце волькаўскай царквы Св. Міхаіла архангела Бельскага дэканату (Польшча) за 1725 – 1727 гг. пра іканастанас гаворыцца, што ён «новы, прапарцыянальны, маскоўскі» [5, арк. 383 адв.]. Асаблівай каштоўнасцю з'яўляецца тое, што ў пазначанай крыніцы прыводзіцца імя фундатара: «...нададзены праз пана Садкоўскага» [5, арк. 383 адв.]. Высвятленне звестак пра гэтую асобу, устанаўленне біяграфічных даных у далейшым могуць стаць тэмай асобнага даследавання. Аднак відавочна, што ў гэтым выпадку фундатар быў прыхільнікам рускага іканапісу. Як адзначалася, іканастанас фігуруе з характарыстыкай «прапарцыянальны», якая ў іншых выпадках больш нідзе не сустракаецца. Гэта не азначае, што іншыя іканастанасы былі прапрапарцыянальныя. Тым больш, што даволі часта маюцца і такія азначэнні, як «поўны», «прыгожы», «добра складзены» і г. д. У дадзеным выпадку не зусім зразумела, што менавіта меў на ўвазе візітатар пад прыведзеным азначэннем.

Падчас праверкі 1759 г. іканастанас волькаўскай царквы апісваецца наступным чынам «...з Архірэем і 12 Апосталамі, філіпаўскай работы» [1, с. 944 – 945]. Такое азначэнне не выклікае сумнення, што гаворка ідзе пра іконы, выкананыя стараабраднікамі. Філіпаўцы – адна са стараабрадніцкіх суполак («согласие»), якая складалася з паслядоўнікаў вучэння паморца Філіпа. Апошні разам з браціяй у 1743 г., каб пазбегнуць рэпрэсій, завяршыў зямны шлях самаспаленнем у малітоўным доме [13]. Стараабрадніцкія суполкі, у тым ліку філіпаўцы, на тэрыторыі Вялікага Княства Літоўскага ў сярэдзіне XVIII ст.

існавалі ў розных рэгіёнах. Аднак, верагодна, уніяцкія візітатары, не ведаючы асаблівасці кожнай з супольнасцяў, называлі філіпаўцамі ўсіх стараабраднікаў.

Відавочна, што ў дадзеным выпадку адзін і той жа іканастанс рознымі візітатарамі быў ахарактарызаваны як «маскоўскі» і як «філіпаўскі». Гэта дае адказы на пэўныя пытанні. Так, заставалася незразумелым, чаму ў 1-й чвэрці XVIII ст. у Брэсцкім афіцыялаце масавымі былі менавіта «маскоўскія» абразы: акрамя згаданых у дадзеным артыкуле, амаль у кожнай царкве ў той час знаходзіліся дзясяткі твораў адзначанага паходжання. Прыклад з волькаўскім іканастансам дазваляе выказаць думку, што пад «маскоўскімі» ў той час візітатары мелі на ўвазе творы не прывезеныя ўласна з Маскоўскай дзяржавы, а напісаныя перасяленцамі адтуль [8].

«Філіпаўскія» абразы згадваюцца ў гэты ж час пры апісанні іншых цэркваў, аднак там яны размяшчаліся не ў іканастансах. Так, у царкве Св. Кузьмы і Дзям'яна ў вёсцы Высокае Бельскага дэканату ў 1759 г. знаходзіўся невялікі «філіпаўскі» абразок Багародзіцы [1, с. 836]. У гэты ж час у царкве Нараджэння Яна Хрысціцеля ў вёсцы Пішчац Бяльскага дэканату (Польшча) было пяць абразоў такога паходжання [1, арк. 454]. Яшчэ адзін вядомы нам прыклад існавання «філіпаўскіх» абразоў ва ўніяцкай царкве датычыцца Турава-Пінскай епархіі, дзе ў 1777 г. у храме Св. Троіцы вёскі Глушкавічы Убарцкага дэканату (Лельчыцкі р-н Гомельскай вобл.) з іх быў зроблены цыборый [6, арк. 20 адв.].

Завяршаючы разгляд прыкладаў, калі ў іканастансах знаходзіліся «іншаземныя» абразы, адзначым, што не заўсёды гэтыя землі, адкуль паходзілі творы, былі вельмі аддаленымі. Так, у вёсцы Шаламеі Гомельскага дэканату (Кармянскі р-н Гомельскай вобл.) Полацкай епархіі на 1822 г. знаходзіўся іканастанс, які «складаецца з некалькіх абразоў, з Луцка прывезены» [12, арк. 161]. Гэта адзіны вядомы выпадак, калі ў візітацыйных актах згадваюцца творы з названага паселішча. З украінскіх гарадоў у тагачасных апісаннях храмаў фігуруе яшчэ Кіеў. Але там размова ідзе не пра іканастансныя абразы. Так, «два абразкі кіеўскія малыя» з выявамі Мікалая і Хрыста у 1822 г. знаходзіліся ў калодзезскім храме Запалянскага дэканату (цяпер – у Расіі) [11, арк. 57]. Кіеў і Луцк у пачатку XIX ст., як і беларускія землі, знаходзіліся ў складзе Расійскай імперыі. Таму ў дадзеным выпадку гаворка ідзе пра прывоз твораў не з-за мяжы, а з іншых рэгіёнаў. Магчыма, візітатар тут зафіксаваў паходжанне абразоў па той прычыне, што яны незадоўга да праверкі паступілі ў храмы, былі новымі, таму звярталі на сябе ўвагу тых, хто правяраў.

Вядомы адзін выпадак, калі ў якасці месца паходжання мастацкага твора згадваецца Вільня. Так, у візіце вілейскай царквы Барысаўскага дэканату за 1820 г. гаворыцца: «Вынасны алтарык ... прысланы з Вільні» [7, арк. 52]. А ў 1703 г. у заручаеўскай царкве Чарэйскага дэканату ў алтары знаходзіўся абраз Божай Маці, пра які адзначана «новы, з Рыгі, заморскай работы» [9, арк. 71 адв.]. Гэтыя прыклады сведчаць пра культурныя і гандлёвыя кантакты.

Такім чынам, гістарычныя дакументы фіксуюць, што для іканастансаў грэка-каталіцкіх храмаў Беларусі і Падляшша выкарыстоўваліся прывазныя абразы. Найбольш ранні прыклад іх усталявання ў іканастансе адзначаны ў 1680-я

гады. Цікава, што для іканастаса, атрыбута ўсходнехрысціянскага храма, выкарыстоўваліся італьянскія творы. Відавочна, яны былі напісаны ў рэчышчы тагачаснага еўрапейскага сакральнага жывапісу і ў далейшым паўплывалі на зварот мясцовых майстроў да заходняй іканаграфіі.

Аднак калі мастацкія кантакты з Італіяй у той перыяд не выклікаюць здзіўлення, то крыху супярэчлівым выглядае засвойванне ва ўніяцкіх храмах рускай мастацкай спадчыны. Натуральна, што ў раннехрысціянскія часы на беларускіх і рускіх землях назіраліся падобныя працэсы, але ў XVII ст. развіццё сакральнага мастацтва на гэтых тэрыторыях ішло сваім шляхам. У Вялікім Княстве Літоўскім на той час сфарміравалася адметная мастацкая традыцыя. Таму рускія абразы ва ўніяцкіх цэрквах звярталі на сябе ўвагу візітатараў, бо істотна адрозніваліся. Акрамя прыведзеных прыкладаў выкарыстання «маскоўскіх» абразоў у іканастасах, яны ў вялікай колькасці знаходзіліся ў іншых месцах сакральных інтэр'ераў. Згадкі пра такія творы распаўсюджаны ў візітах Брэсцкага афіцыялату Уладзіміра-Брэсцкай епархіі ў 1725 – 1727 гг. Менавіта гэтая акалічнасць і прыцягвае ўвагу, бо названы рэгіён з'яўляецца самым аддаленым ад месца паходжання абразоў. Пашырэнне такіх твораў на нашых землях магло быць звязана з іх прывозам падчас знаходжання тут рускіх войскаў, або ў сярэдзіне XVII ст., у перыяд войнаў Рэчы Паспалітай з Расіяй, або ў пачатку XVIII ст., калі абедзве дзяржавы выступілі саюзнікамі ў вайне са Швецыяй. Нельга выключыць і варыянт, што нехта з царкоўных іерархаў Уладзіміра-Брэсцкай епархіі садзейнічаў прывозу такіх твораў і іх распаўсюджванню сярод падначаленых яму цэркваў.

Аднак найбольш відавочна, што масавае з'яўленне «маскоўскіх» абразоў было абумоўлена перасяленнем у Вялікае Княства Літоўскае стараабраднікаў, у асяроддзі якіх такія творы і пісаліся. Верагодна, што пад «маскоўскімі» маюцца на ўвазе менавіта стараабрадніцкія творы, у дачыненні да якіх у некаторых крыніцах фігураваў іншы тэрмін – «філіпаўскія». Іх з'яўленне ва ўніяцкіх цэрквах выклікае цікавасць, бо развіццё мастацтва абедзвюх названых канфесій мела розныя арыенціры і эталоны. Засвойванне ўніяцкай царквой мастацкай спадчыны стараабраднікаў яскрава ілюструе кампрамісную сутнасць гэтай канфесіі, гатовай прыняць у сваё рэчышча як заходнехрысціянскія творы, выкананыя на аснове новых мастацкіх здабыткаў таго часу, так і ўсходнехрысціянскія, кансерватыўныя, накіраваныя на захаванне ранейшых традыцый.

ЛІТАРАТУРА

1. Бібліятэка Акадэміі навук Літвы імя Урублеўскіх. – Ф. 41. Воп. 1. Спр. 225 – 394.
2. Візіты ўніяцкіх цэркваў Мінскага і Навагрудскага сабораў 1680 – 1682 гг.: зб. дакументаў / уклад. Д. В. Лісейчыкаў. – Мінск : І. П. Логвінаў, 2009. – 270 с.
3. Літоўскі дзяржаўны гістарычны архіў (ЛДГА). – Ф. 634. Воп. 1. Спр. 48.
4. ЛДГА. – Ф. 634. Воп. 1. Спр. 50.
5. Люблінскі дзяржаўны архіў. – Грэка-каталіцкая Холмская кансісторыя. – Сігнатура 101.
6. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі (НГАБ). – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 41240.
7. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 41264.

8. Поташенко, Г. Старообрядческая иконопись в странах Балтии и Польше: иконописные центры и мастера/ Г. Поташенко, Н. Морозова // Культура староверов стран Балтии и Польши : исследования и альбом. – Вильнюс, 2009. – С. 115 – 147.
9. Расійскі дзяржаўны гістарычны архіў (РДГА). – Ф. 823. Воп. 3. Спр. 455.
10. РДГА. – Ф. 823. Воп. 3. Спр. 519.
11. РДГА. – Ф. 824. Воп. 2. Спр. 182.
12. РДГА. – Ф. 824. Воп. 2. Спр. 184.
13. Филипповское согласие // Русская вера [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ruvera.ru/filipovsu>. – Дата доступа: 09.03.2018.
14. Флікоп-Світа, Г. А. Барацьба за выяву Бога: лёс алтарных карцін царквы ў в. Шчорсы Навагрудскага павята пасля скасавання Уніі / Г. А. Флікоп-Світа // *Архіварыус*: зб. навук. паведамленняў і арт. / рэдкал. : В. Ф. Голубеў [і інш.]. – Мінск, 2017. – Вып. 15. – С. 294 – 304.
15. Флікоп-Світа, Г. А. «Маскоўскія» абразы ва ўніяцкіх храмах Вялікага Княства Літоўскага ў XVII – XVIII стст. / Г. А. Флікоп-Світа // *Arche*. – 2015. – № 12. – С. 194 – 209.

РЕЗЮМЕ

В статье на основе исторических документов с описаниями униатских храмов рассмотрен вопрос о наличии в иконостасах образов иноземного происхождения. Установлено, что в униатских иконостасах в конце XVII – начале XIX в. иногда располагались итальянские и русские произведения. Появление последних было обусловлено тем, что на территории Беларуси и Подляшья переселялись общины старообрядцев из Московского государства.

SUMMARY

On the basis of historical documents with descriptions of the Uniate churches discusses the presence in the iconostasis of foreign origin icons. It was found that the Uniate iconostasis at the end of XVII – beginning of XIX century. sometimes it has an Italian, and Russian works. last appearance was due to the fact that on the territory of Belarus and Podlasie moved from the Moscow State Old Believers community.

Флікоп-Світа Г. А.

ПАКУТНІЦКІ ЦЫКЛ ВА ЎНІЯЦКІХ ІКАНАСТАСАХ ХРАМАЎ БЕЛАРУСІ: ВЫЯЎЛЕННЕ ЗВЕСТАК ПРА СТРАЧАНУЮ СПАДЧЫНУ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 14.09.2018)*

Да пытанняў асаблівасцяў уніяцкіх іканастанасаў з храмаў Беларусі нам даводзілася звяртацца неаднаразова. Намі былі разгледжаны канструкцыйныя варыянты гэтых сакральных аб'ектаў [14 – 15], даследавалася іх праграма [11], даволі падрабязна вивучаліся асобныя чыны – апостальскі [12] і прарочы [16] дэісус. Дадзены артыкул працягвае гэты цыкл публікацый. У рабоце будзе ўзнята пытанне пра пакутніцкі ярус ва ўніяцкіх іканастанасах.

Адсутнасць артэфактаў, а таксама складанасць у зборы матэрыялаў (бо крыніцы са звесткамі пра выгляд уніяцкіх царкваў захоўваюцца часткова ў Беларусі, але пераважна – у архівах замежжа: Літвы, Расіі, Польшчы, Украіны) прывялі да таго, што абазначанае пытанне у навуковых працах да гэтага часу не ўздымалася. Адзіная згадка пра пакутніцкі цыкл прысутнічае ў артыкуле Э. Вецер, прысвечаным беларускім іканастанасам XVII – XVIII стст. [1]. Аднак аўтар памылкова адзначае наяўнасць пасійнага цыклу ў іканастанасе царквы вёскі

Бязозавічы Пінскага раёна Брэсцкай вобласці: па факце там маецца класічны святочны чын, дзе няма абразоў на сюжэты Хрыстовых пакут [17]. Адзіны вядомы нам пакутніцкі чын у беларускім уніяцкім іканастасе да нядаўняга часу захоўваўся ў царкве Пакрова Божай Маці пабазыльянскага кляштара ў горадзе Талачыне Віцебскай вобласці. Гэты помнік даволі падрабязна разгледжаны намі ў адпаведным артыкуле [13].

Вывучэнне шэрагу дакументаў, якія асвятляюць стан грэка-каталіцкіх цэркваў у канцы XVII – пачатку XIX ст., дазволіла атрымаць цікавыя звесткі па гэтым пытанні. Былі выяўлены прыклады наяўнасці такога яруса ў іканастасах розных рэгіёнаў і рознай праграмы. Аднак у цэлым сустракаўся ён даволі нячаста, а таму ў спісе літаратуры прыведзены менавіта тыя архіўныя справы, дзе меліся згадкі пра наяўнасць такога рада ў грэка-каталіцкіх іканастасах. Хоць пры гэтым намі былі апрацаваны дакументы, якія ілюструюць сітуацыю амаль па 2 000 прыхадскіх, філіяльных і кляштарных цэркваў за перыяд з 1680-х да 1830-х гадоў. Гэтыя матэрыялы захоўваюцца ў архівах Мінска, Гродна, Вільнюса, Санкт-Пецярбурга, Любліна, Львова. На дадзеным моманце ўвага засяроджана для таго, каб падкрэсліць, што для выяўлення звестак пра пакутніцкі чын гістарычныя дакументы былі апрацаваны сістэмна.

Пакутніцкія чыны ў беларускіх уніяцкіх іканастасах, з’яўляюцца, па ўсёй верагоднасці, толькі ў сярэдзіне XVIII ст. Магчыма, пасійныя абразы яшчэ ў даўніяцкую эпоху ў іканастасах праваслаўных цэркваў змяшчаліся ў святочным чыне. Напрыклад, вядома, што ў канцы XVI – пачатку XVII ст. у святочных ярусах саборных цэркваў Пінска і Турава было адпаведна 24 і 29 абразоў [9]. Верагодна, што тут акрамя дванадзяціх свят былі прадстаўлены і Хрыстовыя пакуты. Разам з тым, у пазнейшы перыяд у праваслаўных беларускіх цэрквах пасійны цыкл у асобны чын, хутчэй за ўсё, не аформіўся, што адрознівае яго ад высокіх рускіх іканастасаў таго ж перыяду. Меркаваць пра гэта з дакладнасцю даволі складана, бо захавалася няшмат помнікаў і ікон з праваслаўных беларускіх іканастасаў. Падрабязных іх апісанняў таксама вядома мала.

У той жа час сярод уніяцкіх іканастасаў у 2-й палове XVIII ст. былі прыклады з пакутніцкім чынам. Найбольш раннія згадкі ў пісьмовых крыніцах пра пасійны цыкл датычацца цэркваў Бельскага дэканату (1784 і 1797 гг.). Так, у храме Св. Мікалая ў мястэчку Кляшчэлі (цяпер у Польшчы) у складзе іканастасу былі мясцовы, пакутніцкі, апостальскі і прарочы рады (пералічаны ў той паслядоўнасці, як згадваюцца ў дакуменце): «Іканастас фарбаваны, у тры чыны, першы ўключае пакуты Хрыста Збавіцеля ў трынаццаці стацыях» [20, арк. 5 адв.]. Тут ён фігуруе як «першы» ярус, аднак відавочна, што ён быў другім па вышыні і размяшчаўся над мясцовым. Паводле логікі тагачасных візітатараў мясцовы чын не ўспрымаўся як ярус іканастаса, таму тут ён у пераліку чыноў не прысутнічае.

Цікаваць выклікае і само размяшчэнне пакутніцкага рада: не ў самым версе, як у рускіх іканастасах, а адразу над мясцовым. Як адзначана ў дакуменце, разгледжаны ярус складаўся з 13 ікон. Відавочна, што адзін з абразоў быў цэнтральным, паабাপал яго змяшчалася па шэсць твораў. Такая ж колькасць абразоў

была і ў верхніх апостальскім і прарочым ярусах. Адсюль вынікае, што ў гэтай канструкцыі даволі выразна прасочвалася вось сіметрыі – цэнтральныя абразы ярусаў. Пакутніцкі чын у іканастасе кляшчэльскай царквы ўзнік паміж 1759 і 1784 г., бо ў візіце пад першай прыведзенай датай фігуруе стары трох’ярусны іканастас: «Іканастас стары з Апосталамі і Прарокамі» [18, с. 951]. А ў 1784 г. згадваюцца пад «Апосталамі» 13 «стацый» Хрыстовых пакут [19, арк. 5 – 5 адв.].

Яшчэ ў двух цэрквах разгледжанага Бельскага дэканату ў той жа час меўся пакутніцкі чын. У царкве вёскі Вярсток (Польшча) 8 пасійных абразоў, таксама як і ў Кляшчэлях, размяшчаліся адразу над мясцовым ярусам, а ўжо над імі – «Апосталы» і «Прарокі». Найбольш ранняя згадка пра такі іканастас у гэтай царкве належыць да 1784 г. [19, арк. 62], крыху пазней ён таксама працягваў захоўвацца, бо апісваецца ў пратаколе праверкі Камянецкага дэканату за 1802 г., у складзе якога на той час ужо знаходзілася вярстоцкая царква ў якасці прыпісной [21, арк. 116 адв.]. Тут пакутніцкія абразы размяшчаліся паабпал «Тайнай вячэры», змешчанай традыцыйна над Царскай брамай. У абодвух прыведзеных выпадках пакутніцкі чын, што паказальна, займаў месца святочнага.

Тое ж самае датычыцца і іканастаса царквы вёскі Заронава Задзвінска-Бешанковіцкага дэканату Полацкай архіепархіі (Віцебскі р-н Віцебскай вобл.), дзе ў 1822 г. над мясцовымі абразамі знаходзіліся «стацыі», над якімі – «Апосталы» і «Прарокі»: «Іканастас з разьбяной Царскай брамай, з двума мясцовымі абразамі, паўночнымі і ўсходнімі дзвярыма, дзе на дошках напісаны Міхаіл Арханёл і Стэфан Пакутнік. Над імі на карнізе “стацыі” хрыстовых пакут, вышэй на вялікім абразе на дошцы напісаны Збавіцель, ля якога – дванаццаць “Апосталаў”... у трэцім ярусе – абраз Багародзіцы, пры ім у разьбяных аздобах дванаццаць “Прарокаў» [7, арк. 217 – 217 адв.]. Так, як мінімум тры ўніяцкія іканастасы канца XVIII – пачатку XIX ст. уключалі ў свой склад пасійны цыкл, які, што паказальна, знаходзіўся над мясцовым, але пад апостальскім. Ва ўсіх гэтых выпадках іканастасы былі чатырох’яруснымі і завяршаліся прарочым ярусам.

Акрамя згаданых, былі і іншыя алтарныя агароджы, пры апісанні якіх згадваюцца выявы Хрыстовых пакут. Аднак у гэтых выпадках застаецца незразумелым, ідзе гаворка пра асобны іканастасны чын ці ўсё ж маецца на ўвазе традыцыйнае «Укрыжаванне», што знаходзілася ў наверхшы большасці ўніяцкіх іканастасаў. Так, у царкве Св. Юрыя ў вёсцы Кляшчэлі Бельскага дэканату пакутніцкі цыкл размяшчаўся ў самым версе трох’яруснага іканастаса над мясцовым і святочным чынамі. Аднак з апісання не зусім зразумелая тэхніка выканання гэтых выяў [19, арк. 31 адв.]. Магчыма, гаворка ідзе пра скульптуру, і ўвогуле можна дапусціць, што тут візітатар мае на ўвазе «Укрыжаванне», якое складалася ва ўніяцкіх іканастасах, як правіла, з разьбяной постаці Ісуса Хрыста на Крыжы і двух перадстаячых – Божай Маці і Яна Багаслова. Хоць у візіце за 1797 г. пры апісанні царквы ёсць згадка пра тое, што старыя іканастасныя абразы ўжо развешаны па сценах, а разам з імі апісваюцца і тры выявы на сюжэты

Хрыстовых пакут. Іканастас на той час складаўся толькі з мясцовых абразоў: відавочна, што верхнія ярусы былі разабраны [20, арк. 3]. Такім чынам, можна меркаваць, што яшчэ ў час папярэдняй праверкі за 1784 г. у іканастасе быў пакутніцкі ярус. Адзначым, што і тут, як і ў выпадку з Мікалаеўскай царквой таго ж мястэчка Кляшчэлі, такі склад іканастаса сфарміраваўся паміж 1759 і 1784 гадамі [18, с. 951, 960].

Прыблізна ў гэты ж час згадка пра выявы Хрыстовых пакут зафіксавана ў іншым рэгіёне, у царкве Св. Мікалая вёскі Гарадзец Убарцкага дэканату Турава-Пінскай епархіі (Столінскі р-н Брэсцкай вобл.): «Іканастас складзены з Прарокаў, Апосталаў, фігур ці выяў Хрыстовых пакут і свят, даўнейшы» [3, арк. 23]. Тут незразумелая паслядоўнасць размяшчэння ярусаў і склад цыкла Хрыстовых пакут. Магчыма, гэта наверхна іканастаса з кампазіцыяй «Укрыжаванне», якая таксама трактавалася тагачаснымі візітатарамі як пасійная выява. Аднак можна дапусціць, што гаворка ўсё ж ідзе пра комплекс ікон на адпаведныя сюжэты. У гэтым выпадку названая алтарная агароджа з’яўляецца прыкладам рэдкага для ўніяцкіх храмаў Беларусі пяціяруснага іканастаса.

У пачатку XIX ст. у візітах Полацкай архіепархіі таксама ўзнікаюць згадкі пра пасійныя цыклы ў іканастасах. Тут, як і ў разгледжаным прыкладзе з Убарцкага дэканату, магчыма, гаворка ідзе пра наверхна іканастаса ў выглядзе «Укрыжавання з Перадстаячымі» ў пашыраным варыянце. Напрыклад, у філіяльнай капліцы ў мястэчку Смаляны, прыпісанай да царквы Пераўтварэння ў тым жа паселішчы Смалянскага дэканату (Аршанскі р-н Віцебскай вобл.) у 1822 г. уверсе двух’яруснага іканастаса знаходзіліся «пяць фігур Хрыстовых пакут» [10, арк. 14 адв.]. Такое апісанне дазваляе выказаць здагадку, што пакутніцкі цыкл быў прадстаўлены не ікананічнымі, а разьбянымі выявамі.

Пасійныя цыклы таксама былі ў іканастасах двух храмаў Віцебскага дэканату ў 1822 г. У верхнім чыне чатырох’яруснага іканастаса віцебскай царквы Яна Евангеліста знаходзіліся «стацыі»: «...разьбяны іканастас у чатыры чыны... У першым ярусе іканастасу чатыры мясцовыя абразы з менсамі ... У другім ярусе абразы Свв. Апосталаў, а над Царскай брамай абраз “Дэісус”, у трэцім – абразы Свв. Прарокаў, а ў чацвёртым – “стацыі”, а над імі вялікі Крыж з разьбяным Распяццем, над якім Бог-Айцец і Св. Дух з дзвюма асобамі Св. Яна і Божай Маці Смуткуючай» [7, арк. 8 адв.]. Такім чынам, тут пакутніцкі цыкл знаходзіўся у самым версе, гэта і адрознівае яго ад вышэйзгаданых іканастасаў такой жа праграмы, дзе ён размяшчаўся над мясцовым і пад апостальскім і фактычна займаў месца, якое традыцыйна належала святочнаму ярусу. У дадзеным жа выпадку паслядоўнасць нагадвае тую, якая сфарміравалася ў канцы XVII ст. у рускіх іканастасах з пакутніцкім чынам. У наверхшы віцебскага іканастаса акрамя даволі тыповага «Укрыжавання» была яшчэ і выява Бога-Айца са Святым Духам.

У Дабравешчанскай цэркве Віцебска ў 1822 г. у мураванай алтарнай агароджы акрамя мясцовага і апостальскага чыноў быў яшчэ адзін рад

«уверсе з фігурамі з “Хрыстовых пакут”, а па баках – чатырох Евангелістаў» [7, арк. 28 – 29]. Па ўсёй верагоднасці, тут у наверхшы было «Укрыжаванне», побач з якім размясцілі і выявы чатырох евангелістаў [7, арк. 8 – 8 адв.].

Апошні прыклад з пасійнымі абразамі ў іканастасе вядомы па гістарычных крыніцах і датычыцца згадак пра Троіцкую царкву ў мястэчку Клічаў Ігуменскага дэканату (Клічаўскі р-н Магілёўскай вобл.) у 1823 г. Апісанне гэтай канструкцыі візітатарам прадстаўлена даволі своеасабліва: «...з абразамі святых Апосталаў у іканастасе, з выявай Хрыстовых пакут і іншых таямніц» [5, арк. 150]. Такі іканастасны склад у клічаўскай царкве на той момант быў новым і з’явіўся ён у храме паміж 1819 і 1823 гг., бо ў актах 1819 г. апісваецца іншая праграма, прадстаўленая мясцовым, апостальскім і прарочым чынам [4, арк. 421]. Верагодна, паміж 1819 і 1823 гг. адбылася не поўная замена іканастаса, а толькі верхняй яго часткі. У найбольш ранніх крыніцах з апісаннямі храма шмат’ярусны іканастас не згадваецца. Гэта датычыцца дакументаў 1774 і 1783 гг. (на той час храм уваходзіў у склад Пухавіцкага дэканату) [2, арк. 11; 6, арк. 104 адв.]. Пры апісанні адзначаецца наяўнасць «мясцовых алтароў» і Царскай брамы. Відавочна, што гаворка вядзецца пра іканастас у адзін чын. Наступная крыніца са звесткамі пра гэтую царкву – візіта 1800 г. На той час царква ўваходзіла ў склад Бабруйскага дэканату. Там пры яе апісанні згадваецца іканастас з тымі ж мясцовымі абразамі на менсах, але пры гэтым яшчэ – з «Апосталамі» і «Прарокамі» [8, арк. 53 адв.]. Паміж 1819 і 1823 гадамі адбылася чарговая трансфармацыя, якая прывяла да з’яўлення святочнага і пакутніцкага цыклаў. Прыклад сведчыць пра тое, што ў пачатку XIX ст. у некаторых цэрквах назіралася імкненне да разгортвання чыноў у іканастасах. Гэта значыць, іх становілася больш, чым было ў папярэдні перыяд.

Адзіным уніяцкім іканастасам, дзе да нядаўняга часу захоўваліся абразы пасійнага цыклу, з’яўляецца іканастас з Пакроўскай царквы колішняга базыльянскага кляштара ў Талачыне Віцебскай вобласці. Паказальна, што пры апісанні ў візітацыйных актах падрабязныя звесткі пра склад ікон не прыводзяцца. Аднак там да нядаўняга часу ў другім ярусе былі пяць абразоў, якія падыходзяць да разгляду ў дадзеным артыкуле. У 2013 г. гэтыя іконы былі заменены сучаснымі творамі іншых сюжэтаў, што адзначалася намі ў адным з артыкулаў [13]. Уяўленне пра склад пакутніцкага чыну даюць старыя здымкі, зробленыя падчас навуковых экспедыцый супрацоўнікамі Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі М. П. Мельнікавым і У. Р. Карэліным. Так, на фота 1984 г. бачна, што ў гэтым ярусе злева направа былі размешчаны іконы на сюжэты: «Каранаванне Хрыста царновым вянком», «Зняцце з Крыжа», «Троіца Новазапаветная», «Укрыжаванне з перадстаячымі», «Маленне аб чашы». Чатыры творы з пералічаных (за выключэннем цэнтральнай іконы, дзе прадстаўлены алегарычны сюжэт) апавядаюць пра апошнія дні зямнога

жыцця Ісуса Хрыста. Пасля змен, якія адбыліся ў 2013 г. у храме, гэтыя іконы былі зняты з іканастаса, і месца іх знаходжання невядомае. Іканастас страціў аўтэнтчную праграму, што вылучала гэты помнік з ліку аналагаў, а адзіны на Беларусі іканастасны пакутніцкі цыкл знік [13].

Такім чынам, у выніку праведзенага даследавання было ўстаноўлена, што ў некаторых уніяцкіх цэрквах іканастасы змяшчалі пакутніцкі чын. Ён быў ў двух’ярусным іканастасе пабазыльянскай царквы горада Талачына Віцебскай вобласці. Падкрэслім, што ў дакументах уніяцкай царквы пра яго праграму звестак няма. Магчыма, што такіх іканастасаў было больш, але не заўсёды пісьмова з дакладнасцю фіксаваўся склад. Менавіта з архіўных матэрыялаў вядома пра існаванне трох’-, чатырох’- і пяціярусных алтарных агароджаў, дзе змяшчалі разгледжаны цыкл абразоў. Такія прыклады зафіксаваны ў розных рэгіёнах, аднак паўсюдна яны з’яўляюцца адзінкавымі. Амаль ва ўсіх выяўленых выпадках пакутніцкі чын



прадстаўлены рознай колькасцю абразоў. Поўным, які складаўся з 13 ікон, ён быў толькі ў адной царкве – Св. Мікалая мястэчка Кляшчэлі. Асаблівую цікавасць выклікае тая акалічнасць, што ў трох храмах на Падляшшы разгледжаны ярус займаў месца, якое традыцыйна прызначалася для святочнага яруса – паміж мясцовым чынам і апостальскім дэісусам. Пакутніцкі чын, па ўсёй верагоднасці, у іканастасах уніяцкіх цэркваў уваходзіць ва ўжытак у 2-й палове XVIII ст. У любым выпадку, найбольш раннія згадкі пра яго належаць да 1784 г., таксама вядома, што да 1759 г. падобнага чыну ў гэтых храмах не было.

Іканастас пабазыльянскай царквы Пакрова Багародзіцы ў г. Талачыне Віцебскай вобл. Фота М. П. Мельнікава, У. Р. Карэліна, 1984 г. Архіў МСБК.

ЛІТАРАТУРА

1. Ветер, Э. И. Об особенностях белорусского иконостаса / Э. И. Ветер // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. – 1978. – № 4 (34). – С. 187 – 192.
2. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі (НГАБ). – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 41239.
3. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 41240.
4. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 41256.
5. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 41262.
6. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 41285.
7. НГАБ. – Ф. 1781. Воп. 26. Спр. 1410.
8. НГАБ. – Ф. 3245. Воп. 5. Спр. 6.
9. Описи ризницы Турово-Пинской епископии (1585 – 1615 гг.) / падрыхт. і апрац. Ю. М. Мікульскі // Беларуская даўніна : гістарычны альманах. – Мінск, 2015. – Вып. 2. – С. 179 – 201.
10. Российский государственный исторический архив. – Ф. 824. Оп. 2. Д. 185.

11. Флікоп, Г. А. Іканастасы ўніяцкіх храмаў Беларусі XVII – пачатку XIX ст.: колькасць чыноў і іх змест / Г. А. Флікоп // *Історія релігій в Україні : науковий щорічник / упоряд. О. Киричук, М. Омельчук, І. Орлевич.* – Львів, 2015. – Кн. 2. – С. 324 – 334.
12. Флікоп-Світа, Г. А. Апостальскі чын іканастасаў грэка-каталіцкіх храмаў Беларусі XVII – першай трэці XIX ст.: асаблівасці даследавання і праблемы атрыбутавання захаваных помнікаў / Г. А. Флікоп-Світа // *Białoruskie zeszyty historyczne.* – Białystok, 2015. – № 44. – S. 99 – 132.
13. Флікоп-Світа, Г. А. Іканастас і бакавыя прысценныя алтары канца XVIII ст. у царкве Пакрова Божай Маці былога базыльянскага кляштара ў Талачыне: да пытання выяўлення, вывучэння і захавання ўніяцкіх помнікаў / Г. А. Флікоп-Світа // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі.* / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2017. – Вып. 22. – С. 348 – 353.
14. Флікоп-Світа, Г. А. Іканастасы ўніяцкіх храмаў Беларусі. Ад цяблавай канструкцыі да архітэктурнага твора (XVII – XVIII ст.) / Г. А. Флікоп-Світа // *Беларускі гістарычны часопіс.* – 2016. – № 10. – С. 23 – 36.
15. Флікоп-Світа, Г. А. Іканастасы 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.
16. Флікоп-Світа, Г. А. Прарочы чын уніяцкіх іканастасаў Беларусі: генезіс, праграма, атрыбуты захаваных помнікаў / Г. А. Флікоп-Світа // *Історія релігій в Україні : науковий щорічник / за заг. ред. М. Капраля, О. Киричук, І. Орлевич.* – Львів, 2017. – Вип. 27. – С. 690 – 704.
17. Флікоп-Світа, Г. А. Іканастас Пакроўскай царквы з в. Бярозавічы: пытанні атрыбуты / Г. А. Флікоп-Світа // *Беларускі гістарычны часопіс.* – 2017. – № 10. – С. 21 – 31.
18. Lietuvos Mosklo Akademijos Biblioteka. – RS. – F 41. Sygn. 225 – 394.
19. Lietuvos valstybės istorijos archyvas (LVIA). – F. 634. Ap. 1. B. 51.
20. LVIA. – F. 634. Ap. 1. B. 55.
21. LVIA. – F. 634. Ap. 1. B. 57.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрен мученический цикл иконостасов униатских храмов. Данное исследование – первая попытка сбора и систематизации сведений об этой проблематике. В настоящее время неизвестен древний сохранившийся белорусский иконостас (православный или греко-католический), в составе которого был бы такой ярус. Однако из предыдущих экспедиционных данных известно, что до 2013 г. в иконостасе базилианской церкви г. Толочина в верхнем ярусе были иконы на сюжеты Христовых мучений. При помощи архивных источников удалось выявить ещё несколько примеров. Показательно, что довольно часто мученический цикл в униатских иконостасах занимал место праздничного яруса и располагался между местным и деисусным чинами.

SUMMARY

The article deals with the cycle icons of the Passion iconostasis Uniate churches. This study – the first attempt to gather and organize information on the subject. Currently no known ancient Belarusian come down iconostasis (Orthodox or Greek Catholic), in which structure would be a tier. However, from the previous forwarding information known that by 2013 the iconostasis of the former Basilian church Tolochin in the top tier were icons depicting scenes of Christ's suffering. Using archival sources, managed to find a few more examples. It is significant that often martyrdom cycle Uniate iconostasis held festive tier place and is located between the local and deisusnym ranks.

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 зносаў 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. Карэктурны 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.

Рэдакцыя пакідае за сабой права канчатковага рашэння аб публікацыі артыкула. Рукапісы аўтарам не вяртаюцца.

Навуковае выданне

**ПЫТАННІ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА,
ЭТНАЛОГІІ І ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ**

ВЫПУСК 25

Рэдактар *В.Р. Гаўрыленка*

Падпісана да друку 27.12.2018 Фармат 60x84 ^{1/16}

Папера афсетная Гарнітура Times New Roman

Друк лічбавы Ум.-др.арк 22,2 Ул.-выд.арк. 22,7 Наклад 100 экз. Заказ № 2804

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/