

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 29

Мінск
«Права і эканоміка»
2021

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. М. Ярмалінская, В. Д. Міцкевіч

Навуковы рэдактар: акадэмік А. І. Лакотка

Рэцэнзенты:

доктар архітэктуры А. А. Сардараў
доктар гістарычных навук І. І. Калачова

Рэдактар-укладальнік:

кандыдат філалагічных навук А. Г. Алфёрава

П95 **Пытанні** мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 29 /
Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Бела-
русі ; навук. рэд. А.І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2021. – 516 с.
ISSN 2221-9919.

У зборніку змешчаны навуковыя артыкулы, у якіх прадстаўлены новыя вы-
нікі даследаванняў, актуальныя для вырашэння сучасных праблем нацыянальнай
культуры. Гэта матэрыялы супрацоўнікаў і аспірантаў Цэнтра даследаванняў бела-
рускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, вышэйшых навучальных уста-
ноў Беларусі (у тым ліку Брэста, Гомеля, Гродна, Полацка). Акрамя таго, падаюцца
артыкулы аспірантаў і навукоўцаў з Расіі, Украіны, Кітая. Частка артыкулаў
прадстаўлена ў рамках Праграмы навуковага супрацоўніцтва Нацыянальнай акад-
эміі навук Беларусі і Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь.

Адрасуецца спецыялістам у галіне гуманітарных навук, выкладчыкам і сту-
дэнтам, усім, хто цікавіцца дадзенай праблематыкай.

УДК 39 (=161)
ББК 63.5

ISSN 2221-9919

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

ЗМЕСТ

<i>Локотко А. И.</i> С новой архитектурой в новый век	8
РАЗДЕЛ I ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА	19
<i>Балтазюк И. В.</i> Архетипические символы и их модификация в творчестве украинских художников П. Бевзы, А. Животкова, А. Гидоры и П. Антипа	19
<i>Борозна М. Г.</i> Тема Великой Отечественной войны в изобразительном искусстве Беларуси	26
<i>Вышинская И. Б.</i> Основные тенденции в тематике и образно-стилевых решениях живописных студенческих работ 1970 – 1990-х годов	36
<i>Габрусь Т. В.</i> Драўляныя ратандальныя храмы Беларусі: генезіс і семантыка	44
<i>Ефремова И. В.</i> Архитектурная составляющая «художественного» хронотопа балльной практики Средневековья	53
<i>Захарина Ю. Ю.</i> Жилой район крупного города: отражение социальных ценностей в призме образности современной архитектуры	61
<i>Ивановская Д. А.</i> Смальтовая мозаика в православных храмах: основные приёмы и особенности кладки	69
<i>Карпянкова М. Л.</i> Інтэрпрэтацыі жанру <i>vanitas</i> у творчасці сучасных мастакоў	77
<i>Кенигсберг Е. Я.</i> Концептуальные практики художника Игоря Савченко	85
<i>Кулагин А. Н.</i> К истории почтовых станций белорусских губерний	92
<i>Ничипорович А. О.</i> Современные направления адаптации объектов архитектурного наследия к новой функции (белорусский опыт)	100
<i>Пікулік А. М.</i> Застаўкі Жухавіцкага рукапіснага Евангелля	106
<i>Русакевич Е. Н.</i> Значение творческого опыта неофициальных художественных объединений и групп 1985 – 1991 гг. для искусства Беларуси	113

<i>Семёнов М. А.</i> Культурное зодчество ордена базилиан на территории Беларуси	118
<i>Шамрук А. С.</i> Символизм в современной архитектуре	124
<i>Шындлер Э. Г.</i> Традыцыйнае ўзорыстае ткацтва: уплыў тэхналагічных асаблівасцей на мастацкія якасці	132
РАЗДЗЕЛ II ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА	140
<i>Батовская Е. Н.</i> Хоровой цикл «Из прошлого» Б. Лятошинского: жанрово-стилевые ориентиры	140
<i>Горбушина И. Л.</i> Сочинения для баяна и аккордеона современных композиторов Беларуси: к проблеме творческих интенций	148
<i>Гребенюк Н. Е.</i> Актуальные проблемы вокальной педагогики в процессе преемственности тысячелетий	155
<i>Дашук В. В.</i> Сучасны дакументальны фільм: дыктат вербальнасці і гучанне візуальнасці	161
<i>Двужыльная И. Ф.</i> «Капитан планет» Ольги Подгайской: об авторской концепции	167
<i>Жукоўская І. І.</i> Полістылізм музычнай лексікі ў ноталінейным спісе песнапення Вялікай пятніцы	174
<i>Карпиевич Е. Ю.</i> Жанрово-стилевые особенности «Traffic in open sun» А. Литвиновского	181
<i>Кириченко А. М.</i> Музыка для балалайки современных белорусских композиторов: вопросы исполнительства (на примере произведения Андрея Шпенёва)	189
<i>Ли Чжохуэй</i> Тема труда в китайском игровом кинематографе XX в.	194
<i>Макаревич А. В.</i> Трансформация киноиндустрии в дигитальную эпоху	200
<i>Мдивани Т. Г.</i> Восточный мир в европейском композиторском творчестве	207
<i>Олейникова Э. А.</i> Между прошлым и грядущим: о творчестве композитора В. Ребикова	212

<i>Плодунова Т. А.</i> Из опыта системно-типологического исследования и практического освоения вокальной этнофонии регионов Беларуси	218
<i>Стецюк Р. А.</i> Джазовые саксофонные стили Д. Колтрейна и С. Роллинса (на примере совместной импровизации на тему «Tenor Madness»)	224
<i>Теслер Т. Н.</i> Влияние свинга на эстрадную песенность	232
<i>Фёдорова Е. С.</i> Смысловые и композиционные особенности хоровой фрески «Святая Троица» Л. Шлег в аспекте компаративного мышления автора	237
<i>Чигилейчик В. М.</i> Постановочные особенности спектаклей в музыкальных театрах Беларуси	245
<i>Ярмалінская В. М.</i> Тэарэтычныя аспекты даследавання сцэнаграфіі – аднаго з асноўных накірункаў тэатразнаўства	252
<i>Яроміна К. П.</i> Адлюстраванне каштоўнасных арыенціраў і праблем грамадства ў пастаноўках тэатраў лялек Беларусі 2010-х гадоў	260
<i>Ячная Т. А.</i> Літаратурныя тэксты вакальных твораў замежных кампазітараў: да праблемы перакладу на беларускую мову	267
РАЗДЗЕЛ III ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГІІ, АНТРАПАЛОГІІ, ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І СЛАВІСТЫКІ	274
<i>Альшевская А. С.</i> Образ русалки в художественной литературе: специфика форм репрезентации и содержательного аспекта	274
<i>Бабіч А. Ю.</i> Паляўніцтва як традыцыйная форма лесакарыстання беларусаў у XX – пачатку XXI ст.	282
<i>Батяев В. Ф.</i> Социальная структура евреев Беларуси	290
<i>Бункевич Н. С.</i> Армяне Беларуси: сохранение некоторых элементов материальной культуры	296
<i>Воінава А. М., Палуян А. М.</i> Лексіка радзіннай абраднасці Брагінскага раёна	303
<i>Высоцкая М. С.</i> Параўнальны аналіз матэрыяльнай культуры Беларусі і памежных краін на прыкладзе ручнікоў	311
<i>Вяргеенка С. А.</i> Тэма кахання і спосабы яе вербалізацыі ў замовах Брагіншчыны	318

<i>Захаркевич С. А., Шайдуrow В. Н.</i> Немцы Беларусі в XIX – 1-й половине XX в.	323
<i>Іванова Г. П.</i> Вобразы мужа і жонкі ў тэкстах навелістычных балад	331
<i>Ізергіна А. М.</i> Да пытання міжкультурных традыцый Беларусі і краін Балтыі і іх уплыў на развіццё каляндарна-святочных традыцый	339
<i>Ляшкевіч А. І.</i> Праблема сезоннай ідэнтыфікацыі беларускага масленічнага абрадавага комплексу	346
<i>Мазурына Н. Г.</i> Варыянтнасць у беларускіх калядных песнях	353
<i>Марковіч Л. Г.</i> Гужавы транспарт вучэбнай фермы «Люшыца» (1922 – 1925)	361
<i>Маховская І. С.</i> Антропалогія эканомічнага поведзення: адаптыўныя практыкі беларусов в умовах эканомічнага крызіса пачала 1990-х гадоў	368
<i>Наваградскі Т. А., Шайдураў У. М.</i> Этнічныя меншасці і міжэтнічныя адносіны ў Рэспубліцы Беларусь	375
<i>Новак В. С.</i> Веснавыя абрады і песні Брагінскага раёна Гомельскай вобласці	383
<i>Паборцава К. В.</i> Міфалагічная проза Добрушскага раёна Гомельскай вобласці: прымхліцы пра ведзьму	391
<i>Раюк А. Р.</i> «Пінская шляхта» як першакрыніца вывучэння этнічных працэсаў і традыцый	396
<i>Скварчэўскі Д. В.</i> Уяўленні пра «край зямлі» ў традыцыйнай карціне свету беларусаў	404
<i>Станкевіч А. А.</i> Дэрывацыйны паўтор і яго функцыянальна-стылістычная роля ў беларускіх народных загадках	410
<i>Тяпкова А. І.</i> Фарміраванне і развіццё армянскіх нацыянальна-культурных аб'яднанняў в Беларусі	418
<i>Хазанова К. Л.</i> Гукавыя сродкі арганізацыі тэксту ў беларускіх народных загадках	425
<i>Цімашэнка Н. П.</i> Сінтаксічныя асаблівасці беларускіх загадак	432
<i>Цітавец А. В.</i> Сэнсы і зместы траецкай абрадавай традыцыі Гарадоччыны	439

<i>Чжан Иньлин</i> К вопросу об особенностях одежды китайцев в Беларуси в 10-е годы XXI в.	445
<i>Шарая О. Н.</i> Теоретико-методологические проблемы изучения празднично-обрядовой традиции белорусов в условиях культурных изменений	450
<i>Шевченко Я. С.</i> Деятельность нарвского белорусского общества «Сябры» в Эстонской Республике	457
<i>Шыдлоўскі С. А.</i> Памеснае дваранства Беларусі: генезіс і развіццё саслоўнай групы (1772 – 1917)	461
РАЗДЗЕЛ IV ПРАБЛЕМЫ ЗАХАВАННЯ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ	469
<i>Высоцкая Х. И.</i> Основные тенденции развития современного художественного текстиля (по материалам Международной биеннале современного искусства текстиля WTA)	469
<i>Гурченко А. И.</i> Фольклоризм в современном искусстве в контексте исследовательского поля <i>memory studies</i>	477
<i>Міцкевіч А. Г.</i> Метады фізіка-хімічных даследаванняў у мастацтвазнаўчай экспертызе твораў мастацкай керамікі	485
<i>Олюнина И. В.</i> SWOT-анализ как метод научных исследований в туризме	493
<i>Сініла А. М.</i> Абразы віцебскай і нявызначанай школ на 1-й Усебеларускай мастацкай выстаўцы. Паходжанне і лёс	500
<i>Флікоп-Світа Г. А.</i> Да пытання пра семантыку Царскай брамы і канастаса 1-й паловы XIX ст. царквы Пакрова Багародзіцы ў вёсцы Вейна Магілёўскага раёна	506

Локотко А. И.

С НОВОЙ АРХИТЕКТУРОЙ В НОВЫЙ ВЕК

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 15.09.2020)

Архитектура и градостроительство Беларуси вступили в двадцать первое столетие со всеми проблемами, конфликтами, противоречиями, с которыми в новый век вошли ставшие суверенными республики бывшего Советского Союза. Экономический кризис, либерализация цен, курс на рыночную экономику, приватизация сделали города и сёла, инфраструктуру страны совершенно неподготовленными к ускоряющимся реформам. Индивидуальное предпринимательство, мелкий, средний бизнес в условиях советской государственной формы собственности не имели своих типов зданий, торговых точек, рынков. Мелкие кафе, зонты и маркизы заполняли широкие тротуары городских проспектов. Высокие гранитные цоколи парадных фасадов прорезали двери мелких лавок. Парадные подъезды занимали киоски, аптеки, кофейни, точки мелкой розничной торговли.

К середине 1990-х годов социальная дифференциация создала прослойку общества, которая занялась коттеджным строительством. В нём видели удачное вложение капитала на фоне высокой инфляции. Коттеджные особняки бессистемно заполнили пригороды, часто не имели инфраструктуры, вторгались в водные и лесопарковые охранные зоны. Многие из них скоро стали заброшенными.

Кризис колхозно-совхозного хозяйствования породил проблемы на селе. В 1-й половине 1990-х годов наблюдался отток сельского населения в города. Переход на фермерское хозяйство столкнулось с рядом правовых и финансовых трудностей. Село и его традиционная застройка обрели дачный характер. Посёлки, построенные рядом с традиционной деревней в 1970 – 1980-х годах, обветшали, как и инфраструктура в условиях оттока населения.

Вместе с тем, словно острова, появились отдельные коттеджи состоятельных горожан, рассчитывающих на перспективу приватизации земли. Постепенно у сельских собственников сформировалось понимание выгоды хозяйствования на земле, так как в городах была нехватка рабочих мест.

Ряд государственных программ, принятых во 2-й половине 1990-х годов, положил конец кризисным явлениям в развитии страны, в том числе в

застройке городов и сёл. Началось постепенное формирование современной национальной градостроительной инфраструктуры Беларуси.

В новый век из советского прошлого перешла и отсталая строительная индустрия: панели, плитка «кабанчик», невыразительные цвета. Но на волне национального возрождения продолжились работы по регенерации исторической застройки городов, начатые ещё в 1990-х годах. В Минске, областных городах, Полоцке, Лиде, Пинске реставрируются памятники исторических центров, отдельные объекты: собор Святой Софии в Полоцке, замок в Лиде, дворец Румянцевых-Паскевичей в Гомеле и другие. В столице ведутся работы на Троицком предместье, памятниках Верхнего города и Городского Вала. Разрабатываются проекты регенерации исторических центров областных городов, а также Бобруйска, Несвижа, Полоцка, Пинска.

Завершается реорганизация проектно-реставрационной отрасли. К началу 1990-х на базе Специальных научно-реставрационных, производственных мастерских формируется научно-производственное объединение «Белреставрация» с участками в областях и Белорусским реставрационно-проектным институтом в городе Минске.

Несмотря на унаследованные от советского прошлого проблемы в стройиндустрии, начинаются позитивные изменения в нормативной базе и структуре индустриального домостроения. По новым нормативам увеличиваются площади типовых квартир, разнообразие секций и, соответственно, архитектура. Жилище становится предметом рынка, состоятельные покупатели желают приобретать просторные, светлые квартиры в престижных домах. Появляются частные строительные фирмы, возрастает информационный и торговый обмен в области новых материалов и конструкций с ведущими мировыми строительными фирмами. Качественные отделочные материалы и красители придают новостройкам современный нарядный колорит. Появляются светоотражающие конструкции, стеклопанели, металлочерепица и т. д.

В 1990-е годы на волне патриотического подъёма, движения за национальное возрождение в архитектуре в общем контексте постмодерна становятся популярными мотивы и формы, которые можно условно назвать историко-романтическими (стиль историзма). В решении объёмов присутствуют фронтоны, стилизованные элементы ордеров, башенки, арки, взятые из готики и ренессанса, классицизма и модерна. Пёстрая раскраска усиливает эклектизм. Ещё не отработаны специфические, архитектурные колеры.

Пластическое разнообразие, обилие мелких форм вынуждают шире использовать в архитектуре кирпич. Наиболее ярко примеры романтической архитектуры проявились в Минске, в застройке районов улиц Солтыса и Ваупшасова, площади Бангалор, микрорайонов Уручья. В последних отдельные жилые комплексы кирпичных домов не отделялись штукатуркой. Появились «столбики»-доминанты с шатровыми башнями, получившие в народе название «карандаши».

Возникают новые типы зданий: гипермаркеты, дискаунтеры, торгово-развлекательные центры. Это архитектура крупных объёмов, требующая значительных пространств, поэтому данные сооружения располагаются на периферии или стыке городских районов.

Новым явлением в архитектуре становится строительство логистических центров, что обусловлено сетью крупных трансъевропейских дорог, проходящих через Беларусь. Транзитные грузовые потоки, рост числа автомобилей стимулируют реконструкцию дорожной сети. Развивается инфраструктура придорожного сервиса. На транспортных магистралях, проходящих через Брест, Гродно, Могилёв, появляются автозаправочные станции в комплексе с магазинами, гостиницами, кафе. Строятся придорожные ресторанно-гостиничные комплексы, частные, рассчитанные на обслуживание грузового транспорта и туристических автобусов. Их архитектура претендует на репрезентативность, здесь прослеживаются мотивы европейских архитектурных традиций, решённые в камне, фахверке, черепице, искусственном тростнике. Присутствуют и национальные, фольклорные мотивы, предметы этнографии, стилизации форм народного жилища.

Областные центры и крупные города Беларуси расположены на берегах рек: Днепра, Западной Двины, Немана, Припяти, Березины и других. В 1990-е годы проводится благоустройство береговых зон и набережных, что делает городские центры комфортными и привлекательными общественными пространствами.

Благоустройство берегов Немана в Гродно сделало исторический центр города благоприятным для обзора, в том числе с прогулочных катеров. Неман стал благоустроенной градостроительной осью, связывающей воедино ансамбли XVII – XVIII вв., здание драмтеатра с фрагментами Старого Замка и Коложской церковью XIV – XVI вв.

Проблемным являлось благоустройство правого берега Днепра в Могилёве. Высокая надпойменная терраса возвышается над районами плотной

частной застройки, пойменной, где расположена Никольская церковь XVI – XVII вв., мостом имени лейтенанта Шмидта. Удаление с крутых склонов курстарника, расположение видовых площадок, организация пешеходных троп, переходов и лестниц сделали надпойменное пространство цельным, доступным для отдыха и прогулок.

Благоустроенная водная ось Западной Двины в Витебске благоприятно влияет на восприятие реставрированного исторического центра, открывая панорамы и перспективные видовые точки на ансамбли и композицию городской застройки.

Большую роль в благоустройстве малых городов сыграло возрождение традиции празднования дожинок. Районный центр или малый город, избранный для проведения праздника урожая, благоустраивался. Исторические памятники реставрировались, улицы и площади облагораживались, формировалось общественное пространство предстоящего фестиваля, на котором присутствовали высшие лица государства. В результате благоустройства малых городов были отреставрированы ратуша XVIII в. в Шклове, Кутеинский монастырь XVIII в. и другие памятники архитектуры в Орше, современное обличье обрёл исторический Слуцк. Благоустройству историко-архитектурного наследия способствовали Дни белорусской письменности, юбилейные даты (реконструкция Заславля, Рогачёва, Полоцка, Новогрудка, усадьбы Адама Мицкевича в Заосье, Наполеона Орды в Вороцевичах, Огинских в Залесье и др.).

Начало нового века обозначилось ростом строительной индустрии. Стабилизация экономики, освоение новых строительных технологий, использование качественных отделочных материалов способствовали созданию зданий и ансамблей нового архитектурного уровня. Некоторые из них становятся национальными брендами. Строительство здания железнодорожного вокзала, Национальной библиотеки, футбольного манежа, крытых теннисных кортов в Минске не только украсило город уникальными сооружениями, но и способствовало освоению новых строительных технологий и архитектурно-дизайнерских решений.

Применение каркасно-балочной технологии с монолитными перекрытиями способствовало строительству массового жилья. В столице возводятся новые жилые комплексы в Малиновке, Сухарево, Уручье. Появляются новые микрорайоны: Каменная Горка, Красный Бор, Брилевичи. Растёт высотность.

9-12-этажные жилые серии сменяются 16-19-этажными. Точечные дома вырастают до 27 этажей.

В 2000-е годы проблемой становится развитие центров белорусских городов. Здесь концентрируются историко-культурные объекты, охранные зоны водных артерий, ландшафта, культурные слои прошлых эпох. Современные требования благоустройства, транспортно-пешеходные нагрузки приводят к появлению наземных и подземных паркингов. Туристические потоки требуют инфраструктуры, сувенирных магазинов, точек питания, торговых площадей. В Минске на площади Независимости строится подземный общественно-торговый центр с паркингом «Столица». Реконструируется Советская площадь в Гродно. В центре Витебска строится летний амфитеатр для проведения фестивалей «Славянский базар».

Большой спор разразился вокруг вопроса, могут ли быть высотки в историческом центре Минска. Троицкое предместье, линейка ритмично поставленных зданий проспекта Победителей 1960 – 1970-х годов, церковные ансамбли площади Свободы XVI – XVIII вв. образуют разномасштабную и разновременную картину. Гостиница «Беларусь» не в силах «держат» открытое, незаполненное пространство северо-восточного сектора. Появление высотного здания на месте кафе «Реченька» – общественно-торгового комплекса «Галерея» с гостиницей «Хилтон», высотного жилого комплекса за Троицким предместьем хотя и вызвало шквал критики, но всё же закрепило опорные точки пространства, усилило ритм застройки проспекта Победителей, освежило выразительность мелкомасштабных строений, придало историческому центру столичный лоск.

В ходе подготовки к Чемпионату мира по хоккею 2014 г. были построены эксклюзивные спортивные сооружения: комплекс «Минск-арена», ледовая арена в микрорайоне Чижовка, комплекс «Студенческая деревня» в городе Минске.

В 2000-е годы спортивные сооружения и ледовые дворцы строятся во всех крупных городах Беларуси. В общественном сознании, в условиях устойчивого развития, закрепились стремление к здоровому образу жизни. Сложилось понимание, что успешный человек – это человек, заботящийся о здоровье, спортивный, стремящийся к знанию, культурному образу жизни. Уникальные спортивные сооружения появились в Бобруйске, Борисове, Горках, Солигорске. Современные концертные площади – в Молодечно, Полоцке, Мозыре.

Второе десятилетие нового века отметилось масштабными работами в области реставрации архитектурного наследия. Реставрированы Государственный академический театр оперы и балета, драматический театр имени Янки Купалы, здание цирка в городе Минске. Государственная программа «Замки Беларуси» способствовала завершению реставрации дворцово-паркового комплекса в Коссово, усадьбы Булгаков в Жиличах, усадебно-парковых комплексов в Лошице (Минск), приступили к консервированию руин замков XIII – XVII вв. в Крево и Гольшанах. Наравне с воссозданными дворцово-замковыми комплексами в Мире, Несвиже, Гродно и Гомеле эти объекты значительно расширили инфраструктуру туризма, сделали местную среду привлекательной для жизни и трудовой занятости.

Коммерциализация, рыночные подходы сказались на воссоздании исторических предместий городов, в том числе Минска. Раковское предместье, Немига, район улицы Революционной, Зыбицкая застроены эклектичными разнохарактерными домами вневиллековой архитектуры. Эта архитектура создаёт развлекательную, зрелищную среду, удобную для потребления (сувенирные лавки, кофейни, гостиницы и др.). Пёстрая и непритязательная застройка такого рода могла бы быть в любом европейском городе. Национальное обличие хотелось бы видеть хотя бы фрагментарно. Стоит вспомнить Немигу 1960-х годов.

Отдельные виды исторических реконструкций относятся скорее к парковым формам. К ним следует отнести реконструкцию крепостной башни в Витебске, фрагменты Мозырского замка XV – XVII вв. из оцилиндрованной древесины и крышами из металлочерепицы, фрагменты крепости (XII – XVI вв.) из модифицированных брёвен на Девичьей горе в Мстиславле. Развлекательный парк представляет собой этнографическая деревня в Буйничках (Могилёв). Такая же картина наблюдается и в провинциальных музеях-скансенах (Глуша, Мотоль, Дудutki).

Конфессиональная толерантность сказалась на бурном строительстве церковных сооружений. Здесь лидирующая роль принадлежит православным храмам. Следует отдать должное строгому следованию канонам и традициям православной церковной архитектуры. Несомненно, здесь присутствуют и новое формообразование, и новаторские решения канонических объёмов, элементов фасадов и другое. В ряде городов появились масштабные православные храмы (Минск, Могилёв, Брест). Но если в крупных городах они не нарушают в целом силуэта, не диссонируют со сложившейся архитектурной средой, то в ряде малых городов их появление резко нарушило высотный порядок, равновесие архи-

тектурно-градостроительных форм. Прежде всего это относится к городам Сморгонь, Слоним, Копыль, Мстиславль. Исторические центры этих городов формируют строения XVII – начала XX в. (монастыри, храмы различных конфессий, дома ремесленников-торговцев), как правило, невысокие и сомасштабные. Доминанты современных церквей искажают не только силуэт, но и колористику из-за сияющих золотых куполов и главок.

Строительство католических церквей велось не столь значительно. Реставрировались и благоустраивались уже существующие костёлы, возведённые преимущественно в конце XIX – начале XX в. Архитектура новых католических храмов не придерживается готических или барочных канонов. Это современные формы и пространственное решение сакрального зала, звонницы, расположения символики (Сморгонь, Логойск). Ещё большие вольности допускаются в архитектуре протестантских храмов, где сочетаются эклектические мотивы различных стилей и эпох (Минск, Колодищи).

За неполных два десятилетия нового века восстановлены сохранившиеся татарские мечети и несохранившаяся соборная каменная в Минске. Из новейших иудейских храмов следует отметить синагоги в Минске и Витебске, выполненные в традиционном стиле.

Последние годы знаменовались появлением в архитектуре Беларуси новых ярких сооружений, имеющих знаковое значение для современной культурно-художественной идентичности. К таковым прежде всего следует отнести Музей Великой Отечественной войны – хранилище бессмертного подвига народа-победителя. Уникальным явлением на востоке столицы стал комплекс «Маяк Минска» – общественно-развлекательный торговый центр и жилой район с эксклюзивными домами, носящими имена художников, композиторов, поэтов. Многофункциональный центр «Галилео» – новый тип сооружения в современной архитектуре, включающий международный автовокзал, торговые залы, кафе, кинотеатры. Многофункциональный центр «Титан» на проспекте Дзержинского в столице включает и высотное офисное здание. Сегодня подобные здания существуют и строятся во многих городах Беларуси.

Новый век ознаменовался развитием промышленной архитектуры Беларуси, имеющей особое градообразующее значение. Металлургический комбинат в Жлобине не только стал новым суперсовременным технологическим предприятием, но и способствовал развитию города. Проведена реконструкция гродненского «Азота», нефтеперерабатывающих комбинатов в Мозыре и Новополоцке, автомобильного гиганта в Жодино. Объединение «Промтехмонтаж» открывает

свои филиалы во всех крупных городах. Разрабатываются отечественные технологии большепролётных конструкций: перекрытий, арок, куполов. Это позволяет строить такие уникальные сооружения спортивно-развлекательного назначения, как «Фристайл», аквапарки. Зарождаются струнные технологии. Беларусь становится страной передовой индустрии, стоит на пороге создания струнного транспорта. Новый век знаменовался строительством четырнадцати станций метро, в том числе в 2020 г. открылись четыре станции новой третьей линии. Реконструированы и значительно расширили свою пропускную способность мосты в Гродно, Березино, Могилёве. Электрифицированы железнодорожные пути до Гомеля и Гудогая. Всё это позволило благоустроить окружающую среду, снизить загрязнения, улучшить придорожную эстетику.

Строительство Белорусской атомной станции с участием наших учёных, инженеров и строителей обогатило наших специалистов ценным практическим опытом.

До настоящего времени дискуссионным остаётся вопрос, нужен ли нашей столице высотный комплекс «Сити» – группа деловых зданий, компактно расположенных недалеко от центра (предполагается территория аэропорта Минск-1). Комплексы офисно-деловых, торговых зданий появились во 2-й половине XX в. во многих европейских городах, а также в Японии, Китае, странах Ближнего Востока, Арабских Эмиратах и т. д. Высотность и компактность «Сити» объясняется рациональной организацией коммуникаций, концентрацией представительств фирм, офисов банков, бирж в одном месте. Подиумную часть обычно занимают торговые пространства, залы для презентаций, выставок, переговоров, паркингов. Накопленный в Европе опыт говорит о том, что «Сити» можно вписать в историческую ткань города (район «Де-Франс» в Париже, высотный комплекс в Вильнюсе и т. д.). Вертикальный деловой город появился неслучайно. Разброс составляющих его компонентов по городу в малоэтажных офисах и гостиницах функционально не оправдан. Задержка появления «Сити» в Минске объясняется тем, что потребность в нём не обрела должной остроты. Сити-центры – это островки глобализации: экономической, финансовой, технологической, логистической, знак интеграции страны в мировой рынок.

Новый век актуализировал проблему территориального развития города Минска. На сравнительно небольшой территории (348 км²) сегодня проживает около 2 миллионов человек (20% населения страны). Для сравнения, площадь Вильнюса с населением в 541 тыс. человек в четыре раза больше

площади Парижа или Барселоны; на 523 км² Варшавы проживает чуть больше 1,8 миллиона человек.

Проблема создания Минской агломерации градостроительно рассматривалась ещё в послевоенные десятилетия прошлого века. Уже тогда её масштабы, согласно научно-проектным прогнозам, охватывали всю область. Влияние прослеживалось и на некоторые районы соседних областей. Поскольку перспективы роста территории собственно Минска практически исчерпаны (внешние границы подошли вплотную к высокобалльным сельскохозяйственным угодьям), а уплотнение застройки весьма проблематично с учётом зелёных зон и парковок, создание Минской агломерации проектируется за счёт развития кольца городов-спутников: Жодино, Логойска, Заславля – Радошкович, Дзержинска – Фаниполя, Руденска – Марьиной Горки. В агломерацию войдёт и китайско-белорусский индустриальный парк «Великий камень».

Рост количества личного транспорта, появление скоростных электричек, строительство кольцевой автомобильной дороги ускорили развитие пригородов и городов-спутников. Экологический каркас и создание зелёного кольца повысят интерес к агломерации со стороны как инвесторов, так и индивидуальных застройщиков.

Инфраструктура сельского расселения и архитектура современного села за текущие десятилетия претерпели радикальные изменения. Упорядочить экономические, демографические, производственные процессы помогла Государственная программа возрождения села. За период с 2005 по 2010 годы предусматривалось строительство агрогородков, развитие сети дошкольного и школьного образования, реорганизации здравоохранения на селе, создание преференций для субъектов хозяйствования и закрепления кадров. Несмотря на резкое перераспределение сельского и городского населения за 2-ю половину XX в. в пользу последнего, в сельской местности сегодня проживает около 30% жителей страны, а её площадь составляет 80% территории государства.

В результате производственно-экономической опорой развития села стали агрофирмы и агропромышленные комплексы. Центрами экономического и социального развития села являются агрогородки – новый тип сельского поселения, включающий социальную, жилую и хозяйственно-производственную инфраструктуру. Идея создания агрогородков появилась ещё в 1950-е годы, в период хрущевских преобразований. Сегодня в Беларуси около 1 500 агрогородков. Они формируют современное архитектурно-градостроительное обличие села. Благоустроенные сельские дороги являются коммуникационным каркасом, а сельско-

хозяйственные объекты (детские сады, школы, поликлиники, производственная ориентация, фирменная сельхозпродукция) – каркасом формирования жилой застройки (индивидуальных домов, коттеджей). Распространение личного транспорта на селе способствует привязке к агрогородкам трудовых ресурсов окрестных сёл и хуторов.

Архитектура агрогородков отличается от некогда строившихся образцовых посёлков колхозов-миллионеров 1970 – 1980-х годов не только индивидуальностью в каждом конкретном случае, но и новым отношением к ландшафту и среде. Лучшие примеры органично включают в застройку природно-ландшафтные и историко-культурные объекты, учитывают и аутентичные ориентиры: церковь, старинный парк, панскую усадьбу (Гервяты, Солы, Друцк и др.). Строительство агрогородков способствовало экологическому и хозяйственному благоустройству сельской среды.

Посёлки фермеров и дачников, дома и коттеджи отражают как потребительские вкусы, так и желание воссоздать аутентичную архитектуру, используя традиционные материалы, планировку, масштаб. Дизайнеры предлагают широкий выбор таких усадеб, в том числе с учётом региональных и местных особенностей. Современный сельский особняк помимо одно-двухуровневого жилища включает зал с камином, гараж, летнюю кухню, баню. В оформлении усадьбы применяются альпийские горки, икебаны, яркие и практичные, местные и экзотические виды растений.

Традиционно-аутентичная сельская архитектура выжила и успешно адаптировалась к условиям нового века. Народные мастера, обычные сельчане, преобразили старые и построили новые дома, смело используя современные материалы: строительные, отделочные и кровельные, проявляя большой вкус и эстетическое понимание в применении красок и цветов в убранстве дома-хаты. Соседство подновлённых и вновь построенных деревенских каменных домов не нарушает традиционного облика улицы: её масштаба, ритма, эргономики. Традиционная уличная деревня живёт и радуется новыми красками, цветниками палисадников, тенистыми кронами берёз, клёнов, лип. Потребность в красоте, фантазия видны не только в росписях фронтонов, наличников и шалёванных стен, но и в фантазии малых пластических форм, мастерски выполненных из подручных материалов и вышедших из употребления предметов быта.

Новым явлением в селе XXI в. стали агроусадьбы – объекты сельского агротуризма. Сегодня на территории Беларуси их насчитывается около двух тысяч. Они размещены в живописных природных местах, у берегов рек и озёр, на уют-

ных лесных полянах, в местечках, сёлах и деревнях, имеющих экологические или историко-культурные объекты. Архитектура агроусадёб, как правило, с претензией на эпатажность, эксклюзивность, привлекательность. В зависимости от возможностей владельца усадьба включает дом с жилыми комнатами, обеденным залом, комнатами отдыха и развлечений (каминная, бильярдная и др.). Во дворе – бассейн, гараж, баня, место для отдыха у костра и т. д. Материалы строений: дерево, камень, кровельный тростник, металлочерепица, различные кузнечные изделия. Часто рядом расположена пасека, строение для лошадей (конные прогулки), вольеры для охотничьих собак. В агроусадьбах популярно создание местных музеев, где собраны предметы этнографии, традиционного быта, изделия народных мастеров, старинные повозки, сани и другие предметы.

Архитектура и градостроительство Беларуси за 25 лет становления государственной независимости и суверенитета вместе с другими, формирующими идентичность страны отраслями, такими как культура, образование, наука, обрела те современные черты, которые определяют национальное обличие страны. Создана новейшая территориально-градостроительная инфраструктура, современные технологичные коммуникации, города, органично сочетающие передовые достижения архитектуры и историко-культурное наследие. Современное белорусское село нашло национальный путь развития традиций и новаций, а сельская среда обрела благоустроенность, чистоту – всё то, что раскрывает миру красоту и неповторимость родной земли.

Архитектура Беларуси шагает в будущее, опираясь на опыт поколений, инновационные, творческие и технические достижения народа, его созидательную энергию и веру в высокое историческое предназначение.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены основные достижения белорусской архитектуры за период независимости нашей страны.

SUMMARY

In the article considers the main achievements of Belarusian architecture during the period of independence of our country.

РАЗДЕЛ I

ПРОБЛЕМЫ АРХИТЕКТУРЫ, ВЫЯВЛЕНЧАГА І ДЕКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА

Балтазюк И. В.

АРХЕТИПИЧЕСКИЕ СИМВОЛЫ И ИХ МОДИФИКАЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ УКРАИНСКИХ ХУДОЖНИКОВ П. БЕВЗЫ, А. ЖИВОТКОВА, А. ГИДОРЫ И П. АНТИПА

*Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры, Украина
(Поступила в редакцию 07.09.2020)*

Архетипы составляют важную страницу исследования в области современной культурологии и искусствоведения. Актуальным является изучение генезиса архетипических символов, их интерпретации и трансформации в живописных произведениях художников с учётом особенностей творчества. Универсальные символы составляют основу творческих интенций украинских художников П. Бевзы, А. Животкова, М. Вайсберга, А. Криволапа, П. Антипа, А. Гидоры, И. Марчука, О. Одайник и других.

И. Процьк, проводя исследования в области славянской филологии, рассматривает проблему определения и взаимодействия понятий «архетип» и «символ». Учёный акцентирует внимание на том, что взгляды на существование архетипа существовали задолго до того, как это понятие использовал К. Юнг: «термин “архетип” присутствовал в трудах Филона Иудея, Иринея, Дионисия Ареопагита» [8, с. 368]. Генезис символа и архетипа связывают с идеями Платона.

Современная научная мысль, в частности работы В. Кононенко «Українство в словесній символіці» [4] и С. Крымского «Архетипи української культури» [5], показывает, что архетипические символы составляют актуальный объект исследования, особенно в последние десять лет. Человеческие ценности кодируются в архетипических структурах, семантика которых интегрируется в ценности и потребности современного общества. Наиболее серьёзное исследование в аспекте определения роли и значения универсальных архетипических комплексов в процессе понимания их символического значения в современном изобразительном искусстве проводили отечественные учёные Т. Яценко, С. Крымский, Ю. Сиденко, И. Евтушенко, Г. Микитов, Л.

Гоц, Н. Головатая, В. Чугаева, Н. Лысенко, В. Пилипов, М. Мищенко и другие.

Цель статьи – анализ особенностей модификаций универсальных символов «вода», «земля», «свет» и «слово» на примере творчества украинских художников П. Бевзы, А. Животкова, А. Гидоры и П. Антипа.

Апеллируя к смыслам и ценностям украинской культуры, закодированных в многочисленных знаках, архетипах, символах, образах, художники познают их духовную основу. Формирование представлений о культуре исходит из анализа этих образов совокупно с архетипами, которые не ограничены многозначностью символического выражения, что составляет содержание произведения.

Английский лингвист Ф. Уилрайт выделяет пятый класс символов — архетипический, к которому относит символы, имеющие универсальное значение практически для всего человечества: «небесный отец и земная мать», «свет», «кровь», «верх – низ», «ось колеса» и другие [9, с. 98]. Наиболее архетипическим и распространённым среди этих символов Ф. Уилрайт называет «свет», символизирующий как умственные, так и духовные качества. В разрезе филологии Н. Лысенко детализирует такие понятия, как «архетипический символ», «традиционный символ», «народнопоэтический символ», предлагая собственную классификацию символов [6]. К архетипическим символам, предложенным английским лингвистом Ф. Уилрайтом, Н. Лысенко в контексте украинских национальных архетипов предлагает добавить следующие: «огонь», «вода», «воздух» и «земля».

Как отмечает С. Крымский: «В наиболее выразительных формах архетипы выступают в национальных культурах» [4, с. 78]. Универсальные ценности и представления определённой культуры являются её архетипами. Исследования С. Крымского в сфере этнического окраса архетипических символов позволяют говорить о восточнославянских или украинских архетипических символах и их роли в становлении национальных архетипов. Автор выделяет следующие группы архетипических украинских символов: «сердце», «степь», «природа», «слово» (logos), «игра».

В области лингвистики Г. Микитов раскрывает содержание терминов и соотношение понятий «символ», «архетип» и «архетипический символ», уделяя значительное внимание универсальным архетипическим символам. Архетипическая символика, как отмечает учёный, имеет архаический характер и отражает индивидуальный опыт [7, с. 135]. Модификация символов «вода»

и «свет» вызывает производные, коррелируемые в зависимости от национальной основы, на которой они воспроизводятся, уровень модификации зависит от индивидуального сознания и глубины национальной ментальности. Архетип приобретает новое содержание благодаря социально-культурному окружению.

Взаимосвязь универсальных символов «вода» и «свет» с духовным началом служит основой появления сакрального содержания архаичных символов, имеющих также и современные интерпретации. Генезис архетипа «вода» относится к основным и наиболее древним символам-архетипам. Именно благодаря своей очистительной силе, что связано с таинством крещения, архетип «вода» рассматривается как религиозный символ. Однако не только в христианстве вода выступает как символ входа в новую жизнь и очищения, в большинстве религий можно найти аналогичные примеры.

С позиции теоретического анализа очевидно, что архетипы «вода» и «свет» приобретают особую семантику, отличительную от той, что присуща традиционному народному этносу. В современной терминологии эти архетипы относятся к значимым символам в жизни украинцев и украинской культуры и ассоциируются с поиском национальной идентификации. Универсальные архетипы «вода» и «свет» широко интерпретируются в творчестве украинских художников конца XX – начала XXI в. В. Трубиной, В. Бажая, А. Бабака, А. Ройтбурда, А. Криволапа, П. Бевзы, В. Сидоренко, А. Гидоры, Ю. Ковалю, Е. Колодия, Ю. Вакуленко, А. Ганкевича, С. Панасенко, А. Поперняка, Е. Потапенкова, В. Гулича, П. Лебединца и др.

Украинский художник П. Бевза исследует архетипы «свет» и «вода», интерпретируя их в своём творчестве через сакральное измерение, что показательно в живописи «Феодосия. Дождь» (2002), «Воды», «Дорога», «К свету 2» (все – 2012 г.), «Весенняя вода», «Создание воды» (обе – 2013 г.), «Свет» (2014). Исследуя «свет» в измерении «Божественного звучания», автор создал проект «Иордань» (2015), который объединяет два равносильных архетипа: «свет», как источник внутренней энергии и символ духовной свободы, и «вода» (подвижная вода), как память, источник новой силы, очищения и сакральной энергии. В произведении «К свету 2» (2012) автор раскрывает символическую нагрузку высшей сакральной силы света через архетипы «человека» как земного творца; «агнца» как символа высшего Творца; «тоннеля», символизирующего переход из одного состояния в другое, из прошлого в будущее, и другие. Динамика и белый божественный цвет тела, озаряющий

фигуру, говорят о том, что критическая отметка пути «к свету» уже пройдена, направление невозможно изменить, личность уже испытала трансформацию. Тоннель также символизирует путь, который проходит человек при рождении, – это состояние обретения нового качества. Архетип «лестницы» в произведении «Свет» (2014) так же, как и архетип «туннеля», символизирует переход, человек становится олицетворением стремления к лучшему, что усиливается движением наверх, вперёд и вверх. Архетип «свет» в творчестве художника, в частности в работах «К свету 2» и «Свет», имеет национальную тональность, поскольку обращается к духовности украинского общества, его нереализованного потенциала.

У П. Бевзы архетипы «воды» и «дороги» также неразрывно связаны, поскольку путь изображается автором в виде русла либо текущего ручья. Архетип «дороги» имеет символическое выражение пути, философское значение которого характеризует переход между двух миров, бытием-небытием, прошлым и будущим. Дорога – это направление, цель, к которой стремишься («Путь на Эчки-Даг», «Дорога в Феодосию», «Сад троп»).

Современный анализ этнических архаичных символов происходит в сфере социокоммуникативных отношений общества, поскольку ближе всего к художественно-творческой деятельности относится именно коммуникационная сфера. Принципами маркетинга и рекламы пользуются довольно много современных художников, применяя определённые национальные символы в своих работах, апеллируя к зрителю, в той или иной степени играя на подсознании, манипулируя вниманием, потребностями, эмоциями, информацией. «Целенаправленное формирование образа рекламного сообщения происходит таким образом, чтобы оно вызвало необходимое воспоминание (ассоциации, архетип). Таким образом достигается влияние на индивидуальное бессознательное» [3, с. 26]. События или явления подаются таким образом, что на подсознательном уровне зритель активно воспринимает произведение искусства как современное и актуальное. Однако очень часто это удачное сочетание использовано искусственно, с целью получения необходимого воздействия на зрителя, что является одной из основных проблем современного искусства.

Архетип «слово» (logos), как отмечает С. Крымский, относится к древнейшим украинским архетипическим символам. Среди украинских художников нового тысячелетия, которые обращаются к этому архетипу как универсальному визуальному символу, имеющему отношение к массовой культуре,

стоит выделить таких авторов, как Г. Зеньковский, А. Блудов, С. Силантьев, Г. Саллер, Н. Маценко, И. Гусев, Л. Раштанова, В. Реунов, В. Бажай, В. Покиданец, Н. Кравцов, А. Манн, В. Харабарук и другие. Что касается производных, которые образуются на пересечении архаики и сакральной семантики, формируя национальные особенности универсальных архетипов «земля» и «слово», стоит отметить творчество А. Гидоры и А. Животкова.

Изучая архетипы «земли» из первоисточников их существования, А. Гидора переносит символическое значение на плоскость в свои ландшафтные «картины земли». В произведении «Крест» (1990) автор изобразила тысячелетний камень в форме креста как символа мироздания, с высеченными буквами, словами и текстами, в центре которого слово – солнце. Крест издавна символизирует солнце, глубинный смысл этого архетипа усиливается изображением аналогичных символов со старославянской и трипольской культур.

Сочетание архетипов пограничного состояния («закат солнца», «земля», «свет») ярко воплощено в произведении «Измерение времени 2» (2016) из проекта «Форпост горизонт. Могрица». Линейно-силуэтная композиция произведения построена таким образом, что солнце закатывается по линии каменного креста, тайны которого всегда воспевают А. Гидора. Тяжесть пограничного состояния усиливается ещё и манерой письма, с густыми слоями краски, словно уплотняющими воздух, в котором присутствуют напряжение уходящего дня, давление времени, ощущение вечности земли. В этом сходство с её мужем, художником А. Животковым: они одинаково глубоко чувствуют время земли. Однако в отличие от его работ это символ-образ. Пейзажи А. Гидоры наполнены жизнью конкретного места – Могрицы с её реками, степями, холмами.

Особого внимания заслуживает величественное произведение «Место Могрица. Груновка. Мирополье» А. Животкова, построение композиции которого берёт начало в древней письменности, где один символ может символизировать слово, предложение и даже целый текст. Величество этого панно соткано из тысяч фрагментов, слов (тексты из Библии) и символов («круг»-солнце, «рыба»), первоисточники появления которых объясняются вдохновением автора историческим прошлым Украины (конь становится символом тысячелетней истории местности) и уважением к кочевым племенам; архаикой раннехристианских религий; искусством С. Параджанова.

Архетип «слово» также состоит из кодов, как и визуальный символ, будучи носителем определённого значения и имея возможность вызвать множество образов независимо от их реального содержания. «Находит тот, кто ищет» – фраза, которая соответствует Работе № 4 из цикла «Дороги. Направление Северо-Восточный». Его произведения воспринимаются как палимпсест, с наложением одних текстов поверх других. «Тексты наслаиваются, проваливаются, горбятся, размываются, текут по руслам, раскаляются и остывают <...> они меняют семантику» [1, с. 214]. Все произведения, которые сопровождаются текстовыми сообщениями, имеют общую характерную черту, это ключевое слово, которое появляется перед зрителем в нужный момент, например, фраза, которая первой обращается к зрителю в Работе №1 из цикла «Работа с библейскими текстами» (2012) – «вначале было слово».

Архетип «земля» неразрывно связан с архетипом «степь», символическое значение которого уходит своими корнями во времена первых поселенцев, поскольку степь для украинского этноса всегда была и будет символом свободы. П. Антип большую часть своего творчества уделяет этому культурному феномену – украинский Гоген ищет вдохновение в истории своей нации. Степь как дыхание древней цивилизации и истории страны воплощена художником в произведениях «Параллельность миров» (2002), «Степь» (2007), «Степь весной», «Утро в степи» (оба – 2008 г.) , «Земля мифов», «Скифский путь», «Между небом и землёй» (все – 2013 г.), «Завтра начинается сегодня» (2014).

Знаковое произведение П. Антипа «Амазонка в степи» (2008) – это величие фигуры украинской женщины, воспетой через архетипы «богини» и «женщины-воина». Символическое значение архетипа «женщина» в украинской национальной культуре издавна ассоциируется с землёй и плодородием, что умело воплотил П. Антип в композиции «Амазонка в степи». «Что для меня степь? Это степь скифов и сарматов, она простая и просторная. В живописи рассматриваю её через призму женщины, в частности, амазонки. Это богиня-воин, о которой ещё писал Геродот», – признаётся П. Антип [10].

Исследуя ключевые архетипические символы украинской культуры, П. Антип создал объёмную живописную энциклопедию «Конеголовый скипетр» (2005). Это произведение насыщено символами культурного значения, в котором присутствуют знаковые для украинского этноса архетипы, такие как человек (образ женщины, каменная баба), природа (солнце, земля, степь, путь), живое существо (лошадь, бык, петух).

Амазонка, как и Великая Богиня-Мать, – символ женского начала, плодородия Земли, Женщины, Природы. «Культ матери, который у украинцев связывался с обожанием земли, стал основой этнической доминанты украинского национального характера» [2, с. 155]. Неомифологизм сочетает христианский символизм и архетипы, связанные с языческими верованиями; именно в контексте язычества происходит необъятная интерпретация художником архетипа «каменных баб».

Результаты анализа работ украинских художников свидетельствуют о том, что модификация универсальных архетипических символов на национальной почве связана с индивидуальными переживаниями художников, их эмоциональным состоянием, влияющим на смысловое и художественное преобразование архаичных символов, которые приобретают национальную окраску. Универсальные символы «вода», «земля», «свет» и «слово» интерпретируются украинскими художниками и в контексте религиозного искусства, где они приобретают сакральное значение.

Украинская природа и история является неисчерпаемым источником генезиса архетипов, к которым обращаются украинские художники в поиске культурного кода нации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александр Животков. Холст, дерево, картон. Работа с материалами. 1984 – 2014. – Киев : Stedley Art Foundation, 2014. – 288 с.
2. Бригинець, О. Використання трипільських знаків в сучасному мистецтві / О. Бригинець // Художні практики початку ХХІ століття: новації, тенденції, перспективи : зб. наук. праць. – Київ, 2019. – Вип. 1. – 337 с.
3. Грицюта, Н. М. Архетипна символіка як етичний концепт формування сучасних брендів / Н. М. Грицюта // Інформаційне суспільство / Ін-т журналістики Київського національного ун-ту ім. Т. Шевченка. – 2010. – Вип. 12. – С. 20 – 27.
4. Кононенко, В. Українство в словесній символіці / В. Кононенко // Мовознавство : тези та повідомлення ІІІ Міжнар. конгресу українців. – Харків, 1996. – С. 229 – 231.
5. Кримський, С. Архетипи української культури / С. Кримський // Вісник Національної академії наук України. – 1998. – № 7-8. – С. 74 – 87.
6. Лисенко, Н. О. Нотатки щодо деталізації дефініції терміна «архетипний символ» / Н. О. Лисенко // Наукові записки Національного університету «Острозька академія» : зб. наук. праць. – Острог, 2015. – Вип. 56. – С. 163 – 165.
7. Микитів, Г. В. Трихотомія «Символ» – «Архетип» – «Архетипний символ»: диференціація та кореляція понять / Г. В. Микитів // Вісник Запорізького національного університету. – 2017. – № 2. – С. 135 – 142.

8. Процик, І. В. Архетип і символ: проблеми визначення та взаємодії / І. В. Процик // Актуальні проблеми слов'янської філології. – 2011. – Вип. XXIV, ч. 2. – С. 368 – 377.
9. Уилрайт, Ф. Метафора и реальность / Ф. Уилрайт // Теория метафоры / сост. Н. Д. Аругтюновой. – М., 1998. – С. 82 – 109.
10. «Художником бути легко і в кайф, якщо ти ним народився» – Петро Антип, 4 травня 2018 г. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://galinfo.com.ua/articles/hudozhnykom_buty_legko_i_v_kayf_yakshcho_ty_nym_narodyv_sya__petro_antyp_286866.html. – Дата доступу: 11.05.2020.

РЕЗЮМЕ

Исследован генезис архетипических символов и их модификация в творчестве украинских художников, определено различие индивидуальных и универсальных архетипических образов. Проанализировано содержание архетипических символов в живописи на основе междисциплинарного подхода. Выявлено, что истоки современного украинского искусства связаны с религией, мифологией, обрядностью, обычаями и верованиями, которые формируют национальные особенности архетипических символических структур. Охарактеризованы особенности модификаций универсальных символов «вода», «земля», «свет» и «слово» на примере творчества украинских художников П. Бевзы, А. Животкова, А. Гидоры и П. Антипа.

SUMMARY

The genesis of archetypal symbols and their modifications in the work of Ukrainian artists is investigated, and determined the difference between individual and universal archetypal images. The content of archetypal symbols in painting is analyzed based on an interdisciplinary approach. It was revealed that the origins of modern Ukrainian art are connected with religion, mythology, rituals, customs and beliefs that form the national characteristics of archetypal symbolic structures. The features of modifications of the universal symbols, such as «water», «earth», «light» and «word» are characterized by the work of Ukrainian artists P. Bevza, A. Zhivotkov, A. Gidora and P. Antip.

Борозна М. Г.

ТЕМА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ БЕЛАРУСИ

Белорусская государственная академия искусств

(Поступила в редакцию 19.06.2020)

Целью статьи является представление одной из наиболее заметных тенденций в изобразительном искусстве Беларуси XX в. – переосмысления героических и трагических событий Великой Отечественной войны. В общих

чертах описан контекст, обусловивший необходимость развития этой темы в современном искусстве. Введены в научный оборот новые произведения монументального искусства, художественные достижения, фотографии.

Сохранение исторической памяти – одна из актуальных проблем отечественной художественной культуры последних десятилетий. Достаточно большой круг художников привержен теме Великой Отечественной войны, которая лейтмотивом проходит и во многих современных работах, связана с лучшими достижениями мирового искусства и национальной художественной традиции. К военным сюжетам сегодня часто возникает отношение как к актуальной проблематике, определённому иносказательному высказыванию, а не только как к историческому контексту.

Проблемы интерпретации темы Великой Отечественной войны в творчестве белорусских художников исследуются в трудах Е. И. Атрахович [1], М. Г. Борозны [2], А. Г. Голубович [5], Л. Н. Дробова [6], В. И. Жука [7], М. С. Кацера [8], О. С. Коваленко [9], С. В. Медвецкого [10], К. В. Мельника [11], М. А. Орловой [13], Э. А. Петерсона [15], В. Ф. Шматова [16]. Описываемая тема нашла свое воплощение в четвёртом томе 6-томного издания «Гісторыя беларускага мастацтва» [4].

Чем дальше уходят в историю события Великой Отечественной войны, тем более отчётливо видится масштаб трагедии и величие подвига народа. События периода войны нашли яркое воплощение не только в изобразительном творчестве художников (И. Ахремчик, Е. Зайцев, М. Савицкий, М. Данциг, В. Громько и др.), но и в художественной литературе (В. Быков, А. Адамович, И. Чигринов и др.), кинематографе (В. Туров, В. Рубинчик, Б. Степанов и др.), монументальном творчестве (З. Азгур, А. Аникейчик, А. Бембель, А. Глебов, Ю. Градов, Г. Заборский, В. Занкович, Л. Левин, Н. Рыженков, И. Миско, С. Селиханов, М. Ткачук, А. Финский и др.). Живописные полотна, графические листы, скульптуры, плакаты, посвящённые событиям периода Великой Отечественной войны, являются раритетной частью музейных фондов и коллекций Беларуси.

Состояние художественной культуры, судьбу изобразительного искусства военного периода, время и место художника в нём ещё предстоит детально изучить. О. С. Коваленко отмечает: «Многие белорусские художники, оставаясь в пределах “дозволенного”, оказались способными без фальшивой риторики воплотить героизм народа на трагических сломах его исторической

судьбы, просто и человечно рассказать о своём современнике, о том, что было главным в его жизни» [9, с. 295].

Произведения белорусских художников, созданные в военные годы, были представлены на выставке в залах Государственной Третьяковской галереи в Москве (1944). Выставка имела важное значение для консолидации художественных сил, которые находились на не занятых врагом территориях. В ней участвовало более 30 живописцев, скульпторов и графиков.

Сегодня творческие работы военного времени представляют значительную ценность, так как являются уникальным художественно-документальным материалом. Многие белорусские художники с первых дней войны ушли на фронт и в партизанские отряды. Участие в партизанском движении принимали Г. Бржозовский, Н. Гутиев, В. Громыко, А. Мозолев, Н. Обрыньба, С. Романов и другие. Они продолжали работать: делали многочисленные наброски, в которых фиксировали партизанскую, фронтовую жизнь, нахождение в гетто, создавали портреты партизан, фронтовиков, участвовали в контрпропаганде.

С первых дней войны стали выпускаться плакаты-газеты «Партизанская дубинка» и «Раздавим фашистскую гадину». Белорусские художники, работавшие при Центральном штабе партизанского движения в Москве (З. Азгур, А. Бембель, А. Глебов), выступали на страницах этих изданий со своими рисунками, беспощадными карикатурами. Издания готовились в Москве и распространялись по партизанским отрядам по всей Беларуси.

Сатирический журнал «Партизанская дубинка» выходил на белорусском языке без указания места издания в 1942 – 1943 гг. Издание печаталось с иллюстрациями, выполненными И. Ахремчиком, П. Гавриленко, Е. Зайцевым, Е. Красовским, Б. Малкиным, М. Филипповичем и другими. Сотрудничали с журналом известные московские художники О. Верейский, Ю. Ганф и В. Горяев.

Агитплакат «Раздавим фашистскую гадину» предназначался главным образом для распространения среди белорусских партизан и населения Беларуси. Выходил с июля 1941 г. до мая 1945 г. Редакцию возглавлял сначала М. Чаусский, а с 1943 г. – К. Крапива. Издание печаталось в тылу, с освобождением столицы Беларуси – в Минске.

Сатирическое издание «Раздавим фашистскую гадину» в военные годы сплотило вокруг себя белорусских литераторов и художников: Я. Коласа,

К. Крапиву, П. Бровку, К. Чорного, М. Чаусского, А. Астрейко, З. Азгура, И. Ахремчика, Е. Зайцева, А. Волкова, Н. Гурло и других.

Музейные специалисты отмечают: «Рукописные журналы партизан стали беспрецедентным творческим опытом в экстремальных условиях (полной оккупации территории Беларуси), являясь яркой страницей в истории советского агитационно-пропагандистского искусства. Художники-партизаны подвергали едкой карикатуре политические события, происходившие на оккупационной территории Беларуси» [3]. Авторами художественных работ на страницах рукописных партизанских журналов были А. Василицев, Н. Гурло, Е. Дятлов, С. Ли, А. Раевский, М. Цыманов. Антифашистские плакаты, рисунки (зарисовки боевых действий, портреты сослуживцев) делали Н. Гутиев, С. Романов, В. Громыко и другие. Между боями П. Гавриленко написал картины «Прорыв немецкой обороны» (1942), «Портрет мальчика-партизана» (1943), «Партизаны на Полесье» (1944) и другие. Графические работы на партизанскую тематику создавал Н. Обрыньба.

Ветеранами и участниками Великой Отечественной войны были М. Беленицкий, А. Вайнштейн, В. Версоцкий, Н. Воронов, Л. Дубарь, П. Дурчин, Л. Кроль, С. Катков, А. Козловский, П. Любомудров, Ю. Пучинский, В. Сахненко, И. Стасевич, Л. Щемелёв, Ф. Барановский и другие. Разведчиком прошёл всю войну будущий заведующий кафедрой живописи Белорусской государственной академии искусств П. Крохолов. График и сценограф Б. Малкин в 1941 г. ушёл на фронт, в звании капитана участвовал в боях под Смоленском и Москвой, был ранен. Живописец Б. Непомнящий воевал в Сталинграде и на Курской дуге, дошёл до Берлина. Война прервала учёбу Н. Воронова, был трижды тяжело ранен.

Живописец Х. Лившиц, находясь в эвакуации, работал над картиной «Зверства немцев в Беларуси». Картина не была завершена. Окончив Фрунзенское военно-пехотное училище, с 1943 г. художник находился в рядах Красной Армии. Скульптором С. Селихановым во время войны были созданы карандашные портреты однополчан. Автопортрет Н. Тарасикова (1944), где он изобразил себя в военной форме, относится к лучшим портретам художника.

Погиб в немецком концлагере после подавления Варшавского восстания в 1944 г. уроженец Беларуси, выдающийся мастер живописного интерьера в Восточной Европе С. Жуковский. Ужасы плена и концентрационных лагерей перенесли Л. Куфко, М. Савицкий, Е. Харитоненко, А. Мозолев.

Советская идеологическая машина активно использовала таланты художников в рамках полученного до войны пропагандистского опыта. В 1944 г. Ф. Модорова за увековечивание в полотнах подвига партизан наградили орденом Трудового Красного Знамени, ему было присвоено почётное звание заслуженного деятеля искусств БССР. Одна из наиболее известных его работ – «В центральном штабе партизанского движения» (1942).

Большую серию скульптурных портретов партизан создал в годы войны З. Азгур. Образы Героев Советского Союза партизан М. Шмырёва, М. Сильницкого, В. Козлова стали лучшими в творчестве скульптора военного времени. Хрестоматийной является скульптурная работа А. Бембеля «Н. Гастелло» (1943).

В послевоенное время идеологическое давление на изобразительное искусство приводило к чрезмерной монументальности, надуманности композиций и пафосной парадности многих полотен. Но и в этот период создавались подлинные произведения, посвящённые Великой Отечественной войне и вошедшие в историю белорусского изобразительного искусства. За годы войны белорусскими мастерами изобразительного искусства был накоплен богатый историко-документальный материал. Увиденное и пережитое в те нелёгкие годы навсегда вошло в палитру художественного поиска художников – ветеранов и участников Великой Отечественной войны и трудового фронта.

Нацистская политика геноцида в отношении еврейского населения оккупированной Беларуси являлась составной частью Холокоста европейского еврейства. Скульптор, живописец, график А. Бразер погиб в Минском гетто вместе с сыном.

Вернувшись после освобождения Беларуси в 1944 г. в Минск, художник Л. Ран узнал о гибели в гетто своей семьи, родных, оставшихся в городе. Судьба семьи художника определила тему его дальнейшего творчества. В середине 1950-х годов он начал работать над графической серией «Минское гетто», куда вошло 17 офортов. Серия является одним из самых пронзительных циклов произведений, посвящённых Холокосту. Полная внутреннего драматизма, каждая работа из этого цикла воспринимается как законченная новелла со своим сюжетом, волнующей образностью.

Публицист и критик В. Никифорович отмечает: «Своеобразный обобщающий символ серии видится в потрясающем офорте “За колючей проволокой”. Мы всматриваемся в тревожное лицо изображённого мальчика,

смотрящего на нас с недетской тоской, нам передаётся его беспокойство, страх перед будущим. Но скорбный, страдающий взгляд больших чёрных глаз (характерная особенность работы) не только конкретно-индивидуален, в нём читается эмоциональное обобщение: глобальная тревога за судьбу всего еврейского народа» [12]. Работы долгие годы не экспонировались на выставках. В 1979 г. альбом гравюр закупила Дрезденская картинная галерея. Тему Минского гетто Л. Ран продолжил другими произведениями в печатной графике, скульптуре, живописи.

С началом Великой Отечественной войны пять родных братьев Монозон ушли на фронт. Вернулись лишь трое. Из них художниками были Монос и Абрам. Теме Великой Отечественной войны посвящены работы М. Монозона «Клятва танкистов» (1946), «Возвращение» (1958), триптих «Не забудем, не простим!» (1965).

В послевоенные годы большинство произведений изобразительного искусства посвящалось событиям Великой Отечественной войны, работам белорусских живописцев, графиков и скульптуров были присущи традиции реалистической живописи. По словам Л. Н. Дробова, в отношении развития живописной традиции «в эти годы формировались не только творческие индивидуальности, но и те общие для белорусской живописи черты, которые в послевоенный период стали преобладающими» [6].

Из рядов Красной Армии, партизанских отрядов, концлагерей и эвакуации вернулись в Минск и приступили к работе и учёбе художники И. Ахремчик, Б. Аракчеев, В. Громько, Е. Зайцев, В. Цвирко, Е. Красовский, Г. Бржозовский, И. Давидович, А. Мозолев, Х. Лившиц, М. Савицкий, В. Суховерхов, С. Ли, С. Катков, К. Космачев, П. Маслеников, Л. Ран, И. Тихонов, А. Шевченко, Л. Щемелёв и другие.

В искусствоведческой литературе мало освещена проблематика судьбы художника на оккупированной территории, коллаборационизма в военное время. Часть белорусских художников в 1941 – 1944 гг. находилась в зоне гитлеровской оккупации (Г. Бржозовский, В. Волков, Я. Дроздович, Н. Дучиц, В. Тиханович, Е. Тиханович, А. Корженевский, М. Севрук, А. Тычина, А. Шибнев, П. Гутковский, Н. Гусев, О. Марикс, Н. Чурабо), большинство из которых в послевоенные годы возобновило творческую деятельность.

В 1944 г. десятки живописных этюдов и рисунков были выполнены в освобождённой Беларуси. А. Волков, Н. Дучиц, И. Гембицкий, Е. Зайцев,

А. Корженевский с документальной точностью запечатлели трагизм увиденного.

Теме войны посвящены полотна «Минск. 3 июля 1944 года» (1955) В. Волкова; «Сталинский рейд Ковпака» (1948) Н. Воронова; «Помощь Москвы партизанам» (1947), «Партизаны в разведке» (1948) Е. Тихановича; «Встреча партизан с Советской Армией» (1946), «За родную Беларусь» (1948) В. Суховерхова; «Возвращение партизан с операции», «Заслонов даёт задание своим партизанам» (оба – 1945 г.), «Константин Заслонов» (1950) В. Хрусталёва и другие.

Тема войны воплощена также в работах Е. Зайцева. Роль партизанского движения раскрывается в его полотнах «Герой Советского Союза Константин Заслонов в партизанском штабе» (1944), «Парад белорусских партизан в 1944 году в Минске» (1947).

Тема войны отразилась в картине В. Бельницкого-Бирули «По следам фашистских варваров» (1942). Художник с 1944 по 1947 годы работал в окрестностях Минска, где написал ряд этюдов, которые легли в основу цикла картин, посвящённых родному краю. В них был найден мотив для хрестоматийного в белорусском изобразительном искусстве полотна на тему войны «Беларусь. Вновь зацвела весна» (1947).

Живописец В. Цвирко в годы войны вместе с Московским академическим художественным институтом им В. Сурикова находился в эвакуации в Самарканде. В 1944 г. он вернулся в Беларусь и создал цикл портретов героев партизанского движения, тематические картины «Немцев ведут» (1945) и «Непокорённые» (1947). Последнее полотно можно считать центральным произведением художника послевоенного периода. В. Цвирко написал портреты участников партизанского движения, серию городских пейзажей, связанных с событиями Великой Отечественной войны.

Теме Великой Отечественной войны посвятили свои произведения многие художники 2-й половины XX в.: А. Аникейчик, И. Ахремчик, Б. Аракчеев, Ф. Барановский, Г. Ващенко, В. Громыко, Л. Гумилевский, М. Данциг, Н. Залозный, А. Кашкурович, А. Кищенко, Н. Кондратьев, И. Миско, Н. Рыженков, В. Товстик, В. Уроднич, Н. Опиок, Г. Поплавский, В. Слободчиков, М. Савицкий, И. Стасевич, В. Сумарев. А. Финский и другие.

В годы войны средствами фотоискусства М. Ананьин, В. Аркашов, В. Дагаев, В. Лупейко создавали высокохудожественные репортажные произведения, портреты и фотоочерки.

В 1954 г. в центре тогда Круглой площади белорусской столицы был установлен памятник воинам и партизанам, погибшим в годы Великой Отечественной войны. 38-метровый обелиск спроектирован в будущем народными архитекторами СССР Г. Заборским и В. Королём. Четыре грани поста-мента обелиска оформлены бронзовыми скульптурными горельефами: «9 мая 1945 года» А. Бембеля, «Партизаны Беларуси» А. Глебова, «Слава павшим на боях сражений героям» З. Азгура и «Советская Армия в годы Великой Отечественной войны» С. Селиханова. Обелиск увенчан изображением ордена Победы. Четыре бронзовых венка у основания символизируют четыре фронта, освобождавших Беларусь.

Особо стоит отметить вклад художников книги, талантливо проиллюстрировавших произведения отечественной художественной литературы. Это прежде всего графика Г. Поплавского, А. Кашкуровича, Л. Асецкого, В. Шаранговича, А. Шеверова, П. Калинина.

Тема Великой Отечественной войны нашла яркое воплощение в плакате. Это работы В. Анжелича, С. Войченко, Л. Замаха, С. Раманова, В. Сытченко, А. Смоляка, В. Цеслера, А. Шелютты и других.

Значительным завоеванием практики изобразительного искусства Беларуси, её стремлением к синтезу с методами художественного и архитектурного проектирования стали мемориальные комплексы и отдельные произведения монументальной скульптуры: «Хатынь» (1969 г., арх. Ю. Градов, В. Занкович, Л. Левин; скульпт. С. Селиханов), «Красный Берег» (2006 г., авт. идеи Л. Левин, худ. Г. Левина, С. Каткова, А. Финский и др.); монумент «Курган Славы» (1969 г., скульпт. А. Бембель, А. Артимович; арх. О. Стахович, Л. Мицкевич; инженер В. Лапцевич); памятник семье Куприяновых в Жодино (1975 г., скульпт. А. Заспицкий, И. Миско, Н. Рыженков; арх. О. Трофимчук) и другие.

Заметным художественным событием общественной жизни Беларуси 2-й половины 1970-х годов стала презентация серии картин «Цифры на сердце» (1974–1979) народного художника СССР, народного художника Беларуси, Героя Беларуси М. Савицкого. Данный цикл является вершиной художественного переосмысления темы войны в изобразительном искусстве страны.

Полотна серии обличают фашизм и, вместе с тем, раскрывают бессмертие человеческого духа.

Тема войны заслуживает особого внимания и в оценке проблематики трансформационных процессов в изобразительном искусстве. Тема человеческой трагедии в войне нашла масштабное воплощение в мировом искусстве. Произведения Ф. Гойи, П. Пикассо, О. Дикса, О. Цадкина, В. Тيوبке, В. Верещагина, А. Пластова стали признанной классикой изобразительного искусства.

Деятели искусства Беларуси также внесли значительный вклад в развитие этой интернациональной тенденции. Тема Великой Отечественной войны стала традиционной для белорусского изобразительного искусства на многие десятилетия. Обратимся к словам заслуженного деятеля искусств БССР, профессора, ректора Белорусской государственной академии искусств (1968 – 1984) Э. П. Герасимович: «Придя в Белорусский государственный театрально-художественный институт (ныне Белорусская государственная академия искусств), они остались верны своему жизненному выбору. Учили нас профессии, учили любить и понимать искусство, окружающую жизнь, наше сложное прошлое, обеспечивали условия для учёбы и быта» [14, с. 3]. Именно эти слова доказывают профессионализм и отдачу мастеров изобразительного искусства Беларуси, которые и по сей день передают данные качества из поколения в поколение. В настоящий момент тема осмысления масштабов трагедии Второй мировой войны нашла отражение в современных формах монументального искусства, в творчестве молодых авторов. В качестве примера приведём работу скульптора К. Костюченко над монументом «Врата памяти» (2016) на месте лагеря смерти в Малом Тростенце (сейчас это территория Минска).

В сознании народа трагедия и героизм военного времени закрепились как некое мерило духовной целостности человека, его моральной зрелости. Великая Отечественная война стала и остаётся символом, требующим быть увековеченным в творчестве художников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Атрахович, Е. И. Искусство плаката Беларуси XX века. Этапы. Тенденции / Е. И. Атрахович // Актуальные проблемы мировой художественной культуры : материалы Международ. науч. конф., посвящённой памяти У. Д. Розенфельда, Гродно, 25-26 марта 2010 г. : в 2 ч. / редкол.: А. П. Богустов (отв. ред.) [и др.]. – Гродно, 2011. – Ч. 2. – С. 12 – 17.
2. Баразна, М. Р. Белорусская книжная графика 1960 – 1990-х годов / М. Р. Баразна. – Минск : БелЭн., 2001. – 207 с.

3. Букина, Т. В. Рисунки рукописных журналов как средство агитационно-пропагандистской работы среди партизан Беларуси (1941 – 1944) [Электронный ресурс] / Т. В. Букина // Сборник научных работ «Беларусь у XX стагоддзі». – Режим доступа: mb.s5x.org/homolib.org/ru/xx/xx030106.html. – Дата доступа: 05.08.2019.
4. Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – Т. 5. 1941 – да 60-х гг. – 254 с.
5. Голубович, А. Г. Искусство социально-политического плаката Беларуси XX века: (эволюция, стилистика и тематика) : дис. ... канд. искусств. : 17.00.04 / А. Г. Голубович. – Минск, 2012. – 120 с.
6. Дробов, Л. Н. Живопись советской Белоруссии (1917 – 1975) / Л. Н. Дробов. – Минск : Высшая школа, 1979. – 304 с.
7. Жук, В. І. Выяўленчае мастацтва / В. І. Жук // Беларусь на мяжы тысячагоддзяў / адк. за выд. І. П. Хаўратовіч. – Мінск, 2000. – С. 321 – 338.
8. Кацар, М. С. Нарысы па гісторыі выяўленчага мастацтва Савецкай Беларусі / М. С. Кацар. – Мінск : Дзярж. выд-ва БССР, 1960. – 186 с.
9. Коваленко, О. С. Белорусская живопись 1930-х – 1970-х годов / О. С. Коваленко // Modern art in Belarus / ed.: W.E.M.van den Belt in assoc. with the P. N. Coll. – Amsterdam, 2000. – P. 315.
10. Медвецкий, С. В. Великая Отечественная война в творчестве белорусских живописцев / С. В. Медвецкий // Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта. – 2005. – № 3. – С. 3 – 8.
11. Мельник, К. В. Белорусские художники о Великой Отечественной войне / К. В. Мельник // Мастацкая і музычная адукацыя : навукова-метадычны часопіс. – 2014. – № 2. – С. 3 – 8.
12. Никифорович, В. Памяти минского гетто. В Белорусской столице открылась выставка художника Лазаря Рана [Электронный ресурс] / В. Никифорович // Еврейский мир: газета русскоязычной Америки. – Режим доступа: <http://evreimir.com/92545/pamyati-minskogo-getto-v-belorussoj-s>. – Дата доступа: 05.08.2019.
13. Орлова, М. А. Искусство Советской Белоруссии: живопись, скульптура, графика : очерки / М. А. Орлова. – М. : Академия художеств, 1960. – 326 с.
14. Память. Сотрудники Белорусской государственной академии искусств – участники Великой Отечественной войны и трудового фронта / сост. М. Г. Борозна, И. Б. Вышинская. – 2-е изд., испр. и доп. – Минск : БГАИ, 2020. – 64 с.
15. Петерсон, Э. А. Портретная скульптура Советской Белоруссии / Э. А. Петерсон. – Минск : Высшая школа, 1982. – 109 с.
16. Шматаў, В. Ф. Сучасная беларуская графіка, 1945 – 1977 / В. Ф. Шматаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1979. – 126 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена теме Великой Отечественной войны в изобразительном искусстве Беларуси. Осмысление масштабов трагедии Второй мировой войны нашло отражение в монументальном искусстве, книжной графике. Живописные полотна, графические оттиски, скульптурная пластика, плакаты, посвящённые событиям периода войны, стали раритетной частью музейных

фондов и коллекций. Тема подвига и страданий народа является ведущей для значительного числа художников Беларуси; она была и остаётся символом, требующим увековечивания в творчестве.

SUMMARY

The article focuses on the theme of the Great Patriotic War in the fine art of Belarus. Understanding the scale of the tragedy of World War II is reflected in both monumental art and book graphic arts. Paintings, graphic prints, sculpture, posters devoted to the events of the war period are still a rarity in museum and public collections of the country. The theme of heroism and suffering has become a core subject for a significant number of artists in Belarus, and it remains a symbol that needs to be immortalized in creative work.

Вышинская И. Б.

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ТЕМАТИКЕ И ОБРАЗНО-СТИЛЕВЫХ РЕШЕНИЯХ ЖИВОПИСНЫХ СТУДЕНЧЕСКИХ РАБОТ 1970 – 1990-Х ГОДОВ

*Белорусская государственная академия искусств
(Поступила в редакцию 07.09.2020)*

К проблеме развития художественного образования на территории Беларуси в своих исследованиях обращались многие белорусские искусствоведы: М. Г. Борозна, Л. Н. Дробов, В. И. Жук, Б. А. Крепак, В. П. Прокопцова, Е. Ф. Шунейко и другие. В основном процесс формирования системы высшего художественного образования рассматривался в общем контексте развития всего белорусского искусства, а также в виде констатации факта деятельности Белорусского государственного театрально-художественного института (БГТХИ) или как место учёбы уже состоявшихся художников. Отдельные исследования по данной проблематике практически отсутствуют.

Цель статьи – выявить основные тенденции в тематике и образно-стилевых решениях живописных студенческих работ 1970 – 1990-х годов, которые выступают характерной составляющей профессионального художественного образования данного периода.

Демократические сдвиги в обществе указанного выше периода вызвали заметные изменения художественного языка: меняются формы художественного выражения, картины наполняются сложными символами и ассоциациями. К 70-м годам XX в. в искусстве нарастает потребность самоопределения индивидуальной позиции через глубокий анализ ситуации «личность и мир», одной из главных тенденций в развитии советской станковой живописи ста-

новится декоративность. Основой этого процесса стало увлечение наивным искусством, примитивизмом, народным творчеством. Особое внимание живописцев к формам и образам белорусского народного творчества определило отличительные стилистические черты белорусских художников в рамках данной тенденции.

В этот период «для молодых художников привычной становится смелая ломка жанровой определённости, неожиданные ракурсы, сопоставление разных масштабных соотношений и пространственных пластов в рамках одной картины. Существование различных направлений и тенденций – от фольклорных и декоративных мотивов, близких к стилистике народного творчества, к сложным, многоплановым, метафоричным композициям, от непосредственного живописного отражения природного и предметного мира до его философского обобщения – вот тот диапазон, что характерен для живописи этого периода» [2, с. 7].

Конец 1970-х – начало 1980-х годов становятся переломным моментом в белорусском искусстве, который многие искусствоведы выделяют как период национально-культурного возрождения и для которого «характерно ослабление государственного контроля и идеологического давления на культуру <...> Отражение и восстановление национальных особенностей культуры без оглядки на идеологические установки вызвали оптимизм у молодого поколения» [1, с. 146 – 147]. В творческих работах студентов-живописцев в данный период стали проявляться такие тенденции как: синтез средств и приёмов монументального, декоративно-прикладного искусства; изменение характера композиционного мышления.

Сравнивая дипломные работы выпускников конца 1970-х – начала 1980-х годов и предыдущих десятилетий, можно отметить отсутствие у первых чётко выраженной стилистической общности. Стилистика и художественный язык студентов 80-х годов XX в. становится более разнообразными, что, однако, не мешает академической школе быть магистральным направлением при выполнении художественных работ.

Дипломные многофигурные композиции все чаще начинают быть похожими на групповые портреты (В. П. Ходорович «Архитекторы», 1977 г.; В. С. Базан «Мои товарищи», 1980 г., А. М. Набиев «Весна над городом», 1986 г.; Г. Е. Туровская «О земле, о детях», 1982 г. и др.), где основное внимание уделяется не сюжету и тематике, а в большей степени проявляется стремление художника показать эмоциональную атмосферу события, инди-

видуальный характер героев, их душевную красоту и отношение к миру. Очевидно, что живописный портрет обязывает раскрыть внутренний мир человека, хотя бы в самой малой степени. В указанных выше работах студентам удалось проникнуть в образ своих героев, тем самым способствуя оживлению рисунка.

Несмотря на разнообразие образов, во всех дипломных проектах просматривается внимание к объёму и роли детали в картине, новый взгляд на построение композиции. В данных работах прослеживается линейность в характере изображений. Силуэты героев представлены хорошо читаемым контуром. На всех картинах присутствуют яркие цветовые массы, очерченные ясно и твёрдо.

Своеобразную индивидуализацию образов можно наблюдать и в дипломных групповых портретах А. М. Крицкой «Мои земляки» (1981), Ю. Г. Макарова «В мастерской» (1981), В. Н. Вшивкова «Семейный портрет в интерьере» (1991). Чтобы придать особое настроение своим героям, молодые художники используют различные изобразительные приёмы.

В этих картинах-портретах «простых людей», в отличие от 1960-х годов, в которых герои обладали высоким социальным статусом, прослеживается демократическое отношение к персонажам. В работах вышеназванных авторов герои наделены самыми простыми житейскими интересами. Они ловят рыбу, работают в мастерской, пьют чай, просто сидят или стоят, существуют в привычной для них среде и рядом с такими, как сами. Здесь раскрываются характеры и типажи. Например, в своей работе Ю. Г. Макаров показал себя и коллег-живописцев в мастерской. Художник и его друзья погружены в состояние раздумья, внутренней сосредоточенности, вместе с тем они находятся в некоем духовном единстве. Их объединяет и атмосфера этой мастерской, где каждый может найти дело по интересу, и их общая увлечённость искусством.

Студенты в своих работах пытаются уйти от иллюстративности, делают попытки выявить своё мироощущение через живопись, её средства. В их картинах увеличивается число символических элементов, метафорических образов, появляются сюжеты на религиозную тематику, а также сюрреалистической направленности, возрастает стремление через художественный образ погрузиться в таинственные глубины человеческой души (А. М. Липский «Рождение храма», 1984 г.; В. В. Кульвановская «Северный ветер», 1990 г.;

В. А. Герасимов «Сопричастие», 1990 г.; А. В. Равский «Город», 1990 г. и др.).

В колористическом плане данные работы объединяет отход от тёмной к более яркой и светлой палитре, расширению цветового диапазона, повышенное внимание к выразительным качествам цвета, выразительной форме.

Отход ещё в середине 1970-х годов от принципов станковой живописи в сторону декоративных элементов в тематических полотнах привёл к цветовой и графической выразительности силуэта, плоскостной узорчатости. Всё чаще в работах начинает появляться тема праздника, некоторые картины дают ощущение театральной зрелищности.

Данные приёмы прослеживаются в дипломных работах таких молодых художников, как В. В. Кожух «Праздник урожая» (1978 г., рисунок 1), В. Б. Сидоркин «Горячей порой» (1979), В. А. Мохов «Рождение» (1983) и других, что придаёт достаточно часто используемым темам – посевная, уборка урожая, бытовые праздники – новую интерпретацию, интересные образные и стилистические решения. В указанных выше картинах применено яркое колористическое решение, присутствует множество деталей, происходит условное построение пространства, похожего на театральные подмостки.



Рисунок 1. В. В. Кожух, дипломная работа «Праздник урожая», 1978 г., рук.
П. С. Крохалев

Особый ритмический строй и декоративность в работе «Праздник урожая» подчёркивает красный цвет, который находит отражение в лентах на деревьях, пионерских галстуках у детей, элементах одежды у персонажей, музыкальных инструментах. В работе «Рождение» В. А. Мохова расположение еды на праздничном столе также подчинено определённому ритму, обрамляя низ картины как своеобразный орнамент. Чёткая симметрия, опреде-

ляемая центральной фигурой в ярком платье, расположение фигур и предметов в картине «Горячей порой» придаёт работе театральную декоративность.

Как и ранее, достаточно много студенческих проектов посвящается производственной тематике, героике повседневной жизни, событиям Великой Отечественной войны. Люди труда: строители и полеводы, механизаторы и шахтёры, учёные и мастера искусств – такой неполный список главных героев сюжетно-тематических работ того периода. Но эти работы отличаются своеобразными пространственно-ритмическими построениями, отражением темы труда в поэтично-лирическом ракурсе.

В качестве примера приведём триптих П. В. Прохорова «Могилёвские резчики» (1983), посвящённый сложной работе реставраторов. В данном контексте выполнена и работа Л. В. Гомонова «Портрет механизаторов братьев Дервило» (1982), на которой изображены сильные, мужественные люди, глубоко осознающие необходимость и ответственность своего труда. Однако в их внешности, фигурах нет символичности, обобщённости, свойственной работам предыдущих десятилетий.

Тема Великой Отечественной войны в 1970 – 1980-х годах остаётся одной из ведущих в дипломных работах студентов, но претерпевает изменения в своём прочтении. Мыслями о жизни и смерти, вечности и мгновенности, преходящем бытии, размышление над человеческой жизнью вообще наполнены картины студентов военной тематики.

В этой связи, глубокой наполненностью образов отличаются работы В. А. Товстика «Память» (1972), Е. Е. Тюриной «Солдатки» (1979), Н. Н. Залозной «О матери Анастасии Куприяновой» (1985). Каждый из представленных в данных картинах героев выражает собой обобщённый типовой образ и вместе с тем наделён глубокой индивидуальностью, отличительными чертами. Приближённая к монохромности колористическая гамма обостряет ощущение суровых событий, передаёт психологическое состояние героев. В композиционном решении произведения тяготеют к фронтальности, монументализации образа, что подчёркивает основную смысловую линию этих работ.

Картина В. А. Товстика посвящена всем погибшим мирным жителям в годы войны. Обобщённым символом этих трагических событий выступает «Хатынь», бетонный мемориал которой простирается на заднем плане полотна. Это каменная «память» для всех, кто будет жить дальше, напоминание будущим потомкам. На переднем плане картины – «память» живая – это лю-

ди, которые скорбят по погибшим, возможно, некоторые сами были свидетелями трагических событий. Драматизм сюжета картины подчёркивает сдержанный тёмный колорит, лаконичная композиция, монументальность в фигурах людей. Люди сами застыли, как памятники, на фоне которых они стоят.

Похожими приёмами воспользовалась и Е. Е. Тюрина в своей работе. Её «солдатки», матери и жёны, ждущие своих близких с войны, написаны в скупой цветовой гамме. Линейное, чёткое изображение силуэтов на светлом фоне делают их образы символичными и обобщёнными.

В работе Н. Н. Залозной Анастасия Куприянова, у которой на войне погибли пять сыновей, представляет обобщённый образ всех матерей, не дождавшихся своих детей с поля боя. Несмотря на трагичность и боль, картина наполнена светом, отсылая к светлой памяти о погибших героях.

Характерной чертой творческих работ студентов в 1980-х – 1990-х годов становится уход от социально значимых тем, появляется всё больше работ, воспевающих красоту простых вещей, которые окружают человека изо дня в день. Новое отражение в студенческих произведениях находит тема «малой Родины», поэтизации народных традиций, исторического наследия. При этом значимость темы определяется не её размахом, а глубинной связью с духовной жизнью людей. Меняется и размер дипломных полотен. Авторы предпочитают писать менее масштабные работы, чем в предыдущие десятилетия, делая акцент не на внешних эффектах, а на внутреннем содержании.

Удачным примером может служить дипломная работа Г. Ф. Таболича, где в серии картин, посвящённых родному Полесью («Старый колодец», «Сухой дуб», «Человек с хомутом», «Мать», «Болото» – 1981 г.) выразительно звучит тема Родины, отношения к родительскому наследию и делам простого трудолюбивого человека (рисунок 2). Данные работы лиричны по своей сути, несут философское осмысление простых вещей. Во всей работе улавливается общий смысл предметов, их разговор между собой и их действительное значение в духовной жизни человека. Автор смог передать самобытность деревни, её душевность, которая позволяет забыть про городскую суету, задуматься о жизни. Надо отметить, что данный диплом стал одним из первых, где на первый план вышел пейзажный жанр, что было не характерно для выпускных работ, но соответствовало новым тенденциям в белорусском изобразительном искусстве.



Рисунок 2. Г. Ф. Таболич, дипломная работа «Уголок», «Мать», «Старый колодец», 1981 г., рук. П. С. Крохалев

Любовью к Родине проникнута и работа М. Е. Таболич «Праздник» (1981). Но в картине нет пафоса 1960-х годов – автор погружает нас в мир повседневных житейских страстей, поэтизируя сельский быт. Художница даёт развёрнутую по горизонтали композицию, в которой с помощью различных женских образов, празднично накрытого стола передаёт всю силу притягательности родного дома, важности и значимости сохранения семейных традиций. В картине хорошо прочитываются типажи, движение каждого персонажа оправданно.

Простой мотив из сельской жизни в лирико-поэтической трактовке с философским звучанием используют в своих работах Е. И. Маркович («Озеро моего детства», 1983 г.), И. В. Лазерко («Ласточки прилетели», 1986 г.), А. Г. Пашкевич («Сад деда Петра и бабки Марии», 1987 г.), Ю. А. Пискун («Время птичьих полетов», 1980 г.) и другие. Выполненные в стиле группового портрета работы объединяет привязанность к тем местам, где родились авторы, где прошло их детство, а также прозрачность образов, чистота световосприятия. Чувствуется глубокое, эмоциональное отношение молодых художников к героям своих картин. Большое внимание практически во всех работах уделяется пейзажу, который подчёркивает лирико-поэтическое начало в картинах, усиливает тему любви к Родине.

Особым звучанием наполнена работа А. П. Лубневского «Боровцы – край родной» (1989), которая раскрывает чувство непосредственной красоты обычных, ничем не примечательных деревенских мотивов. Композиционной доминантой в дипломной работе выступает изображение заснеженной белорусской деревни, красота «простой» деревенской жизни, которая обладает скромным очарованием.

Полнотой цвета и экспрессией наполняет работу «Попутного ветра» (1987) В. И. Ашмянец (рисунок 3). Предельно графичная, ритмичная, выполненная локальными цветами, она переносит зрителя в мир романтики, моря, юношеской увлечённости. Герои этого произведения объединены одной идеей, дополняют настроение друг друга, создавая общее впечатление. Развивающиеся волосы персонажей, натягиваемые паруса, летящие птицы придают картине ощущение свободы, дыхания, динамики. Благодаря ясной композиционной структуре и ярко выраженному смысловому центру композиции (фигуры парня и девушки) автор создаёт ощущение цельного и единого изображения. Все детали и окружающая среда работают на укрепление художественного образа. Лаконичность цвета, чёткость форм и силуэтов делают произведение В. И. Ашмянец ясным в плане смысла и форм.



Рисунок 3. В. И. Ашмянец, дипломная работа «Попутного ветра», 1987 г., рук. М.В. Данциг

Во всех студенческих работах, начиная со 2-й половины 1980-х годов и далее, прослеживаются тенденции, появившиеся в это время в белорусском искусстве: повышенное внимание к образному строю, эмоциональной атмосфере события картины (посыл в картинах стал более напряжённым и страстным), использование смысловых и символических качеств цвета, изобразительной метафоры, ассоциаций.

Период 1970 – 1990 гг. – сложный и неоднозначный в контексте развития изобразительного искусства Беларуси. Именно в это время происходит становление профессиональной школы живописи Беларуси. И именно молодые художники, студенты и выпускники БГТХИ стали основными носителями и выразителями новых тенденций, которые появились в искусстве Беларуси в следующем десятилетии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баразна, М. Р. Гісторыя выяўленчага мастацтва Беларусі ХХ стагоддзя / М. Р. Баразна. – Мінск : БДАМ, 2016. – 319 с.
2. Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1994. – Т. 6. 1960 – сярэдзіна 1980-х гг. / рэд. тома В. І. Жук. – 375 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена особенностям становления высшего профессионального национального художественного образования в контексте организации учебной деятельности в Белорусском государственном театрально-художественном институте в 1970 – 1990-х годов. В статье также рассмотрена тематика и образно-стилевые особенности творческих учебных работ.

SUMMARY

The article focuses on the special characteristics of the establishment of higher professional national artistic education in context of organizing educational activity in Belarusian Theatre and Arts Institute in 1970 – 1990. The author examines the subject matter and metaphorical and stylistic features of the students' paintings within the article.

Габрусь Т. В.

ДРАЎЛЯНЫЯ РАТАНДАЛЬНЫЯ ХРАМЫ БЕЛАРУСІ: ГЕНЕЗІС І СЕМАНТЫКА

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 10.09.2020)*

Словам «ратонда» (ад лац. «круглы») завецца цэнтрычная, круглая ў плане пабудова, перакрытая купалам. У кантэксце сусветнай прафесійнай архітэктуры азначаная кампазіцыя генетычна паходзіць ад мураваных антычных ратонд, звычайна абкружаных ордэрнай каланадай. У Старажытнай Грэцыі яны зваліся «толасамі» (купал ці круглае ў плане скляпенне), якімі перакрывалі манументальныя пахавальні-маўзалеі і свяцілішчы [1]. Ад часоў архаікі і класікі вядомыя толасы Апалона (589 г. да н. э.) і Афіны ў Дэльфах, Асклепія ў Эпідаўры (абодва – IV ст. да н. э.), ад часоў элінізму – круглы храм ў Баальбеку (I – III стст. да н. э.) і іншыя. Старажытныя рымляне запачылі і ўвасобілі гэты дасканалы мастацкі ўзор у храмах Весты ў Цібуры і Рыме і ў шэрагу іншых. Найбольш славутым ратандальным храмам антычнага свету з’яўляецца рымскі Пантэон, будаўніцтва якога было завершана каля 127 г. н. э. пры імператары Адрыяне.

Згодна з Бібліяй, Божая Прамудрасць вылучыла ўпарадкаваны Сусвет з касмічнага хаосу з дапамогай кругавой рысы. Такім чынам, у монатэістычнай свядомасці круг апырэры сімвалізуе сусветную гармонію і парадак. У сувязі з гэтым у агульнаеўрапейскую традыцыю хрысціянскай сакральнай архітэктуры стварэнне храмаў з планами ў выглядзе круга ўваходзіць як рэпліка старазапаветнай сафіістычнай семантыкі, якая тым ці іншым чынам была транс-

фармавана эстэтычнымі патрабаваннямі розных сацыяльна-культурных эпох і архітэктурна-мастацкіх стыляў. Аднак з прычыны генетычнай сувязі храмаў-ратонд з культавымі пабудовамі пантэістычнай Антычнасці ў часы ранняга хрысціянства і сярэднявечча ратандальныя кампазіцыі ў архітэктурцы Заходняй Еўропы надзвычай рэдкія. І толькі ў эпоху Рэнэсанса, з яго імкненнем да адраджэння антычных узораў, планам сакральных збудаванняў пачалі надаваць геаметрычна правільную форму круга. Архітэктурнай сенсацияй было ўзвядзенне ў Рыме ў 1502 г. храма-ратонды *Tempietto* архітэктарам Даната Брамантэ. Трыумфам ідэі цэнтрычнасці ў свецкай архітэктурцы стала віла «Ратонда» Андрэа Паладзіа, архітэктара позняга Адраджэння. Пад уплывам італьянскага рэнэсансу ўжо з XVI ст. у архітэктурцы Рэчы Паспалітай з'яўляюцца ўзоры крыжападобных мемарыяльных капліц-ратонд, кампазіцыя якіх ствараецца прыбудовамі да асноўнага круглага аб'ёму з купалам дадатковых аб'ёмаў па баках свету. У часы панавання ў хрысціянскім свеце стылю барока строгую дасканаласць формы круга замяніла адвольная «цяжучая» геаметрыя авала, што надавалі планам сваіх сабораў майстры рымскага барока Ларэнца Берніні і Франчэска Бараміні. Толькі ў перыяд класіцызму, эстэтыка якога жывілася ўзорамі Антычнасці і Рэнэсанса, адбылося вяртанне да строга цэнтрычных ратандальных кампазіцый, што звычайна з'яўляліся элементамі афармлення сядзібных пейзажных садоў і паркаў.

Ва Усходняй Еўропе, у арэале праваслаўнага веравызнання, блізкія ў плане да круга храмы ўспрымаліся як водгук язычніцкіх капішчаў, што адлюстроўвалі светапоглядныя аўтахтонныя ўяўленні. У этнаграфічным усходнеславянскім кантэксце ратандальная кампазіцыя храмаў звязана з язычніцкімі капішчамі-кантынамі, дзе форма круга была салярным знакам або знакам Перуна. Актывізацыя будаўніцтва ратандальных храмаў у Расійскай імперыі мае дакладна акрэсленыя рэгіянальныя, часавыя і сацыяльныя межы. Большасць іх пабудавана ў 2-й палове XVIII – 1-й трэці XIX ст. у рэгіёнах Масквы і Падмаскоўя, Пецярбурга і Урала. Фундатарамі храмаў-ратонд ва ўласных маёнтках былі буйныя землеўладальнікі і фабрыканты Галіцыны, Нарышкіны, Салтыковы, Чарнышовы, Дзямідавы, а аўтарамі праектаў – вядомыя майстры рускага класіцызму: В. І. Бажэнаў, М. Ф. Казакоў, М. А. Львоў, В. І. Бавэ і іншыя [2 – 4]. Тыпалогія ратандальных храмаў, пры агульным генезісе, семантыцы і стылістыцы, вызначаецца аб'ёмна-планіровачнымі і кампазіцыйнымі адметнасцямі. Галоўнай характарыстыкай з'яўляецца наяўнасць асноўнага цэнтрычнага аб'ёму з планам у

выглядзе круга ці правільнага шматвугольніка, перакрытага самкнутым скляпеннем ці купалам. Эстэтыцы класіцызму ў найбольшай ступені адпавядалі строга цэнтрычныя «чыстыя» ратонды: круглыя, шматгранныя, крыжападобныя і «схаваныя», гэта значыць упісаныя ў квадрат ці трохвугольнік. Аднак кананічны функцыянальны падзел хрысціянскага храма на тры часткі: алтар, кафалікон і нартэкс – запатрабаваў фарміравання дадатковых кампазіцыйных сувязей і арганізацыі падоўжна-восевай структуры храма з дамінантай кафалікона ў выглядзе ратонды ў плане ці ў вячальных масах збудавання. Усе вядомыя ратандальныя храмы Расіі былі мураванымі, з важкімі вонкавымі сценамі, якія неслі вялізны купал без ветразяў ці тромпаў. Драўляных аналагаў мураваных ратандальных храмаў расійскімі даследчыкамі не адзначана.

Паколькі пасля трох падзелаў Рэчы Паспалітай у канцы XVIII ст. беларускія землі былі далучаны да Расійскай імперыі, эпоха класіцызму пакінула тут таксама нямала мураваных ратандальных храмаў як праваслаўнай, так і каталіцкай канфесіі. Класічныя храмы-ратонды ўяўляюць: Спаса-Праабражэнская царква ў Чачэрску (1783 – 1791 гг., фундатар З. Чарнышоў, арх. Д. Кварэнгі), Міхайлаўская царква у Лідзе (былы касцёл піяраў, 1797-1825 гг.); крыжападобныя ратандальныя храмы – царква Нараджэння Багародзіцы ў Слаўгарадзе (1791 – 1793), Петрапаўлаўскі сабор у Гомелі (1808 – 1818 гг., фундатар М. Румянцаў, арх. Д. Кларк), Троіцкая царква ў Дуброўна (1809), касцёл Сэрца Ісуса і св. Тэрэзы ў Шчучыне (1826 – 1829) і іншыя [5, № 104, 105, 106, 109, 110, 116.].

Мураваныя ўзоры ратандальных храмаў перыяду класіцызму зрабілі ўплыў на драўлянае сакральнае дойлідства Беларусі. Аднак у сучаснай мастацтвазнаўчай класіфікацыі драўляных храмаў Беларусі адсутнічае выразна адметная паводле архітэктонікі, хоць і адносна нешматлікая група пабудоў, якія, па сутнасці, з’яўляюцца ратандальнымі храмамі з прычыны цэнтрычнасці кафалікона-актагона, што ў сваёй аб’ёмна-прасторавай пабудове імітуе круг. У драўляным усходнеславянскім храмабудаўніцтве пры «вязанні» бярэвенняў гарызантальнымі вянкамі стварэнне дакладна круглых у плане зрубаў канструкцыйна немагчымае. Таму высакародная біблейская семантыка круга надавалася прасторава жорсткім формам правільнага васьмігранніка або, радзей, шасцігранніка. Сімволіка круга надаецца таксама цэнтрычным збудаванням, у аснову кампазіцыі якіх пакладзены правільныя геаметрычныя формы квадрата або роўнабаковага трохвугольніка, вакол якіх можа быць

апісана ці ў іх упісана акружнасць. У розных мадыфікацыях мэтай стварэння архітэктурнай кампазіцыі гэтых помнікаў з'яўляецца наданне ёй касмаганічнай старазапаветнай семантыкі.

З прычыны невялікіх памераў, пры адсутнасці алтарных апсід і бабінцаў, «чыстыя» драўляныя ратонды звычайна выконвалі функцыі капліц (прыпісных храмаў) і спалучалі ў архітэктурны рысы стыляў барока і класіцызму. Драўляны Троіцкі касцёл у Дзядзілавічах (Барысаўскі р-н) пабудаваны ў 1798 г. па фундацыі Рафала Слізеня ў выглядзе актагона з купалам, сафіт якога быў размаляваны «al fresco» [6]. Меў разьбяныя амбон, скульптуры, канфесіяналы. У крыпце знаходзілася фамільная пахавальня Слізеняў. Невялікі драўляны касцёл Божага Цела ў вёсцы Дварэц (Дзятлаўскі р-н) пабудаваны ў канцы XVIII ст. у форме васьміграннай ратонды, накрытай пакатым шатровым гонтавым дахам, увянчаным крыжам на штыберы. Вядомы па фотаздымку Я. Балзункевіча пачатку XX ст. [7]. Сцены былі вертыкальна ашаляваны дошкамі з нашчыльнікамі, умацаваны сцяжкамі-пілястрамі. Вокны мелі лучковае завяршэнне. На месцы драўлянай святыні ў 1905 – 1909 гг. узведзены новы касцёл па фундацыі княгіні Марыі Радзівіл.

Капліца св. Ганны ў вёсцы Кішчына Слабада (Барысаўскі р-н) пабудавана ў 1811 г. па фундацыі ўладальніка маёнтка Віктара Цюндзевіча на мясцовых могілках. Васьміграннае ў плане збудаванне з падоўжнымі бакавымі грамямі спалучала рысы барока і класіцызму. Інвентар 1907 г. сведчыць: «Капліца крыта гонтай, мае два паўкруглыя вокны з рознакаляровым шклом, у сакрыстыі акно з металічнымі кратамі, ганак з чатырма прыступкамі, наверху металічны крыж з разнастайнаю разьбою <...> На драўляных хорах фісгармонія <...> Алтар з абразом св. Ганны з чатырма калонамі пабелены і пазалочаны» [8, с. 139]. У 2-й палове XX ст. капліца істотна перабудавана.

Капліца ў маёнтку Убель (Чэрвеньскі р-н) пабудавана ў 1819 г. па фундацыі Чэслава Манюшкі і Эльжбеты (з Маджарскіх), бацькоў Станіслава Манюшкі [6, с. 232]. Налезла да смілавіцкага кляштара місіянераў. Цэнтральнае шасціграннае збудаванне «з сасновага бруса» было накрыта пакатым гонтавым шатром з крыжам. Мела выразныя рысы класіцызму. Прафіляваная цяга падзяляла фасады па ўсім перыметры на дзве часткі. Ніжняю частку аздабляў шэраг рытмічна пастаўленых ордэрных паўкалон. Грані верхняй фрызавай часткі прарэзвалі паўкруглыя вокны-імпасты. Помнік адлюстраваны на малюнку Н. Орды.

Своеасаблівы тып драўлянага храма-ратонды ўяўляе Троіцкая царква ў

гарадскім пасёлку Арэхаўск Аршанскага раёна, пабудаваная ў 1831 – 1838 гг. у стылі позняга класіцызму [5, № 83]. Гэта цэнтрчнае кубападобнае збудаванне, увянчанае глухім круглым барабанам з паўсферычным купалам і крыжам. Аднолькаваць фасадаў парушае вузкі ўваходны прытвор з трохвугольным класіцыстычным франтонам. Элементамі стылістыкі класіцызму з’яўляюцца таксама прафіляваныя карнізы з мадульёнамі і паўцыркульныя вокны-імпасты.

Умоўна да азначанай групы ратандальных храмаў, з прычыны цэнтрчнасці і гранёнай формы кампазіцыі, можна аднесці Троіцкую царкву ў вёсцы Вялікая Сваротва Баранавіцкага раёна, якая мела план у выглядзе правільнага роўнабаковага трохвугольніка. Першапачаткова драўляны храм пабудаваны ў 1747 г. па фундацыі пісара скарбовага Вялікага Княства Літоўскага Мікалая Аўсянага. Зруб у выглядзе трохграннай прызмы быў накрыты трохсхільным шатровым дахам. Храм меў адзін алтар у цэнтры, тры ўваходы, цагляную падлогу і размаляванае шатровае скляпенне са светлавым ліхтаром. У 1823 г. на месцы першага драўлянага храма па яго ўзоры з бутавага каменю змуравана новая царква [9].

Паколькі трохвугольнік ёсць найпрасцейшая плоская фігура, геаметрычная інтэрпрэтацыя сакральнай лічбы 3, ён з’яўляецца адным з найбольш старажытных і ўніверсальных сімвалаў, насычаных шматлікімі семантычнымі трыядамі. На нашу думку, мэтай стварэння незвычайнай кампазіцыі царквы ў Вялікай Сваротве было наданне ёй семантыкі «Усёбачнага Вока», якое ў іканаграфіі звычайна прадстаўлена ў трохвугольніку. Відавочна, што у гэтым помніку змушана зададзеная семантыка формы пераважае над хрысціянскай будаўнічай традыцыяй. Адзіным прыкладам пераймання закладзенай ідэі з’яўляецца царква ў Дзягунах (сучасная Літва), пабудаваная ў 1757 г. у выглядзе роўнабаковай трохвугольнай прызмы.

Працэс узаемадзеяння класічных узораў і рэлігійных канонаў спрыяў з’яўленню шэрагу мясцовых драўляных ратандальных храмаў падоўжна-восевай кампазіцыі з кафаліконам у форме актагона. Да гэтага тыпу адносіцца Петрапаўлаўская царква ў вёсцы Галынка (Клецкі р-н), пабудаваная як уніяцкая ў 1788 – 1789 гг. па фундацыі памешчыка Чыжа [3, № 62]. Трохзрубавы храм з васьмігранным двухсветлавым кафаліконам спалучаў рысы барока і класіцызму: фігурны гранёны купал, вертыкальная шалёўка з нашчылнікамі, развітыя прафіляваныя карнізы, паўцыркульнае акно на галоўным фасадзе. Інтэр’ер перакрыты самкнутым скляпеннем. Царква рэкан-

струявана ў 1863 і 1990-я гады.

Ужыванне ў трохзрубавых храмах асноўнага аб'ёму васьміграннай формы ў спалучэнні з прамавугольнымі і гранёнымі формамі алтарнага зруба і бабінца пад агульным вальмавым дахам над усімі зрубамі з'яўляецца адметным для пінска-лунінецкай лакальнай школы храмабудаўніцтва (цэрквы ў в. Падгацце, Лунін, Пінкавічы, Ляхавічы) [5, № 79, 80, 82]. Найбольш архаічныя архітэктурна-мастацкія характарыстыкі гэтага тыпу храмаў зафіксаваны Я. Драздовічам у 1926 г. у вёсцы Падгацце на Піншчыне. На малюнку прадстаўлены трохзрубавы храм з васьмігранным асноўным аб'ёмам, накрыты пластычным вальмавым гонтавым дахам, які ўтварае хвалі над месцамі злучэння зрубаў. Пакроўская царква ў Пінкавічах пад Пінскам, якая мае дакладна тую ж аб'ёмна-прасторавую структуру, узведзена ў канцы XVIII ст. у традыцыях мясцовага драўлянага дойлідства, але перабудавана ў 1830 г. ужо з павевамі класіцызму. Гранёныя формы алтарнага і асноўнага зрубаў ствараюць выразную пластыку аб'ёмаў, падкрэсленую схіламі агульнага вальмавага даху. Унутры ўсе часткі храма перакрыты драўлянымі скляпеннямі ў выглядзе ўсечаных пірамід. Над бабінцам размешчаны хоры, што сведчыць пра ўніяцкае паходжанне храма.

Прыблізна за 40 км на захад ад Пінска знаходзіцца Вазнясенская царква ў вёсцы Ляхавічы (Іванаўскі р-н), пабудаваная ў 1818 г., з выразнымі прыкметамі класіцызму. Аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя храма складаецца з трох роўнавышынных зрубаў (васьміграннага асноўнага, пяціграннага алтарнага і прамавугольнага бабінца), накрытых агульным кроквенным вальмавым дахам. Вальма над галоўным фасадам заменена свабодным трохвугольным франтонам, характэрным для мясцовага драўлянага дойлідства позняга барока і класіцызму. Галоўка на васьмерыковым барабане акцэнтуюе асноўны аб'ём, перакрыты ўнутры ўсечаным пірамідальным скляпеннем на чатырох апорных слупах. Непасрэдна над бабінцам размешчана званіца з вялікімі паўцыркульнымі праёмамі. У 1970 г., калі помнік быў даследаваны і абмераны намі, будынак захоўваў традыцыйную вертыкальную ашалёўку з нашчыльнікамі і гонтавы дах, але ў наш час ужо цалкам абшыты сайдынгам.

Барысаглебская царква ў вёсцы Лунін (Лунінецкі р-н) пабудавана ў 1824 г. у стылістыцы класіцызму. Аснову трохзрубавай кампазіцыі складае васьмігранны зруб, накрыты пірамідальным шатровым дахам з галоўкай на васьмігранным барабане. Роўнавысокія з ім пяцігранны алтарны зруб і квадратны бабінец накрыты агульным вальмавым дахам. Пазней над бабінцам

надбудавана званіца (васьмярык на чацверыку) з высокім шатром, што істотна змяніла аўтэнтчнае аблічча помніка. Трохзрубавую кампазіцыю з васьмігранным асноўным і пяцігранным алтарным зрубам і квадратным бабінцам пад агульным дахам мела царква ў Серніках, замалёваная Я. Драздовічам «на Піншчыне» ў 1926 г. Кожны зруб завяршаў светлавы верх у выглядзе васьміграннага барабана з грушападобным купалам. Цяпер гэтая вёска знаходзіцца ў Ровенскай вобласці Украіны. Архітэктоніка мураваных сельскіх храмаў у вёсках Дубой (Пінскі р-н, 1811 г.) і Вялікія Шылавічы (Слоніmsкі р-н, 1820-я гг.) з васьміграннымі кафаліконамі адлюстроўвае адваротны ўплыў мясцовага драўлянага храмабудаўніцтва на мураванае [5, № 111, 117].

У 2-й палове XVIII ст. у беларускай архітэктурцы адбылося з'яўленне новага тыпа ратандальнага пяцізрубавога крыжова-цэнтральнага храма з васьміграннай формай асноўнага зруба. У 1761 г. у Віцебску ў прадмесці Пескавацік па фундацыі Тадэвуша Агінскага была пабудавана Троіцкая царква, якая належала цэху цаніннікаў [10]. Архітэктурца царквы ў цэлым адпавядала даўнейшым традыцыям рэгіянальнай школы драўлянага дойлідства падняпроўска-падзвінскага памежжа, для якой было характэрна будаўніцтва крыжова-цэнтральных храмаў з чатырма зрубамі, арыентаванымі па баках свету, але з пяццю вярхамі. Заходні зруб звычайна быў прамавугольнай формы, астатнія – пяцігранныя, што стварала больш выразныя нюансы святла і ценю на фасадах будынкаў. Пры аднолькавай вышыні зрубаў, аб'яднаных агульным карнізам, кожны з іх меў асобны дах (шатровы або вальмавы) з галоўкай і крыжам. Найбольш высокі і маляўнічы верх размяшчаўся над сяродкрыжжам і злучаў усю кампазіцыю ў адзінае гарманічнае цэлае. У адрозненне ад іх, у кампазіцыі віцебскай Троіцкай царквы на Пескаваціку дамінаваў высокі васьмігранны цэнтральны зруб, увянчаны светлавым васьмерыком, накрытым пакатым шатром з двух'яруснай фігурнай «банькай». Па баках свету да яго прылягалі чатыры аднолькавыя прамавугольныя ў плане зрубы з двухсхільнымі дахамі без галовак. Заходні зруб абкружала абходная галерэя, да якой былі прыбудаваны двух'ярусная званіца і ганак, накрытыя шатрамі з галоўкамі. Складаная кампазіцыя аб'ёмаў і дахаў надавала пабудове выразны і маляўнічы сілуэт. Пры захаванні традыцыйных архітэктурна-будаўнічых прыёмаў архітэктоніка гэтай царквы стала новым крокам у іх развіцці. Да нашага часу помнік не збырогся. Выгляд вядомы па водле малюнку Д. Струкава і гравюрах віцебскіх мастакоў С. Юдовіна і Я. Мініна.

У канцы XVIII ст. у Оршы пабудавана драўляная крыжова-цэнтрычная Петрапаўлаўская царква, таксама пяцізрубавая. Асноўны васьмігранны зруб завяршаўся вялікім светлавым барабанам з самкнутым купалам і двух'яруснай галоўкай. Астатнія зрубы, акрамя заходняга, былі пяцігранныя з вальмавымі дахамі. Над бабінцам узвышалася вежа (чацвярык на чацверыку), накрытая пакатым шатром з галоўкай на высокай шыйцы. Царква знішчана ў 1960 г.

З пранікненнем у айчыннае храмабудаўніцтва эстэтыкі рускага класіцызму пашыраецца геаграфія пяцізрубавых крыжова-цэнтрычных храмаў. Троіцкая царква ў Ельску пабудавана ў 1777 – 1780 гг. па фундацыі Мацея Казіміра Аскеркі, маршалка Мазырскага павета, і яго жонкі Караліны (са Стоцкіх). Аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя святыні складаецца з васьміграннага асноўнага зруба, увянчанага магутным светлавым васьмігранным барабанам з самкнутым купалам, прамавугольнага бабінца і трох пяцігранных зрубаў, арыентаваных па баках свету. Семантыка гэтага збудавання адпавядае традыцыйным беларускім чатырохзрубавым «Хрыстовым» цэрквам XVII ст., але яе архітэктурная стылістыка мае ўжо выразныя прыкметы класіцызму: пакатыя вальмавыя дахі, паўцыркульныя імпасты вокнаў, якія падкрэсліваюць ураўнаважанасць і статычнасць кампазіцыі. У 1871 г. да царквы праз прытвор прыбудавана трох'ярусная званіца пад высокім васьмігранным шатром.

Архітэктурна Мікалаеўскай царквы ў Кажан-Гарадку Лунінецкага раёна, пабудаванай як уніяцкая ў 1814 – 1816 гг., спалучае рысы барока і класіцызму. Архітэктанічна гэта пяцізрубавы крыжова-цэнтрычны храм з васьмігранным асноўным і чатырма квадратнымі зрубамі, арыентаванымі па баках свету. Усе зрубы аб'яднаны агульным шматсхільным дахам і ўвянчаны светлавымі чацверыкамі з галоўкамі. Першапачаткова кампазіцыя збудавання вызначалася строгай сіметрыяй і іерархіяй форм, але пры перабудове ў 1876 г. да царквы з захаду далучылі трох'ярусную званіцу з высокім шатром і прытвор, што парушыла гармонію яе архітэктурна-мастацкага вобраза.

Ратандальныя храмы ў беларускім драўляным сакральным дойлідстве з'яўляюцца самабытнай інтэрпрэтацыяй формы круга, які мае старазапаветную семантыку Божага добраўпарадкавання і гармоніі Сусвету [11]. Форма ратонды выкарыстоўвалася ў хрысціянскім храмабудаўніцтве пераважна ў архітэктурна-мастацкіх стылях, канцэптuallyна арыентаваных на антычнасць. Адметнае выкарыстанне тых ці іншых варыянтаў драўляных ратандальных

храмаў у сакральным дойдстве Беларусі мае храналагічныя, рэгіянальныя і мастацка-стылістычныя асаблівасці, абумоўленыя дамінаваннем пэўных традыцый і эстэтычных павеваў класіцызму.

ЛІТАРАТУРА

1. Согоян, Н. Ш. Иллюстрированный словарь архитектурных терминов и понятий / Н. Ш. Согоян. – М. : Архитектура-С, 2006. – 380 с.
2. Путятин, И. Е. Архитектура русских усадебных церквей в эпоху классицизма (на примере Подмоскovie) : автореф. дис. ... канд. архитектуры : 18.00.01 / И. Е. Путятин ; Московский архитектурный ин-т. – М., 1998. – 25 с.
3. Раскин, А. М. Ротондальные храмы – феномен в истории отечественного зодчества / А. М. Раскин // Академический вестник УралНИИпроект Российской академии архитектуры и строительных наук. – 2010. – № 4. – С. 40 – 45.
4. Терёшина, О. Б. Ротондальные храмы Урала : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.04 / О. Б. Терёшина ; Уральский гос. ун-т им. А. М. Горького. – Екатеринбург, 2010. – 24 с.
5. Габрусь, Т. В. Сакральнае дойдства Беларусі: 1000-гадовая спадчына = Сакральное зодчество Беларусі: 1000-летнее наследие = The Sacral Architecture of Belarus: Millennial Legacy / Т. В. Габрусь. – Мінск : Беларуская навука, 2014. – 483 с.
6. Nasze kościoły. Archidiecezya Mińska / pod red. J. Żyskara. – Warszawa ; Petersburg : Druk P. Laskauera, 1912 – 1913. – Т. 1 – 2.
7. Хрысціянскія храмы Беларусі на фотаздымках Яна Балзункевіча: пачатак XX стагоддзя / уклад. А. М. Кулагін, У. А. Герасімовіч. – Мінск : Ураджай, 2000. – 184 с.
8. Каталіцкія святыні: Мінска-Магілёўская архідыяцэзія / тэкст і фота А. Яроменкі. – Мінск : Про Хрысто, 2003. – Ч. 1. Будслаўскі, Вілейскі і Мінскі дэканаты. – 255 с.
9. Сергачёв, С. А. Народное зодчество Беларусі: история и современность / С. А. Сергачёв. – Минск : БелЭн, 2015. – 559 с.
10. Габрусь, Т. В. Зруйнаваныя святыні / Т. В. Габрусь // Страчаная спадчына / уклад. Т. В. Габрусь. – Мінск, 1998. – С. 89 – 91.
11. Габрусь, Т. В. Драўлянае хрысціянскае храмабудаўніцтва Беларусі / Т. В. Габрусь – Мінск : Беларуская навука, 2020. – 318 с.

РЕЗЮМЕ

Появление и типологическое разнообразие деревянных храмов-ротонд на белорусских землях обусловлены сложными историко-социальными процессами и переработкой округлых форм, заимствованных из каменной античной и западноевропейской архитектуры через влияние русского классицизма.

SUMMARY

The appearance and typological diversity of wooden rotunda temples in the Belarusian lands is conditioned by complex historical and social processes and the processing of round

shapes borrowed from the masonry of ancient and Western European architecture through the influence of Russian classicism.

Ефремова И. В.

АРХИТЕКТУРНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ «ХУДОЖЕСТВЕННОГО» ХРОНОТОПА БАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

*Белорусский государственный университет культуры и искусств
(Поступила в редакцию 07.08.2020)*

В ряду искусств, участвующих в создании хронотопа бала, особое место принадлежит искусствам пространственным: архитектуре, скульптуре, живописи и декоративно-прикладному творчеству. Именно они формируют первое впечатление о бале посредством демонстрации его внешних, то есть материальных объектов – экстерьерных и интерьерных.

В данной статье архитектурная составляющая «художественного» хронотопа бала будет рассмотрена на примере замково-дворцовых строений XII – XIV вв. – времени, связанного с генезисом бальной практики, представленной на ранних стадиях своего существования, как правило, только танцами знати (с обязательным участием в них лиц обоего пола), непосредственно «вписанными» в программу какого-либо празднично-торжественного мероприятия (например, рыцарского турнира). Поэтому главное требование, которому должна была соответствовать планировка помещений для проведения подобных развлечений (в том числе танцев), было связано с наличием в них довольно большой площади с минимальной меблировкой или полным её отсутствием (предметы мебели, например, столы и лавки, могли расставляться непосредственно перед началом праздничной трапезы). Собственно эстетический компонент архитектурного творчества, во многом определяющий «лицо» бала и формирующий его хронотоп, на ранних этапах становления бальной культуры носил прикладной характер, находясь «в тени» компонента утилитарно-практического. К концу медиальной эпохи эстетическая роль архитектуры в контексте бальной практики значительно возросла. Эти изменения происходили в русле общих тенденций времени.

Онтология бальной практики Средневековья развивалась в контексте замкового строительства первоначально романского (XII ст.), а затем готического (начиная со 2-й половины XII ст.) стилей. Оба направления зародились во Франции, которая в то время занимала центральное положение среди

стран Западной Европы, в том числе и в плане архитектуры. В силу объективных причин функции замков романики и готики значительно различались. Так, романские замки выполняли прежде всего защитно-оборонительную роль, представляя собой своеобразные фортификационные сооружения, а потому могут быть названы замками-крепостями. Они строились из камня и отличались приземистостью (не очень высокие и не очень широкие). Их фасадам была свойственна некоторая тяжеловесность, массивность, сдержанность и монументальность, использование минимума декора в экстерьере и интерьере. Демонстративная аскетичность романских феодальных жилищ всецело соответствовала основной идее раннего и зрелого периодов средневековой эпохи, связанных с безраздельной властью христианской церкви над всей земной жизнью человека, провозглашающей аскезу главным принципом человеческого бытия.

Внутренняя планировка большинства романских замков (нас будет интересовать структура и интерьер замковых строений, имеющих донжон – жилище феодала) отличалась простотой. Чаще всего донжоны имели несколько этажей (как правило, три). Нижний был предназначен для прислуги и хозяйственных помещений. Верхний – для феодала (зал и спальня). На среднем этаже находился большой рыцарский зал, где как раз и происходили танцевальные увеселения. Иногда покои феодала располагались на втором этаже, а большой зал – на третьем. Из всех замковых помещений именно этот зал, интерьер которого часто напоминал настенную оружейно-трофейную выставку, выполнял презентационную функцию, демонстрируя могущество и власть своего владельца. Просторность рыцарского зала позволяла проводить в нём разнообразные мероприятия торжественно-праздничного характера, предполагающие значительное количество участников и, как указывалось выше, нередко завершающиеся танцами. Господство полумрака внутри замковых помещений, обусловленное спецификой оконных конструкций, практически не пропускающих естественный свет, а также невозможностью полноценного искусственного освещения факелами и свечами, «окутывало» танцевальные увеселения неким мистическим флёром, что соответствовало средневековому мировоззрению.

Презентационная функция больших залов подчёркивалась на уровне декоративного оформления: «...каменные стены иногда декорировались росписью, частично покрывались декоративными тканями <...> применялась обшивка стен деревом. В XI – XII веках возникают небольшие витражи <...>

Даже самые парадные помещения в романской архитектуре сохраняли простоту, лаконизм и суровость убранства <...> Единственным, ведущим средством архитектурно-пластической отделки стен был мотив аркатуры, применявшейся иногда в верхней части под потолком <...> Из архитектурных деталей очень важно выделить капитель, близкую к византийской» [1, с. 66].

Декоративно-прикладное искусство интерьеров рыцарских залов романских замков было представлено малочисленной тяжеловесной и грубоватой мебелью, расставленной вдоль стен (скамьи, сундуки-кофры, табуреты и стулья). Её украшали резьбой и коваными накладками, нередко окрашивали в яркие цвета. Также в качестве декоративного элемента широко использовали орнамент, основные элементы которого были разнообразны – от всевозможных «геометрических мотивов <...> до птиц и животных» [1, с. 66]. Кроме предметов мебелировки, предназначенных для сидения, в больших залах стояли простые столы прямоугольной формы с опорой на два боковых щита, соединённые между собой брусками (в то время парадные комнаты были многофункциональными, помимо различных увеселений, в них проходили и праздничные трапезы). Перед началом танцев столы убирали, чтобы освободить пространство для танцующих. Поскольку в то время музыкальное оформление празднеств обеспечивали немногочисленные музыканты, то в интерьерах парадных помещений специальные места для их расположения ещё не планировались.

Готические замки в архитектурном плане значительно отличались от романских, что было связано с определёнными изменениями, происходившими в социально-политической жизни западноевропейских государств (относительная стабилизация внешней ситуации, связанная со значительным уменьшением захватнических войн, налаживание жизни внутри каждого отдельно взятого государства), а также с постепенным ослаблением влияния церкви и освобождением человеческого сознания от её схоластических догматов. Следствием этих изменений явились новые идейные устремления европейского общества, наглядно отразившиеся в переоценке взглядов на эстетический идеал эпохи. На смену покорному и смиренному рабу божьему раннего и зрелого Средневековья приходит человек, осознающий свою сопричастность миру и ощущающий себя его неотъемлемой частью, а потому стремящийся к познанию окружающей действительности.

Человек позднего Средневековья активно использует в качестве инструмента приобретения знаний свой разум, а полученные знания – в каче-

стве средства для достижения главной цели, заключающейся, по мнению К. М. Муратовой, в «познании и созерцании Бога»: «Изучение строения мира в его целостности и гармонии превратилось в истинную страсть человека XII столетия <...> При ясном представлении о недостаточности человеческих знаний <...> непостижимым совершенством божественной мудрости <...> тем не менее всё большее распространение приобретает мысль об относительной ценности деятельности человека, посредством которой он познаёт природу, являющуюся подобием божественной идеи и таким образом приближается к постижению творца» [2, с. 70].

На протяжении позднего Средневековья, то есть в период готики, феодальные замки постепенно утрачивали военное назначение. Защитно-оборонительная функция в них отходила на второй план, уступая место функции парадно-презентационной, демонстрирующей финансовые возможности их хозяина. Романские замки-крепости превращались в готические замки-дворцы, которые со временем (начиная со 2-й половины XV в.) приобретали всё более светский характер. При перестройке и преобразовании романского замка в замок готического типа основные архитектурные элементы (донжон, круглые башни, машикули, наполненный водой ров, дозорная галерея), как правило, не подвергались изменениям. Однако моменты, связанные с пробивкой окон и их остеклением, внутренним и внешним декором, а также иными переделками и дополнениями, совершенно меняли прежний суровый крепостной облик этих сооружений.

На смену приземистым постройкам с доминантой в виде горизонтальных конструкций пришли устремлённые ввысь – к небу и Богу – постройки с конусообразными башнями и господством вертикальных линий (очевидно, что в этом наглядно проявилась обозначенная выше тенденция, связанная со стремлением познания Бога). Материалом для строительства служили кирпич (на севере Западной Европы) и камень (на юге), в том числе мрамор (в Италии). Как и ранее, стены штукатурили, после чего, в отличие от аскетичной романики, нередко богато украшали росписями. В качестве напольного покрытия стали применять, наряду с камнем, керамическую плитку. Формы арок (стенных, дверных, оконных, галерейных) отличались разнообразием: полукруглые, островерхие, стрельчатые, прямоугольные, квадратные. В качестве предметов декоративно-прикладного творчества в интерьерах замков-дворцов широко использовались ковры, деревянная обшивка стен (боазерия), живописные полотна или ткани с сюжетными росписями над боазерией

(верхний декор стен). Во внутреннем убранстве готических помещений всё более просматривалась тенденция, связанная с маркированием эстетического компонента. По мнению итальянского учёного и философа Умберто Эко, для средневековой культуры «присутствие вкуса к прекрасному в природе и художественном творчестве не подлежит сомнению» [3, с. 8].

Готические строения, основанные на каркасном принципе, открывали перед строителями гораздо большие возможности, чем массивная архитектура романики. Появление стрельчатой арки (опыт, который был перенят французами с Востока) придавало конструкции некоторую лёгкость. Аркбутаны и контрфорсы, являясь важными техническими элементами (дополнительная опора здания), одновременно выполняли декоративную функцию, рождая ощущение каменных струй «фонтана», словно «вытекающих» из готического сооружения. Огромные стрельчатые окна сменили узкие, а также бойницы, и заполнили собой широкое пространство между пилонами. Полихромные витражи, украшающие оконные проёмы, превращали каменный интерьер в красивую «застывшую музыку» и создавали живописное пространство. Свет, проходя через цветное стекло, творил грандиозную божественную «симфонию цвета», в которой преобладали насыщенные оттенки красного и синего. В целом, конструкция здания наполнялась воздухом и светом. Особую роль в архитектуре замков-дворцов стали играть внутренние дворики (своеобразные «райские уголки»), окаймлённые величественной «рамкой» галерей. Всё чаще декоративность дворцовых элементов с их ярко выраженным эстетическим началом «вытесняла» аскетичность элементов замковых.

Особенно ярко это проявлялось в интерьерах парадных помещений, роль которых, как и во времена романики, продолжали играть большие залы. В рамках нового стиля их внутреннее убранство стало жизнеутверждающим, наполнившись ярким светом, полихромностью и декором. Архитектурные элементы, всецело отвечая условиям практичности и удобства, начинают подчиняться художественно-эстетическим требованиям, главной целью которых являлось доставление человеку эстетического наслаждения. Это подтверждается в трудах Фомы Аквинского (в частности, в его комментариях к «Никомаховой этике» Аристотеля), который делит удовольствия на чувственные (в том числе зрительные) и телесные, а искусства – на необходимые и предназначенные для удовольствия; свободные (не требующие физического напряжения, но предполагающие усилия духовные); механические (связанные, кроме духовных движений, с движениями тела). По мнению немец-

кого философа, теолога и учёного Альберта Великого, для культивирования Красоты необходимы, с одной стороны, совершенная форма, состоящая из соразмерности и пропорциональности составляющих её элементов; с другой – наличие приятной, «сияющей» (выражение А. Великого) цветовой гаммы [3, с. 15]. Все перечисленные качества наглядно проявились в экстерьерах и интерьерах готических дворцово-замковых сооружений.

Одним из примеров внутреннего убранства большого зала готического замка, в котором устраивались танцевальные мероприятия, являлся Консьержери – древняя резиденция французских королей, возведённая по приказу Хлодвига в начале VI в. Спустя 800 лет, в начале XIV в. (1302 – 1313 годы строительства), благодаря стараниям Филиппа IV Красивого и его архитектора Ангеррана де Мариньи, этот королевский замок превратился в один из лучших европейских дворцов. Согласно проекту А. де Мариньи, площадь Большого зала Консьержери, расположенного на втором этаже, была увеличена почти вдвое, став одним из самых вместительных парадных дворцово-замковых помещений в средневековой Европе (длина – 64 м, ширина – 27,5 м, высота – 8,5 м). Его архитектурное решение основывалось на традиционной для готической стилистики очереди аркад, разделявших парадное помещение на два нефа. Основным декоративным элементом зала стали полихромные статуи королей Франции (от времён предка Меровингов Фарамонда до Филиппа IV Красивого), созданные французским готическим скульптором Эвардом д'Орлеаном. Статуи располагались в верхней части каждой из опорных колонн и являлись свидетельством почтительного отношения власти к своей истории и её главным героям. Форма потолков в каждом из нефов образовывала «стрельчатую арку». Декор стен представлял собой панельную обшивку из дерева. Зал обогревался четырьмя огромными каминами. Естественное освещение создавалось благодаря многочисленным окнам. Интерьер украшал чёрный мраморный стол, специально привезённый из Германии [4]. Иные предметы мебелировки полностью отсутствовали (они приносились в зал лишь тогда, когда в них была необходимость). Архитектурно-художественный проект Большого зала Консьержери, включающий в себя и особенности внутреннего оформления, всецело соответствовал его функциональному назначению.

По справедливому замечанию В. Д. Уварова, «к XIV в. вымышленный идеализированный мир, созданный литературой двух прошлых столетий, начинает подчёркиваться также и в реальной жизни знатных господ <...>

Яркость и пышность этого времени отражается во многих предметах интерьера, в оформлении домов, богатых и роскошных церемониях и празднествах, которые так полюбились знатным людям <...> Парадные помещения украшались различными предметами, имеющими отношение к их владельцу (пикки, арбалеты, мечи, копьё и щит) <...> Потолки и стены покрывались различными украшениями и росписями, включая росписи, связанные с личностью владельца» [5, с. 12].

Эпоха Средневековья оставила немногочисленные имена мастеров-архитекторов. Известно, что изначально строительством занимались крупные городские цеховые организации, в частности, цехи каменщиков. Позже, когда процесс строительства набрал в Европе значительный размах (XIII – XIV вв.), стали появляться свободные, странствующие мастера-архитекторы (например, Раймон Ломбардский, Этьен де Боннейль, Виллар де Оннекур, Матье из Арраса, Гийом из Санса, Тома из Парижа), которые работали в разных городах, создавая себе при этом собственные мобильные строительные артели и тем самым распространяя готику по всей Европе. Приобретая известность, крупные архитекторы переставали путешествовать с профессиональной целью и предпочитали лишь оказывать консультационные услуги в ходе строительных работ (нередко их нанимали на придворную службу и платили хорошее жалованье). Теперь приезжали учиться к ним. «Франция XIII века <...> становится школой готического мастерства для приезжающих из самых далёких земель мастеров <...> Проникновение готики из Франции в соседние европейские земли <...> приводит к полному воцарению готики в европейском искусстве. XIV век недаром принято называть веком триумфального шествия готики по землям Европы» [2, с. 154].

Рассмотрев характерные черты романского и готического стилей в контексте средневековых интерьеров парадных замковых помещений, сделаем следующие обобщения:

1. И в романских, и в готических замках большой зал являлся центральным, самым просторным помещением, выполняющим парадно-презентационную функцию. Именно в нём проводились первые балы в виде танцев, входящих в структуру финальной части празднеств и торжеств, инициируемых средневековой знатью.

2. Интерьер рыцарского зала романских замков отличался предельной аскетичностью. Внутреннее убранство готических замков-дворцов (в том числе парадных помещений) стало подчиняться эстетическим требованиям,

выдвигающим на первый план художественный компонент. Все архитектурные элементы готических дворцовых строений, всецело отвечая условиям практичности и удобства, были обусловлены главной целью – доставить человеку эстетическое наслаждение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бартенев, И. А. Очерки истории архитектурных стилей / И. А. Бартенев, В. Н. Батажков. – М. : Изобразительное искусство, 1983. – 384 с.
2. Муратова, К. М. Мастера французской готики XII – XIII веков. Проблемы теории и практики художественного творчества / К. М. Муратова. – М. : Искусство, 1988. – 350 с.
3. Эко, У. Искусство и красота в средневековой эстетике / У. Эко ; пер. с итал. А. П. Шурбелева. – СПб. : Алетейя, 2003. – 256 с.
4. Дворец Консьержери в Париже [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://paris-life.info/muzey-konserzheri/2554-dvorets-konserzheri-v-parizhe/>. – Дата доступа: 20.07.2020.
5. Уваров, В. Д. Таписсерия и фрески как неотъемлемый элемент убранства итальянских палаццо / В. Д. Уваров, А. Л. Корочкина // Бизнес и дизайн ревю. – 2018. – № 1. – С. 12.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена рассмотрению эволюции архитектурной составляющей «художественного» хронотопа бала на примере средневековых замково-дворцовых строений XII – XIV вв. При освещении особенностей архитектуры романских и готических феодальных жилищ, особое внимание уделяется внутреннему оформлению большого зала – центрального и наиболее просторного помещения парадно-презентационного плана, в котором проводились первые балы в виде танцев, входящих в структуру финальной части празднеств и торжеств.

SUMMARY

The article deals with the evolution of the architectural component of the «artistic» chronotope of the ball on the example of medieval castle and Palace buildings of the XII – XIV centuries. When highlighting the features of the architecture of Romanesque and Gothic feudal dwellings, special attention is paid to the interior design of the great hall – the central and most spacious room of the ceremonial presentation plan, where the first balls were held in the form of dances, which are part of the structure of the final part of the festivities and celebrations.

Захарина Ю. Ю.

ЖИЛОЙ РАЙОН КРУПНОГО ГОРОДА: ОТРАЖЕНИЕ СОЦИАЛЬНЫХ ЦЕННОСТЕЙ В ПРИЗМЕ ОБРАЗНОСТИ СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Белорусский государственный педагогический университет им. М. Танка

(Поступила в редакцию 18.08.2020)

Современная городская застройка импульсивно преобразует сложившуюся веками среду обитания. Насыщая архитектуру городов новыми выразительными акцентами, зодчие и дизайнеры не только трансформируют облик (внешний вид) места проживания человека, но и задают векторы его новой интерпретации.

Город, каким он мыслился в промышленную и индустриальную эпохи, теперь уже трактуется как мультикультурная среда, способная равноценно удовлетворять запросы разных слоёв населения. Развитие городов одновременно в нескольких направлениях: как деловой и культурный центр, комфортное место жилья, зона отдыха, образовательная среда и другие – возвысило их до уровня самодостаточных единиц в структуре государства. Мегаполисы и крупные города стали средоточием большинства направлений жизнедеятельности общества, новаторских идей и экспериментальных площадок, моделирующих картину мира будущего уже сегодня.

Развитие прогрессивных идей зодчих привело к утвердившейся в начале XXI в. урбанистической дихотомии, наиболее ярко выразившейся в застройке мегаполисов и крупных городов. Обширные по территории города с многомиллионным (или приближенным к миллиону) населением стали мыслиться как города-государства (Москва, Шанхай, Нью-Йорк и др.). В них каждый из жилых районов претворился в самостоятельный градостроительный организм, обладающий всеми необходимыми «полномочиями» для обеспечения населению комфортного проживания. Выделенный общественный центр, сформированные зоны отдыха, озеленённые участки (парки, скверы, бульвары, дворовые территории), учреждения образования, здравоохранения и сферы обслуживания позволили организовать на ограниченной городской территории функционирование жизнедеятельности проживающих.

Каждый жилой район мегаполиса/крупного города приобрёл свой социальный статус (район для элиты или масс людей), сложившийся под влиянием ряда факторов, как самоопределившихся в ходе исторической эволю-

ции, так и искусственно смоделированных потребителями и заказчиками архитектурных проектов.

Расселение горожан в разных районах мегаполиса/крупного города привело к формированию своеобразных традиций и образа жизни. Так, в современных жилых кварталах с организованными внутридворовыми территориями с ограниченным движением автотранспорта выделился обычай организовывать досуг в непосредственной близости от жилья (жилой квартал Квиллебэкен в Гётеборге, Швеция, 2010-е гг.). В противоположность этому, люди, проживающие на территориях мегаполисов с высокой плотностью населения, застроенных небоскрёбами (Манхэттен в Нью-Йорке), не получили такой возможности; проведение их свободного времени отнесено за пределы района. Как следствие, каждый жилой район мегаполиса/крупного города стал интерпретироваться по-разному: в одних случаях – как самодостаточная активная среда, в других – как искра, посылающая импульс к интерактивному коммуницированию.

В современной застройке мегаполисов/крупных городов жилой район выделился как самостоятельная градостроительная ячейка. Обеспечивая реализацию всех необходимых функций города, жилой район стал выразителем современных урбанистических концепций, отвечающих в полной мере запросам социума. Среди перспективных направлений современного градостроительства к началу XXI в. утвердились концепции «нового урбанизма», «вертикального урбанизма», «зелёного урбанизма».

В то же время в разных странах, городах жилые районы получили индивидуальное осмысление. Вырастая на свободных территориях города или вкрапляясь в прочную градостроительную ткань, жилые районы отразили в своём архитектурно-художественном замысле идею города будущего, трактуемого как «город в городе».

Концепция «город в городе» («миниполис»), пришедшая на смену микрорайонной застройке европейских государств, получила развитие с 1990-х годов. Отвечая социальным запросам населения стран-лидеров архитектурно-художественной мысли, с середины 2000-х годов она прочно укрепила свои позиции как одно из направлений современной пространственной организации городов. Размещение объектов социальной сферы, офисов в пешеходной доступности от жилья, обустроенного общественными зонами отдыха, явилось определяющим критерием в выборе принципов и направлений преобразования архитектурно-ландшафтной среды городов. Современный

город стал образно осмысливаться как система самодостаточных пространств, функционально скоординированных для жизнедеятельности населения на местах, отвечающих требованиям социального и психологического комфорта. Главной единицей этой системы стал жилой квартал.

В отличие от своих предшественников – микрорайонов – каждый жилой квартал приобрёл индивидуальный облик. При сохранении общих параметров (этажность домов – от четырёх до восьми, полифункциональность архитектурных объектов, исключение внутриквартального движения автотранспорта, организация рекреационных зон, общественного пространства для занятия спортом и отдыха, благоустройство территорий с озеленением внутренних дворов) в разных государствах жилые кварталы городов получили своеобразную художественно-образную интерпретацию. В Германии, Швеции, Австрии в архитектуре жилых кварталов нашёл воплощение лаконичный, сдержанный в выразительных средствах художественный язык (жилые кварталы Квиллебэкен в Гётеборге, Паркфиртель Гизинг в Мюнхене, Германия, 2010-е гг.). Французские зодчие, наоборот, продемонстрировали миру свой безграничный творческий импульс. Но так или иначе, в архитектуре жилых кварталов акцентировались те черты, которые выступают признаками художественно-образного выражения перспективных тенденций в современном градостроительстве.

Жилой район Эрестад в Копенгагене (Дания, конец 1990 – 2010-е гг., арх. бюро «APRT», «KHR Arkitekter»), состоящий из четырёх жилых кварталов, является ярким примером реализации концепции «город в городе». Закрытое пространство жилых кварталов, в которых проходят рабочие будни, выходные и праздничные дни горожан, наполнено светом и уютом. В нём находится место и живописной природе, и деятельности человека.

Образно отражая современное понимание комфорта и красоты в архитектуре, зодчие продемонстрировали в проектах разнообразие приёмов градостроительного освоения пространства. В нём нашёл выражение контраст художественных идей, одни из которых склоняются к минимализму, иные выявляют витиеватость творческих фантазий зодчих, отражающих особенности современных урбанистических подходов. В пылкий диалог вступили призматические маловыразительные объёмы кирпичных и монолитных 5-7-этажных домов северного квартала и неординарный каскадный объём жилого комплекса «VM Vjerget» («Гора») над паркингом с озеленёнными террасами на крыше в центральном квартале, а также возведённый неподалеку экстен-

тричный, агрессивный по своему образному выражению жилой комплекс «Эрестад-Сити» (2005 г., арх. бюро «JDS Architects» и «Bjarke Ingels Group (BIG)»), острые углы балконов которого напоминают шипы диковинного зверя. С его образом перекликается здание высотной гостиницы «Bella Sky» (построена на территории «Эрестад-Сити», 2000-е гг., арх. бюро «3XN») в виде двух «изломанных» объёмов, соединённых мостиком-переходом в верхней части.

Образность жилого квартала складывается из совокупности упорядоченных элементов, воспринимаемых в пространстве в динамике. Это и рекреационные территории, и группы жилых домов, и жилые комплексы, и общественные постройки, и арт-объекты. Но характер застройки выявляется не только в организации архитектурных объектов, их согласованности друг с другом и с природной средой, но и в формах, и в деталях. В одних случаях неповторимость образности, порождаемой архитектурой построек, придают формы, образованные нагромождением объёмов с асимметричными консольными выступами, создающими эффект неряшливости, неупорядоченности (жилой комплекс Лион-Конфлуанс в жилом квартале Конфлуанс в Лионе, Франция, 2011 г., арх. бюро «Massimiliano Fuksas Architetto»). В других – соответствие «духу времени» подчёркивает отделка фасадов домов: в современной архитектурно-строительной практике активно применяются облицовки фасадов алюминиевыми (дома в жилом квартале Лион-Конфлуанс в Лионе) и медными (студенческое общежитие в северном квартале жилого района Эрестад в Копенгагене, начало 2000-х гг., арх. бюро «Lundgaard & Tranberg») панелями, цветной керамической плиткой (жилой квартал Зеештадт Асперн в Вене, первая очередь 2014 г., арх. И. Товат). Эксцентричные по дизайну объёмы общественных зданий, возведённых на территории жилых кварталов (офисное здание «Оранжевый куб», 2010 г., штаб-квартира телеканала Euronews, 2015 г., оба – арх. бюро «Jakob + MacFarlane Architects», здание музея Слияния, 2015 г., арх. бюро «Coop Himmelb(l)au», все – в жилом квартале Лион-Конфлуанс в Лионе), репрезентируют соперничество художественных предпочтений зодчих. Каждое здание – неповторимый образ, во взаимосвязи которых рождается образность жилого квартала.

Одной из форм урбанизма стала переосмысленная в соответствии с «духом времени» микрорайонная застройка, получившая импульс ещё в советское время. При сохранении своей сущности она лишь изменила некоторые позиции, сделав облик отдельных зданий, сооружений и их расположе-

ние относительно улиц и внутриквартальной застройки более привлекательными для потребителей/приезжих. В стремлении организовать «защищённую» от внешних воздействий (наподобие крепости) среду зодчие не в полной степени смогли удовлетворить запросы потребителя со сформированными социальными потребностями, отношением к социальным ценностям. Зачастую жилые дома стали вырастать напротив друг друга. Это нарушило границы сакрального жилого пространства. Личное (индивидуальное) пространство стало «доступным», обозримым. Не улучшили условия проживания и остеклённые балконы и лоджии, мыслимые как один из приёмов создания безбарьерной среды. Используемые часто как место хранения хозяйственного инвентаря, они не выразили замысел зодчих. Не получила должного развития идея повышения комфортного уровня проживания в домах со звучными названиями («Страдивари», «Моне», «Наполеон Орда») в жилом комплексе «Маяк Минска» (начало строительства – 2009 г., разработчики проекта П. Яниц, Ж. Яниц, В. Евтич, И. Барановский, А. Боровицкий).

Во многих российских и европейских городах в XXI в. остро обозначилась проблема экологичности территорий проживания людей. На уровне градостроительства решение проблемы гуманизации личности и общества как одного из ценностных ориентиров в информационную эпоху посредством создания комфортной среды проживания в России и большинстве городов Западной Европы получило реализацию в двух основных взаимосвязанных направлениях: организация закрытых/полузакрытых пространств жизнедеятельности с пешеходными коммуникациями (концепция «нового урбанизма») и создание «зелёной среды» [1; 4; 7; 8].

Концепция «нового урбанизма», сложившаяся к 1980-м годам, стала трактоваться как «проявление борьбы с бесконтрольным ростом городов, желание восстановить в городах общинный дух и чувство сообщества» [7, с. 409]. Как справедливо отмечают исследователи современной архитектуры Н. Иванькина и М. Перькова, «новый урбанизм является попыткой соединить в себе все плюсы противоположных по своей сути подходов в градостроительстве: восприятия города как системы и восприятие города как среды» [6, с. 75]. Предполагаемое комфортное пространство жизнедеятельности горожан в новых кварталах, реализованных в соответствии с концепцией «нового урбанизма», стало реновацией многих художественных идей зодчих прошлых столетий. К традиционно сложившимся формам коммуницирования человека со средой обитания (как сомасштабной рукотворной и естественной

средой в сельской местности), получившим отражение в концепции города-сада Э. Говарда (конец XIX в.), добавились новые. «Отчуждённые» пространства внутри целостной городской системы, согласно «новому урбанизму», приобрели полифункциональный характер расположенных в их пределах объектов, которые столь плотно «возросли» на отведенной территории, что создали иллюзию дома-города. В отличие от микрорайонов последних десятилетий XX в. (1960 – 1990-е гг.) жилые кварталы и масштабная застройка крупных городов, отвечающие требованиям «нового урбанизма», обрели «зелёные одежды». Застройка словно укуталась природным «зелёным покрывалом», устилающим как ландшафтные территории, так и сами здания по принципу вертикального озеленения.

Присущая человеку склонность к близости с природой дала толчок новым идеям «привнесения» естественной среды в городскую череду монументальных стен. Размещение растений на открытых террасах, озеленение крыш и вертикальное озеленение явились теми приёмами, с помощью которых жилые пространства обрели новые образные характеристики. Жилые дома и комплексы стали восприниматься как органичная часть окружающего ландшафта (жилой дом «152 Elizabeth» в Нью-Йорке, США, 2014 г., арх. Т. Андо; жилой комплекс «The Iterlace» в Сингапуре, 2013 г., арх. бюро ОМА, дизайнер О. Шеран), выражающая идею нового гуманизма.

Двигаясь всё дальше по пути гармоничного взаимодействия с природным окружением, зодчие стали реализовывать столь смелые идеи, которые в недавнем прошлом казались лишь плодом нашего воображения. Теперь уже не только зелёная среда «пришла» в жилые пространства, но и сами жилые кварталы стали трактоваться как «зелёные» (парковые) зоны. Так, в 2015 г. завершилось возведение жилого комплекса на воде в китайском городе Ханчжоу (арх. студия «David Chipperfield Architects»). Поставленные на скрытую от глаз платформу жилые дома разделили необычные «улицы» (водные каналы). Пешеходные коммуникации образовали мостики-переходы. Так одна из социальных ценностей цифровой эпохи – проживание человека в гармоничном единстве с природой – получила воплощение в архитектурном проекте.

В противовес идее единения с природной средой получила развитие концепция «вертикального урбанизма». Застройка кварталов мегаполисов и крупных городов небоскрёбами выделилась как необходимая, социально оправданная мера обеспечения жильём и/или полифункциональными объектами проживающих в центральных районах людей. «Вертикальный урба-

низм» стал отражением идеи освоения городского пространства по вертикали [2; 3; 5]. В «стеснённых» условиях застройка городов начала разрастаться уже не с учётом освоения новых территорий, а покоряя пространство по вертикали (жилой дом «432 Park Avenue» в Нью-Йорке, 2015 г., арх. Р. Виньоли).

Жилые районы, застроенные высотными домами и небоскрёбами, представляют, с позиции образности, «хрупкий» микромир. Стекланные панели, окутывающие остовы зданий, создают иллюзию бесконечного пространства. Оно скрывает множество фантазийных миров, существующих лишь в воображении потребителя/чтеца.

В зеркальных поверхностях фасадов отражается окружающая среда, которая, преломляясь в гранях «стеклянных» форм, порождает ощущение многомерности пространства. Зеркальные отражения нивелируют границы реального и виртуального мира, создавая условно безбарьерную среду.

Иные здания, формирующие высотную застройку, напротив, отражают в плоскостях фасадов лишь свет, блики которого, подобно импрессионистическим композициям живописцев, «оживляют» лишённую динамики застройку. Фасады жилых и многофункциональных зданий дополняются медиаэкранами, привлекающими внимание постоянной сменой ярких картинок. Как сама архитектура экстравагантных форм и композиций, так и современные средства выразительности (медиа) вовлекают реципиента в диалог. В нём осмысливаются глобальные проблемы современности, о которых в образах «повествуют» зодчие потребителям/чтецам. Здания и сооружения, образующие застройку жилых районов, «сообщают» обществу об истинных/мнимых ценностях, вовлекая реципиента в игру разума. В этом бесконечном информационном потоке лишь подготовленный «собеседник» находит ключ к решению социальных задач.

Застройка современных городов как модальная система коммуницирования зодчего с потребителем и реципиента с урбанистической средой диктует социуму цифровой эпохи способы и формы активной и интерактивной жизнедеятельности. Следуя движению времени, пространство городов преобразуется в соответствии с требованиями и потребностями общества. Город как материально организованная среда становится не только площадкой экспериментов зодчих, но и одновременно формой взаимодействия с жителями/приезжими, способной средствами языка

архитектуры и искусства в целом менять представления общества о среде обитания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабенко, Г. В. Концептуальные подходы к градостроительному развитию мегаполисов в современных социально-экономических условиях / Г. В. Бабенко // Проблемы современной экономики. – 2016. – № 11. – С. 166 – 168.
2. Генералова, Е. М. Вертикальный урбанизм архитектурной среды города: современное развитие типологии высотных зданий / Е. М. Генералова // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2018. – Т. 20, № 3. – С. 28 – 33.
3. Генералова, Е. М. Современные тенденции в архитектуре. Высотные жилые комплексы как форма массового доступного жилья (на примере Гонконга) / Е. М. Генералова, В. П. Генералов // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2014. – Т. 16, № 2. – С. 458 – 463.
4. Жданова, И. В. Экологические и эстетические аспекты применения вертикального озеленения и зелёных крыш в жилых зданиях / И. В. Жданова, А. А. Кузнецова, Е. Д. Дорофеева // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2019. – Т. 21, № 64. – С. 53 – 59.
5. Иванова, В. П. Современные тенденции в проектировании и строительстве высотных зданий [Электронный ресурс] / В. П. Иванова, М. Н. Григорян // Инженерный вестник Дона. – 2019. – № 1. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-tendentsii-v-proektirovanii-i-stroitelstve-vysotnyh-zdaniy/viewer>. – Дата доступа: 20.07.2020.
6. Иванькина, Н. А. Концепция нового урбанизма: предпосылки развития и основные положения // Н. А. Иванькина, М. В. Перькова // Вестник Белгородского государственного технологического университета им. В. Г. Шухова. – 2018. – № 8. – С. 75 – 84.
7. Клюкин, А. А. Границы применимости доктрины нового урбанизма в российском градостроительстве / А. А. Клюкин, А. И. Клюкина // Баландинские чтения. – 2018. – Т. XIII. – С. 408 – 411.
8. Щукин, А. Как сделать город пригодным для жизни / А. Щукин // Эксперт. – 2011. – № 3. – С. 58 – 62.

РЕЗЮМЕ

В статье посредством анализа современных градостроительных концепций выявляются социальные ценности цифровой эпохи, получившие отражение в образности застройки мегаполисов и крупных городов. В контексте взаимодействия человека (социума) с урбанистической средой раскрывается образное выражение идеи нового гуманизма как главного социального ориентира времени.

SUMMARY

In the article, the analysis of modern urban planning concepts reveals the social values of the digital age, which are reflected in the imagery of the development of megacities and large cities. In the context of human interaction (society) with the urban environment, the author reveals the figurative expression of the idea of a new humanism as the main social reference point of the time.

Ивановская Д. А.

СМАЛЬТОВАЯ МОЗАИКА В ПРАВОСЛАВНЫХ ХРАМАХ: ОСНОВНЫЕ ПРИЁМЫ И ОСОБЕННОСТИ КЛАДКИ

Белорусский национальный технический университет

(Поступила в редакцию 26.08.2020)

В последнее время строится и возрождается большое количество храмов в Беларуси и за рубежом. Многие украшаются мозаикой, например, храм иконы Божьей Матери «Державная» в Минске, часовня-усыпальница в Свято-Духовом монастыре города Тимашевска в России (мастерские Свято-Елисаветинского монастыря г. Минска) и другие.

Если коснуться истории церковной мозаики, то считается, что её подъём приходится на время расцвета Византийской империи. В Беларуси и ближайших странах (России, Украине и др.) она не получила широкого развития в связи с дорогостоящей технологией. Позже многие секреты данной техники были утрачены. Поэтому методику создания мозаичных произведений художники, как правило, узнают, анализируя древние произведения и передавая опыт из уст в уста.

Публикации, посвящённые мозаике, практически не описывают технологию и особенности кладки. В них преимущественно рассматривается описательная часть произведения (композиция, сюжет и др.) [3 – 5], дана информация, полезная для реставраторов (составы левкаса и т. д.) [1; 2]. Существует множество непрофессиональных публикаций о мозаике как хобби.

Таким образом, назрела необходимость описать ряд особенностей в создании мозаики для художников, работающих в православных храмах, рассмотреть базовые принципы и возможный подход к работе с материалом.

Информация, представленная в статье, базируется на аналитическом обзоре классических мозаичных произведений, личном практическом опыте работы автора в мастерских Свято-Елисаветинского монастыря Минска.

В архитектурной среде зритель обычно видит мозаику с расстояния, но она должна хорошо восприниматься с любой дистанции. Однако бывает, что произведение находится на уровне глаз и человек может видеть его достаточно близко. Следует учитывать также, что современная техника позволяет приблизить изображение, сфотографировать его. Поэтому на далёком расстоянии мозаика будет восприниматься как цельная бархатистая поверхность, а при приближении маленькие кусочки должны создавать эстетическую формальную композицию. В ней модули взаимодействуют между собой по форме, фактуре, масштабу и цвету.

Для визуального обогащения кладки смальта выкладывается рядами, создающими узор наподобие кружева. Таким образом, возникает ощущение, что смальта нанизывается как бусы на нить, связывается не по нижнему или верхнему краю, а по центру ряда. Эта условная линия из смальты (графья) может заворачиваться в разных направлениях. Её начало и конец способны сужаться или расширяться. Зачастую такой ряд смальты похож на мазок кисти (рисунок 1).



Рисунок 1. Мозаика и эскиз к ней. Фрагмент. Мастерские Свято-Елисаветинского монастыря

Обедняет мозаичную работу техника, когда кусочки без сложной графьи распределены на плоскости как в тетрадном листке в клеточку. Кладка должна быть «живая», интересная. Этому способствует применение разных по размеру модулей. Самые мелкие используются для основных узлов (лики, руки), для одежды и остального – чуть крупнее; самый крупный модуль – для фона. Но при этом контраст должен быть таким, чтобы всё произведение воспринималось органично. Если контраст незаметный, то работа получается «скучной»; если довольно значительный, то крупные модули могут «съесть» мелкие.

Чтобы ряды смальты были красивыми, «звонкими», следует учитывать некоторые тонкости. Желательно, чтобы кладка была «живая», из наколотых (смальта более сложной, чем квадрат формы), а не ровно напиленных кусочков. В то же время визуально должно казаться, что кусочки приближены к квадрату и положены достаточно ровно. Отклонение от вертикали и горизонтали происходит для удобства лепки формы и декоративного эффекта.

Когда выстраивается ряд, то при подборе кусочков смальты не следует повторять наклон предыдущего камня в ряду и этим как бы усиливать его. Например, если кусочек смальты напоминает параллелепипед, наклонённый влево, то не стоит следующий камень брать такой же формы, чтобы не «завалился» весь ряд. Второй камень нужно взять такой формы, чтобы одна его сторона наклонилась влево, во избежание большой щели, а другая, наоборот, вправо для компенсации наклона вертикалей ряда (рисунок 2 а).

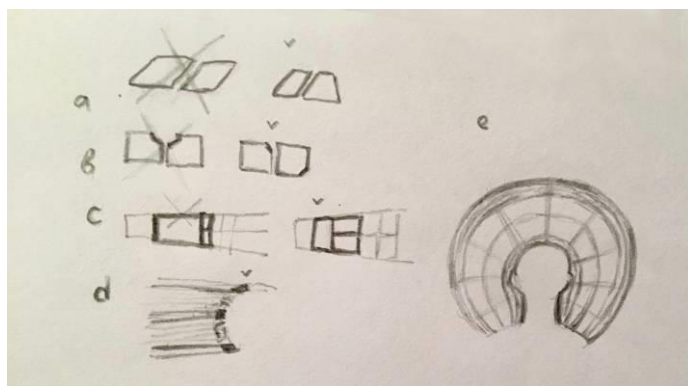


Рисунок 2. Способы мозаичной кладки

Если у камешка скол, то не следует следующий за ним кусочек брать со сколом в том же месте, иначе два изъяна будут следовать один за другим, образуя дыру в ряду. Наоборот, нужно использовать камешек, у которого в месте, близком к сколу предыдущего, была бы более выпуклая часть (рисунок 2 б).

В мозаике существуют характерные для этой техники приёмы, и их выгодно использовать для выявления языка мозаики: ритма, модульности, декоративности. Например, если два ряда должны сузиться и перейти в один, то используется приём «штанишки», когда за двумя последними кубиками этих рядов следует один. В данном случае желательно, чтобы кусочки смальты были приблизительно одной массы, масштаба. Для этого последними кубиками в обоих параллельных рядах берутся горизонтальные прямоугольники, таким образом они как бы чуть увеличиваются в размере, а следующий за ними соединяющий вытянутый прямоугольный кусочек вставляется по вер-

тикали, соединяя два ряда. Тогда все три камешка будут похожими по величине (рисунок 2 с).

Если последние кусочки в ряду, наоборот, делать мельче, вертикальными прямоугольниками, а объединяющий два ряда камушек – вытянутым по горизонтали, большим, одни кусочки будут чрезмерно мелкими, «раздавленными» крупным элементом.

Переходы по цвету и тону в мозаике можно делать шашечкой, когда разные по цвету и тону модули кладутся через один в шахматном порядке (рисунок 3). Такой переход может осуществляться и приёмом «зубцы»: ряды смальты образуют линии, сужающиеся на конце и напоминающие треугольники. Эти ряды входят один в другой наподобие клыков.

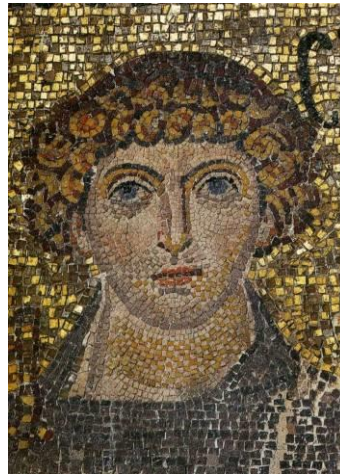


Рисунок 3. Церковь святого Георгия в Салониках, Греция, IV – V вв. Святой мученик Леонтий Триполийский. Мозаика. Фрагмент.

Существуют приёмы для лучшего прочтения изображения, так как мозаичная техника, состоящая из кусочков, дробит его. Изображённые объекты, как правило, обводятся двумя рядами. Чтобы эти ряды были связаны с фоном, некоторые линии графы на фоне стоит продолжать так, чтобы они стали и частью обводных линий, а кусочки смальты на пересечении обводной линии и фона представляли собой плавный переход (рисунок 2 d).

Прочтению изображения помогают и так называемые рисующие линии. Они определяют рисунок – контур и места перелома формы. Если оставить только их, получится линейный рисунок, дающий достаточно полное представление об объекте, его силуэте и форме, такой как прорись (рисунок 4).



Рисунок 4. Прорись. Спаситель. Мастерские Свято-Елисаветинского монастыря

Рисующие линии должны быть очень точными и чёткими. Они как бы скелет рисунка, на них «держится» изображение. На контрасте между линиями смальта кладётся более свободно, словно «дышит», создавая неповторимый узор (не разрушая при этом формы, а лишь обозначая её) (рисунок 5).



Рисунок 5. Рисующие линии и кладка между ними. Фрагмент. Процесс работы. Мастерские Свято-Елисаветинского монастыря

Для лучшего прочтения изображения можно сделать более ярким цвет в некоторых местах, так как при восприятии с большой дистанции он может слиться в серое пятно («грязь»). Когда художник работает, ему необходимо помнить о форме, и все средства должны работать на её выявление, а не на искажение: направление графы, линии раствора между смальтой, цвет.

Хорошо, если смальта положена так, что при её утрате по выступающим линиям раствора зритель смог бы понять, какая форма была изображена.

Работает на восприятие объёма и форма кусочков смальты. Они могут стремиться к кругу, квадрату, треугольнику и т. д. Важно, чтобы каждый кусочек был на нужном месте, обозначая плоскость на изображённом объекте.

В то же время нельзя только механически создавать форму, как будто разбивая её на компьютере, проводя линии вдоль и поперёк с учётом линейной перспективы. Это упрощает узор графы и может быть неинтересно с точки зрения формальной композиции. Особое внимание здесь надо уделить симметричным объектам, например, вазе, лицу в фас, чтобы они не получились «скучными». Не стоит закладывать смальту одинаково в левой и правой половинах изображения. Например, с левой стороны условные линии, на которые нанизывается смальта, могут идти почти по горизонтали, а справа – по вертикали. На вазах можно с одной стороны обозначить интересные по форме блики, обводя их смальтой, и т. д.

Объём выявляется также цветом, как и в других техниках живописи. Как правило, тёплый цвет используется в тени, холодный – на свету. При этом общем правиле на больших зонах тёплые ряды могут чередоваться с холодными для красоты восприятия вблизи. Но издали выложенные плоскости должны прочитываться целостно либо как тёплое, либо как холодное. Например, на световой части лица серо-голубые ряды могут чередоваться с такими же по тону охристыми, создавая при этом общее впечатление холодного света.

При работе с некоторыми элементами композиции достаточно ответственный подход к созданию фона, так как он обычно занимает большую площадь, обрамляет, помогает «зазвучать» изображениям. Зачастую можно увидеть, что лики и акцентные места сделаны тщательно, на одежды затрачено меньше усилий, а фон сделан без особой проработки.

Если всю мозаику: лик, складки и так далее – кладёт один человек (это возможно, если панно маленького размера), существует опасность хорошо выложить основные узлы но с меньшим усердием и неинтересно – фон.

При трудоёмкой работе над фоном трудится несколько человек. В этом случае участки мозаики можно чередовать в шахматном порядке, обогащая простую плоскость индивидуальными подходами художников. Нецелесообразно одному человеку выкладывать фон слева, а другому справа от фигуры. В этом случае может быть существенное отличие в кладке двух сторон, а также фон будет беднее, чем кладка в шахматном порядке.

Для красоты формальной композиции кладки полезно распечатать в нужном масштабе образцы фона древней мозаики, подобрать похожие кусочки смальты, положив их на это изображение.

Выкладывая большую цельную плоскость фона простыми рядами важно зрительно не исказить её. Ряды смальты могут создавать эффект кривизны. Но если поверхность действительно имеет изъём, вмятину, то художнику следует визуально её выровнять. Для этого можно провести на стене краской параллельные линии на некотором расстоянии друг от друга. Проверить с разных видовых точек, как эти линии воспринимаются, а затем на их место класть ряды из смальты. Между данными «ровными» рядами остальная смальта выкладывается более свободно, чтобы мозаика не казалась «скучной». В то же время необходимо следить, чтобы свободно положенные ряды не исказили плоскость: если верхний ряд стремится вверх, нижний может компенсировать его отход от горизонтали, направляясь вниз. То есть при визуальном объединении двух рядов в один верхняя и нижняя границы будут параллельными, а линия раствора между ними – немного по диагонали.

Фон часто обозначается одним цветом, например, золотым. Но его следует «обогащать», добавляя охру и другие цвета. Здесь важно не переусердствовать, чтобы фон воспринимался конкретным цветом и не было спора между основным и добавленными цветами.

Кладку простых фигур рассмотрим на примере нимба. При работе с определённой фигурой, например, кругом важно визуально не исказить эту фигуру. Работая с нимбом, можно выложить как бы его каркас. Сначала сделать два ряда внутреннего контура. От середины круга в нимбе выложить расходящиеся лучи. Затем между ними положить несколько рядов, повторяющих внешний контур круга на расстоянии друг от друга. Остальное «зашивать» внутри линиями из смальты по кругу более свободно. Этот каркас не должен быть особо заметен зрителю. Он делается для более точной передачи круга, чтобы ряды смальты не «поехали» и не исказили его (рисунок 2 е).

Выкладывая ряды, формирующие нимб, нужно стремиться, чтобы каждый ряд читался как круг. С внешнего контура нимба это получается естественно. Но чем ближе к центру, непосредственному выявлению лица святого, тем сложнее сохранять форму. Однако зритель должен воспринимать изображение святого в круге. В противном случае, если усилить повтор контура шеи и ушей, форма рядов в нимбе не будет похожа на круг.

Для нужного результата к рядам внешнего контура круга необходимо добавлять один или два внутренних ряда, где отход от круга словно сглаживается посредством увеличения модулей на впалых частях, например, шее, и

уменьшения на выступающих частях, таких как уши. Можно пользоваться приёмом соединения двух рядов в один.

Создавая нимб, важно не допускать возникновения ощущения, что модули к середине круга становятся меньше. Тогда будет эффект выпуклого объёма. Поэтому следует брать кусочки примерно одного размера для всего нимба.

Таким образом, при работе с церковной мозаикой следует учитывать ряд особенностей. Это содействует более эстетичному восприятию мозаичного произведения с разной дистанции. Изображения читаются лучше, может стать более понятной форма объектов, более точной – передача отдельных элементов. Визуально не искажаются поверхности здания, зрительно сглаживаются существующие дефекты и неровности стен.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александровский, А. В. Материаловедение для штукатуров, плиточников и мозаичников / А. В. Александровский. – 6-е изд., перераб. и доп. – М. : Высшая школа, 1977. – 303 с.
2. Виннер, А. В. Материалы и техника мозаичной живописи / А. В. Виннер. – М. : Искусство, 1953. – 367 с.
3. Лазарев, В. Н. Михайловские мозаики / В. Н. Лазарев. – М. : Искусство, 1966. – 271 с.
4. Фролов, В. А. Художник-мозаичист В. А. Фролов и семья архитектора Л. Н. Бенуа / В. А. Фролов // Краеведческие записки. – СПб., 1995. – Вып. 3. – С. 157 – 162.
5. Demus, O. Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium / O. Demus. – London : K. Paul, Trench, Trubner & co, ltd., 1947. – XIV, 100 p.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются некоторые особенности и приёмы мозаичной кладки для православных храмов.

SUMMARY

The article is devoted to some peculiarities and techniques for creating mosaics in Orthodox churches.

ІНТЭРПРЭТАЦЫІ ЖАНРУ VANITAS У ТВОРЧАСЦІ СУЧАСНЫХ МАСТАКОЎ

Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў

(Паступіў у рэдакцыю 08.06.2020)

Ванітас (лац. *vanitas*, літаральна – «марнасць») як жанр алегарычнага нацюрморта атрымлівае папулярнасць у еўрапейскім мастацтве ў XVI – XVII стст. Дадзеная назва мае карані ў Еклезіясце: «*Vanitas vanitatum et omnia vanitas*» (Еккл.1:2) – «Пустая марнасць, усё ёсць марнасць». Упершыню гэты выраз сустракаецца ў лацінскім перакладзе Бібліі і прыпісваецца цару Саламону.

Тэматыцы ванітас у гісторыі мастацтва, раскрыццю яе сімволікі ў творах XVI – XVIII стст. прысвечана дастаткова многа мастацтвазнаўчых публікацый. Семіятычны падыход, актуальны для дадзенай праблематыкі, распрацаваны Ю. Лотманам [5]. З апошніх публікацый вылучаецца артыкул А. Ягоравай «Как смотреть голландский натюрморт» на адукацыйным інтэрнэт-партале «Арзамас». Аўтар таксама, як і Ю. Лотман, асабліваю ўвагу надае знакавым якасцям адлюстраваных на палатне рэчаў [3].

Карысным з пункту погляду кампаратывістыкі з’яўляецца артыкул І. Барсавай «Искусство музыки и Vanitas» [1]. У публікацыі прасочваюцца цікавыя паралелі паміж еўрапейскім выяўленчым і музычным мастацтвам XVI – XVII стст., што дапамагае больш глыбокаму разуменню алегорый і «эмблем», насычаных сімволікай ванітас. Аўтар глыбока даследуе вытокі сэнсаў ванітас: праводзіць аналіз перагляду сістэмы жыццёвых каштоўнасцей, якія ляжаць у тэксце Еклезіяста.

Актуальнасць сэнсаў і сімвалаў ванітас для сучаснага мастацтва даказваюць мастацкія праекты, у аснове канцэпцыі якіх закладзена перасэнсаванне «пустой марнасці». У якасці прыкладу можна прывесці выстаўку 2012 г. «*Vanitas. Смыслы и символы в современном искусстве*» ў Маскоўскім музеі сучаснага мастацтва [2]. Экспазіцыю складалі інсталяцыі і творы відэаарту сучасных галандскіх і бельгійскіх мастакоў. Сэнсы хуткаплыннасці жыцця і тленнасці знешняй абалонкі раскрываліся не праз характэрны візуальны сімвал – чэрап, а праз семантычнае насычэнне вобразаў кветак, прыроды, крохкасць матэрыялаў мастацкіх аб’ектаў.

Тэма ванітас не адразу трапляе ў нацюрмортны жанр. Пасля войнаў і эпідэміяй XIV ст. у Еўропе ўзнікае від надмагілляў «транзі», назва паходзіць ад выразу «transi de vie» (фр. «пераход ад жыцця»). Спачатку ў Францыі, а пасля ў Германіі з'яўляюцца «Le Transi», што дакладна перакладаецца як «памерлы»: гэта былі скульптурныя выявы (пераважна мармуровыя) нябожчыкаў, якія звышрэалістычна паказвалі, што адбываецца з цэлам чалавека пасля яго фізічнай смерці. У XV – XVI стст. мастакі Рэнэсансу з характэрнай для гэтай эпохі цікаўнасцю навукоўцаў-даследчыкаў ствараюць разнастайныя варыяцыі транзі: з адлюстраваннем цэла памерлых людзей праз дзень, месяц, тры месцы і г. д. пасля смерці (характэрны прыклад – скульптар Ліж'е Рышэ і выкананае ім надмагілле Рэнэ дэ Шалона, прынца Аранскага). Такім чынам, людзі псіхалагічна дапамагалі сабе пераадолець страх смерці і зразумець каштоўнасць жыцця.

Першапачаткова нацюрморты ванітас мелі сімвалічную праграму ў выглядзе апавядання пра марнасць жыцця і нагадвалі аб непазбежнасці смерці. Ванітас павінны былі заклікаць гледача задумацца і больш асэнсавана і бязгрэшна пражыць свой часовы адрэзак. Гэтыя ідэі перадаваліся праз адлюстраванне стала, дзе у беспарадку былі раскіданы каштоўныя рэчы (кубкі, драпіроўкі, экзатычныя стравы), маглі дадавацца кветкі, насякомыя. Галоўным семантычным атрыбутам з'яўляўся чэрап. Але і ў іншых жанрах выяўленчага мастацтва Рэнэсансу сустракаўся дадзены вобраз. Так, у карціне Ганса Гальбейна Малодшага «Паслы» (1533) на першым плане работы размешчана анамарфозная выява чэрапа.

Асабліва папулярнымі нацюрморты з сімвалікай ванітас становяцца ў Нідэрландах і Фландрыі ў XVII ст., дзе іх сэнсавае нападўненне было сугучна рэлігійнай маралі.

У XVII ст. з надыходам барока ў еўрапейскіх краінах эмацыянальны і кампазіцыйны характар ванітас некалькі змяняецца. Чэрап губляе дамінуючую ролю ў кампазіцыі. Галоўнымі вобразамі выступалі рэчы і кветкі, якія мелі дынамічную кампазіцыйную пабудову, але не трансліравалі ідэю «беспарадку». Выява чэрапа тут, хутчэй, падкрэслівала значэнне кветак як сімвала хуткаплыннай прыгажосці і звязвалася з выразам «Memento mori».

Чэрап як сімвал тленнасці жыцця праходзіць праз усю гісторыю мастацтва. Вялікае ўражанне на грамадства зрабіла карціна рускага мастака-баталіста В. Верашчагіна «Апафеоз вайны» (з Туркестанскай серыі), 1871 г. Жывапісец меў актыўную грамадскую пазіцыю і імкнуўся задакументаваць

ваенныя канфлікты ў розных кропках свету. Карціна «Апафеоз вайны», на якой адлюстравана піраміда з чарапоў і драпежныя птушкі, прасякнута яркім пацыфісцкім настроем. Дадзены твор цікава разглядаць і ў гістарычным кантэксце, і ў кантэксце складаных узаемаадносін аўтара з мастакамі-перадзвіжнікамі.

Сярод твораў XIX ст. вылучаецца графічная работа-каламбур англійскага ілюстратара Ч. А. Гілберта «Усё марнасць» («All is Vanity», 1892 г.). Сюжэт малюнка абапіраецца на метафару і гульню слоў («vanity» з англійскай мовы перакладаецца як забаўка і туалетны столік адначасова). Выява пабудавана на візуальнай амбівалентнай падманцы: вока гледача вылучае то форму чэрапа, то маладую дзяўчыну за туалетным столікам. Тыражы і папулярнасць работы Ч. А. Гілберта значна ўзраслі у пачатку XX ст., пасля публікацыі ў часопісе «Life».

У XX ст. творы з сімволікай ванітас набываюць новыя канатацыі. Адлюстраванне чэрапа сустракаецца ў творчасці мастакоў «рускага авангарда», якія, паўтараючы традыцыйныя схемы нацюрморта, шукалі новыя сродкі жывапіснай выразнасці.

У мастацтве мадэрнізму ванітас таксама знаходзіць сваіх прыхільнікаў. Напрыклад, сумесны праект 1951 г. сюррэаліста С. Далі і фатографа Ф. Халсмана «Смерць у асалодзе»: на рабоце бачны сілуэт чэрапа, які фарміруюць аголеныя целы прыгожых маладых жанчын.

Паказальны (з пункту гледжання кантэкстуальнага аналізу) цыкл Э. Уорхала «Чарапы» (1976). Ён з'явіўся ў той перыяд, калі мастак знаходзіўся ў складаным эмацыянальным стане пасля замаху на яго жыццё і сур'ёзнага ранення. Сімволіка ванітас ужываецца тут у самым тыповым варыянце: нагадванне пра марнаць жыцця.

Эмацыянальнымі перажываннямі аўтара і непасрэднай экспрэсіяй прасякнуты творы Ж.-М. Баскід. Характэрны прыклад – работа «Без назвы» (1982), якая стала адной з самых дарагіх сучасных карцін (пасля продажу на аўкцыёне Сотбіс у 2017 г.). У рабоце спрачаюцца насычаныя жыццесцвярдзальныя колеры блакітнага фону, асобных яркіх плям і чорныя ўпэўненыя лініі, якімі адзначаны контуры чэрапа.

У беларускім мастацтве пачатку XX ст. адзначаная тэматыка сустракаецца ў творчасці Язэпа Драздовіча, у прыватнасці, у сімвалічным творы нацыянальнага рамантызму «Пагоня» (1922) і фантастычнай карціне «Над безданню» (1931). На абедзвюх карцінах прысутнічае тэматыка ванітас:

у першым выпадку чарапы ўпрыгожваюць архітэктурную канструкцыю і маюць семантычныя сувязі з фальклорнымі матывамі (герой на ростанях), у другім – чэрап сімвалізуе слаўтых продкаў беларускіх зямель.

У XXI ст. ванітас працягвае захоўваць актуальныя сэнсы для творцаў. Сучасны беларускі мастак Аляксандр Некрашэвіч стварыў графічны твор «Capital» (мел, сепія, 2020 г.). Гэта своеасаблівыя развагі мастака на тэму спадчыны чалавецтва і хады часу: з чэрапа вырастае карыньфская капітэль. Мастацкі вобраз, верагодна, быў інспіраваны прыгожай легендай Вітрувія аб «нараджэнні» карыньфскай капітэлі ў кошыку з дарамі, які ўпрыгожваў магілу маладой дзяўчыны з Карыньфа і праз які прараслі парасткі аканту. Крохкасць характа і маладосці, адвечнасць і моц прыроды, каштоўнасць культурнай спадчыны, фізічная «канечнасць» чалавека, але не яго спраў і духу ляжаць у аснове дадзенай дастаткова проста па пластычнай форме працы.

Вялікі рэзананс у сферы мастацкай крытыкі і арт-рынку меў праект Дэм'ена Хёрста «За любоў Госпада» («For the Love of God», 2007 г.). У дадзеным выпадку чэрап стаў аб'ектам канцэптуальнага праекта, пабудаванага на асэнсаванні паняццяў «кошт» і «каштоўнасць». Гэта плацінавы чэрап еўрапейца ва ўзросце каля 35 гадоў. Яго паверхня інкруставана 8 601 прамысловым брыльянтам агульнай вагой 1 100 каратаў, а ў цэнтры лба ўмацаваны вялікі ружовы алмаз у 62,4 карата [6]. Мастак сцвярджаў, што яго інсталяцыя з'яўляецца працягам традыцыі твораў з сімволікай «Memento mori». А рыначны кошт твора, гісторыю яго продажу на аўкцыёне і асаблівасці экпанавання «За любоў Госпада» можна лічыць важным складнікам канцэпцыі праекта.

Тэма ванітас сустракаецца ў творчасці яшчэ аднаго прадстаўніка «УВА» («Малых брытанскіх мастакоў») – Крысцін Борланд. Яна імкнецца скіраваць увагу на факце аб тым, што ў аснове многіх дасягненняў прагрэсу і навукі ляжаць эксперыменты на людзях, імёны якіх і біяграфіі не засталіся ў гісторыі [4]. Мастачка вывучала крыміналістыку і судовую экспертызу, яе хвалююць факты абязлічвання індывідуальнасці ў розных дзяржаўных установах. Гэты аспект раскрыты ў праектах «Мужчына другога класа, жанчына другога класа», «Памерлыя навучаюць жывых» і іншых. Сацыяльна-гістарычная праблематыка, якая датычыцца гандлю рабамі, уздымаецца К. Борланд з 1998 г. у інсталяцыях, што складаюцца з сапраўдных або штучных чарапоў і костак шкілета белага колеру з

размалёўкай сінімі фарбамі па традыцыйных ліверпульскіх матывах фаянсавага роспісу. Такім чынам, К. Борланд «звяртае ўвагу на сувязь традыцый Ліверпуля з гандлем рабамі, а таксама ў форме, якая шакіруе, спрабуе перадаць дэперсаніфікацыю жыцця чалавека, яго цела і нават смерці ў сучасным свеце» [4].

Выява чэрапа стала асновай скульптуры індыйскага мастака Субодха Гупта «Вельмі галодны бог» (2006). Мастацкія крытыкі адзначаюць семантычную сувязь дадзенай работы з праектам Д. Хёрста (які будзе прадэманстраваны глядачам толькі праз год). Эфект падабенства дасягаецца за кошт кантраснага ўжывання таннага матэрыялу для работы (асабліва адносна кошту брыльянтаў і плаціны) – бліскучых вёдраў з нержавеючай сталі. Скульптура С. Гупта дэманстравалася каля Палаца Грасі ў Венецыі і ўспрымалася ў якасці новай метафары ванітас у сучасным свеце. Важна і тое, што мастак у работах абапіраецца на традыцыйны ўклад жыцця народаў сваёй краіны і ўспаміны з уласнага дзяцінства.

Развіццё тэмы славалюбства назіраецца ў серыі «Vanitas vanitatum, omnia vanitas» (2016) сучаснага бельгійскага мастака Яна Фабра. Тэма жыцця і смерці з'яўляецца магістральнай у яго творчасці. Названая серыя была паказана ў межах рэтраспектыўнай мастацкай выстаўкі Я. Фабра ў Эрмітажы ў 2016 г. «Ян Фабр: Рыцар распачы – воін прыгажосці».

У рабоце «Адданы праваднік славалюбства» спалучаецца некалькі сімвалічных пластоў з еўрапейскай, аўстралійскай, амерыканскай культур (міфы, традыцыі карнавалаў, фальклор). Тут выяўлены чэрап і кампас. Першы ўпрыгожаны завушніцамі, форма якіх адсылае да традыцыйнага мастацтва абарыгенаў, што падтрымлівае і выява кенгуру, паказанага ў скачку праз цемянныя косткі чэрапа. У рабоце «Адданы экстаз смерці» прасочваецца алегарычны матыў «Пляскі смерці» («Dance macabre»), які склаўся ў еўрапейскай іканаграфіі яшчэ з часоў Сярэднявечча. Я. Фабр адлюстравваў сабаку (увасабленне вернасці і адданасці), які пільна сочыць за рухамі шкілета з апранутым на галаву барабанам. Творы выкананы з традыцыйнага для Я. Фабра матэрыялу – надкрылляў жукоў-златак, што зіхацяць і пераліваюцца адценнямі зялёнага колеру, нагадваючы бляск каштоўных камянёў.

Ідэя пакарання і «ўкус смерці», які перарывае паўнату жыцця, праяўляецца ў інсталяцыях Я. Фабра з чарапамі, інкруставанымі надкрыллямі златак. Чарапы падвешаны ў паветры і «кусаюць» чучалы птушак і жывёл.

Сам чэрап ужо ўспрымаецца не як частка структуры чалавека, а, хутчэй, як элемент фаўны. Інсталяцыі і карціны з серыі «Vanitas vanitatum, omnia vanitas» размешчаны насупраць эрмітажных палоген Я. Ёрданса, Х. Гольцыуса, Т. Рамбоўтса і адпавядаюць ім сваімі памерамі. Жывапісныя палотны прадстаўнікоў фламандскага барока, якія праслаўляюць аптымізм, барочнае пачуццёвае адчуванне жыцця, выступаюць сімвалічным фонам для разваг Я. Фабра на тэму жыццёвых каштоўнасцей (сярод іх немалаважнай з’яўляецца экалогія).

Нямецкі мастак Герхард Рыхтэр таксама мае ў сваёй мастацкай спадчыне карціны з выявай чэрапа. Гэта цыкл работ, які пачаўся ў 1980-х гадах. Жывапіс вырашаны ў характэрнай для Г. Рыхтэра мяккай тэхніцы, якую называюць «фотажывапіс». Кампазіцыя палоген дастаткова мінімалістычная. Мастак выяўляе кавалак інтэр’ера: стол, сцяну, часам аконны праём, з якога льецца рассяянае святло. На сталі размешчаны просты набор прадметаў: чэрап і свечка. Важна і тое, што на некаторых палотнах можна асобна бачыць толькі чэрап або толькі свечку (свечкі). Назвы работ таксама лаканічныя: «Чэрап», «Чэрап і свечка», «Свечкі». Выява свечкі ў гэтым шэрагу акрамя адсылак да карцін старых майстроў мае сувязь з хрысціянскай трактоўкай дадзенага вобраза як сімвала духоўнага саюзу з Царквой. Так Г. Рыхтэр выбудоўвае адну з ліній асабістага дыялогу з мастакамі мінулых эпох. Тэма смерці з’яўляецца даволі значнай у філасофскім багажы майстра. Творы Г. Рыхтэра з адлюстраванымі чэрапамі знаходзяцца ў калекцыях вядомых музеёў свету. Асаблівасць серыі нямецкага мастака – у лірычна-філасофскіх інтанацыях і перадачы атмасферы спакою, што можна трактаваць як пакорлівасць лёсу. Дадзены эфект нараджаецца дзякуючы мяккаму каларыту, пабудаванаму на збліжаных тонах, шматслойнай лесіровачнай тэхніцы нанясення фарбы, якая дазваляе раствараць сілуэты ў паветраным асяроддзі.

Прадстаўнік неа-поп-тэндэнцый Такасі Муракамі таксама не абышоў у сваёй творчасці тэматыку ванітас. Для японскай культуры ўвогуле характэрны асаблівыя адносіны да тэмы смерці. Для разумення іканаграфіі чэрапа ў творчасці Т. Муракамі неабходны шырокі кантэкстуальны ахоп, што дазваляе выявіць сувязь з трагедыяй у Хірасіме і Нагасакі. Чэрап у некаторых серыях Т. Муракамі мае падабенства з ядзерным аблокам. Мастак падкрэслівае дадзеную сувязь і вербальна – у назвах. Напрыклад, у 2017 г. у маскоўскім музеі сучаснага мастацтва «Гараж» дэманстравалася экспазіцыя

Т. Муракамі, дзе адзін з раздзелаў меў назву «Малы і Таўсцяк» па найменнях бомб, скінутых на японскія гарады. У гэтым раздзеле экспазіцыі былі размешчаны работы з выявамі грыбоў-чарапоў яркіх колераў.

Стылістычна Т. Муракамі абірае двухмерную выяўленчую мову «superflat» (суперплоскаснаць), назву якой прыдумаў сам. Яркія колеры і плоская мова робяць работы мастака актуальнымі і гарманічна спалучаюць іх з аб'ектамі сучаснай візуальнай культуры. Акрамя таго, па вобразна-стылістычнай скіраванасці творы Т. Муракамі маюць сувязь з культурай нацыянальнай анімацыі (анімэ) і коміксамі (манга) [8, с. 124], у прыватнасці, зварот да выявы чэрапа як сімвала смерці і спалучэнне яго з вобразам кветкі з шырокай усмешкай.

Карціны Т. Муракамі захапляюць гледача шэрагам са стылізаваных выяў кветак і чарапоў, якія маюць дакладны сілуэт і «расфарбаваны» лакальнымі каляровымі плямамі. Выявы рытмічна чаргуюцца, нагадваючы арнаментальныя кампазіцыі дывановага тыпу. Акрамя таго, адзначаюцца праяўленні характэрнага для японцаў настрою пакорлівасці перад прыроднай стыхіяй і будыйскага паняцця «мудзэкан» – тленнасці ўсяго існага. Праз выпрабаванні прыроднымі стыхіямі ў японскую культуру ўваходзіць адчуванне таго, што на гэтым свеце няма нічога адвечнага [7]. Таму можна сцвярджаць, што выявы кветак і чарапоў на палотнах і ў інсталяцыях Т. Муракамі сімвалізуюць разбурэнне ўсяго, што мае форму, нават самую дасканалую. У гэтых спакойных і нават «светлых» адносінах да тэмы ванітас Т. Муракамі вельмі блізкі да яе інтэрпрэтацыі Г. Рыхтэрам.

У ХХІ ст. матывы ванітас таксама могуць трансліравацца мастакамі праз прызму асабістай біяграфіі. Напрыклад, у аснове твора (прысценнай інсталяцыі) Дэвіда Датуна «Жыццё цудоўнае» («Life is Beautiful», 2018 г.) ляжыць перамога над анкалагічным захворваннем, якая прымусіла мастака задумацца над пражываннем кожнага моманту жыцця, пошукамі адчування шчасця ў момантах штодзённасці. Выява чэрапа створана з лінзаў акулараў, кожная з якіх мае гравіроўку – фразу «жыццё цудоўнае». Дадзеная работа арганічна супадае з асноўнай тэматыкай творчасці Д. Датуна: адвечныя каштоўнасці, лёс, шчасце, існасць быцця.

У канцы ХХ – пачатку ХХІ ст., калі становяцца больш вострымі глабальныя праблемы выжывання не проста чалавека як грамадзяніна пэўнай краіны, а формаў існавання ўсяго чалавецтва, зноў набывае актуальнасць сімвалічная праграма ванітас. З аднаго боку, яе інтэрпрэтацыя атрымлівае

новыя нюансы, а сродкі мастацкай выразнасці характарызуюцца надзвычайнай разнастайнасцю, з другога – захоўваецца першапачатковы сэнс, перасцеражэнне аб пустой марнасці. Пытанні маралі, рэлігіі, жыццё чалавека (у якім захоўваюцца дзве нязменныя кропкі – нараджэнне і смерць), застаюцца важнымі канцэптамі для прадстаўнікоў сучаснага мастацтва з розных краін.

ЛІТАРАТУРА

1. Барсова, И. Искусство музыки и Vanitas / И. Барсова // Неизвестный Ренессанс: к 450-летию со дня рождения Я. П. Свелинка : материалы Междунар. науч. конф., Москва, 11-12 апреля 2013 г. / Московская консерватория. – М., 2013. – С. 168 – 184.
2. Выставка «Vanitas. Смыслы и символы в современном искусстве» [Электронный ресурс] // Новости культуры. – Режим доступа: https://tvkultura.ru/article/show/article_id/66149. – Дата доступа: 02.05.2020.
3. Егорова, А. Как смотреть голландский натюрморт [Электронный ресурс] / А. Егорова. – Режим доступа: <https://arzamas.academy/mag/406-naturemorte>. – Дата доступа: 02.05.2020.
4. Кристин Борланд [Электронный ресурс] // Современные художники и современное искусство. – Режим доступа: http://contemporary-artists.ru/Christine_Vorland.html. – Дата доступа: 02.05.2020.
5. Лотман, Ю. М. Натюрморт в перспективе семиотики / Ю. М. Лотман // Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман. – СПб., 2002. – С. 340 – 348.
6. Сохарева, Т. Хёрст в глазах смотрящего [Электронный ресурс] / Т. Сохарева. – Режим доступа: https://www.gazeta.ru/culture/2017/04/07/a_10615583.shtml. – Дата доступа: 2.05.2020.
7. Тэцуо, Я. Три ключа к разгадке японских представлений о жизни и смерти [Электронный ресурс] / Я. Тэцуо. – Режим доступа: <https://www.nippon.com/ru/in-depth/a02903/>. – Дата доступа: 02.05.2020.
8. Филлипс, С. ...измы. Как понимать современное искусство / С. Филлипс. – М. : АдМаргнинем Пресс, 2019. – 168 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу символики жанра ванитас. Автор прослеживает изменения в трактовке смыслов и сюжетной канвы от времени популярности данного жанра в XVI – XVII вв. до современного периода. Анализ художественных произведений построен по хронологическому принципу и подкреплён широким фактологическим материалом. Целью статьи стало раскрытие особенностей интерпретации символики ванитас представителями современного искусства.

SUMMARY

The article analyzes the symbolism of the Vanitas genre. The author studied how the interpretation of the meanings and plot of this genre changed: from the time of its popularity in the XVI – XVII centuries to the modern period. The analysis of works of art is based on the chronological principle and is supported by a large number of examples. The purpose of the article is to reveal the features of the interpretation of Vanitas symbols in the works of contemporary artists.

Кенигсберг Е. Я.

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ ХУДОЖНИКА ИГОРЯ САВЧЕНКО

Белорусская государственная академия искусств

(Поступила в редакцию 07.08.2020)

Для художественного поля Беларуси типичной является позиция художника как куратора собственного проекта. Впервые проявившаяся в конце XX в., данная тенденция укоренилась в современном искусстве Беларуси и в настоящее время достаточно активно используется художниками концептуальной направленности, использующими кураторские подходы в своей проектной деятельности. В числе таких авторов следует назвать Игоря Кашкуровича, Михаила Борозну, Ольгу Сазыкину, Виктора Петрова, Игоря Савченко, Руслана Вашкевича, Александра Суворова, Розалину Бусел, Александра Болдакова и других.

Список проектов И. Савченко весьма обширен. Получив известность как фотохудожник в конце 1980 – начале 1990-х годов, он отказывается от фотографирования и полностью переходит к проектной деятельности, преимущественно на базе текстов и смешанной техники. С 2007 г. в его проектах вновь появляется фотография, однако преобладающими медиа остаются текст, звук, инсталляция, объекты. Один из первых проектов такого рода И. Савченко экспонировал в минской галерее «Шестая линия» в 1997 г. в рамках выставки «Традиции и эксперименты» [1]. Вербальная работа представляла собой текстовые фрагменты и фразы на прозрачной бумаге, которые, будучи закреплёнными на стёклах высоких окон галереи, создавали иную реальность и акцентировали кратковременность события на фоне постоянной изменчивости природных явлений.

Проекты И. Савченко рождаются в результате многолетних целенаправленных исследований, изучения персоналий, прессы, визуальной и аудиодокументации, поиска случайных артефактов.

Синтетический проект «Nach Osten. Bewegt, doch nicht zu schnell» («На Запад. В темпе, но не слишком быстро»), включающий видео, аудио, текст, создавался в течение восьми лет, с 1994 по 2002 гг. [3]. В первых двух частях («Всё выше, и выше, и выше...» и «Кипучая, могучая...») автор обращается к эстетике духовного и физического совершенства довоенной Германии и Советского Союза. В третьей части («Кинохроника из Германии») фрагмент пропагандистской киноленты «Kampf gegen Sowjet-Russland, Juni – August 1941» («Борьба против Советской России, июнь – август 1941») озвучен текстом И. Савченко «Кинохроника из Германии. Некоторые комментарии», играющим ключевую роль. «"Прямое" окно в прошлое» [3] автор создаёт, переводя документальные кадры немецкого фильма в воображаемую реальность. Алгоритм такого перевода приводится со всеми техническими подробностями, что является своеобразным маркером большинства вербальных проектов И. Савченко. Действие четвёртой части («Тревоги фрау Зеехольцер»), построенной на фрагментах из кинофильма «Триумф воли» немецкого режиссёра Лени Рифеншталь и на авторском тексте, озвученном И. Савченко, разворачивается в начале или середине 1930-х годов. Можно уверенно говорить о том, что герой четвёртой части – незеркальная проекция И. Савченко, поскольку в тексте расставлены подсказки в виде фрагментов названий работ, использованных художником в проектах. Пятая часть («Свободный вечер Отто Штольца») решена аудио- и текстовыми средствами. Шестая часть («Мечты печатника Пауля») построена на приёме прерывания почти идиллического рассказа рублеными фразами военных сводок 1943 г. на немецком языке. В заключительной части проекта, носящей название «Неопубликованная статья студента Курта Обермайера», приводится предисловие и текст статьи «О некоторых формально-логических особенностях отрицательных конструкций русского языка», написанной студентом пятого курса факультета славистики Берлинского университета в 1939 г. Статья, иллюстрированная рисунками И. Савченко, базируется на математических допущениях, вряд ли известных студенту-филологу, но вполне доступных изучавшему кибернетику и системы автоматического управления И. Савченко. Автор вновь проецирует себя на придуманного героя повествования.

Проект «Nach Osten. Bewegt, doch nicht zu schnell» – первый среди проектов придуманной реальности И. Савченко. В 2001 г. появляется издание «Искушения Сергеева» [3], оформленное как тиражный арт-объект – книга художника. В картонной квадратной коробке, крест-накрест прошитой гру-

бой льняной бечёвкой, в хронологическом порядке сложены культурные артефакты: открытки, чёрно-белые фотографии, конверты.

Заглавная фотография, лежащая первой под бечёвкой, – групповой снимок детей, возможно, воспитанников детского сада. По одежде и причёскам можно предположить, что фотография довоенная. В правом нижнем углу – подпись от руки «И. Савченко '92». Большинство снимков в «Искушении Сергеева» – работы И. Савченко из разных серий, созданных им до отказа от фотографирования, в 1989 – 1996 гг. В коробке есть ещё три снимка, разделяющих части-конверты. Это анонимная непостановочная фотография группы детей и взрослых, фрагмент обложки немецкого журнала за декабрь 1935 г. с маленьким мальчиком и рождественскими подарками, и «Та, которая смотрит вдаль» – фотография И. Савченко 1993 г. из серии «О счастье».

Название первой части, «Вести съ Западнаго фронта», отсылает к Первой мировой войне. В конверте под номером 1 – лист газеты «Вести съ Западнаго фронта» с новостями «Съ европейскаго театра военныхъ действий» от «соб. инф.», рассуждающего о поражающем воздействии солнечного света. Текст запутанно-подробный, с отдельными техническими деталями, тщательно выполненным рисунком некоего оружия, которым, по-видимому, снаряжался лучевой аппарат, упоминаемый автором. И. Савченко утверждает, что увидел этот фрагмент газетной заметки «во сне солнечным утром 26 мая 1999 года, между семью и восемью часами» [3]. Следующий лист газеты содержит заметку от того же «соб. инф.» «Наши успехи» – бодрый и восторженный материал о победоносных действиях воздухоплавательного лучевого аппарата, созданного военными инженерами при «всемерном и безусловно справедливом благоволении» [3] всех природных сил, которым даётся вполне поэтическое описание. В какой-то мере оба опуса можно рассматривать как вербальную проекцию фотосерии И. Савченко «Об изменившемся поведении солнечного света» 1996 г.

Третий лист газеты, помимо фотографий и рисунков, содержит текст «Необдуманное коварство луны», который информирует о повышении сопротивления ландшафта вследствие применения новейшей машины «конструкции инженера Самохина», используемой «для установления очерёдности прохода облаков над ограниченным участком территории» [3]. Но главный герой текста – луна, словно человек, оказывающая пагубное влияние, ведущая себя неблагоразумно, недальновидно и прежде проявлявшая признаки колебаний и нелояльности и т. д. Текст, написанный в 1999 г., явно от-

сылает к ряду акций И. Савченко, осуществлённых им в 1998 г. в Швеции: «Способствование продвижению облаков вдоль береговой территории», «Корректировка вечернего сумеречного освещения», «Поддерживание баланса между солнечным и лунным светом», «Корректировка положения луны в соответствии с характером окружающего ландшафта» и другие [3].

Таким образом, первая часть проекта, формально достоверная, но при этом сознательно фальшивая (все три отдельных листа газеты «Вести съ Западного фронта» напечатаны на бумаге формата А4 и только с одной стороны) и анонимная, посвящена противоборству воображаемых технических изобретений и сил природы, которые могли бы произойти во вполне реальных условиях боевых действий на Западном фронте Первой мировой войны.

Вторая и третья части проекта не имеют названий. Конверт, маркированный цифрой «2», содержит набор открыток, на лицевой стороне которых – фотография и заголовок, на обратной – короткий текст. И снимки, и тексты авторства И. Савченко. Тексты второй части объединены темой предчувствия, трепетного ожидания перемен к лучшему, справедливости, счастливой любви, новой жизни, за которую следует бороться. Места событий, как правило, не имеют географической привязки, лишь в нескольких текстах появляются названия городов. Время действия можно лишь предположить по косвенным признакам, ориентировочно это 1930 – 1940-е годы, однако некоторые тексты не имеют маркёров времени. Два основных героя второй части, Балуюев и Сергеев, безлики, как того требует время, в котором они находятся волей автора, то самое время, когда человек был винтиком в зубчатом механизме светлого настроения эпохи великих свершений. Балуюев носит военную форму, перемещается по стране от одного военного завода к другому, для него, очевидно, имеющего высокий ранг, по требованию останавливают литературный поезд. Иллюстрации к текстам, в которых упоминается Балуюев, решены в конкретном ключе: силуэты людей и деревьев во «Сне Балуюева», железнодорожные пути, мчащийся поезд, девушки в «Последнем вечере», группа солдат на привале в «Дороге», обложка папирос «Беломорканал» в рассказе «Встреча». Сергеев, в соответствии со своим родом деятельности, не имеет индивидуальных черт. Ни его увлечения, ни его воспоминания не дают возможности воссоздать облик разведчика. В отличие от Балуюева, действия которого ясны, Сергеев существует в неявной среде, где важны не простота и ясность, а умение мимикрировать, разносторонность интересов и глубокий аналитический ум. Иллюстрации к рассказам, в которых явно или неявно фи-

гурирует Сергеев, решены ассоциативными рядами. Таинственный герой «Низкого солнца» представлен в виде расплывчатой, нерезкой фигуры хорошо одетого мужчины, его черты лица невозможно разглядеть. Рассказ «Рим», в отличие от всей серии, в соответствии с сюжетом напечатан на глянцевой бумаге. Это как будто вырванная из бортового самолётного журнала цветная страничка, где в чередѣ информационных и развлекательных заметок и таких же иллюстраций расположен текст И. Савченко. Текст «Искушения Сергеева», напечатанный на листе формата А3, содержит два нерезких, снятых в движении тѣмных снимка предположительно одного и того же человека на фоне кирпичной стены. Рассказ «Затмение» иллюстрирован снимком мальчика, «Мост» – двумя фигурами в метели.

Конверт третьей части проекта, аналогично двум предыдущим помеченный цифрой, названием проекта, именем и фамилией автора, дополнительно маркирован штампом на немецком языке «Original nach Abdruck zurücker», требующим возврата оригинала после печати. Лирические тексты описывают будни предвоенных и военных лет в Германии и объединены передвижениями к ожидаемому светлому будущему на поездах, мотоциклах, машинах и самолѣтах. Схожесть стратегий политической пропаганды сперва союзнических, а затем противодействующих тоталитарных систем тех лет общеизвестна, и И. Савченко обращает внимание на её восприятие обычным человеком. Иллюстративные ряды к текстам третьей части имеют ряд особенностей. В годы создания проекта И. Савченко коллекционировал немецкие журналы и открытки довоенного и военного периода, поэтому можно предположить, что фотографии к отдельным текстам взяты из такого рода источников. Отдельные снимки можно отнести к ранним фотопроектам И. Савченко. Весьма интересным представляется прямое иллюстративное решение текста «Маленький концерт»: мчащийся на зрителя по заснеженному ландшафту паровоз на лицевой стороне и упоминаемая в рассказе программа радиопередач из газеты «Kurier Tageblatt» за воскресенье, 5 марта 1944 г., на обратной стороне.

Один из текстов второй части, «Искушения Сергеева», давший название проекту, является ключевым для понимания логических построений И. Савченко. Именно здесь упоминается Штольц, немецкий штабист, дневники которого, найденные Сергеевым в закрытых архивах, стали источником сведений. Отто Штольц – герой пятой части проекта «Nach Osten. Bewegt, doch nicht zu schnell» – кажется единственной связующей нитью между двумя

проектами. Но для И. Савченко крайне важна эстетизация событий параллельной реальности, которая была (не) прожита в придуманной им проекции. Возможно, именно поэтому фотографии на лицевой стороне открыток не иллюстрируют тексты напрямую, хотя снимки И. Савченко из многократно экспонировавшихся на разных выставках серий узнаваемы и ожидаемо несут отпечаток личностных решений автора. Дизайн проекта, выполненный минской студией «Коллекшн», способствует погружению зрителя во временные разделы, заявленные отдельными частями.

Проект «Отложенная встреча. Долгожданное утоление неуёмной жажды света» (2012) экспонировался в рамках выставки «Дворцовый комплекс» (Гомель, 2012 г.) и был создан специально для показа во дворце Румянцевых-Паскевичей [2]. На окнах двух этажей фасада дворца И. Савченко с помощью малярного скотча крест-накрест закрепил полосы широко распространённой в довоенное и военное время в Германии фотоплёнки «Agfa Isopan-F». Художник предполагает, что такой плёнкой могли фотографировать и в Гомеле во время оккупации. В его собственности находилась не вскрытая бобина «Agfa Isopan-F», которую он использовал для проекта, заключавшегося, по словам И. Савченко, «в реализации этой встречи плёнки – с миром, со светом, с дворцом, – реализации при совсем иных обстоятельствах, чем те, что могли быть тогда, семьдесят с лишним лет тому назад. Определённой аллюзией этого проекта является прохождение колонн пленных немцев по Москве 17 июля 1944 года – город, который они, наконец, увидели собственными глазами (но при других обстоятельствах, нежели ими планировалось), и город, который смотрел на них» [3]. Проект можно считать вариантом авторского концептуального исследования (не)возможного.

В рамках выставочного проекта «Элементы мысли» (Минск, 2018 г.) [5] И. Савченко презентовал две работы. «Навязчивая мелодия» (2016) – сложное формальное описание полугодового эксперимента по исследованию мысленного взгляда на навязчивую мелодию, доложенное сотрудником Цюрихского университета Фридьешем Варади на Шестой международной конференции по кибернетике в Массачусетском технологическом институте и опубликованное в том же институте в 1963 г. [3]. Текст сопровождается схемами, выполненными от руки. «Зелёная волна» (2016) – размышление «О маршрутах познания» и способах их оптимизации» Райнхарда Крона, представителя Массачусетского технологического института, на той же конференции [3]. Оба текста близки стилистически и композиционно: первый аб-

зац, написанный доступным языком, является описанием предыстории, ставшей причиной исследования. Основная часть насыщена философскими рассуждениями и техническими подробностями. Это концептуальная авторская игра, где не должно возникать сомнений в подлинности текстов и реальности опубликовавших их учёных. Но сюжеты, логическое построение фраз, подпись И. Савченко в конце каждого текста, оформление в рамы заставляют задуматься не о предлагаемой реальности, созданной художником, а об источниках вдохновения, определяющего творческие стратегии автора.

Проект «Двадцать семь секунд. Практикум демиурга» (2010) включает текст и рисунок [3]. Проект имеет подзаголовок «Опыт предопределения событий в пределах ограниченной территории и в течение ограниченного времени» и состоит из двух частей – преамбулы и руководства к действию. Пристальное авторское изучение необязательных подробностей пешеходного перехода минской улицы приводит к перераспределению ролей, когда вершителем ситуации, единственно ответственным за возможные последствия, становится пешеход, по воле художника – или случайно – нажимающий кнопку прибора, переключающего сигнал светофора в строго определённый момент.

Создание автором алгоритмов намеренного или ненамеренного концептуального действия прослеживается и в других проектах и исследованиях И. Савченко: «Про любовь» (2004 – 2009 гг., текст, виртуальная инсталляция, неизменённая жизненная среда), «Время камней» (2014 г., инсталляция, объекты, текст) [4, с. 405], «Универсальный виртуальный преобразователь художественных кинофильмов в кинофильмы документальные» (2011 г., текст), «Генератор Мрачека» (2020 г., текст, рисунок, звук) и т. д. [3].

Разрабатывая условия возможных концептуальных действий, реконструируя и визуализируя несуществующую память, художник в собственной адаптивной системе изменяет алгоритмы (не)произошедших событий. Концептуальные практики, базирующиеся на формально достоверных системах исследования воображаемого прошлого, возможного настоящего и неизвестного будущего, являются основополагающими для творческих стратегий И. Савченко.

ЛИТЕРАТУРА

1. Галерея «Шестая линия» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/channel/UCDvEJ_H4cUA4vMSA8X3CvWQ/videos?view=0&sort=dd&shelf_id=0&pbjreload=10/. – Дата доступа: 29.07.2019.

2. Дворцовый комплекс [Электронный ресурс] // Арт-куратор. – Режим доступа: <http://artkurator.com/projects/complex.html>. – Дата доступа: 08.03.2019.
3. Игорь Савченко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://igor-savchenko.com/frames.htm>. – Дата доступа: 24.07.2019.
4. Кенигсберг, Е. Я. Проект современного искусства «Сума сумарум» – выставка и форум белорусских художников / Е. Я. Кенигсберг // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2020. – Вып. 28. – С. 402 – 407.*
5. Элементы мысли [Электронный ресурс] // Студенческий центр современного искусства «Alla prima». – Режим доступа: <http://allaprima.by/2824-2/>. – Дата доступа: 26.04.2018.

РЕЗЮМЕ

В концептуальных практиках минского художника Игоря Савченко преобладает проектная деятельность. В статье рассмотрен ряд проектов И. Савченко, объединённых общими характерными чертами: исследовательской компонентой, визуализацией и вербализацией придуманной реальности, созданием алгоритмов намеренного или ненамеренного концептуального действия.

SUMMARY

In the conceptual practices of the Minsk artist Igor Savchenko the privilege is given to project work. The article considers a number of Igor Savchenko's projects, which have common characteristic features: research component, visualization and verbalization of the invented reality, the development of algorithms of intentional and unintentional conceptual act.

Кулагин А. Н.

К ИСТОРИИ ПОЧТОВЫХ СТАНЦИЙ БЕЛОРУССКИХ ГУБЕРНИЙ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 04.11.2019)*

С воссоединением с Россией важное государственное значение в Северо-Западном крае приобрело дорожное строительство, обусловленное возросшими потребностями хозяйственной жизни и новой военной организацией в ареале империи. Базовой составляющей обустройства дорог являлись почтовые станции.

Их возникновение ведёт отсчёт ещё со времён Петра I, когда в период русско-шведской войны на белорусских землях начали прокладывать дороги с почтовыми полустанками. В Северо-Западном крае стационарные почтовые станции на основных трактах возникли с созданием после воссоединения с

Россией сначала наместничеств, а впоследствии губерний. Распространение почтовых станций в Российской империи связано с проводимой в 1781 – 1782 гг. реформой почтового управления и учреждением Главного почтовых дел правления. 19.01.1797 г. вышел указ Сената «Об учреждении повсеместно почтовых станций», для чего был образован специальный комитет при Министерстве внутренних дел. Но особенно широкие масштабы строительство станционных домов приобрело с прокладкой дорог нового типа – шоссе (Москва – Варшава; Брест-Литовск – Бобруйск; Бобруйск – Могилёв и др.).

Первоначально почтовые службы размещались в крестьянских избах, приспособленных для нужд проезжающих. Для этих целей также арендовались помещения обывателей.

После первого раздела Речи Посполитой могилёвский губернатор З. Чернышёв 13.09.1772 г. докладывал императрице: «Почты учредить в обеих сих новых губерниях (Псковской и Могилёвской. – *А. К.*) по способности положения в них городов и по сотечению главных дорог в города, лежащие в империи, на таком основании, как учреждены почты здесь в Ингерманландии» [21, с. 571 – 573]. В отдельном докладе 23.11.1772 г. губернатор отчитывался перед императрицей об учреждении почт в Могилёвской губернии: «...во исполнение чего и сочинено мною для обеих сих губерний <...> почтовое учреждение со включением в оное и того, что за необходимое ещё я почёл для приведения в действительное состояние совершенного порядка во всех частях содержания там почт; сие учреждение так, как и заготовленные по тому нужные предписания в ордерах правящим в помянутых губерниях губернаторские должности генерал-майорам Каховскому и Кречетникову <...> на построение почтовых домов, коих примерно полагать можно в обеих губерниях 134, для первого случая необходимо требуется, считая на каждой по 200 руб., до 27 000 руб., то не соизволите ли высочайше указать употребить сию сумму из камерной означенных губерний суммы, в сборе быть имеющей до 1 января 1773 г.» [21, с. 660]. В «Атласе Могилёвской губернии» 1777 г. отмечена почтовая станция в местечке Княжицы [22].

Строительство почтовых станций стало одним из первых в истории архитектуры России опытом применения типовых проектов общественных сооружений. Их разработкой занимался выдающийся русский архитектор, выпускник петербургской Академии художеств И. Е. Старов. По его «образцовым проектам» в 1772 г. были возведены почтовые станции в Витебске, Могилёве, Полоцке. Проектированием дорожных зданий в 1810-е годы занялся

архитектор Луиджи Руска. Серия образцовых проектов почтовых станций разрабатывается в Петербурге в 1806, 1817 и 1820-х годах, по ним устраиваются станции в Бабиновичах, Крупках, Витебске. Два проекта почтовых станций для губернских и уездных городов разрабатывает петербургский зодчий Н. А. Львов. Проект почтовой станции, предложенный в 1823 г. для дороги Петербург – Москва, был использован в Юхновке, Жодино, Лошнице, Смолевичах. Ряд проектов почтовых станций утверждается в 1831 г. Очередная серия типовых проектов была разработана в соответствии с указанием Департамента главного управления путей сообщения и публичных зданий от 31.12.1835 г. [2, л. 13]

Повышение функциональных и эстетических требований вызвало к жизни очередную серию образцовых проектов почтовых станций, разработанную в 1843 г. в Петербурге. Она содержала 6 планов для домов трёх разрядов и 18 вариантов фасадов к ним. Станции первого разряда должны были строиться в крупных населённых пунктах, второго и третьего – в промежуточных. Из этой серии возведены станции в Миловидах, Старых Дорогах, Синявке, Боровлянах, Слуцке. В 1846 г. строится почтовая станция в деревне Нехачево. К «Высочайше апробированным» проектами почтовых станций прилагались и стандартные сметы на материалы и рабочих, в частности, в 1822 г. по большой Санкт-Петербургской и Московской дороге Минской губернии в Вилейском уезде [4, л. 12]. Предписанием МВД в июне 1831 г. на основании Высочайшего повеления разрешалось строить по губерниям в каждый год по два почтовых дома [7, л. 12].

В белорусских губерниях в этой области казённого строительства плодотворно работал гродненский губернский архитектор Богемин. 04.12.1825 г. он рапортует гражданскому губернатору М. Т. Бобятинскому: «Во исполнение предписания Вашего Превосходительства от 26-го мая составил план и смету на постройку почтового со службами Дома Новогрудского повета в местечке Столовичах <...> а также на постройку такового же Дома в Гродно в непродолжительное время предоставлю план и смету» [19, л. 1]. Ещё ранее, в 1805 г., проект губернской почтовой конторы разработал минский губернский архитектор Ф. Х. Крамер.

Возведение почтовых станций по трактам возлагалось на губернские строительные отделения. По проектам 1820 и 1823 гг. возводились почтовые станции в Прилуках и Лоеве [5, л. 48 об.]. Гродненский губернский архитектор О. О. Михаелис в 1829 г. переработал «апробированный план» почтовой

станции № 3 для строительства в имении Крупчицы [18, л. 51]. Из Минского губернского строительного отделения и от губернского архитектора К. Хрщоновича 31.10 и 06.11.1833 г. поступили проекты и сметы на постройку почтовых домов в Свержени и Королищевичах [5, л. 46 об., 48 об., 59 об., 63 об.]. Проект станционного дома разработали в 1838 г. в Могилёвской губернской чертежной (Вороновщизна, Коханово, Белица, Шепетовичи, Рабовичи, Крупка). Министр внутренних дел 29.12.1842 г. выслал в Минскую строительную комиссию предписание с препровождением планов станционными домам 3-го разряда [11, л. 40 об.]. В эту же комиссию начальник штаба корпуса путей сообщения 17.07.1843 г. отослал чертежи на постройку почтовых станционных домов [11, л. 226 об.]. 10.10.1834 г. главноуправляющий путями сообщений и публичными зданиями граф Толь предписывал всем губернским строительным комиссиям: «...требования о составлении планов и смет на устройство почтовых домов удовлетворять без отлагательства» [6, л. 222]. Канцелярия минского генерал-губернатора 08.01.1843 г. предлагала строительному отделению предоставить отдельный план почтового дома для села Пруды вместо присланного для местечка Молодечно [11, л. 16 об.].

Из-за острой нехватки архитектурных кадров и их чрезвычайной загруженности устройство почтовых станций доверялось местным землемерам, имеющим навыки начального архитектурного проектирования. Бобруйский уездный землемер 17.11.1833 г. докладывал, что требуемые тамошним уездным предводителем планы почт в Свислочи, Горбацевичах и Воньчанах к нему доставлены [6, л. 64 об.]; игуменский уездный землемер рапортовал 22.02.1843 г. о предоставлении плана почтовой станции в Игумене [11, л. 67 об.].

Почтовая станция являлась небольшим комплексом построек в виде вытянутого вдоль тракта планировочного каре: одноэтажный станционный дом, боковые конюшня и каретная, шорня и каретная мастерская, пожарная каланча и колодец, сарай и кузница. Обычно планировка станционного дома делилась на две половины по бокам сеней: «чистая половина для проезжающих» и ямщицкая с комнатой смотрителя и печью. Почтовый двор в Бресте представлял собой сложный хозяйственный организм с конюшнями, амбарами, комнатами (гостиницей) для транзитных пассажиров и ямской службы, канцелярией, помещениями смотрителя, колодцем и прочим. Здесь же размещалось казначейство.

Архитектура станционных домов носила лапидарный, аскетичный характер. Ритмику фасада создавали прямоугольные врубные или в простых наличниках оконные проёмы. Пластико-декоративный акцент был сделан на центральном входе, выделенном ризалитом с боковыми пилястрами и треугольным фронтоном (Боровляны, Ивань). Данью моде на готику являлись стрельчатые проёмы (Артычанка, Гришаны, Гусак).

Строительство каменных зданий было дорогим, поэтому стационарные почтовые станции возводились на основных трассах, имевших стратегическое назначение. При подъезде к Минску располагались Койдановская и Прилуцкая почтовые станции, возведённые в 1824 г., станция в Свержени – в 1833 г. [5, л. 5 об.]. В небольших уездных городах почтовые станции кроме функционально-утилитарного приобретали и репрезентативное значение.

Одновременно приказом Главноуправляющего по корпусу путей сообщения от 15.05.1836 г. был организован надзор за дорожным строительством [2, с. 140 – 140 об.].

Стимул к повышению благоустройства и комфортабельности почтовых станций дал отзыв императора Александра Павловича об одной из них в Крупчицах, где он останавливался во время путешествия в 1825 г. В этой связи управляющий МВД 22.04.1825 г. отправил гродненскому гражданскому губернатору циркуляр: «Предместник Вашего Превосходительства <...> сообщил мне о произведённом в селении Крупчицах строении главного корпуса станционного дома, в коем Государь Император во время путешествия своего изволил останавливаться, оставшись довольным сим строением. Доставил на моё утверждение оценку оному строению и смету предположенным необходимым дополнительным устройствам, сообразно Высочайше утверждённому для станционных домов плану 3-го разряда. Для надлежащего по сему предположению соображения, я поручал означенную оценку со сметою в рассмотрение строительного Комитета, который не нашёл излишества в такой оценке главного корпуса станционного дома» [18, л. 1 – 4].

В отношении комфортабельного устройства почтовых станций в Минской губернии показательное повеление цесаревича от 10.04.1829 г.: «Рассмотрев представленные при донесении ко мне Вашего превосходительства (минского гражданского губернатора. – А. К.) <...> предположения Ваши обще с Минским Губернским Маршалом, составленные на основании Высочайшего Его Императорского Величества повеления о лучшем впредь содержании почтовых домов по трактам чрез Минскую губернию для выгоды про-

езжающих, я одобряю таковыя предположения относительно <...> учреждения в почтовых домах тридцати четырёх гостиниц и надзора за оными» [4, л. 52].

Организацией почтовых станций в уездах Гродненской губернии в 1801 – 1803 гг. занимался губернатор Д. Р. Кошелев. Показательно, что об окончании в 1824 г. строительства почтовой станции в местечке Койданово дворянин С. С. Лопатин считал нужным поставить в известность императора [3, л. 34]. Депешу аналогичного содержания отправил Александру Павловичу адвокат Ф. С. Лисовский: «По заключённому в Минской казённой палате 29 января сего 1824 года контракту принятая мною Минского повета в селе-нии Прилуки (постройка. – *А. К.*) вновь почтового дома с прочими службами во всех частях по плану и смете окончена» [3, л. 34]. Об окончании строительства почтовой станции в городе Молодечно рапортом от 03.09.1825 г. докладывал в Минское губернское правление вилейский земский исправник [4, л. 4б, 9].

После земской реформы 1864 г. земские управы губерний стали создавать местные почтовые станции. Их строительство осуществлялось за счёт земских сборов. Так, начальник минской губернии 29.04.1843 г. требовал предоставить «ведомости почтовым домам, выстроенным или приобретенным покупкою и содержащихся на счете Земского сбора по прилагаемой форме» [11, л. 121 об.]. Гродненская казённая палата из суммы земских повинностей отпустила помещику И. Видицкому 2 158 руб. за постройку в 1825 г. почтовой станции в имении Крупчицы [18, л. 11]. Однако цесаревич в 1829 г. возражал против возложения строительства почтовых станций исключительно на земские сборы: «И что касается предположения Вашего (минского гражданского губернатора. – *А. К.*) о исправлении в 1829 году обветшавших почтовых домов и построении в трёхлетие с будущего 1830-го года других новых 25 почтовых станций на счёт Земского сбора, я признал необходимым поставить Вам на вид, что впредь до воследования от МВД разрешения насчёт ограничения числа и обширности станционных домов, как вообще в губерниях, так и в особенности по Минской губернии, не следует определять на построение таковых домов никаких новых из Земских сборов расходов, сверх той суммы, которая до сего времени собрана <...> Сверх того надлежит руководствоваться в сем случае тем главнейшим правилам, дабы губерния обременённая сборами, не подвергалась большим ещё налогам, по поводу определения вдруг к постройке значительного числа почтовых станций, а

полезнее ограничиваться постепенною оных постройкою в тех местах, где более настоит в них необходимость» [4, л. 52 – 53].

«Правила по содержанию почты в Российской империи» требовали, чтобы содержатели почтовых станций осуществляли ремонт построек. Как правило, станции откупали на содержание сроком на 3, 6 или 12 лет. Обладателем станции становился тот, кто мог предложить на торгах самую низкую цену аренды за каждую лошадь. Содержать их могли лица любого звания при обязательстве, что если не смогут осуществлять эту деятельность, то полученные от правительства деньги вернут в казну. Как правило, эти обязательства брало на себя купечество, поскольку ему предоставлялись права торговли по рыночным ценам продуктами питания, конской утварью и прочим необходимым для проезжающих.

Указом Сената 1836 г. на содержание почтовых станций Минской губернии из земских повинностей на трёхлетие исчислено: на содержание 1 138 почтовых лошадей – 226 788 руб., на починку почтовых станций – 25 491 руб., на постройку 6 почтовых домов – 60 000 руб., на содержание двух воспитанников в Училище гражданских инженеров – 8 978 руб., на покупку дорожных инструкций и нормальных чертежей – 18 руб. [7, л. 5 – 5 об.]. Уездные предводители дворянства в 1832 г. представили сметы на починку Подольянского, Прилуцкого, Койдановского, Колосовского, Радошковичского, Игуменского и Смолевичского почтовых домов на сумму 24 095 рублей [7, л. 12]. О заинтересованном участии дворянства в строительстве почтовых станций свидетельствует протокол заседания Минской губернской строительной комиссии 1848 г.: «Речицкий предводитель дворянства граф Михаил Рокицкий, производивший в 1845 г. хозяйственным образом постройку Якимвоицкого станционного дома, передержал на эту постройку сверх сметного исчисления их своей собственности одну тысячу двести тридцать пять рублей <...> по случаю значительного в то время возвышения цен на материалы и рабочих <...> нет препятствий к возвращению ему означенных денег» [12, л. 4 – 5].

Содержание и обслуживание почтовых станций почти полностью возлагается на земства, уездные дворянские собрания, их членов и владельцев прилегающих имений. Владелец имения Подороск Е. Ф. Пухальский в середине XIX в. возводит одноименную почтовую станцию на тракте на Брест [20, л. 2 об.]. 19.09.1833 г. исправник бобруйского замка рапортует об окон-

чании подрядчиком Новомейским постройки в Столпищах и Охотичах почтовых домов [5, л. 20 об.].

Как оказалось впоследствии, большинство первых почтовых станций к середине XIX в. пришло в ветхость и требовало капитального ремонта. Минский уездный предводитель дворянства 31.08.1834 г. обратился в Минскую строительную комиссию о препровождении сметы на починку почтовых станций в Койданово и Прилуках [5, л. 5 об.]. Витебский губернатор в 1890 г. утвердил статью бюджета на ремонт «казённых станционных домов по губернии» [17, л. 7 – 8].

Возводились и новые почтовые станции: «Правление Жировицкого духовного училища честь имеет сообщить духовенству Жировицкого училищного округа, что с 1881 года в м. Жировицах открыта почтовая станция с приёмом и выдачей разного рода корреспонденций, а посему лица, имеющие дело с училищем, благоволят направлять как простую, так и денежную корреспонденцию через станцию Московско-Брестской железной дороги Доманово на почтовую станцию Жировицы» [1, с. 26]. С развитием почты после полицейской реформы 1862 г. осуществлялась нумерация домов.

Однако с развитием железнодорожного транспорта роль почтовых станций как средства коммуникации к концу XIX в. постепенно снижалась, их количество заметно сокращалось; регулярно курсировали специальные почтовые поезда, охраняемые жандармерией. На начало XX в. в Минске работало 3 почтовых отделения, а в Беларуси в целом – 380 предприятий связи.

Незначительные в архитектурном выражении почтовые станции тем не менее являются системной составляющей историко-архитектурной панорамы страны, носителями отечественной культурной памяти. Мы более склонны восхищаться культовыми архитектурными монументами и порой забываем, что малозаметные почтовые станции являлись местами человеческих встреч и разлук, утрат и ожиданий, утомительной почтовой коммуникации. Что более сближало путников, чем тёплый самовар вдали от родного дома, попутные собеседники и станционный смотритель.

ЛИТЕРАТУРА

1. Литовские епархиальные ведомости. – 1881. – № 4. – С. 26.
2. Национальный исторический архив Беларуси (НИАБ). – Ф. 8. Оп. 1. Д. 230.
3. НИАБ. – Ф. 299. Оп. 5. Д. 57.
4. НИАБ. – Ф. 299. Оп. 5. Д. 61.
5. НИАБ. – Ф. 446. Оп. 1. Д. 15.

6. НИАБ. – Ф. 446. Оп. 1. Д. 18.
7. НИАБ. – Ф. 446. Оп. 1. Д. 192.
8. НИАБ. – Ф. 446. Оп. 1. Д. 226.
9. НИАБ. – Ф. 446. Оп. 1. Д. 403.
10. НИАБ. – Ф. 446. Оп. 1. Д. 414
11. НИАБ. – Ф. 446. Оп. 1. Д. 466
12. НИАБ. – Ф. 446. Оп. 1. Д. 494.
13. НИАБ. – Ф. 446. Оп. 1. Д. 501.
14. НИАБ. – Ф. 446. Оп. 1. Д. 502.
15. НИАБ. – Ф. 3209. Оп. 1. Д. 115.
16. НИАБ. – Ф. 3209. Оп. 1. Д. 134
17. НИАБ. – Ф. 3209. Оп. 1. Д. 605.
18. НИАБ в г. Гродно. – Ф. 8. Оп. 1. Д. 11.
19. НИАБ в г. Гродно. – Ф. 8. Оп. 1. Д. 19.
20. НИАБ в г. Гродно. – Ф. 96. Оп. 1. Д. 489.
21. Полное собрание законов Российской империи. Собрание первое : с 1649 по 12 декабря 1825 года : в 45 т. – СПб. : Тип. II Отд-ния собств. Е. И. В. канцелярии, 1830. – Т. XIX. 1770 – 1774 гг. – 1081 с.
22. Российский государственный военно-исторический архив. – Ф. ВУА. Оп. 3. Д. 18850.

РЕЗЮМЕ

В статье на материале архивных документов анализируется история и функционирование почтовых станций в белорусских губерниях в XIX веке.

SUMMARY

In the article on the material of archival documents analyzes the history and functioning of postal stations in the Belarusian provinces in the XIX century.

Ничипорович А. О.

СОВРЕМЕННЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ АДАПТАЦИИ ОБЪЕКТОВ АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ К НОВОЙ ФУНКЦИИ (БЕЛОРУССКИЙ ОПЫТ)

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 16.03.2020)*

Развитие исторических центров городов во многих случаях происходит в условиях реконструкции. Поэтому в современной мировой практике распространено приспособление объектов архитектурного наследия к современному использованию, что является одним из инструментов их сохранения, а

также развития самого города. Значительный историко-культурный потенциал городов Беларуси предоставляет широкие возможности для проведения адаптации архитектурных памятников разных типологических групп к новой функции. Рассмотрим некоторые примеры.

Интересны промышленные объекты, расположенные по улице Октябрьская в городе Минске (бывшая Нижняя Ляховка), на месте которой в конце XIX в. начал формироваться промышленный район. Сегодня на этой улице расположены здания бывших кожевенного, винокурного, дрожжевого и металлообрабатывающего заводов. Постройки в основном сохранили свой первоначальный облик и частично функции, но постепенно начали изменяться, выполняя в том числе и общественную роль [1, с. 193].

Архитекторами бюро «ASGP» предложен проект реконструкции зданий бывшего металлообрабатывающего завода. Проект предусматривает создание в производственных корпусах современного культурного центра, который будет включать: открытую зону мероприятий, экспозиции, административно-хозяйственный блок, ресторан, залы театра и кино, реставрационные мастерские, многофункциональное пространство и другое (рисунок 1).

Проект предполагает максимальное сохранение фасадов (рисунок 3, 4) и стилистики, а также особенностей внутренней пространственной структуры (рисунок 2), конструктивных элементов, характерных для промышленного объекта (колонн, ферм), деликатное включение в интерьер современных элементов, которые будут подчёркивать индустриальный характер места (рисунок 5, 6).

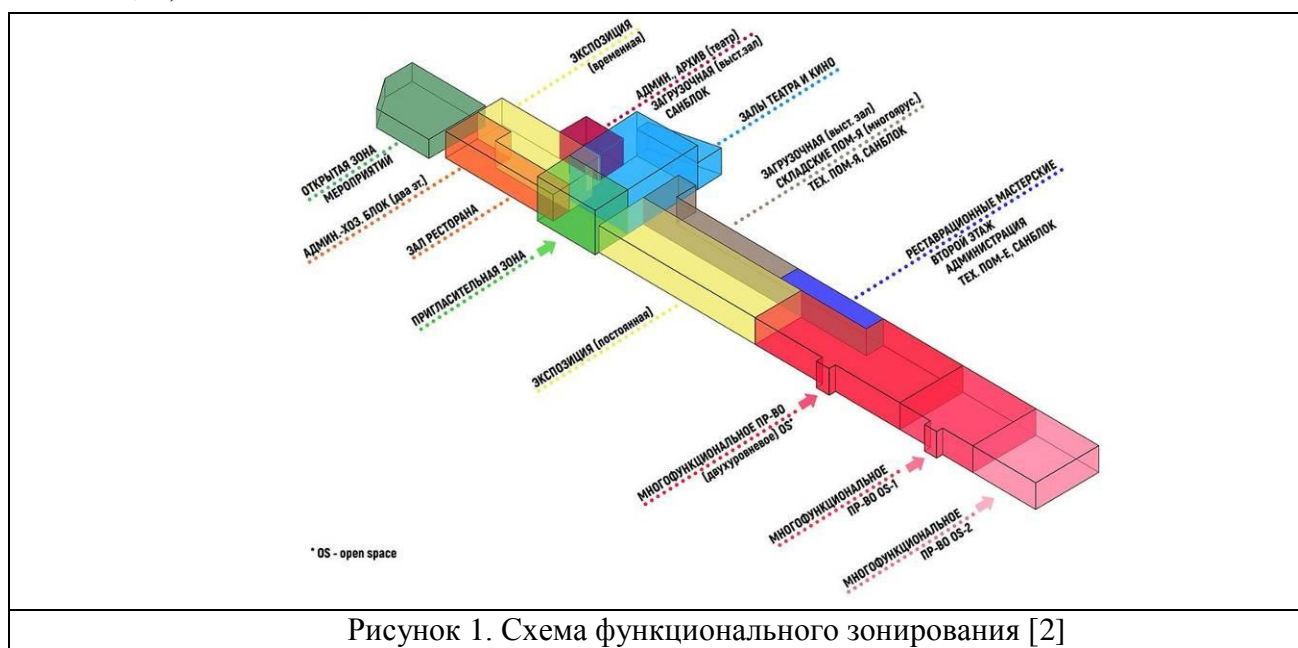


Рисунок 1. Схема функционального зонирования [2]

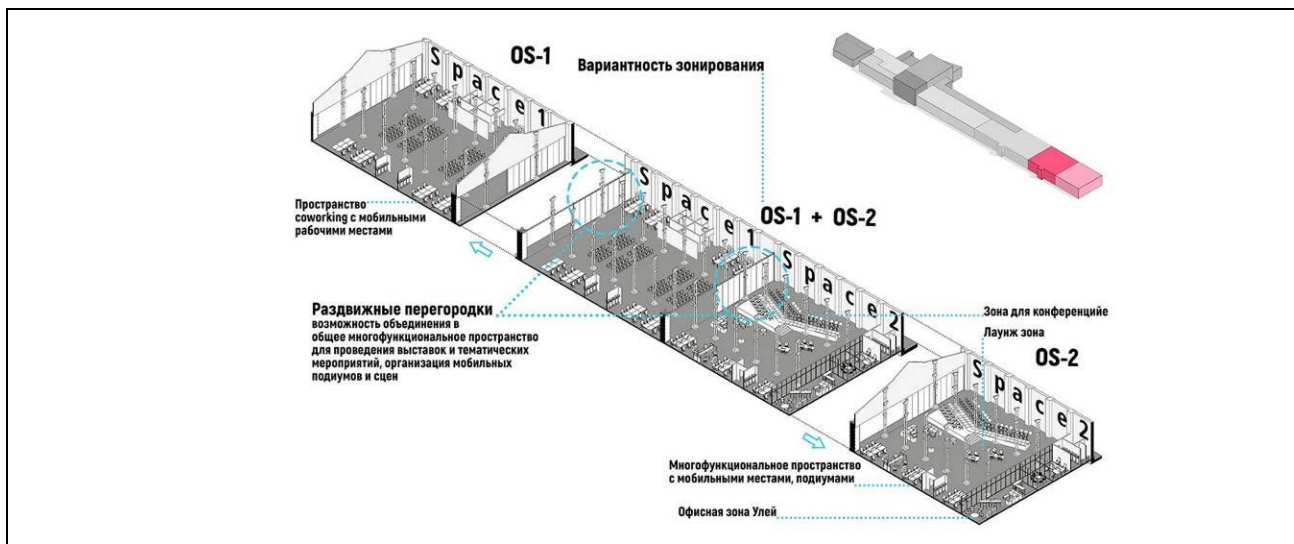


Рисунок 2. Объёмно-пространственная модель одного из корпусов здания [2]



Рисунок 3. Здание «МЗОР», 2017 г. [2]



Рисунок 4. Здание «МЗОР», проектное предложение [3]



Рисунок 5. Интерьер здания «МЗОР», 2017 г. [2]



Рисунок 6. Интерьер здания «МЗОР», проектное предложение [2]

Среди культовых объектов в городе Минске можно выделить бывший костёл и монастырь бернардинцев, построенные в 1-й половине XVII в. в

формах архитектуры барокко. Фигурный фронтон сложных очертаний, который мы видим сегодня, был восстановлен при реставрации в 1980-х годах (по образцу униатской церкви в Борунах, середина XVIII в.) [3]. Сохранилась пространственная структура трёхнефного храма, создававшая единое высокое пространство в интерьере. С 1972 г. в здании располагается Белорусский государственный архив научно-технической документации. В результате смены функции здания внутреннее пространство было разделено на пять этажей, где разместились архивные хранилища, кабинеты администрации и читальный зал, в связи с чем целостный внутренний объём теперь не читается. На фасадах памятника архитектуры адаптация к современному использованию не отразилась.

На данном объекте также отмечено применение подхода, предусматривающего сохранение внешнего вида здания и изменение внутренней планировочной структуры.

Изменениям подверглась застройка улицы Революционной середины XVIII – начала XX в. (бывшая Койдановская) в городе Минске, которая входит в границы историко-культурной охранной зоны Верхний город. Улица известна с XVI в. и являлась одной из главных магистралей города [1].

В исторической справке, размещённой на стене здания по улице Революционная, 22 отмечено, что в 1888 г. на этом месте построили каменный одноэтажный жилой дом с флигелем, в 1839 г. был надстроен второй этаж. Согласно инвентаризации 1910 г., тут находилась гостиница «Ливадия», а на первом этаже располагались магазины и лавки. В результате послевоенных ремонтов здание в значительной степени утратило декор фасадов. В настоящее время здесь расположены офисы [5].

Здание по улице Революционная, 24 было построено в 1-й половине XIX в. как жилое двухэтажное с подвалом и арочным проездом в центре. Дом дважды восстанавливался после пожаров 1865 и 1881 гг. В 1896 г. была проведена его реконструкция, в результате чего здание получило дополнительную пристройку к боковому фасаду и третий этаж. Сегодня на объекте ведутся работы по его адаптации к новой функции, на первом этаже разместятся предприятия общественного питания (на главном фасаде по обе стороны от арки уже появились два входа), а второй и третий этажи займёт хостел. План первого этажа в большей степени сохранил структуру помещений, были сделаны дополнительные проёмы, а второй и третий этажи благодаря новой функции изменили планировку с анфиладной на коридорную.

Приспособление данных объектов к современному использованию в большей степени отразилось на внутренней планировочной структуре, фасады зданий были затронуты незначительно (появление дополнительных выходов).

Минская фабрика-кухня – крупное предприятие общественного питания, которое как тип появилось в 1920-е годы, памятник архитектуры конструктивизма. Построена в 1936 г. по проекту архитектора И. Я. Грубера. Здание практически не пострадало во время войны. В 1970-е годы был произведён его ремонт: перестроен барабан входной группы и достроен дополнительный вход, открылся ресторан «Папараць-кветка» [1].

В начале 2000-х годов здание находилось в предаварийном состоянии, в 2009 г. проект реконструкции фабрики-кухни начал разрабатывать Центр по регенерации историко-культурных ландшафтов и территорий. С 2016 г. работу над проектом продолжила компания «Varabyeu partners», а также архитекторы-реставраторы мастерской «Басталия» и научно-проектного центра «Рестабилис» [7].

Для принятия решения о сохранении и воссоздании фрагментов объекта были проведены научные исследования, на основании которых создали концепцию адаптации памятника к новой функции: в здании разместится бизнес-центр. В результате восстановлено сплошное остекление, утраченное в 1970-х годах, на парадной лестнице вестибюля по старым фотографиям воссозданы перила 1930-х годов. К моменту реконструкции изначальных интерьеров в здании не сохранилось, но при детальном изучении были раскрыты росписи 1936, 1946 и 1952 годов, часть которых решили оставить в современном интерьере [6].

Сохранившаяся планировочная структура памятника архитектуры позволила разместить все необходимые помещения бизнес-центра. На первом этаже на месте производственных цехов разместились офисные опенспейсы, зал общего питания теперь разделён на несколько конференц-залов, помещение кафе сохранило свою функцию. На втором этаже – студенческий зал и ресторан, помещения кухни теперь целиком заняли офисы [4].

Таким образом, для современной белорусской реставрационной практики характерно сочетание элементов реставрации, реновации, реконструкции и других при проведении работ по сохранению и адаптации памятника архитектуры к новой функции, максимальное сохранение внешнего облика объекта (или воссоздание на определённый исторический период). Измене-

ния в первую очередь затрагивают внутреннюю структуру архитектурного объекта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі / С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелСЭ, 1988. – 333 с.
2. Какой может стать улица Октябрьская. Архитекторы показали свое видение арт-пространства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://realt.onliner.by/2017/06/15/okt-8>. – Дата доступа: 05.03.2020.
3. Монастырь бернардинцев: костёл св. Иосифа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://globus.tut.by/minsk/index3.htm#bernardincy>. – Дата доступа: 05.03.2020.
4. С видом на Володарку и круглосуточным доступом. В бывшем здании фабрики-кухни открылось офисное пространство [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://realt.onliner.by/2019/09/10/ofis-6>. – Дата доступа: 05.03.2020.
5. Старый город вчера и сегодня [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://news.tut.by/society/321499.html>. – Дата доступа: 05.03.2020.
6. Govorim.by. Городской портал. Новости Минска [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://govorim.by/minskaya-oblast/minsk/novosti-minska/411282-s-vidom-na-krasnyu-kostel-i-volodarku-posmotreli-chto-vnutri-fabriki-kuhni-posle-rekonstrukcii.html>. – Дата доступа: 05.03.2020.
7. The Village [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.the-village.me/village/city/architecture/266939-minsk>. – Дата доступа: 05.03.2020.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены современные практические подходы к адаптации объектов архитектурного наследия разных типологических групп к новой функции. Выявлено, что характерным для Беларуси является сочетание элементов реставрации, реновации, реконструкции и других при максимальном сохранении внешнего облика объекта и изменении внутренней структуры.

SUMMARY

The present article considers modern practical approaches to the adaptation of the architectural heritage objects of different typological groups to a new function. It has been revealed that the combination of elements of restoration, renovation, reconstruction, etc. is typical for Belarus, while preserving original look of the object and changing the internal structure.

ЗАСТАЎКІ ЖУХАВІЦКАГА РУКАПІСНАГА ЕВАНГЕЛЛЯ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 03.09.2020)

Жухавіцкае (Малажухавіцкае) рукапіснае Евангелле – помнік беларускай кніжнасці XVI ст. (?) – толькі пачынае прыцягваць увагу беларускіх даследчыкаў кнігі. Яго палеаграфічныя, гістарычныя, лінгвістычныя асаблівасці патрабуюць усебаковага вывучэння, аналізу і абмеркавання. Да сённяшняга дня практычна не вывучана і мастацкае аблічча артэфакта [2 – 4]. Кніга ўпрыгожана чатырма мініяцюрамі з выявамі евангелістаў: Мацвея (7 адв.), Марка (94 адв.), Лукі (151 адв.) і Яна (250 адв.); чатырма застаўкамі і чатырма па-мастацку аздобленымі загаловачнымі літарамі – двума вялікімі ініцыяламі (Евангелле ад Мацвея і Евангелле ад Лукі) і двума невялікімі – Евангелле ад Марка і Евангелле ад Яна. Мініяцюры, як і элементы кніжнага аздаблення, патрабуюць спецыяльнай увагі даследчыкаў. Мэта гэтага артыкула – вызначыць мастацкія асаблівасці заставак Жухавіцкага рукапіснага Евангелля і даць уяўленне аб іх ролі і значэнні ў структуры мастацкага аздаблення рукапіснага помніка.

Тэкст кожнага з чатырох кананічных Евангелляў, змешчаных у даследаваным артэфакце, пачынае па-мастацку аздоблены кніжны разварот – своеасаблівы «партал», урачысты ўваход у кнігу, на левым баку якога змешчана выява адпаведнага евангеліста, на правым – застаўка разам з тэкстам, напісаным у калонку, што пачынаецца з вялікай літары. Спалучэнне усіх гэтых складнікаў выглядае гарманічным і сведчыць аб відавочных мастацкіх здольнасцях іх аўтара (аўтараў?).

У адрозненне ад стылістычна аднастайных мініяцюр, падобных па агульным кампазіцыйным і каларыстычным вырашэннях і наяўнасці блізкіх дэталей, застаўкі Жухавіцкага Евангелля такой аднастайнасцю не вылучаюцца і прыцягваюць увагу яскравай індывідуальнасцю. У сучасны момант іх вывучэнне ўскладняе не толькі дрэнная захаванасць, але і рэшткі магчымых пазнейшых абнаўленняў. Да правядзення паўнаватраснай навуковай рэстаўрацыі ўсе заўвагі аб мастацкіх асаблівасцях заставак могуць насіць толькі папярэдні характар.

Да XVI ст. – часу меркаванага стварэння Жухавіцкага рукапіснага Евангелля – усходнеславянскае кніжнае мастацтва назапасіла вялікі вопыт выкарыстання заставак. У большасці выпадкаў яны былі абавязковым, а часта (у спалучэнні з ініцыяламі) і адзіным элементам кніжнага аздаблення. Беларускі артэфакт ствараўся ў часы панавання «балканскага» і «новавізантыйскага» стыляў у арнаменты-

цы еўрапейскай рукапіснай кнігі. Аналіз Евангелля паказаў, што пэўнае ўздзеянне на яго мастацкае аблічча аказалі таксама рэмінісцэнцыі «тэраталагічнага» арнаменту.

«Тэраталагічны» («жахлівы», «звярыны») стыль ярка выявіўся ва ўсходнеславянскай рукапіснай кнізе ў XIII – XIV стст. і ўяўляў сабой мудрагелістыя кампазіцыі, заснаваныя на награвашчванні жahlіва-фантастычных вобразаў, зааморфных і антрапаморфных матываў, сплеченых ў адзінае цэлае жгутамі і рамянямі. Пасля знікнення «тэраталагічнага» стылю ў канцы XIV – XV стст. арнаментыка ўсходнеславянскай рукапіснай кнігі адчувала ўплыў «балканскага» і «новавізантыйскага» стыляў, якія ў XV – XVI стст. то на некаторы час змянялі адзін аднаго, то існавалі паралельна.

«Балканскі» стыль з’явіўся на Балканах пасля аднаўлення Другога Балгарскага царства, у перыяд росквіту паўднёvasлавянскай кніжнай культуры, і канчаткова склаўся падчас кніжнай рэформы патрыярха Яўхіма Тырноўскага. На мяжы XIV – XV стст. канон стылю сфарміраваўся ў скрыпторыях Маскоўскай Русі (манастыры Троіца-Сергіеў пад Масквой, Раства Багародзіцы на Лісічай горцы ў Ноўгарадзе). Кампазіцыі арнаменту «балканскага» стылю выяўляюць імкненне да геаметрызацыі формаў. Яны пазбаўлены асацыятыўнасці, займальнасці і ствараюць атмасферу засяроджанасці і адасобленасці ад марных спраў штодзённасці. Матывы яго ў сваім генезісе ўзыходзяць да сімвалікі астральных культаў старажытных усходніх цывілізацый і звязаны з уяўленнем аб стваральнай энергіі нябесных свяцілаў. Гэтая сімваліка была пераасэнсавана і паглынута хрысціянскай рэлігіяй, атрымаўшы шырокае распаўсюджванне на захадзе і ўсходзе хрысціянскага свету. У сваёй семантыцы дадзеная арнаментальная сістэма вызначалася ўяўленнямі пра ўплыў «боскага» святла на духоўнае жыццё чалавека [5 – 7].

Балгара-сербская «пляцёнка» мела прынцыпова тую ж генетычную крыніцу, што і геаметрычныя кампазіцыі «балканскага» стылю. Яна стала здабыткам кніжнай культуры славянства ў перыяд сінкрэтычнага светапогляду і несла ў сабе апатрапеічны пачатак. Узоры рамянёў, што складалі «пляцёнку», як бы прайгравалі тэхналогію аднаго з найбольш старажытных мастацтваў – ткацтва. На думку даследчыкаў, «балканскі» стыль і пазастылявая «пляцёнка» семантычна блізкія вядомаму ў літаратуры таго часу стылістычнаму прынцыпу «пляцення слоў», пры якім эфект дасягаўся паўторам раўнапраўных і раўназначных эпітэтаў, сінонімаў, метафар і г. д., здольных перадаць усю разнастайнасць праяў «адвечнай» у сваёй сутнасці маральнай ідэі [6, с. 6]. Відавочны ўплыў «балканскага» стылю пры-

сутнічае ў дзвюх з чатырох заставак Жухавіцкага Евангелля – да Евангелляў ад Марка і ад Лукі.

На Жухавіцкае евангелле практычна не аказаў уплыву «новавізантыйскі» стыль. Хоць уласцівыя гэтаму стылю значна больш агрубленыя і спрошчаныя раслінныя матывы можна заўважыць у застаўках да Евангелля ад Мацвея і Яна, аднак манера выканання гэтых элементаў кніжнага строю далёкая ад урачыстага, разлічанага на арыстакратычныя густы «эмальернага» стылю. У семантыцы матываў класічны «новавізантыйскі» стыль быў звязаны з шырокім колам раслінных формаў, якія трактуюць у хрысціянскім пераасэнсаванні тэму «Дрэва жыцця». У кніжнай арнаментыцы ён асацыіруецца з падкрэслена спірытуалізаванай формай кветак, бутонаў і лісця, падпарадкаванай логіцы геаметрычнага каркаса кампазіцыі. Мастацкая прырода гэтага арнаменту адказвала паняццям раскошы і каралеўскага бляску [1].

У Жухавіцкім Евангеллі маецца застаўка, чыю стылістычную прыналежнасць вызначыць складана. Евангелле ад Мацвея адкрываецца прамавугольнай, выцягнутай па гарызанталі застаўкай, апраўленай вузкай рамкай са слядамі пазалоты без якіх-небудзь дэкаратыўных упрыгажэнняў. Шырыня застаўкі некалькі пераўзыходзіць шырыню блока напісанага ў адну калонку тэксту, размешчанага ніжэй. На застаўцы несіметрычна адносна цэнтра старонкі намаляваныя дзве фігуры аленяў з галінастымі рагамі, галовы якіх павернуты ў супрацьлеглыя бакі. Выявы аленяў чаргуюцца з выявамі дзвюх вялікіх аднолькавых ваз (вазонаў) са звільстымі ручкамі, чыя форма, гранічна спрошчаная майстрам Жухавіцкага Евангелля, тым не менш узыходзіць да антычных узораў. З кожнага вазона вядуць пачатак складаныя раслінныя формы, якія складаюцца з патоўшчаных выгнутых сцёблаў з вострым лісцем, трохчастковымі кветкавымі завяршэннямі і гронкамі пладоў, што нагадваюць вінаград. Сцёблы раслін з абодвух вазонаў абвіты шырокай стужкай з літарамі (магчыма, лацінскімі і з ідыш).

Семантыка выяўленчых матываў застаўкі да Евангелля ад Мацвея вельмі разнастайная. Вінаградная лаза, гронка вінаграду – адны з самых старажытных знакаў урадлівасці. У хрысціянскай традыцыі яны сімвалізуюць духоўнае жыццё, выратаванне і адраджэнне. Біблія трактуе вінаградную лазу сімвалам Зямлі Запаветнай і знакам богаабранага народа, сімвалам праўды і яднання Бога з чалавекам. Віно, якое сімвалізуе кроў Збавіцеля і адыгрывае асабліваю ролю ў абрадзе Еўхарыстыі, робіць малюнак вінаграднай лазы і гронак вінаграду распаўсюджаным матывам мастацтва, пачынаючы з эпохі ранняга Сярэднявечча. Грацыя і прыгажосць аленя зрабілі яго героем шматлікіх

твораў літаратуры і мастацтва. Алені паўстаюць у іх цудоўнымі вестунамі, праваднікамі, якія паказваюць героям шлях да выратавання. Аленям прыпісваюць гаючыя сілы, здольнасць шукаць лекавыя травы. У хрысціянскім мастацтве самец аленя ўвасабляе пустэльніцтва, дабрабыт, чысціню. У Бібліі сустракаецца параўнанне аленя, які прагне вады, з чалавечай душой, што прагне Бога.

Выяўленчыя матывы застаўкі да Евангелля ад Мацвея сведчаць таксама пра ўплыў на мастацкае ўбранне Жухавіцкага Евангелля рэнесанснага мастацтва. Форма вазона ўзыходзіць да антычных узораў, матывы вінаграднай лазы і гронак шырока выкарыстоўваліся ў еўрапейскім выяўленчым мастацтве (у тым ліку ў кніжнай арнаментыцы) эпохі Адраджэння. Увасабленне гэтых матываў у цэлым адпавядае стылістыцы строю Жухавіцкага Евангелля і кажа аб істотным уплыве на мастака рукапіснага помніка народнай творчасці. Ствараецца ўражанне, што майстар, не зусім спрытны ў майстэрстве малюнка, вымушана спрашчае і агрубляе формы, што асабліва прыкметна ў малюнку вазонаў і фігур аленяў.

Застаўка да Евангелля ад Марка ўяўляе больш традыцыйны для XVI ст. прыклад кніжнай арнаментыкі, выкананы ў «балканскім» стылі з элементамі «пляцёнкі». Яна вылучаецца вялікім памерам: займае больш за трэць старонкі, па шырыні пераўзыходзіць блок размешчанага ўнізе тэксту. Застаўка не мае рамкі, што характэрна для арнаментыкі «балканскага» стылю, а нібы нанізана на размешчаную справа выцягнутую па вертыкалі арнаментальную форму.

Сама застаўка ўяўляе сабой складаную трох'ярусную кампазіцыю з васьмі пераплеценых акружнасцей, куды ўкампававаны жорсткі каркас. Шматлікія «калючыя», востраканцовыя дэталі каркаса надаюць кампазіцыі завершанасць і нараджаюць асацыяцыі з сярэднявечным рыцарскім узбраеннем. Малюнак застаўкі выкананы чырвоным колерам; акружнасці, відавочна, аздобленыя золатам па контуры, усярэдзіне былі запоўненыя зялёным колерам; пры выяўленні каркаса жывапісец, мяркуючы па рэштках маляўнічага слоя, выкарыстаў жоўты колер. Нават у практычна страчаным стане каларыт застаўкі да Евангелля ад Марка адрозніваецца стрыманасцю і тактоўнасцю каляровых спалучэнняў і, у цэлым, адпавядае каларыстычнаму вырашэнню мініяцюр.

Да таго ж «балканскага» стылю («пляцёнкі») можна ўпэўнена аднесці і застаўку да Евангелля ад Лукі. Прамавугольная застаўка займае прыблізна чвэрць кніжнай старонкі і ўяўляе сабой лаканічную геаметрычную кампазіцыю з чатырох шчыльных вертыкальных «васьмёрак», кожная з якіх, у сваю чаргу, сплечена з дзвюх фігур. Як і ў папярэднім выпадку, у застаўцы прысутнічае жорсткі каркас, які аб'ядноўвае ўсе часткі ў адзінае цэлае. У правым і левым верхніх вуглах, а так-

сама ў сярэдзіне верхняга краю ёсць невялікія завяршэнні з рэшткамі страчанай пазалоты. Магчыма, у абрысах бакавых завяршэнняў хаваюцца спрошчаныя выявы нейкіх фантастычных пачвар – драконаў, змей, якія з’яўляюцца неад’емнай часткай практычна зніклага да XVI ст. «тэраталагічнага» стылю. Каларыт гэтай застаўкі таксама пабудаваны на спалучэнні некалькіх добра згарманізаваных няяркіх колераў – зялёнага, сіняга, вохрыста-жоўтага – і цалкам спалучаецца з каляровай гамай астатніх заставак і мініяцюр кнігі.

Застаўка да Евангелля ад Лукі з’яўляецца тыповым прыкладам бытавання на беларускіх землях «балканскага» стылю кніжнай арнаментыкі ў яго спрошчанай, «народнай» інтэрпрэтацыі. Яе складнікі – «васьмёркі» – распаўсюджаны матыў многіх славянскіх рукапісных кніг XV – XVI стст. У прыватнасці, ён быў папулярны ва ўкраінскіх скрыпторыях: падобныя матывы, напрыклад, упрыгожваюць Евангелле канца XV – пачатку XVI ст. з Львоўшчыны (Нацыянальны музей у Львове імя Андрэя Шаптыцкага; Р. К. 174, 67.4356); Евангелле канца XV – пачатку XVI ст. з Валыні (Нацыянальная бібліятэка Украіны імя У. І. Вярнадскага; ДА / 30 л) і іншыя.

Іншы характар мае застаўка да Евангелля ад Яна. Яна ўяўляе сабой прамавугольную дэкаратыўную кампазіцыю, заключаную ў шырокую рамку з вуглавымі востраканцовымі завяршэннямі. Рамка ўпрыгожана спрошчаным хвалепадобным арнаментам, выкананым шырокай контурнай лініяй чырвонага колеру. Напаўненнем гэтага арнаменту сталі хвалістыя лініі і чырвоныя кропкі.

Унутры рамкі змешчана кампазіцыя, якая складаецца з пераплеценых раслінных парасткаў спрошчанага малюнка ў спалучэнні з зааморфнымі матывамі (?) і невялікім геаметрычна-выразным ромбам у сярэдзіне. Пашкоджаная пазалота, выкарыстаная пры дэкарыраванні цэнтральнай часткі застаўкі, ускладняе ўспрыманне дэталей. Тым не менш, у двух размешчаных унізе завітках адгадваюцца абрысы фантастычных істот, падобных да яшчарак, якія распаўзаюцца ў супрацьлеглыя бакі. Таксама ў абрысах двух завіткоў у верхняй частцы кампазіцыі, магчыма, хаваюцца дзве морды фантастычных звяроў, павернутыя адна да адной. Калі гэта так, то ў дадзеным выпадку мы таксама маем справу з рэмінісцэнцыямі «тэраталагічнага» арнаменту, які, як вядома, быў шырока распаўсюджаны ў мастацкім афармленні рукапіснай кнігі ў XIV ст. і практычна цалкам знік да XV – XVI стст.

Каларыстычнае вырашэнне застаўкі адпавядае агульнаму каляравому строю рукапіснай кнігі і пабудавана на спалучэнні чырвонага, зялёнага, жоўтага колераў і пазалоты.

Такім чынам, застаўкі Жухавіцкага Евангелля адрозніваюцца вялікай разнастайнасцю. Дзве з іх (застаўкі да Евангелляў ад Марка і ад Лукі), несумненна, выкананы ў традыцыях «балканскага» стылю ў яго некалькі спрошчанай, «народнай» рэдакцыі. У застаўцы да Евангелля ад Мацвея можна выявіць некаторы ўплыў рэнесанснай арнаментыкі, таксама трактаванай на ўзроўні народнай эстэтычнай свядомасці. У застаўках да Евангелляў ад Лукі і Яна можна выявіць як ўплыў «балканскага» стылю, так і, магчыма, водгалас тэраталагічных арнаментальных матываў. У дадзены момант няма дастатковых падстаў меркаваць, што над застаўкамі працаваў іншы мастак (мастакі?), чым над мініяцюрамі. Іх каларыстычнае вырашэнне, манера выканання цалкам адпавядаюць мастацкаму абліччу рукапіснага помніка і заслугоўваюць далейшага ўважлівага вывучэння.



Жухавіцкае рукапіснае Евангелле (XVI ст.). Застаўка да Евангелля ад Мацвея



Жухавіцкае рукапіснае Евангелле (XVI ст.). Застаўка да Евангелля ад Марка



Жухавіцкае рукапіснае Евангелле (XVI ст.). Застаўка да Евангелля ад Лукі



Жухавіцкае рукапіснае Евангелле (XVI ст.?). Застаўка да Евангелля ад Яна

ЛІТАРАТУРА

1. Костюхина, Л. М. Нововизантийский орнамент / Л. М. Костюхина // Древнерусское искусство: рукописная книга : сб. ст. – М., 1974. – Ч. 2. – С. 265 – 295.
2. Маложуховицкое Евангелие [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Маложуховицкое_Евангелие. – Дата доступа: 20.01.2020.
3. Пікулік, А. М. Мастацкае аблічча Жухавіцкага рукапіснага евангелля / А. М. Пікулік // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2020. – Вып. 28. – С. 90 – 95.
4. Пяткевіч, А. М. Малажухавіцкае евангелле / А. М. Пяткевіч // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. – Мінск, 1986. – Т. 3. – С. 413.
5. Ухова, Т. Б. «Балканский» стиль в орнаментике рукописных книг из мастерской Троице-Сергиева монастыря [Электронный ресурс] / Т. Б. Ухова. – Режим доступа: <https://annals.info>. – Дата доступа: 08.12.2017.
6. Ухова, Т. Б. Художественное оформление древнерусских рукописных книг (конец XIV – первая треть XV вв.) : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.04 / Т. Б. Ухова: Академия художеств СССР, Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. – Л., 1974. – 20 с.
7. Шульгина, Э. В. Балканский орнамент / Э. В. Шульгина // Древнерусское искусство: рукописная книга : сб. ст. – М., 1974. – Ч. 2. – С. 240 – 264.

РЕЗЮМЕ

В статье впервые анализируются заставки Жуховицкого рукописного Евангелия – памятника белорусской книжности XVI в.

SUMMARY

The article is devoted to the first experience of art analysis of the headpieces of the XVI century Belarusian manuscript – Zhukhovitsky gospel.

Русакевич Е. Н.

ЗНАЧЕНИЕ ТВОРЧЕСКОГО ОПЫТА НЕОФИЦИАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ И ГРУПП 1985 – 1991 ГГ. ДЛЯ ИСКУССТВА БЕЛАРУСИ

Белорусская государственная академия искусств

(Поступила в редакцию 17.08.2020)

Период 1985 – 1991 гг. является одним из важнейших в истории искусства Беларуси. Это период активного внедрения в публичную художественную жизнь страны нонконформистских течений, а также зарождения прогрессивных тенденций и развития новых творческих стратегий.

Несмотря на то, что неофициальное искусство в СССР существовало и до 1980-х годов, наиболее активное развитие и широкое признание оно получило именно в указанный выше период. На это повлияло множество социокультурных, экономических и политических факторов, характерных как для СССР, так и для зарубежья. Они стали толчком, повлекшим за собой новый виток в истории искусства СССР, в том числе и на территории современной Беларуси.

Одним из интересных феноменов в культурной жизни этого периода стало возникновение различных художественных объединений и групп. В 1980-е годы в БССР были сформированы объединения «Форма», «Галіна», «Плюрализ», «Квадрат», «Коми-Кон», «Белорусский климат», «Немига-17», «Погоня», «Верасень», «Белорусская академия изобразительного искусства» и другие. Важно отметить тот факт, что многие из них не были зарегистрированы. Официальными являлись такие объединения, как «Немига-17», «Погоня», «Верасень», «Белорусская академия изобразительного искусства». В данной статье будут рассматриваться только те художественные объединения периода перестройки, которые не были официально зарегистрированы.

Конец XX в. можно считать переломным этапом для истории искусства Беларуси. И творческая практика неофициальных художественных групп и объединений в БССР является одним из важных факторов, повлекших за собой преобразования во многих сферах отечественного искусства. Деятельность художественных объединений не только повлияла на темы и формально-стилистические характеристики в изобразительном искусстве, но и изменила отношение общества к новым формам творчества.

Деятельность различных неофициальных художественных объединений и групп 1985 – 1991 гг. во многом стала фактором, повлиявшим на статус неофициального искусства в БССР. Ведь именно после проведения разного рода художественных акций и выставок, которые иногда довольно агрессивно интегрировались в культурное поле Минска и других городов БССР, возрос интерес публики к творчеству неформальных авторов. И отчасти именно благодаря их художественным практикам в конце XX в. в творческих кругах снова обратились к модернизму.

Представители неофициальных сообществ посредством своей деятельности активно внедряли в творческий арсенал советских коллег новые художественные приёмы. Они развивали в собственных произведениях наработки художников-модернистов, «заполняя образовавшийся пробел» в истории искусства. Благодаря этой деятельности современники познакомились с творческими методами экспрессионистов, кубистов, фовистов, супрематистов, абстракционистов и т. д.

Творчество рассматриваемых неформальных сообществ было направлено в первую очередь на преобразование культурной ситуации в СССР, однако оно задало вектор развитию современного искусства Беларуси. Данные объединения привнесли в отечественное искусство новые творческие стратегии, без которых трудно представить творчество современных белорусских авторов. Представители неофициальных художественных сообществ одни из первых в БССР начали проводить перформансы, хеппенинги и создавать инсталляции. Художница Л. Русова сказала об этом следующее: «Просто был протест на ту действительность. Что касается будущего, развития, то, безусловно, это посеяло какие-то зёрна, потому что сейчас я уже вижу новое поколение молодёжи, которая тогда что-то увидела и поняла, а сейчас на свой лад и манер пытается использовать» [2, с. 283].

Участники неофициальных художественных объединений, иногда бессознательно, иногда целенаправленно подражая опыту зарубежных коллег, занимались развитием концептуализма в искусстве Беларуси. Во многих произведениях на первое место они ставили идейную составляющую, а не формально-стилистические характеристики. Эта особенность прослеживается в первую очередь в перформативных практиках неофициальных сообществ. Например, в перформансах «Свежий ветер» (1989) творческого объединения «Квадрат»; «Эксперимент» (1988), в котором участвовали представители нескольких творческих сообществ, и других. Несмотря на то, что та-

кого рода работы не всегда были приняты отечественным зрителем, участники неофициальных объединений успешно развивались в избранном ими направлении.

Представители неофициальных художественных групп и объединений внесли значительный вклад в развитие постмодернизма в отечественном искусстве. В их работах можно проследить первые попытки переосмысления творчества художников-модернистов.

Неофициальные художественные группы и объединения 1985 – 1991 гг. также сыграли важную роль в формировании прогрессивных тенденций в выставочной деятельности в Беларуси. Экспериментируя, они внедрили новые методы в организацию экспозиции. В большинстве выставок упор был сделан на концептуальную составляющую. Авторы проводили выставки в не предназначенных для этого помещениях, игнорировали продиктованные Союзом художников правила отбора произведений, пренебрегали классическими приёмами размещения произведений в выставочном пространстве. Также много внимания уделялось разработке зрительского маршрута по экспозиции, как, например, на выставках «На коллекторной» (1987) ассоциации творческой интеллигенции «Форма» и «Наш путь необратим» (1987) сообщества художников «БЛО», где от расположения или последовательности восприятия произведений зависела сила их воздействия на зрителя. Неофициальные художественные группы и объединения на своих выставках практиковали разные способы взаимодействия со зрителями, а также внедряли новые методы коммуникации с ними. Так, на упомянутой выше выставке «На коллекторной» посетители были вынуждены наступать на газеты с изображениями политических деятелей и обходить взорванные баллончики из-под дезодоранта. По новому принципу производился отбор работ на выставку: на первое место ставилась общая идея, а не творческий стаж и статус автора. Благодаря такому подходу экспозиции больше походили на цельное произведение искусства. Нередко это было связано еще и с тем, что представленные работы часто имели коллективного автора. Данную особенность можно проследить на выставке «Наш путь необратим», где инсталляции создавались несколькими участниками объединения. Такие действия не всегда находили отклик у большинства коллег, но в то же время дали импульс развитию современной выставочной практики.

Несмотря на то, что довольно редко организацией выставки занимался один человек, можно говорить о зарождении кураторской практики. Ведь при

создании выставок неофициальных сообществ не было комиссии, которая посредством голосования решала все организационные вопросы. Зачастую это было распределение обязанностей, где каждый выполнял отдельную функцию: разработку концепции, отбор работ, создание экспозиции и т. д.

Помимо проведения выставок неформального искусства в городах БССР, в конце XX в. у советских художников появилась возможность экспонировать произведения в странах ближнего и дальнего зарубежья. Например, ассоциация творческой интеллигенции «Форма» представляла свои работы в РСФСР, Польше, Эстонии; сообщество художников «БЛО» экспонировалось в РСФСР; творческое объединение «Квадрат» – в Литве, Эстонии, Польше, Италии. Благодаря проведению разного рода выставок и художественных проектов за рубежом неофициальные художественные группы и объединения 1985 – 1991 гг. внесли важный вклад в популяризацию отечественного искусства на мировой арене. Довольно часто их творчество получало высокую оценку зарубежных художников, искусствоведов, коллекционеров и галеристов.

Нельзя обойти вниманием вклад неофициальных художественных групп и объединений 1985 – 1991 гг. в популяризацию имён отечественных художников-авангардистов начала XX в. Привлечение внимания к белорусскому авангарду стало важным этапом в истории искусства Беларуси: «Страсти разгорались и вокруг имен и творчества ранее бывших под запретом художников. Достаточно вспомнить историю с попыткой вернуть в контекст изобразительного искусства Беларуси М. Шагала» [1, с. 11]. Творческое объединение «Квадрат» стало одним из первых собирать информацию о деятельности объединения «УНОВИС» в Витебске, творчестве художников М. Шагала и Я. Дроздовича. Сообществом «Квадрат» в Витебске было проведено несколько перформансов, посвящённых М. Шагалу и Ю. Пэну (1990). На подобных выставках размещались информационные стенды, которые знакомили зрителей с таким направлением в искусстве, как супрематизм. Возрождением авангардных традиций занимались также художники ассоциации творческой интеллигенции «Форма» и сообщества «БЛО». Многие из них принимали участие в праздновании 100-летия М. Шагала.

Таким образом, неофициальные художественные группы и объединения 1985 – 1991 гг. внесли весомый вклад в развитие современного искусства Беларуси. Например, они способствовали положительным изменениям в художественной жизни страны: привлечению внимания к «белорусскому аван-

гарду», развитие акционизма, постмодернизма и концептуализма; трансформации выставочной и развитию кураторской деятельности в отечественном искусстве. Кроме того, данные художественные объединения сыграли немаловажную роль в популяризации современного искусства Беларуси за рубежом.

Неофициальные художественные группы и объединения стали яркой страницей в истории искусства Беларуси. Об этом свидетельствует широкий резонанс и общественный интерес, что подтверждается ростом искусствоведческих публикаций в журнале «Мастацтва», газете «Культура» и других изданиях. Благодаря творчеству рассматриваемых неофициальных сообществ исследователи увидели необходимость в написании истории искусства конца XX – начала XXI в., а также в переосмыслении официальной трактовки искусства СССР.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жук, В. И. Живопись Беларуси на рубеже веков: потери и обретения / В. И. Жук. – Минск : Белорусская наука, 2013. – 157 с.
2. Малей, А. Витебский «Квадрат» / А. Малей. – Минск : Экономпресс, 2015. – 331 с.

РЕЗЮМЕ

В статье определяется значение неофициальных художественных объединений и групп 1985 – 1991 гг. для современного искусства Беларуси. В частности, делается упор на положительные изменения, которые они привнесли в развитие современных художественных практик.

SUMMARY

The article defines the significance of unofficial art associations and groups of 1985 – 1991 for contemporary art of Belarus. In particular, the emphasis is on the positive changes that they have brought to the development of contemporary artistic practices.

КУЛЬТОВОЕ ЗОДЧЕСТВО ОРДЕНА БАЗИЛИАН НА ТЕРРИТОРИИ БЕЛАРУСИ

*Белорусский государственный университет
(Поступила в редакцию 14.09.2020)*

Униатская церковь оставила от своей деятельности в конце XVI – 1-й половине XIX в. богатое культурное наследие. Наиболее величественными и знаменитыми произведениями униатского искусства можно считать памятники культового зодчества. Так как главными униатскими культурными центрами на территории Беларуси являлись монастыри, то значительная часть произведений религиозного искусства была итогом деятельности ордена базилиан. Поэтому изучать культовое зодчество базилиан можно в контексте всей униатской архитектуры.

В истории униатской архитектуры выделяется три этапа: 1) 1600 – 1640-е годы; 2) 1670 – 1780-е годы; 3) 1790 – 1830-е годы. Первый период характеризуется сохранением традиций православного зодчества в Великом Княжестве Литовском (ВКЛ). В это время униаты в большей степени перестраивают бывшие православные церкви или вносят в них незначительные изменения. Собственные храмы создавались редко. В 1-й половине XVII в. складывается тип ранних униатских храмов. Это трёхнефная крестовокупольная базилика с добавлением двухбашенного барочного фасада. Такая концепция была воплощена в Свято-Успенском соборе базилианского монастыря в Жировичах (1613 – 1650). Этот храм можно отнести к первым примерам «собственно базилианской» архитектуры [5, с. 29; 8, с. 119 – 120]. В 1635 г. протоархимандрит ордена базилиан Иосиф Рутский позволил минскому базилианскому братству построить новую каменную церковь Святого Духа вместо старой деревянной, которая к этому времени пришла в упадок. Строительство церкви закончилось до конца 1640-х годов, потому что уже в 1651 г. киевский униатский митрополит Антоний Селява желал быть похоронен в этой церкви. Церковь Святого Духа стала уникальным и гармоничным сочетанием ренессанса и готики. В изначальном виде это был однефный храм с пятигранной алтарной апсидой и безбашенным главным фасадом. Этот храм стал образующим элементом ансамбля мужского и женского монастырей ордена базилиан в Минске. До наших дней сохранились два жилых

корпуса Святодухового базилианского монастыря в Верхнем городе [1, с. 213 – 214; 7, с. 608].

В середине XVII в. униатское культовое зодчество в ВКЛ переживает глубокий кризис, связанный с войной Речи Посполитой с Русским царством (1654 – 1667). Территория современной Беларуси превратилась в арену боевых действий. В это время новые базилианские монастыри не основывались.

Второй этап развития униатской архитектуры начинается в 1670-х годах и продолжается до конца XVIII в., когда новые политические условия и политика российских монархов приводят униатское храмостроительство к упадку и значительно его ограничивают. Однако 2-я треть XVIII в. была периодом расцвета униатского и собственно базилианского зодчества, связанного с появлением художественного направления виленского барокко.

В 1670 – 1680-е годы построены церковь в Бытене [4, с. 189; 10, с. 142], базилианский монастырь и часовня в Кобрине [8, с. 121], базилианский монастырь в Ружанах [1, с. 364], церковь в Витебске [4, с. 184].

В конце XVII в. начинается история базилианского монастыря в Борунах. Первая униатская церковь здесь была заложена Н. Песляком в 1692 г. В этом же году был основан базилианский монастырь. Первая деревянная церковь сгорела в 1707 г., но в 1715 г. была построена новая церковь при помощи киевского униатского митрополита Льва Кишки [4, с. 196].

В конце 1720-х годов в архитектуре Подвинья проявляются специфические стилевые характеристики позднего барокко, которое получило название «виленское барокко». От зрелого барокко в ВКЛ XVII в. виленское барокко отличают иллюзионистичность, динамизм и лёгкость форм [1, с. 274 – 277; 8, с. 122]. Расцвет данного стиля связывают с творчеством Яна Криштофа Глаубица. Визитной карточкой архитектора считаются волюты с «гребешками» по сторонам фронтона. На территории Беларуси из униатских храмов Я. К. Глаубиц построил Софийский собор в Полоцке (1738 – 1750) и Петропавловскую церковь в Березвечье (1756 – 1763), входившие в комплекс базилианских монастырей [1, с. 277 – 278]. Новое здание Софийского собора, построенное в XVIII в., представляет собой трёхнефную одноапсидную базилику с двухбашенным фасадом-нартексом. Алтарь в Софийском соборе, как и в других униатских храмах этой эпохи, был переориентирован на север [1, с. 343]. По мнению Т. В. Габрусь, Софий-

ский собор в Полоцке является хронологически первым сооружением, в котором были последовательно и целиком воплощены эстетические характеристики виленского барокко [1, с. 346].

Другим выдающимся архитектором названного художественного направления являлся Иосиф Фонтана III, автор концепции церкви Рождества Богородицы и базилианского монастыря в Гродно. Была создана уникальная для белорусской архитектуры композиция. Церковь Рождества Богородицы в Гродно является центрично-крестовым купольным храмом, что иллюстрирует ориентацию униатской церкви в ВКЛ на образцы раннехристианской архитектуры, которая отличается от более поздних византийских и латинских концепций [1, с. 359; 4, с. 190]. С 1745 по 1753 гг. Иосиф Фонтана III руководил строительством Свято-Успенского собора при базилианском монастыре в Витебске. После выполнения проекта руководство было передано местному настоятелю Новосельскому, и работы над храмом продолжались до 1785 г. На то время Свято-Успенский собор являлся единственной на территории Беларуси пятинефной крестово-купольной базиликой с двухбашенным фасадом [1, с. 354].

К другим выдающимся памятникам виленского барокко относят униатские храмы при базилианских монастырях в Борунах, Бытени, Вольно, Орше и Толочине [4, с. 175 – 176]. Одним из наиболее известных памятников униатской архитектуры можно считать ансамбль бывшего базилианского монастыря в Борунах (Ошмянский р-н Гродненской обл.). Особенность базилианского монастыря в Борунах в том, что строительством местного храма занимался собственно базилианский зодчий – Алексей Асикевич, монах ордена. Новая Явленская церковь была построена в 1747 – 1753 гг. Это трёхнефная базилика с компактным кафоликоном и вытянутой алтарной апсидой. Широкий главный фасад разделён на вертикальные части [1, с. 365 – 366].

В 1780 – 1790-х годах униатская архитектура переживает переходный период от барокко к классицизму, который можно проследить на примерах Петропавловской церкви в Ружанах, Свято-Преображенской церкви в Ракове, Благовещенской церкви в Малых Лядах. Петропавловская церковь в Ружанах приобрела черты барочного классицизма после реконструкции, проведённой Яном Самуэлем Беккером в 1784 – 1788 гг. Он также был автором проекта нового базилианского монастыря в Ружанах [1, с. 364 – 365].

Третий период развития униатской архитектуры связан с доминированием классицизма. В то же время на этом этапе масштабы

униатского зодчества ограничивались политикой властей Российской империи, которые поддерживали усиление православной церкви. В 1819 г. было принято постановление «о неумножении без необходимости» униатских церквей вблизи православных. Униатское зодчество в 1-й трети XIX в. заключалось в основном в создании новых церквей на месте сгоревших, разрушенных в 1812 г., старых и обветшалых. Среди поздних униатских храмов на территории Беларуси можно отметить церкви в Плещеницах (1816), Сенно (1824) и Вилейке (1830). Однако эти храмы не сохранились до наших дней. Наиболее масштабным архитектурным проектом этого периода стала реконструкция Успенского собора базилианского монастыря в Жировичах в 1827 – 1828 гг., в результате которой он приобрёл черты классицизма [3, с. 215; 6, с. 30 – 31; 8, с. 125 – 126].

Таким образом, за период своей деятельности в 1617 – 1839 гг. орден базилиан основал на территории Беларуси более 40 монастырей и церквей (с учётом женских монастырей сестёр-базилианок). Из них три монастыря находились в Минске, два – в Витебске, два – в Новогрудке, два – в Орше, два – в Полоцке.

Рассматривая вопрос локализации базилианских монастырей на территории Беларуси, приведём следующие цифры. Наибольшее количество монастырей ордена базилиан отмечается на территории Витебской области – 12 монастырских комплексов. Наименьшее – на территории Гомельской области (только один монастырь). По остальным областям статистика следующая: Минская – девять, Брестская – восемь, Гродненская – семь, Могилёвская – четыре монастыря. Из 42 известных по источникам монастырей 34 являлись мужскими и 8 – женскими [9, с. 28 – 56].

На территории современной Республики Беларусь архитектурные объекты ордена базилиан сохранились в большей или меньшей степени в 22 населённых пунктах. Можно выделить 35 объектов, среди которых 16 монастырских комплексов и 19 церквей. В Бресте от церкви святых апостолов Петра и Павла сохранились только остатки фундамента. Таким образом, к началу XXI в. было разрушено 26 монастырских комплексов и 25 церквей, что составляет более половины от их первоначального количества. Большой и пока что невосполнимой потерей для отечественного зодчества стало разрушение в XX в. Петропавловской церкви в Березвечье (Глубокский р-н) и церкви святого Иосафата в Бытени (Ивацевичский р-н),

которые были построены при базилианских монастырях и являлись яркими примерами виленского барокко.

Из 19 бывших базилианских церквей, сохранившихся до наших дней, как храмы действует только 14 (из них 4 находится в Жировичском монастыре). В наше время 13 из них принадлежит Белорусской Православной церкви и одна – Римско-католической церкви в Беларуси (костёл святых апостолов Петра и Павла в Борунах). В полуразрушенном состоянии находятся церкви в населённых пунктах Селец (Мстиславский р-н), Белая Церковь (Чашникский р-н), Пустынки (Мстиславский р-н), Новоспаск (Сморгонский р-н).

Если рассматривать указанные церкви по хронологическому критерию, то возникают определённые сложности, связанные с тем, что многие храмы перестраивались, а некоторые из них – несколько раз. Но большая часть этих церквей была построена в XVIII в. К храмам, в большей степени сохранившим свой внешний вид ещё с 1-й трети XVII в., относятся остатки Свято-Троицкой церкви в деревне Белая Церковь (1598 – 1599) и Борисоглебская церковь в Новогрудке (построена в 1519 г. как православная, после Брестской унии перешла к униатам). К поздним памятникам базилианского культового зодчества относятся Благовещенская церковь в Малых Лядах (1794), Свято-Покровская церковь в Толочине (1796) и остатки Свято-Успенской церкви в Пустынках (1809)

С учётом длительного хронологического периода развития униатского и собственно базилианского культового зодчества храмы можно разделить по принадлежности к художественным стилям. Так, Борисоглебская церковь в Новогрудке, перестроенная базилианами в 1632 г., относится к симбиозному готическо-ренессансному стилю с элементами оборонного зодчества [7, с. 398]. Остатки Троицкой церкви в деревне Белая Церковь и Свято-Успенская церковь в Новом Свержене (Столбцовский р-н) являются памятниками раннего барокко. Почти третья часть сохранившихся при базилианских монастырях церквей (шесть храмов), по мнению Т. В. Габрусь, относится к виленскому барокко. Однако А. Н. Кулагин определяет их как памятники художественного стиля рококо. Среди них – костёл святых апостолов Петра и Павла в Борунах, Софийский собор в Полоцке, Свято-Троицкая церковь в Вольно. Пять бывших базилианских храмов характеризуются чертами переходного от барокко к классицизму стиля. Георгиевская церковь в Жировичах и Свято-Успенская церковь в Лавришево относятся к памятникам народного деревянного зодчества. Свято-Успенский собор в Жировичах создавался как памят-

ник раннего барокко, но после реконструкции 1827 – 1828 гг. приобрёл черты классицизма.

Среди 19 бывших базилианских церквей выделяется 15 храмов, которые дошли до нашего времени в хорошем состоянии и иллюстрируют особенности униатской архитектуры: костёл святых апостолов Петра и Павла в Борунах (1747 – 1753); Свято-Троицкая церковь в Вольно (1768); церковь Рождества Богородицы в Гродно (1726); комплекс храмов Жировичского монастыря (Свято-Успенский собор, 1613 – 1650 гг.; Крестовоздвиженская (1769), Богоявленская (1796) и Георгиевская (XVIII в.) церкви); Свято-Успенская церковь в Лавришево (1775); Благовещенская церковь в Малых Лядах (1794); Борисоглебская церковь в Новогрудке (1519); Свято-Успенская церковь в Новом Свержене (1590); Софийский собор в Полоцке (1738 – 1750); Преображенская церковь в Ракове (1793); Петропавловская церковь в Ружанах (1762 – 1779); Свято-Покровская церковь в Толочине (1796).

Таким образом, в результате деятельности ордена базилиан на территории Беларуси появилось много памятников культового зодчества, которые могут не только изучаться историками и искусствоведами, но и включаться в различные туристические маршруты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архітэктурна Беларусі: нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце : у 4 т. / А. І. Лакотка [і інш.] ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Беларуская навука, 2006. – Т. 2. XV – сярэдзіна XVIII ст. – 626 с.
2. Архітэктурна Беларусі: нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце : у 4 т. / А. І. Лакотка [і інш.] ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Беларуская навука, 2007. – Т. 3, кн. 1. Другая палова XVIII – першая палова XIX ст. – 502 с.
3. Архітэктурна Беларусі : энцыклапедычны даведнік / рэдкал.: А. А. Воінаў [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 1993. – 620 с.
4. Габрусь Т. В. Мураванья харалы: сакральная архітэктурна беларускага барока / Т. В. Габрусь. – Мінск : Ураджай, 2001. – 287 с.
5. Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1988. – Т. 2. Другая палова XVI ст. – канец XVIII ст. / рэд. тома Я. М. Сахута. – 384 с.
6. Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1989. – Т. 3. Канец XVIII – пачатак XX ст. / рэд. тома Л. М. Дробаў, П. А. Карнач. – 448 с.
7. Дзяржаўны спіс гісторыка-культурных каштоўнасцей Рэспублікі Беларусь / склад. В. Я. Абламскі, І. М. Чарняўскі, Ю. А. Барысюк. – Мінск : БелТА, 2009. – 684 с.

8. Марозава, С. В. Уніяцкая царква ў этнакультурным развіцці Беларусі (1596 – 1839 гады) / С. В. Марозава. – Гродна : Гродзенскі дзяржаўны ўн-т, 2001. – 352 с.
9. Міцкевіч, В. С. Каталіцкія кляштары XIV – XVIII стст. у межах сучаснай Беларусі / В. С. Міцкевіч. – Мінск : Рымска-каталіцкая парафія Св. Сымона і Св. Алены, 2013. – 244 с.
10. Страчаная спадчына / уклад. Т. В. Габрусь. – Мінск : Беларусь, 2003. – 351 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается культовое зодчество ордена базилиан на территории Беларуси в контексте истории униатской архитектуры. Выделяются хронологические периоды в развитии базилианского зодчества, проводится анализ локализации, хронологической и стилистической принадлежности памятников базилианского зодчества, которые сохранились до наших дней.

SUMMARY

This article examines the cult architecture of the Basilian Order on the territory of Belarus in the context of the history of Uniate architecture. Chronological periods in the development of Basilian architecture are highlighted, an analysis of the localization, chronological and stylistic affiliation of the monuments of Basilian architecture that have survived to this day is carried out.

Шамрук А. С.

СИМВОЛИЗМ В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 04.09.2020)*

Символика является одной из важнейших характеристик архитектурной формы, раскрывающей её культурные смыслы. На содержательной составляющей архитектуры акцентирует внимание С. Ванеян: «Архитектура в лице архитектурной постройки способна соотноситься с некоторым набором истин, вызывать в сознании те или иные смысловые ассоциации или просто стимулировать мыслительные процессы. Эти реакции и процессы способны обретать устойчивость и становиться традицией» [1]. А. Раппапорт в художественной эволюции архитектурной формы выделяет триединство морфологии, символики и феноменологии: «Символика – это значение, смысл и ценность, которые приписывает морфологической основе та или иная культура» [4].

Символика архитектуры складывается из культурных смыслов на пересечении идеологических, художественных, функциональных, конструктив-

ных, социальных сфер. В область архитектурного символизма включаются как метафоры, заложенные в произведение субъективной волей проектировщика, так и значения, связанные с мировоззренческими установками общества на определённом этапе развития, жизненными потребностями человека, морфологической структурой города, его историей. В процессе исторического развития архитектурных форм символика находит разнообразные воплощения и трактовки, меняясь со сменой стилевых направлений, принципов формообразования, технологий, приобретая со временем новые смысловые значения.

Целеполагающая мотивировка формообразования в функционализме ориентирована на функциональную целесообразность, конструктивную правдивость, социальные идеи коллективизма. Выражение А. Сант-Элия, ставшее известным благодаря Ле Корбюзье, «дом – это машина для жилья» акцентирует символическое место функции в логике формообразования. Во многих произведениях модернизма формула «форма следует за функцией» подверглась трансформации и эстетизации и значение категории «функции» было смещено в область эстетики и символики. Прямое следование функции часто заменялось «артикуляцией через преувеличение структурных и функциональных элементов» [2]. О сближении в позднем модернизме функции с символизмом говорит Р. Вентури: «...создаётся впечатление, что в конце концов чистый функционализм в архитектуре откололся в сторону чего-то более декоративного, где функция искажается ради функционалистско-структуралистского стайлинга или игнорируется так же, как она абстрагирована в чистом символизме» [2].

Одно из проявлений архитектурного символизма связано с социальными идеями, попытками воздействовать средствами архитектуры на жизненные функции и поведение людей. Динамизм и открытость композиционных решений, перетекание внутренних и внешних пространств стали символами футуристической направленности социальных утопий и манифестов авангарда. В архитектурном формообразовании модернизма используются метафоры, связанные с поэтизацией техники, что проявляется, например, в обтекаемых формах и «пароходных» ассоциациях ар-деко.

Минималистичная эстетика, проявившаяся в лаконичности форм и применяемых выразительных средств, акцентировала внимание на метафизической символике, воплотившейся как в знаковых постройках модернизма XX в., так и, особенно выразительно, в современном минимализме.

Открытые интерьерам панорамы или фокусированные проёмами картины природных ландшафтов расширяют границы реального жизненного пространства и включают в него трансцендентные смыслы. Экзистенциальная символика прочитывается в работах выдающихся мастеров модернизма – Л. Мис ван дер Роэ, Л. Кана, Г. Асплунда. К многозначной символике обращается, особенно в последние годы творчества, самый радикальный лидер рационализма в архитектуре XX в. Ле Корбюзье – от классических отсылок в постройках Чандигарха (1951 – 1962) до сакральной символики и многозначных метафор капеллы Нотр-Дам-дю-О в Роншане (1950 – 1955). Мистическая символика присутствует в культовых постройках Г. Бёма. В экспрессивных формах паломнической церкви Девы Марии в Фельберте (Германия, 1969 г.) зашифрована символика связей реального и трансцендентного миров, здания и окружающей его городской среды.

Обращение к символике, связанной с природным миром, наблюдается в XX в. в направлении органической архитектуры, альтернативной и модернистским, и традиционалистским тенденциям и нашедшей продолжение в биоморфизме параметрической архитектуры XXI в. Идеи немецких экспрессионистов начала XX в. заложили основы многих идей, реализация которых стала возможна с появлением цифровых технологий: о воплощении в формообразовании динамики борения масс, пульсации природы (В. Лукхардт); принципов подвижных форм – капель, излучений, огня, волн (П. Геш); понятия саморазвивающихся систем (Г. Финстерлин) [3]. Идеи органической архитектуры получили развитие в 1-й половине XX в. в творчестве Ф. Л. Райта, Х. Пёльцига, Э. Мендельсона, Г. Шаруна, Б. Дзеви.

Сознательное обращение к символике характеризует работы яркого и самобытного представителя минимализма – Л. Баррагана, в творчестве которого синтезированы модернистские формы, традиционный колорит мексиканской архитектуры и сакральный характер пространств. В абстрактных формах и контрастных цветовых сочетаниях, сопоставлении искусственных и природных мотивов он зашифровывал такие категории, как вера, миф, красота, одиночество, наслаждение, смерть. Воплощённые в постройках символы архитектор акцентировал световыми потоками, кадрированными картинами природы, поверхностями воды (Дом-студия архитектора в Мехико, 1947 г.).

Ироничное сознание постмодернизма внесло коррективы в само понимание архитектурной символики. Впервые в истории в постмодернизме выражено несоответствие знака означаемой им функции – парящие на фасадах

колонны, не связанные с поэтажным членением окна становятся визуальными маркерами постмодернистского архитектурного феномена, позиционирующего в качестве проектной стратегии игру смыслами, двойное кодирование, генерирование симультивных значений. Диапазон смыслов в постмодернизме представлен символами наследия с отсылками к разным периодам истории и региональным традициям, к низовой или массовой культуре, поэтике повседневности, поп-арту. Среди самых распространённых символов с 1970-х годов в архитектуре выступает техника, сформировав стилевое направление хай-тек, в дальнейшем развившееся слиянием с природными формами в органи-тек, био-тек (Н. Фостер, Р. Роджерс).

Связь с природными прообразами артикулируется в одном из направлений новейшего зодчества – биоморфизме. Обыгрывание бионических форм с использованием цифровых технологий: имитация природного ландшафта, геологических слоёв, сложных кристаллических пород, биоморфных организмов – открывает новые перспективы для освоения архитектурой метафорического мышления, воплощения в форме построек культурных смыслов на пересечении природного и информационного миров (П. Эйзенман, З. Хадид, ARM, NOX, Г. Линн, Н. Гримшоу, Ф. Гери, С. Калатрава, Р. Пиано, Х. Рашид, Л. Спайбрук, MAD Architects, Coop Himmelb(l)au).

Синтезирование в символах, генерируемых параметрическим формообразованием, природной и техногенной составляющих способствует тому, что они ассоциируются не столько с природными объектами и организмами, сколько с их техногенными копиями. Многослойность символики объектов, запроектированных с помощью алгоритмических методов, отражает ещё не осознанные в полной мере человеком взаимосвязи искусственных и природных форм, инновационных и традиционных составляющих, значение цифровых технологий в жизни общества. Символика произведений-аттракторов апеллирует к механизмам массовой культуры, кодированию имиджевого логотипа компаний, для чего применяются приёмы формообразования, близкие дизайну. Это находит отражение, в частности, в трактовке фасадов как рекламных медиаэкранов (на здании «Galleria Minsk» – Минскгражданпроект, SZK/Z, АО «Rönesans Rusya Insaat Sanayi ve Ticaret A.S., 2016 г.). Символика культуры потребления определяет образный строй получивших широкое распространение объектов новой типологии, в определенной мере замещающих собой общественные центры городов, – торгово-развлекательных центров.

Символы современной архитектуры, артикулирующие внимание на инновационных технологиях и ориентирах массовой культуры, формируют нетрадиционный культурно-информационный контекст городов, трансформирующий сложившийся на протяжении истории символический потенциал. В последнее десятилетие внимание к созданию произведений-аттракторов заметно ослабло, уступив место более глубокому осмыслению связей с контекстом, традиционных поведенческих механизмов людей и психологической атмосферы жизненной среды.

При всём многообразии смысловых значений новейшей архитектуры в ней заметна общая тенденция к усложнённой ассоциативности, рефлексивности, отсылающей к контекстуальным, историческим, культурным, имиджевым кодам. Прямолинейные метафоры и легко считываемые символы не входят в тренд новейшего архитектурного формообразования.

В современном минимализме наиболее ярко проявилось обращение к метафизическим смыслам, лежащим в основе архитектуры как художественного феномена. Минималистичные формы трактуются как очищенные от декоративных и стилевых наслоений архетипы и протоформы, отсылающие к разным пластам культурных традиций. Простота форм построек акцентирует внимание на философско-медитативном восприятии объектов и окружения. Именно в направлении, тяготеющем к эстетике минимализма, воплотилось характерное для искусства раннего авангарда доведённое до логического завершения выражение Духа и Духовного, идеи мироздания в предельно концентрированных лаконичных формах.

Общественно-социальный, экономический и культурный контекст в современной Беларуси определяет символическую наполненность архитектурных образов, в которых отражаются разные стороны общественной жизни. Вновь возводимые в городах объекты становятся символами новой эпохи, знаковыми объектами, демонстрирующими смысловую наполненность общественно-политического и социокультурного контекста, формирующими новую идентичность городов. В то же время многие объекты нарушают их образную и символическую цельность. Например, здания, возведённые в парке Горького (арх. С. Чобан, С. Кузнецов, начало строительства – 2010 г.), на Октябрьской площади (Dana Group, 2019 г.), разрушили целостность и художественную значимость архитектурно-градостроительного ансамбля центра Минска и стали символами варварского отношения к истории и архитектурному наследию.

В крупнейших постройках Минска прочитывается символика централизованной власти, что проявляется в повышенной масштабности и монументальности сооружений, демонстрации репрезентативности и официозности (Дворец Республики, Дворец Независимости, здания Верховного суда, Национальной библиотеки). Традиционным приёмом для воплощения этой идеи является применение классики или её современных модификаций, что можно наблюдать в названных объектах. Масштабность, центричность и репрезентативность здания библиотеки вносят дополнительные коннотации в трактовку его символики – метафора брутального объёма «бриллианта» не столько ассоциируется с просвещением, сколько воспринимается символом государственности (арх. В. Крамаренко, М. Виноградов, 2005 г.). Более откровенная апелляция к ордерной классике в других сооружениях демонстрирует ещё большую прямолинейность смысловых сообщений.

Разнохарактерное символическое поле современных белорусских построек формируют природно-ландшафтные и техногенные метафоры, символы бизнеса, массовой культуры, спорта и другие. Распространённые в деконструктивизме кристаллические формы, имитирующие геологические породы, разломы, моменты столкновений и разрушений, нашли в белорусских постройках отражение в виде отдельных фрагментов: наклонные пилоны входной зоны Национальной библиотеки, кристаллический объём штаб-квартиры Белорусской калийной компании (арх. А. Воробьёв, О. Паршина, О. Воробьёв, 2013 г.), пилоны-лучи музея истории Великой Отечественной войны (арх. В. Крамаренко, В. Никитин, А. Гришан, 2013 г.). Редкие случаи применения природных, бионических метафор можно объяснить в первую очередь дорогостоящими технологиями проектирования и строительства, необходимыми для их реализации.

Практически единственный в белорусской практике пример биоморфной метафоры, реализованной параметрическими приёмами формообразования, – здание стадиона БАТЭ в Борисове (Ofis arhitekti, 2013 г.). Криволинейная пластичная оболочка, на поверхности которой произвольно разбросаны каплевидные проёмы индивидуальных очертаний, ассоциируется одновременно с природными и футуристическими техногенными формами. Ряд объектов в Беларуси, апеллирующих к природным метафорам, осуществлён традиционными конструктивными и формообразующими приёмами. Один из самых ярких примеров – летняя эстрада в Молодечно, динамичные пластичные формы которой вызывают ассоциации с крыльями (арх. В. Ционская,

2011 г.). Эффект волнообразного движения, одного из самых распространённых в современной архитектуре, генерирован в остеклённых поверхностях фасадов офиса «Сильвер тауэр» в Минске (арх. О. Архангельская, И. Коротенко, О. Лошакевич, Л. Сазонова, 2011 г.).

Элемент игры присутствует в архитектурных метафорах Б. Школьников. Интрига плывущих по воде корабликов, как рефлексия из детства, создана с помощью динамично раскрывающейся в пространстве композиции корпусов комплекса по проспекту Победителей в городе Минске (арх. Б. Школьников, С. Францкевич, Т. Казусенок, 2016 г.).

Использование метафор в формообразовании спортивных сооружений Беларуси позволило создать целую серию уникальных объектов. Выразительным формообразующим элементом спортивного комплекса в Пинске являются криволинейные формы крыш, ассоциирующиеся с волнами, – решение подсказано близостью к реке (арх. Л. Жук, 2007 г.). В образе здания Республиканского центра олимпийской подготовки по художественной гимнастике в Минске обыгрывается мотив струящейся гимнастической ленты, создающей динамичный рисунок фасадов (арх. И. Скоробогатая, Д. Бычков, 2018 г.).

Социокультурный контекст эпохи накладывает отпечаток на формирование знаковых смыслов современных городов, что читается и в жилой застройке, в которой присутствуют индексы социального расслоения общества. Это характерно и для белорусских городов, где наблюдается противопоставление массового типового жилья и закрытых от внешней среды элитных районов. Стирание визуальной границы между социальными группами, популярное в современной архитектурной практике, характеризует социально-политические процессы в обществе, ориентированном на демократические принципы.

В стратегиях развития отечественных городов, новой типологии сооружений, художественно-образных характеристиках архитектуры проявляются общие для мирового сообщества интеграционные процессы информационной эпохи. Активизировавшиеся в последние десятилетия, они вносят свои ноты в общее символическое поле городских образов. Значения, связанные с культурно-историческим наследием Беларуси и урбанистической историей городов, пополняются универсальными символами, общими для разных культурных ареалов, символами других культур, отвечая общим для мировых процессов тенденциям формирования поликультурного и поликонфессионального общества. Ряд современных объектов Минска свидетельствует о начале таких процессов и в белорусских городах. Метафора решённого в форме птицы с раскрытыми крыльями зда-

ния гостиницы «Мариотт» с культурно-оздоровительным комплексом связана с национальной символикой Катара и является данью инвесторам (арх. А. Воробьёв, О. Паршина и др., 2016 г.).

Символическое значение исторических центров в структуре городов продолжает осознаваться как источник их культурной значимости и уникальности, что подтверждается привлечением внимания к реконструкции и реставрации, наполнению современными функциями и культурными смыслами. В случае существенных искажений характера среды, масштабных связей, исчезновения следов истории, символическая роль исторических кодов уступает место современным – коммерческим, развлекательным, связанным с изменением социального состава живущих людей и другим. Подобную трансформацию можно наблюдать в Верхнем городе в Минске, в котором коммерческие символы подчинили себе аутентичность истории.

В общем поле смыслов, формирующих культурную идентичность городов, определённое место занимает топонимика. Неуместное присвоение современным жилым домам Минска имён выдающихся художников и композиторов, не связанных с белорусской культурой, создаёт абсурдное поле значений, разрушающее звучание национальной темы, истории города (дома Роден, Дали, Матисс, Сезанн, Пикассо, Мондриан и другие по ул. К. Туровского в Минске, Dana Group). Имена гениальных деятелей искусства в соединении с низкокачественной архитектурой, визуальными знаками массовой культуры становятся маркёрами размывания культурной идентичности, дискредитирующими понятие уникальности, и сами становятся в данном контексте частью массовой культуры.

История любого города развивается во времени, сохраняя и переосмысливая заложенные в его истоках темы, образы, легенды, планировочные морфотипы, которые формируют индивидуальную урбанистическую тему города, его идентичность и символическую структуру. Символы города соединяют в единое целое историю и современность, пространство и время, материальное и духовное, создавая его основу как культурного феномена.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ванеян, С. Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии [Электронный ресурс] / С. Ванеян. – Режим доступа: <https://fil.wikireading.ru/84292>. – Дата доступа: 20.06.2020.
2. Вентури, Р. Банальный символизм в архитектуре [Электронный ресурс] / Р. Вентури. – Режим доступа: <https://cih.ru/k3/ventury.html>. – Дата доступа: 05.07.2020.

3. Косенкова, К. Г. Архитектурные утопии немецкого экспрессионизма / К. Г. Косенкова // Вопросы теории архитектуры. Архитектурно-теоретическая мысль Нового и Новейшего времени / под ред. И. А. Азизян. – М., 2006. – С. 148 – 188.

4. Раппапорт, А. Г. К пониманию архитектурной формы [Электронный ресурс] / А. Г. Раппапорт. – Режим доступа: http://www.niitiag.ru/pub/pub_cat/rappaport_a_g_k_ponimaniyu_arkhitekturnoy_formy. – Дата доступа: 05.07.2020.

РЕЗЮМЕ

Раскрывается значение архитектурной символики в формировании специфики города как культурного феномена. Анализируются составляющие символической структуры города, влияние современных процессов в архитектуре на её характер. Рассматриваются особенности воплощения архитектурной символики в современной архитектуре Беларуси.

SUMMARY

The article reveals the significance of architectural symbols in the formation of the specifics of the city as a cultural phenomenon. The components of the symbolic structure of the city, the influence of modern processes in architecture on its character are analyzed. The features of the embodiment of architectural symbols in the modern architecture of Belarus are considered.

Шындлер Э. Г.

ТРАДЫЦЫЙНАЕ ЎЗОРЫСТАЕ ТКАЦТВА: УПЛЫЎ ТЭХНАЛАГІЧНЫХ АСАБЛІВАСЦЕЙ НА МАСТАЦКІЯ ЯКАСЦІ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 10.02.2020)*

У часы рамесніцкай вытворчасці, калі ў адной асобе выступалі мастак і майстар, а правілы стварэння мастацкай формы заставаліся нязменнымі на працягу стагоддзяў і са скрупулёзнай дакладнасцю перадаваліся ад майстра вучням, мастацкая форма тэкстыльных вырабаў цалкам залежала ад уласцівасцей сыравіны і тэхналагічных прыёмаў. Адсюль механізм узнікнення і праяўлення мастацкай формы быў зразумелым не толькі для майстра, але і для гледача, а сама мастацкая форма, надзеленая высокай ступенню інфарматыўнасці, камфортнай для ўспрымання, была здольная ажыццяўляць, акрамя ўтылітарнай і эстэтыка-мастацкай функцый, функцыю камунікатыўную. З узнікненнем прамысловай вытворчасці, падзелам працы і з'яўленнем штучных матэрыялаў мастацкая арганізаванасць формы, якая не выступала больш натуральным і лагічным вынікам ужытай сыравіны і

выкарыстанай тэхналогіі, значна зніжала інфарматыўнасць вырабаў і, адпаведна, іх камунікатыўныя якасці, а значыць, і мастацкую вартасць [1].

Традыцыя хатняга льнаткацтва ў 2-й палове XX ст. перажыла трансфармацыю формы бытавання з хатняга рамяства для задавальнення ўласных патрэб у фармат народных рамёстваў і мастацкіх промыслаў. Перарванасць пераемнасці традыцыі хатняга ткацтва пад уплывам сацыяльных і культурных пераўтварэнняў стала прычынай частковай страты тэхналагічных аперацый, прыёмаў, што прывяло, у тым ліку, і да збыднення спадчыны мастацкіх дасягненняў, якая захоўвалася і прымнажалася на працягу не аднаго стагоддзя [6, с. 3]. Сучасная мастацкая стылістка беларускага народнага тэкстылю з'яўляецца вынікам новых мастацкіх густаў, заснаваных на іншых жыццёвых і эстэтычных каштоўнасцях [3, с. 7].

Раней ручны характар працы на ўсіх тэхналагічных этапах выяўляў індывідуальны аўтарскі почырк, які адлюстроўваўся ў кожным міліметры прапушчанай праз рукі майстрыхі ніткі, у кожным скрыжаванні ўтку і асновы, у кожным узоры. Створаны ткацкі выраб як вынік дакладнага выканання тэхналагічных рэгламентацый гарантавана набываў высокія мастацкія якасці, з'яўляўся паказчыкам майстэрства ткачыхі, сведчаннем засваення майстрыхай зацверджанага грамадскай супольнасцю светапогляду [4, с. 8].

Параўнанне вырабаў узорыстага ткацтва канца XIX – пачатку XX ст. з вырабамі сучаснымі (канца XX – пачатку XXI ст.) выяўляе толькі іх знешняе падабенства, элементы мастацкай выразнасці і агульная стылістыка вырабаў не з'яўляюцца аднолькавымі з прычыны страты важных тэхналагічных прыёмаў і заняпаду традыцыйнай тэхналогіі ручной вытворчасці і апрацоўкі льну. Раней кожны этап тэхналагічнага працэсу як непадзельнага цэлага – сеяць, палоць, браць, слаць, мяць, трапаць, часаць, прасці, снаваць, ткаць – быў строга рэгламентаваны сацыяльна-культурнымі, рытуальна-абрадавымі, функцыянальна-тэхналагічнымі і мастацка-эстэтычнымі правіламі і нормаў і са скрупулёзнай дакладнасцю трансліраваўся ад маці да дачкі [3, с. 47]. Сучаснае традыцыйнае ткацтва рэдукавана да трох аперацый – снавання, навівання, ткання, а лён як спрадвечна традыцыйная не толькі для беларусаў, але і для многіх старажытных культур сыравіна [7], вырашчаны і апрацаваны ручным спосабам, сёння амаль не выкарыстоўваецца для вырашэння мастацкіх задач.

Як вынік, адбылася змена мастацкай стылістыкі. У сучасных вырабах адсутнічае пераліў фактуры, адметны для больш ранніх тэкстыльных узораў канца XIX ст., знікла лёгкая нераўнамернасць тэкстыльнай структуры, што выяўляла ручны характар выпрацоўкі пражы; белы колер сучаснага тэкстылю выглядае празмерна кантрасным у параўнанні з мяккімі льнянымі адценнямі выбеленага натуральнага палатна. Відавочная розніца і ў тактыльных якасцях саматканага і прамысловага палатна.

Вяртанне страчаных традыцыйных тэхналагічных аперацый і прыёмаў у ткацкую ручную вытворчасць не толькі паспрыяла б узбагачэнню мастацкай якасці тэкстыльных вырабаў, але і зрабіла б магчымым аднаўленне і захаванне хатняга льнаткацтва як адметнай мастацкай з’явы ў яе функцыянальнай, тэхналагічнай, семантычнай і эстэтычнай цэласнасці.

Жаданне даказаць неабходнасць і важнасць узнаўлення ручнога характару працы на ўсіх этапах тэхналагічнага працэсу, у тым ліку і на этапах вырошчвання і апрацоўкі сыравіны, вяртання ў працэс ручной вытворчасці асноўнай традыцыйнай сыравіны (ільну) прывяло аўтара да здзяйснення навуковай рэканструкцыі поўнага тэхналагічнага цыкла традыцыйнага льнаткацтва канца XIX – пачатку XX ст. – ад пасеву расліны да гатовага вырабу. Падчас рэканструкцыі, якая пачалася з красавіка 2018 г. і доўжыцца па цяперашні час, у хатніх умовах, на ўласным прысядзібным участку, аўтарам артыкула было адноўлена пятнаццаць вытворчых аперацый: пасеў ільну, яго ўборка, абмалот насення, расціланне трасты, падыманне, сушка, пераціранне, трапанне, часанне, кудзяленне, прадзенне, падрыхтоўка пражы (змякчэнне, адбіванне, шліхтаванне), снаванне, навіванне, тканне. Для рэканструкцыі аўтар як карысталася традыцыйнымі прыладамі (прасніцай, пранікам, калаўротам, чаўнакамі, матавілам) з сямейнай спадчыны, так і рабіла іх рэканструкцыю. Паводле старажытных узораў былі змайстраваны прылады для вырабу нітоў, церніца, а таксама кросны рамнай канструкцыі з дзвюма станінамі, двума навоямі, нітамі і набіліцай, падвешанымі на кансольных апорах. Традыцыйным спосабам, які не апісваецца ў літаратуры, быў адноўлены працэс вязання бёрда.

Дванаццаць з пятнаццаці адноўленых аперацый практычна забытыя ў беларускай традыцыі. Даследаванне на прадмет захавання ручнога льнаткацтва хатняй формы бытавання выявіла амаль поўнае знікненне традыцыйнага рамяства як цэласнаснай з’явы – ад пасеву лёну да гатовага палатна. Выпадак вырошчвання лёну і яго традыцыйнай ручной апрацоўкі

ні ў хатніх умовах, ні ў фармаце народных рамёстваў і мастацкіх промыслаў не было зафіксавана. Для ткання народных майстры, як правіла, выкарыстоўваюць прамысловыя баваўняныя ці сінтэтычныя ніткі.

Важным вынікам рэканструкцыі сталі высновы аб яўным уплыве (у параўнанні з іншымі ўплывовымі фактарамі) менавіта тэхналагічных прыёмаў і сыравіны на мастацкую вартасць вырабаў узорыстага ткацтва. Прывядзем некаторыя выяўленыя асаблівасці ўплыву кожнай з тэхналагічных аперацый на ўзнікненне і развіццё мастацкай формы.

Для сучаснага чалавека, які не мае ўласнага вопыту рамесніцкай дзейнасці, залежнасць мастацкай выразнасці тэкстыльнага твору ад тэхналагічных асаблівасцей не заўсёды з'яўляецца відавочнай. На першы погляд, незразумела, як, напрыклад, спосабы пасеву лёну могуць уздзейнічаць на мастацкую выразнасць і ўплываць на арганізаванасць мастацкай формы ў тэкстыльным вырабе. Але для дасведчанага майстра ці даследчыка такія ўзаемасувязі адкрываюцца паступова: для майстра – шляхам выканання дакладных правіл, норм і прадпісанняў, якія рэгламентуюць кожны этап вытворчасці; для даследчыка – праз эмпатычнае пагружэнне ў тэхналагічны працэс падчас рэканструкцыі, што дазваляе прасачыць і вызначыць прычынна-выніковыя сувязі развіцця і праяўлення формы, выявіць тэхналагічныя прычыны мастацкіх вынікаў.

Такія параметры, як правільна абраныя тэрміны пасеву, падрыхтоўка глебы і насення, гатунак лёну, надвор'е, непасрэдным чынам уплывалі на якасць валакна, якое, разам з іншымі фактарамі, непасрэдна вызначала ступень тонкасці, роўнасці і трываласці ніткі. У сухія гады валакно атрымлівалася кароткім, у празмерна сырую пару, хоць расліна і вырастала высокай, валакно з яе атрымлівалася грубым і непрыдатным для тонкага прадзення. Адным са спосабаў атрымаць валакно доўгае і далікатнае, якое лёгка выпрацоўваецца, з'яўлялася наўмыснае загушчэнне пасеву.

Але акрамя рацыянальных фактараў і функцыянальных рэгламетацый у беларускай традыцыі існавалі і ірацыянальныя сродкі і інструменты ўздзеяння, якія былі часткай старажытнага светаўспрымання. Так, у традыцыйным светапоглядзе прытрымліваліся так званага прынцыпу прадвызначанага пачатку: кожнаму зыходнаму дзеянню надаваўся надзвычайна высокі статус. Лічылася, што ад першага (які мадэлюе) руху залежала будучыня чалавека, сям'і, дабрабыт усяго роду [2, с. 44]. Пасеў ільну, як першая аперацыя працяглага вытворчага працэсу і зыходнае

дзеянне, задаваў агульны настрой і накіраванасць на поспех. Таму, калі мы бачым прыклад якаснага кужэльнага вырабу як, напрыклад, намітка 1933 г. з фондаў Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь (НММ РБ), мы разумеем, што за высокай мастацкай вартасцю стаіць, у тым ліку, і поспех прынятых падчас пасеву тэхналагічных рашэнняў і першапачатковая настроенасць на годны вынік.

Падчас традыцыйных тэхналагічных аперацый расцілання і вымочвання лёну адбываўся кантроль за такімі ўласцівасцямі будучага льнянога валакна, як мяккасць/жорсткасць, трываласць/слабасць. Якасць валакна «сланца» і «мачанца» была неаднолькавай. Лён, які вылежваўся на зямлі, даваў больш цёмнае, грубае, трывалае, з вялікай колькасцю патаўшчэнняў валакно; «мачанец» – белае, мяккае, якое тонка вырацоўвалася. Слабае валакно, як правіла, прыходзілася выпрадаць груба, адпаведна, і рэчы з яго таксама атрымліваліся грубымі. Ручнік з фондаў НММ РБ дэманструе прыклад «гаматнага» (грубага, тоўстага) палатна. Аднак грубасць палатна магла быць і вынікам аўтарскага мастацкага вырашэння ці праяўленнем адмысловай функцыі прадмета, якая патрабавала ўжывання менавіта тоўстай трывалай ніткі.

Тэхналагічныя прыёмы перацірання трасты і трапання валакна мелі на мэце вызваліць і ачысціць валакно ад кастрыцы, не пашкодзіўшы яго. Нізкі гатунак валакна – атрэп’е, якое выбівалася разам з рэшткамі трасты падчас трапання, ішло звычайна на вытыканне мяхоў, сеннікоў, палавікоў, радзюжак, віццё вярвак. Вялікая колькасць узораў грубых радзюжак, вытканых з атрэп’я, знаходзіцца ў калекцыі Лідскага гісторыка-мастацкага музея. Адзін з іх – дамацканы выраб з выкарыстаннем ільняных нітак белага і чорнага колеру (1950-я гг.; нітка льняная прадзеная; ручное ткацтва). Якасць ніткі лёгка разглядзець на краях палатна ці ў месцах разрываў тканіны. Інфарматыўнасць рэчы дапамагае даследчыку зразумець прычыны з’яўлення менавіта такой, а не іншай мастацкай формы.

Аснова для так званых «устужачных дываноў», ці «ходнікаў», таксама ткалася з атрэп’я, а ўткам служылі вузкія стужкі з рознакаляровай старой тканіны. Тэхналагічная магчымасць выкарыстоўваць у якасці ўтку не пражу, а стужкі тканін не толькі пашырала функцыянальны дыяпазон вырабаў, але і разнастаіла варыянты мастацкай кампазіцыі. Тэхналогія вырабу «ўстужачных дываноў» захавалася ў Ваўкавыскім раённым Цэнтры рамёстваў, які знаходзіцца ў гарадскім пасёлку Рось. Традыцыі знайшлі працяг у працах майстрых Я. Іюльскай (1966 г. н.) і Л. Балён (1938 г. н.). Як і раней, для ходнікаў выкарыстоўваюць аснову з ільну (толькі сённа прамысловага, а не самаробнага), а вось стужкі каляровых

тканін цяпер не толькі льняныя, але і ваўняныя, і баваўняныя, і сінтэтычныя. Тэхналогія вырабу дыктуе асаблівасці мастацкай кампазіцыі: палатно вызначаецца шматкаляровым папярочна-паласатым малюнкам.

У працэсе часання атрымліваюць яшчэ тры гатункі валакна: зрэб'е (з яго ткалі хатняе адзенне, сарочкі, верхнюю вопратку, кашулі); ачосы, якія па якасці амаль не саступаюць кужалю і з якіх ткалі бялізну і ручнікі; кужаль – самы высокі гатунак валакна, што дазваляе выпрадаць тонкую пражу для ўзорыстых палотнаў на святочныя строі і наміткі.

Кужэльнае палатно немагчыма пераблытаць з іншымі гатункамі: яно тонкае, шчыльнае; ніткі аднолькавай таўшчыні, роўнасці; адсутнасць вузлоў на палатне, што з'яўляецца сведчаннем трываласці нітак асновы. Адны з лепшых узораў кужэльнага валакна ў святочных строях канца XIX – пачатку XX ст. прадстаўлены ў Музеі старажытнабеларускай культуры Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Гэта яркавыя прыклады ўплыву якасці валакна на мастацкую выразнасць тканай рэчы.

Калі параўноўваць мастацкія якасці саматканага ўзорыстага палатна з кужэльнага валакна ў строях канца XIX – пачатку XX ст. з мастацкай вартасцю строяў пачатку XXI ст., пашытых з прамысловай тканіны, арнаментаванай вышыўкай з муліне (месца знаходжання строяў – Цэнтр рамёстваў Ваўкавыскага раёна), то можна адзначыць, што прамысловыя тканіны і ніткі ствараюць новую мастацкую стылістыку. Паколькі якасць прамысловага палатна больш не можа з'яўляцца паказчыкам тэхналагічнага і мастацкага майстэрства, акцэнтам мастацкага ўздзеяння становіцца вышыўка. Сучасны выраб традыцыйных строяў у большай ступені імітуе толькі знешнюю форму, і хоць строй з'яўляецца прыкладам дастаткова якаснага мастацкага вырабу, з прычыны скарачэння традыцыйных тэхналагічных аперацый знешні выгляд сучаснага вырабу адрозніваецца ад вырабаў стогадовай даўнасці. Новая архітэктоніка строяў, на наш погляд, сведчыць пра новую традыцыю ў вытворчасці XXI ст., а не пра пераемнасць ранейшай.

Архітэктоніка традыцыйных строяў XIX ст. ясная і празрыстая. Мастацкая форма вырабаў утрымлівае ў сабе і выяўляе для гледача як часава-прасторавыя каардынаты стварэння рэчы, так і ўвесь працэс фарматворчасці: пасеў льну, уборку, расціланне, мяццё, трапанне, часанне, снаванне, навіванне, тканне тэхнікай двухнітовага палатнянага перапляцення з элементамі бранай тэхнікі ў арнаменце, бяленне палатна, ручны пашыў стройу, вышыўка. Таму строй канца XIX – пачатку XX ст. увасабляе «традыцыйны стыль».

На этапе прадзення галоўнай тэхналагічнай мэтай становіцца роўная, неабходнай таўшчыні і круцізны нітка «без скрытых камякоў» [5, с. 148]. Адначасова з тэхнічнымі навыкамі на якасць выпрадзенай ніткі відавочны ўплыў аказваюць і індывідуальныя рысы характару майстрыхі, яе псіхалагічныя адметнасці і настрой падчас працы. Няздольнасць прадэманстраваць майстэрства магло з'яўляцца і вынікам псіхалагічнай «ненастроенасці» майстрыхі, якая *«то задумалась, то потрясена набезжавшею невзгодю»* [5, с. 148]. Зразумела, адрозніць тэхналагічныя памылкі, што ўзнікалі падчас прадзення, ад тых, што з'явіліся вынікам псіхалагічнай ненастроенасці майстрыхі, не ўяўляецца магчымым, але неабходна ўлічваць і іх уплыў на мастацкія якасці вырабаў узорыстага ткацтва.

Значэнне этапу падрыхтоўкі пражы да снавання і навівання немагчыма пераацаніць у плане ўплыву на будучыя якасці тканага вырабу. Правільна падрыхтаваная нітка асновы – зарука паспяховасці ткання. Памылкі пры падрыхтоўцы адбываюцца ў знешнем выглядзе тэкстылю: махрэнні палатна, наяўнасці вузлоў ад звязвання парваных нітак асновы.

На этапе снавання існуюць тэхналагічныя магчымасці для варыянтнасці колеравай ці фактурнай кампазіцыі будучага вырабу. Напрыклад, для атрымання на ручніку падоўжна-паласатага рытму менавіта на этапе снавання неабходна закласці чаргаванне пражы рознага колеру ці (для рэльефнай кантраснасці) рознай таўшчыні. Папярочна-паласатая кампазіцыя з'яўляецца вынікам спалучэння аднатоннай асновы і ўткоў рознага колеру. Для дасягнення яркага папярочна-рэльефнага колеравага эфекту ніткі асновы павінны быць значна танчэйшымі за ніткі ўтку. Каб атрымаць каляровы узор з квадратаў, неабходна было снаваць пражу чаргаваннем розных колераў і пракідваць ва ўток рознакаляровыя ніткі. Ткачыхі XIX ст. – 1-й паловы XX ст. выдатна спраўляліся з рытмічнай арганізацыяй палосак і клетак, пра што сведчыць разнастайнасць кампазіцыйных і колеравых вырашэнняў і высокая мастацкая якасць вырабаў.

Асноўнымі традыцыйнымі тэхнікамі ткання, якія забяспечвалі знешнюю дэкаратыўнасць, як у XIX ст., так і ў XXI ст. былі і застаюцца: шматнітовая, браная, закладная, выбарная. Мастацкія якасці як ранейшых, так і сучасных вырабаў дастаткова ясна адлюстроўваюць тэхналагічны працэс ткацтва ў частцы тэхнік ткання, уплыў якіх на мастацкую вартасць не аспрэчваецца і з'яўляецца відавочным як для майстроў, так і для даследчыкаў.

Такім чынам, мастацкія якасці тканага вырабу залежалі ў тым ліку ад ступені паўнаты і дакладнасці выканання тэхналагічных прыёмаў і вытворчых

операцый. Мэтай рэканструкцыі вытворчых операцый з'яўляецца вяртанне вырашчанага і апрацаванага традыцыйным спосабам ільну ў ручную ткацкую вытворчасць. Адносная лёгкасць аднаўлення традыцыйных прыёмаў льнаткацтва ва ўмовах уласнай гаспадаркі даказвае мэтазгоднасць аднаўлення і захавання традыцыі ва ўсёй яе паўнаце і цэласнасці.

ЛІТАРАТУРА

1. Земпер, Г. Практическая эстетика / Г. Земпер; сост., вступ. ст., коммент. В. Р. Аронова. – М. : Искусство, 1970. – 318 с.
2. Крук, Я. Сімволіка беларускай народнай культуры / Я. Крук. – Мінск : Беларусь, 2011. – 432 с.
3. Лобачевская, О. А. Белорусский народный текстиль: художественные основы, взаимосвязи, новации / О. А. Лобачевская. – Минск : Белорусская наука, 2013. – 527 с.
4. Лысенко, О. В. Ткань. Ритуал. Человек. Традиции ткачества славян Восточной Европы / О. В. Лысенко, С. В. Комарова. – СПб. : Астур, 1992. – 48 с.
5. Никифоровский, Н. Я. Очерки престолярного життя-бытця в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Губернская тип., 1895. – 552 с.
6. Селивончик, В. И. Возрождение ремесла: пособие по ручному узорному ткачеству / В. И. Селивончик, М. Н. Винникова. – Минск : Польша, 1993. – 143 с.
7. Stathaki-Koumari, R. Webkunst in Kreta. Ornamentik und Symbolik / R. Stathaki-Koumari. – Ludwigsburg : Karawoche, 1974. – 74 S.

РЕЗЮМЕ

В статье определяется зависимость художественных качеств изделий узорного ткачества от полноты и точности выполнения традиционных и технологических приёмов и регламентаций, а также освещаются итоги научной реконструкции традиционных производственных операций.

SUMMARY

The article examines the dependence of artistic quality of weaving products of the completeness and accuracy of traditional technological methods and regulations, as well as highlights the results of scientific reconstruction of traditional production operations.

РАЗДЕЛ II

ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОГО, ЭКРАННОГО И МУЗЫЧНОГО МАСТАЦТВА

Батовская Е. Н.

ХОРОВОЙ ЦИКЛ «ИЗ ПРОШЛОГО» Б. ЛЯТОШИНСКОГО: ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОРИЕНТИРЫ

*Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского
(Поступила в редакцию 16.03.2020)*

Одной из вершин украинского музыкального искусства XX в. является творчество Бориса Николаевича Лятошинского (1894 – 1968) – композитора, музыкально-общественного деятеля. В его творческом арсенале множество выдающихся и самобытных сочинений, написанных практически во всех музыкальных жанрах: оперы, симфонии, симфонические поэмы, оркестровые сюиты, камерные произведения, кантаты, ряд хоровых циклов и другие. Центральное место в творческой лаборатории Б. Лятошинского занимают симфонии, симфонические картины, оперы и кантаты, которые прочно закрепили за композитором авторитет мастера монументальных жанров.

Творческие открытия в сфере хоровой музыки сыграли значительную роль не только в обновлении оригинального, глубоко самобытного музыкального языка композитора, но и в последующем развитии украинской хоровой музыки.

В музыковедческой литературе хоровые сочинения Б. Лятошинского рассмотрены достаточно основательно в трудах различных исследователей: И. Гулеско, Н. Избицкой, Н. Ищенко, А. Лашенко, И. Ляшенко, Л. Пархоменко, Л. Пятенко, А. Торбы и других. Научно-методические разработки названных авторов представляют значительную ценность, они содержат наблюдения и обобщения, связанные с проблемами хорового творчества композитора. Среди менее изученных проблем его музыкального наследия особенно остро стоит вопрос изучения жанрово-стилевых особенностей хоровой музыки *a cappella*, в частности, хорового цикла «Из прошлого», что и составляет актуальность представленной статьи.

Объект исследования – хоровой цикл «Из прошлого» Б. Лятошинского. Предмет исследования – жанрово-стилевые параметры избранного произведе-

дения. Цель статьи – выявление жанрово-стилевых особенностей хорового цикла «Из прошлого» Б. Лятошинского.

Хоровой цикл «Из прошлого» Б. Лятошинского (соч. 69 № 4) – яркий и неповторимый образец одной из ведущих граней творческих исканий мастера. Произведение было создано в 1966 г. и посвящено Киевскому камерному хору (ныне Киевский камерный хор и Ансамбль классической музыки им. Б. Лятошинского) под управлением В. Иконника, с которым у композитора завязалась творческая дружба.

Сочинение представляет собой своеобразную серию романтических зарисовок. Это так называемый тематический цикл (по И. Гулеско), где миниатюры на тексты разных поэтов объединены по принципу идейно-тематической общности или определённой программой. В произведении есть не противопоставление прошлого и современности, а их взаимообусловленность: прошлое незримо присутствует в настоящем и будущем. Цикл является показательным в плане реализации необычного замысла композитора: взгляд сквозь века, сквозь стилевые эпохи. Речь идёт о том, что исчезнувшее прошлое существует в особом «надвременном» плане бытия и оказывается доступным духовному взору человека.

Цикл «Из прошлого» состоит из четырёх хоров, написанных на стихи разных поэтов: «Ты спишь один» («Notturmo», 1842 г.) из цикла «Мелодии» А. Фета; «Рим ночью» (1850) Ф. Тютчева; «В старом городе» И. Бунина; «Менуэт» неизвестного автора XIX в. В стихах названных поэтов звучит ностальгическая грусть по прошлому, тоска по прошедшим эпохам, к которым нет возврата. В сумеречных тонах или лунном свете оживают тени и образы прошлых столетий: возникают образы руин старого монастыря (№ 1), древних городов; слышится колокольный звон (№ 2, 3) и звучание клавесина (№ 4). А. Лащенко отмечает: «Одним из решающих факторов органической взаимосвязи четырёх хоров цикла является родство этических манер и художественных вкусов упомянутых поэтов. Художественное воображение А. Фета, Ф. Тютчева, И. Бунина всегда стимулировалось внутренним миром человека, состоянием этого мира, его нравственными и философскими проблемами. Хотя эти поэты почти не обращались непосредственно к социальным и политическим вопросам, тем не менее стихи их по-своему ярко отражали общественно-психологическую атмосферу времени» [2, с. 111].

По словам Л. Пархоменко, характер замысла, глубина и органичность воплощения цикла «Из прошлого», принципы драматургии вызывают ассо-

циации с симфоническими концепциями. В такой же мере высоким критериям отвечает и стилевое единство этой хоровой «симфонии печали» [3, с. 137].

Художественная образность поэтической основы цикла отличается необыкновенной цельностью – это психологические, наполненные тонкостью внутренней сдержанности миниатюры. В то же время, каждый номер цикла – сочинение самостоятельное, со своими образно-эмоциональными особенностями и жанровыми приметам.

Цикл открывает лирико-психологическая миниатюра «Ты спишь один» на стихи А. Фета. Она выполняет функцию экспонирования всего сочинения. Ведущая тема данного номера – изображение мрачной картины развалин старинного монастыря и запустения, царящего вокруг.

Б. Лятошинский глубоко проникает в мир поэзии и создаёт собственную музыкально-образную композицию. Густое переплетение четырёхголосных имитаций формирует представление о нелёгких раздумьях и впечатлениях от увиденного старого монастыря, разрушенного временем. На первом плане – образ автора, творца-философа, с его мыслями о людских судьбах. То, что в стихотворении читается между строк, в музыке проявляется в своеобразной иллюстрации, интонационно-насыщенной полифонии (т. 1-14). Особенность данной миниатюры заключается в тесном переплетении тематических попевок, текстово-мелодических вычленениях одного из голосов наравне с другими. Поражает тематическая свобода имитационных включений. Интонационные варианты тем несут в себе проникновенные речевые интонации. Номер построен на мелодическом материале вступления басов, которое носит ярко выраженный характер темы фуги: А – её зерно (т. 1-3), В – заключение (т. 3-5). Проведение в партии альтов имеет несколько изменённый более спокойный ответ (т. 4-8). На него наслаиваются подголоски – контрапункты. Принцип интонационного единства переносится на все номера цикла, но формы его использования довольно разнообразны.

Неординарность стиля композитора подчёркивается следующим музыкальным комплексом: смена тоновых опор, резкое тональное соотношение *cis moll – es moll* (т. 21-23), мелодика, для которой характерно частое плавное модулирование (т. 10-19), сопоставление консонантной и диссонантной вертикалей и другие. Одной из важных составляющих музыкальной ткани данного номера является хоровая полифония. Многоголосная ткань отличается широким диапазоном фактурных разновидностей. Склонность композитора к полифоническому мышлению приводит к тому, что оно становится ведущей чертой его музыки. В данной миниатюре из большого количества разновидностей проявления полифо-

нической фактуры выделим имитационную полифонию. Многоголосные имитации являются главенствующим принципом построения музыкальной ткани и движущей силой музыкального развития. Большинство имитационных фрагментов имеет свободный характер, что связано с традиционными для хоровой музыки ритмическими имитациями (т. 1-14).

Средствами музыкальной выразительности композитор мастерски доносит основную мысль стихотворения: стены католического монастыря (об этом говорит присутствие органа) помнят лучшие времена, когда здесь былолюдно, на праздники и воскресные богослужения съезжались прихожане.

Второй номер цикла – «Рим ночью» Ф. Тютчева. Т. Автухович пишет о стихотворении: «Это образ Вечности, в котором <...> выражение “Рим – Вечный город” приобретает свой первозданный, индивидуальный, прочувствованный смысл благодаря сопряжению с иной, действительно вечной реалией – луной, безмолвной свидетельницей человеческой истории» [1, с. 68].

Композитор в оригинальном ключе создаёт, с одной стороны, картину пышности и славы древнего Рима с помощью применения символики фанфарных звучаний трезвучий *A-dur* и приёма концертирования женских и мужских групп хора в первой части (т. 1-6); в заключительной части номера хор в строгой четырёхголосной вертикали прославляет Вечный город; с другой – противопоставляет лирическую сторону поэтической основы в среднем разделе. Облик Рима воплощён в широкой, неторопливо развивающейся мелодии, для которой характерны мягкие нисходящие «кружева» полифонической ткани, благодаря чему на первый план выходит не парадность великолепного Рима, а романтичность старого города. Смысловым ядром выступает «комплекс мотивов: *лунный свет* в его связи с преходящей государственно-исторической мощью (превращённым временем в *прах* и *руины*) и вечной *славой*. “Прославление” Вечного города лунным светом подчёркнуто безмолвно: “Наполнила своей безмолвной славой”. Именно этот акцент на безмолвии делает ощутимым *надчеловеческий* <...> характер и смысл происходящего события – “спящий град, безлюдно-величавый”» [4].

На протяжении всего номера композитор использует сопоставления тональностей, например, *A-dur* – *G-dur* – *Fis-dur* (т. 4-5), хроматические нисходящие и восходящие движения в хоровых партиях (т. 14-17). Ведущим приёмом является полифонический, а также ритмическое и интонационное варьирование.

Третий номер «В старом городе» – драматический центр цикла. В стихотворении И. Бунина изображён пасмурный ночной пейзаж и аллегорический образ смерти, которая шагает по городу, заглядывая в окна. Б. Лятошинский пере-

работал поэтическую основу, в результате чего в миниатюре доминирует мотив грусти, а не образ смерти. Текст таит в себе символический смысл и воплощает таинственные образы: ночные звоны, застывшие дома, спящие улицы, которыми бредёт смерть (т. 16-28). Своеобразная музыкальная кульминация приходится на такты 27-28. Она достигается путём переключения с одной ладовой системы на другую – монодический принцип интонирования меняется на многоголосный (гармонический) вертикальный строй.

Композитор довольно скупыми и лаконичными средствами изображает картину опустошения и усталости в старом городе. В создании эмоционального настроения миниатюры ведущую роль играет контрапунктическое сочетание двух мелодических линий в партиях сопрано и альтов в тональности *es-moll* (т. 1-4), которое в середине композиции в тональности *h-moll* приобретает значение *ostinato* (т. 16-24). В данном номере короткие мелодические фразы (мотивы) полифонической фактуры определяют интонационное лицо основной темы.

В первом разделе лейттема звона башенного колокола создаёт имитационный двухголосный пласт в исполнении женской группы хора (т. 1-4). Имитация практически без противопоставлений, голоса сжимаются в сухих секундовых созвучиях. В среднем разделе этот пласт дополняется звучанием теноровой партии. Далее на его монотонной основе разворачивается суровая аскетическая мелодия басовой партии. И хотя это *ostinato* достаточно самостоятельно в тематическом отношении, однако оно отступает на второй план перед «шагом смерти» (т. 16-24).

Завершает цикл лирико-психологическая миниатюра «Менуэт», которая выполняет связующую функцию между минувшими столетиями и современностью. А. Лашенко отмечает, что поэтический текст данного номера делится на две части, где первая начинается в лирико-описательном ключе и изображает картину прекрасного тёплого вечера без какой-либо конкретности; вторая половина стихотворения («былое время») привносит романтический характер прошедших эпох в образе старинного танца менуэт [2, с. 113]. Названная особенность литературного текста стала для Б. Лятошинского основой музыкально-композиционного построения миниатюры, где первая часть написана импрессионистическими «мазками», а вторая – стилизация под менуэт. Данный номер является образцом полистилистических исканий композитора. Признаки ассоциативности стиля здесь прослеживаются в ориентации на интонационно-жанровый синтез традиций старинной музыки (мотет-

ность, мадригальность, строгая полифония эпохи Возрождения, введение жанровых особенностей менуэта).

Миниатюра начинается пейзажной зарисовкой, навеянной элегической грустью. В первом эпизоде заложено основное образное «зерно» – воспоминания о невозвратимости эпохи рококо, для которой были характерны галантность, манерная вычурность, грациозно-кокетливые образы. Романтический пейзаж старины приобретает импрессионистический оттенок благодаря введению современных средств музыкальной выразительности. Красочное сопоставление далёких тональностей (D-dur – b-moll – D-dur – f-moll – A-dur, т. 1-8; d-moll – Des-dur, т. 9-10), внезапное появление натуральных и альтерированных, малых, больших и увеличенных септаккордов (т. 9-12) являются развивающей силой первой части.

Вторая часть номера (т. 21) близка к строгой полифонии эпохи Возрождения, в частности, жанру мадригал.

В третьей части миниатюры (т. 33) жанровая основа меняется с мадригальной на танцевальную (менуэт), что подчёркивается темповым указанием (Tempo di Minuetto) и сменой комплекса музыкально-выразительных средств. Она построена на звучании двух пластов и представляет собой полиритмическое построение: в мужской группе хора звучит стилизованный менуэт, построенный на чётких двухтактовых мотивах с подчёркнутой первой долей второго такта; женская группа хора продолжает рассказ, начатый в среднем эпизоде: *«Прошли столетья, и в тёмном парке танец старинный доживал свой век»*. В заключительных тактах номера в мужском пласте имитируются звуки клавесина, которые будто уходят в «прошлое», постепенно затихают и растворяются.

Анализ миниатюры «Менуэт» позволяет утверждать следующее: во-первых, композитор синтезировал разнообразные стилевые направления, такие как маньеризм, сентиментализм, ранний классицизм, что является ярким проявлением полистилистики; во-вторых, в номере синтезированы традиции старинной музыки (мотетность, жанровые черты менуэта) и современного музыкального языка.

Следуя традициям старинного строгого стиля, Б. Лятошинский обратился к классическому типу хоровой фактуры. Основными признаками такого изложения являются: состав хора; изменение количества голосов осуществляется за счёт включения и выключения голосов; полифоническое изложение; трактовка выразительных возможностей хора основана на мелодизации, то есть вокальном начале (т. 21-51).

Наряду с чётким следованием классическим традициям в произведении имеют место и современные средства выразительности: интонационная яркость, функциональная переменность (политональность), интервальная структура (диссонансы), фрагментарный тематизм, фактурная полипластовость (т. 33-44). Хоровая миниатюра отмечена разнообразием эмоциональных состояний: элегическая мечтательность (т. 1-20), экспрессивность (т. 33-51), лирическая утонченность (т. 33-51).

Проведённый анализ хорового цикла «Из прошлого» Б. Лятошинского позволяет сделать выводы о новаторском характере данного произведения в контексте музыкальной культуры XX в. В процессе жанрово-стилевого анализа цикла мы пришли к следующим выводам.

1. Одной из традиций, которая нашла развитие в хоровом творчестве Б. Лятошинского (на примере цикла «Из прошлого»), является обращение к сложному вокальному жанру – хоровому циклу, написанному для хора *a cappella*. Произведение состоит из четырёх номеров, объединённых программным замыслом. По сути, это отражение как современного автору мира, так и прошедших эпох сквозь призму своих мыслей, чувств.

2. Характерной стала работа композитора в рамках хорового цикла *a cappella* с жанрами малых форм, в частности, миниатюрой, в которой доминирует лирическое и лирико-психологическое начало. Миниатюры написаны в полном соответствии с канонами жанра – небольшие пьесы, выражающие грусть, нежность, тоску по прошлому.

3. Экспрессивно-психологический стиль изложения музыкального материала является магистральной особенностью данного цикла. Ведущими приёмами стали сопоставление и синтезирование элементов различных стилевых направлений. Ладогармонические решения в такой же мере построены на сопоставлении далёких тональностей, подчёркивании интервалов (секунд и тритонов, хроматизмов, консонирующих и диссонансирующих аккордов). Большое значение имеет многоплановость фактуры (объединение и противопоставление, контрапункт разных фактурных планов: гомофонии, имитационной полифонии, хоральности).

Анализ жанрово-стилевых ориентиров хорового цикла позволяет сделать вывод, что в данном цикле Б. Лятошинский воплотил генеральную идею своих творческих исканий – симфонизацию хоровых жанров *a cappella*. Помимо этого, композитор стремился к контрастному сочетанию модусов различных эстетических систем, к нетрадиционному использованию широкой палитры звуков и гармонических красок. Подводя итог всему вышеизложенному, отметим, что харак-

терным атрибутом данного произведения является диалог, направленный на осмысление и сочетание различных стилей. В хоровом опусе ощущается органическая связь как с традицией, так и с современными тенденциями музыкального искусства. При анализе хорового цикла было доказано, что он представляет собой яркий пример органичного сочетания «старой» и «новой» музыкальных традиций. Диалог культур в проанализированном произведении можно охарактеризовать по двум позициям: полимелодизм и полифоничность. Названные черты воплощают идею жанрового-стилевого синтеза в композиторском творчестве Б. Лятошинского, связанного с таким феноменом культуры, как диалог.

ЛИТЕРАТУРА

1. Автухович, Т. Е. Рим в русской поэзии первой половины XIX века: эмблема – аллегория – символ – образ / Т. Е. Автухович // Образ Рима в русской литературе : междунар. сб. науч. работ. – Рим ; Самара, 2001. – 221 с.
2. Лащенко, А. П. Синтез слова и музыки в хоровом цикле Б. Н. Лятошинского «Из прошлого» / А. П. Лащенко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського / ред.-упоряд. К. І. Шамаєва. – Київ, 2013. – Вип. 101. Зі спадщини майстрів. – Кн. 2. – С. 110 – 119.
3. Пархоменко, Л. О. Українська хорова п'єса: типологія, тематизм, композиція / Л. О. Пархоменко. – Київ : Наукова думка, 1979. – 218 с.
4. Тамарченко, Н. Д. Тютчев и Байрон (стихотворение «Рим ночью» и монолог Манфреда) / Н. Д. Тамарченко, В. Я Малкина // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2017. – № 7. – С. 130 – 146.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена выявлению жанрово-стилевых особенностей хорового цикла «Из прошлого» Б. Лятошинского. Осуществлён анализ образно-содержательной сферы, жанровых и стилиевых доминант, особенности хоровой фактуры произведения.

SUMMARY

The article is devoted to the identification of genre-style features of the choral cycle «From the Past» by B. Liatoshynskyi. The analysis of the figurative and content sphere, genre and style dominants, features of the choral texture of the work was carried out.

Горбушина И. Л.

СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ БАЯНА И АККОРДЕОНА СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ БЕЛАРУСИ: К ПРОБЛЕМЕ ТВОРЧЕСКИХ ИНТЕНЦИЙ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 11.09.2020)*

Народные инструменты из семейства гармоник – баян и аккордеон – в современном музыкальном континууме полностью преодолели границы своего «народного» предназначения. Один из векторов на этом пути – академизация за счёт освоения исполнителями выдающихся образцов музыки различных стилевых эпох, предназначенных для других инструментов, а также создание оригинальных сочинений выдающимися композиторами. Другой вектор направлен в сторону популярной музыки, связан с выходом в эстрадное исполнительство. Важным является обращение к джазовой стилистике, виртуозным эстрадным композициям, танцевальным жанрам «лёгкой» музыки. Третье направление связано с интересом к новейшей музыкальной стилистике.

Белорусское исполнительское искусство игры на баяне и аккордеоне в настоящее время переживает свой подъём. Об этом свидетельствуют многочисленные победы на престижных международных конкурсах, активная гастрольная деятельность таких видных музыкантов, как Н. Севрюков, Т. Антипов, А. Шувалов, В. Плиговка, Е. Тарас, П. Дараганов, И. Каленчиц (баян), И. Квашевич, Л. Скачко, О. Немцева, А. Дараганов (аккордеон) и другие. Значительной популяризации народных инструментов способствует проведение в Минске Международного конкурса исполнителей на народных инструментах имени Иосифа Жиновича (первый конкурс состоялся в 2002 г.), где присутствует номинация «баян-аккордеон». Музыканты-исполнители всё чаще становятся исследователями тех или иных сторон исполнительской и композиторской практики, связанных с баяном и аккордеоном (успешно защищены диссертации В. Чабана, О. Немцевой, Л. Скачко, В. Бабарико). Однако обращение композиторов к этим музыкальным инструментам носит скорее эпизодический характер по сравнению, например, с фортепиано, струнными и духовыми инструментами. «Произведения для баяна, написанные профессиональными композиторами, встречаются не часто, прежде всего, из-за специфичности и сложности самого инструмента, требующего дос-

конального знания исполнительских нюансов» [2, с. 3]. Как отмечает В. М. Глубоченко, «несоответствие между высоким уровнем развития исполнительской школы и явно недостаточным репертуарным обеспечением, является, на наш взгляд, одним из наиболее серьёзных противоречий современной белорусской баянно-аккордеонной культуры, сдерживающим её развитие и не позволяющим занять надлежащее место в мировом музыкальном движении» [1, с. 3]. Расширять репертуар нередко приходится самим исполнителям за счёт написания транскрипций и оригинальных сочинений. Это касается также создания репертуара для начальных и средних учебных заведений.

В Беларуси авторами произведений для баяна и аккордеона в начале XXI в. являются А. Безенсон, Г. Горелова, В. Грушевский, В. Корольчук, В. Малых, К. Яськов, а также композиторы-баянисты А. Пожарицкий, Л. Малиновский, В. Шевяков, В. Глубоченко, Н. Литвин, Н. Сирота, А. Цалко и другие. Крупный жанр представлен в сочинении А. Безенсон «Грядущий день» («Adventum Dies») – концерте для баяна и симфонического оркестра (2012), состоящем из трёх частей, к каждой из которых имеется небольшое пояснение из Книги Священного писания Ветхого завета, Пророк Иоиль (Евангелие от Луки 12-21). Драматургия концерта тесно связана с его программностью. Первая часть «День гнева» («Dies irae») написана в сонатной форме и несёт наибольшую эмоциональную нагрузку. Здесь же заложен и основной тематизм концерта, в дальнейшем разрабатывающийся во 2-й и 3-й частях. Во Вступлении (Largo) звучит суровая тема, из её интонаций и ритма произрастает главная партия (Allegro). Разработка ознаменована появлением мотивов из темы «Dies irae» в унисон у фагота и низких струнных в то время, как у баяна проводится тема побочной партии. Музыкальное развитие (в том числе и в репризе) происходит за счёт контрапунктического соединения тем вступления, главной и побочной партии, а также темы «Dies irae». Каденция солиста развёрнутая и виртуозная, изобилует кластерами, *glissandi*. В заключительном эпизоде (Moderato) тема «Dies irae» проводится у баяна аккордами в каноническом варианте, таким образом обретая свою целостность. Вторая часть «Плач. Покаяние» («Clamoris. Paenitentiam») написана в форме двойных фактурных вариаций. В Финале «Обещанное избавление» («Locutus liberationem») темп не указан, но можно предположить, что это темп предыдущей части. Состояние спокойствия создаётся и за счёт нетривиального размера 9/4. В оркестровой партитуре присутствует фортепиано, дублирующее гармонии и создающее объёмное звучание регистров. Основная тема интона-

ционно и ритмически схожа с темой главной партии из I части, но здесь очевидна её трансформация – проведение в мажоре и медленном темпе. Финал представляет собой бесконфликтные фактурные вариации. На протяжении всей части используется одна тональность ля-бемоль мажор в диатоническом виде. Всё это соответствует программному названию части, рождает ощущение умиротворения и покоя.

Солирующим инструментом выступает баян в произведении К. Яськова «Гимн Афродите» для баяна и струнных. В партитуре указаны скрипки 1, 2, 3, 4, альт, виолончель и контрабас. В партии баяна композитор оговаривает импровизационные моменты, например «играть очень свободно, не обращая внимания на тактовые черты» (в цифре C), «солисту: ждать унисона GIS у оркестра, затем играть т. 56. Если унисон уже звучит, ненадолго задержаться на фермате в т. 55 и перейти в т. 56». Сочинение написано в форме двойных вариаций, тембровое соотношение солирующего баяна и аккомпанирующих струнных сохраняется на протяжении всего развёртывания музыкального образа, раскрывающегося в итоге в яркой экстатической кульминации.

В жанре сонаты представлен ряд произведений, в них композиторы по-разному трактуют форму. Так, большой четырёхчастный цикл с традиционной трактовкой роли каждой части представлен Сонатой соль мажор Ю. Сычука. I часть написана в сонатной форме, II часть «Фантазия на тему» – медленная, сама тема проходит в разных тональностях с фактурными изменениями. III часть «Скерцо» излагается в сложной трёхчастной форме с лирической серединой, IV часть «Финал» – в сонатной форме. Соната для баяна А. Сумского трёхчастна: I часть написана в сонатной форме, где будущий тематизм главной партии заложен во вступлении; II часть – fuga, начинающаяся как трёхголосная и к концу разворачивающаяся до пятиголосия, III часть представляет собой стремительное скерцо. Одночастная Соната «Возвращение в прошлое» В. Шевякова написана в сонатной форме без разработки «с небольшой каденцией и кодой, построенной на теме главной партии» [3, с. 5]. «Сонатина Ля мажор» того же автора хоть и не имеет программного подзаголовка, но по духу и образности направлена в прошлое – эпоху классицизма. Это проявляется в традиционной трактовке сонатного цикла «быстро – медленно – быстро», где первая часть – сонатное *Allegro*, вторая часть – кантилена в вариационной форме, а финал написан в форме рондо. Тематизм всех частей взаимосвязан, что придаёт сонате целостность.

Основную часть баянного и аккордеонного репертуара, написанного современными белорусскими композиторами, составляют пьесы крупных и малых форм. Нередко они объединяются авторами в сюиты («Песни старой мельницы» Г. Гореловой, «Зимние картинки» В. Грушевского, «Настроения» А. Пожарицкого, «Детский альбом» С. Гулецкого, «В храме» и «Детская сюита» А. Шашкова, «Детская сюита» Н. Колешко, «Белоснежка и семь гномов» П. Денисенко и др.). Как правило, объединяющим моментом в сюитах является программная тематика. В произведениях для детей композитору приходится проявлять фантазию, чтобы привлечь дополнительное внимание юных музыкантов. Так, в «Музыкальных иллюстрациях к стихам Б. А. Заходера» Л. Малиновского музыкальные портреты разных животных излагаются со словами в виде подстрочника к мелодии. Обозначения характера исполнения нетривиальные и настраивают ребёнка на художественный образ: «Павлин» – ХВОСТливо (речь идёт о хвосте павлина), «Тюлень» – ОЧЕНЬ прилежно (т. к. внимание обращено на прилежание тюленя), «Черепаха» – (Presto???) по-черепаши.

Оригинальные концертные пьесы виртуозного плана разнообразны по образной направленности и стилю. Несколько ярких токкат для баяна написано В. Грушевским. Одна из них является транскрипцией его фортепианной пьесы «Швейная машинка». Произведения С. Тихонова «Деревушка» и «Ранчо весёлого Джека» написаны в сложной трёхчастной форме. В «Ранчо» композитор использует звукоизобразительные приёмы, что выражено в ремарках *alla mundharmonica* (т. 79), *alla violino* (т. 86), *alla banjo* (т. 94, 154). «Токката» В. Малых написана в переменном размере, в связи с чем возникает разная пульсация: 14/8, 10/8, 12/8, 15/8, 5/8, 3/8 и т. д. Такая нерегулярность ритма в темпе *Vivace* ставит перед исполнителем сложную задачу, однако звучит пьеса очень эффектно. Также исполнители охотно включают в свой репертуар «Концертную бурлеску» А. Гурова, «Скерцо» В. Шевякова, «Испанский праздник» А. Шашкова, «Том и Джерри» В. Жиха и другие. Композиция «Посвящение Яну Сибелиусу» Л. Малиновского «в 2018 г. исполнялась в качестве обязательного произведения в одной из категорий на Республиканском открытом конкурсе исполнителей на народных инструментах им. И. И. Жиновича» [4, с. 519 – 520].

Традиционной опорой в сочинениях для народных инструментов является фольклор – песни и танцы. Некоторые из них особенно популярны. Например, обработку белорусской народной песни «Саўка ды Грышка» сде-

ляли А. Сиваков (для баяна соло) и С. Янкович (для двух баянов); тема песни «Ох і сеяла Уляніца лянок» легла в основу концертной пьесы В. Глубоченко и эстрадной миниатюры П. Денисенко. Формой для композиторского воплощения работы с фольклорной темой становится, как правило, фантазия, парафраз либо вариации. Так, в вариационной форме написана обработка русской народной песни «Вот кто-то с горочки спустился» (с использованием жанровых вариаций – вальс, романс, танец) и «Фантазия» на тему М. Блантера («Песня военных корреспондентов») Л. Малиновского, «Фантазия» на тему белорусской народной песни «Перепёлочка» Ч. Жиха (в конце звучит танго). Произведение М. Недвецкого «Вспоминая Ф. Шопена» написано на основе «Вальса до-диез минор» польского композитора, но в другой тональности – соль минор.

Для создания ярких эстрадных эффектов композиторы нередко используют приёмы неклассической артикуляции – разнообразные удары по корпусу и меху инструмента, как, например, в «Концертной пьесе» А. Пожарицкого, сочинении «Вясновы настрой» В. Шевякова. В обработке белорусской народной песни «Цячэ вада ў ярок» В. Глубоченко есть ремарка «перестукивание фалангами пальцев правой и левой руки по корпусу инструмента» (т. 70-71), а в пьесе «Такси-джаз» Ч. Жиха – «удар ладонью левой руки по клавиатуре» (т. 17), «удар кулаком правой руки по грифу». Дополнительные звукоизобразительные эффекты порой достигаются за счёт вербального компонента, предписанного исполнителю. Так, в пьесе «Ассоциации на тему Н. Пети “Les goux”» («Колы») В. Глубоченко нужно произносить звуки «пс» (т. 88) в качестве иллюстрации торможения поезда, а в конце 8 раз сказать «чук-чук-чук» (т. 97-98). Из традиции народного исполнительства перекочевали приёмы частичного произнесения (декламации) исполнителем раззадоривающих слов, например, в обработке пляски «Барыня» М. Дринецкого есть эпизод, где нужно говорить «Тан-цуй, Го-рдей, не жалей лап-тей!».

Важной вехой в популяризации современной баянной музыки белорусских композиторов стало издание «Коллекция белорусского баяна» в 10 частях (томах) [2; 3]. Первый том вышел в 2008 г. и был посвящён композиторам Гродненщины. В дальнейшем выпускались тома различной тематической направленности: «Этюды: музыкальное училище» (2 том), «Юному исполнителю: Детские сюиты. Пьесы. Обработки. Этюды» (7 том). Отдельные тома целиком посвящены творчеству одного композитора, например,

С. Гулецкого (3 том), В. Шевякова (4 том). В предисловии к каждой из частей даются методические рекомендации для педагогов и исполнителей, а также справочный материал об авторах.

Задачи, которые ставят перед собой белорусские композиторы, пишущие произведения для баяна и аккордеона, в большинстве своём направлены на решение проблем расширения исполнительского и педагогического репертуара в этой сфере. Поэтому музыкальный язык данных сочинений не выходит за пределы традиционной нотации, устоявшихся жанров и форм, чтобы быть понятным и исполнителю, и слушателю. Тем не менее, существуют примеры творческого поиска новых возможностей инструмента, нетривиальных композиторских подходов. Большой интерес в этом плане представляют сочинения А. Цалко «Иллюзии сна и бодрствования» (2012) и Импровизация I «Взаимодействие» (2011) для баяна соло. Первое написано в рамках традиционной нотации, но без тактовых черт. В тексте тщательным образом выписана громкостная динамика с градацией высокой амплитуды, что создаёт мощную экспрессию. При этом динамика процесса (*crescendo*, *diminuendo*) усиливается темповыми ремарками, то есть композитор указывает, как долго и интенсивно должно происходить усиление или уменьшение звучности. Артикуляция, помимо традиционных обозначений, часто даётся в вербальных комментариях, например «постепенно перейти от беззвучной трели (стук клавиш) к обычной (без стука клавиш)». Произведение можно условно поделить на 4 раздела, связанных с репрезентацией бодрствования и сна, о чём говорят чередующиеся указания характера исполнения: *Impetuoso, in realta* (стремительно, как наяву) и *Misteriosamente, come in sogno* (таинственно, как сон). Эпизоды «яви» отличаются использованием низкого и высокого регистров, более яркой динамики. «Сон», напротив, сосредоточен в высоком регистре, более медитативен. Эффект разделения на две зоны состояния исполнителя подкрепляется ещё одним параметром – введением в текст произведения специальных указаний, обозначающих игру с открытыми и с закрытыми глазами. Так, первое «бодрствование» происходит с открытыми глазами, эпизод первого «сна» и (особенно) второго «бодрствования» предполагает смену закрывания и открывания глаз с разной периодичностью, второй «сон» исполняется с закрытыми глазами до конца произведения. Всё это отсылает к приёмам инструментального театра. При прослушивании аудиозаписи авторский замысел будет воссоздан неполно: для целостного впечатления требуется визуальное восприятие.

Импровизация I «Взаимодействие» представляет собой графическую партитуру с подробной системой указаний, её предваряющую. Подобные примеры известны в мировой композиторской практике – в пьесе «Банши» Г. Коуэлла, «Плюс минус» К. Штокхаузена и ряде других. В «Предисловии» (I) излагается замысел произведения, его основополагающие принципы, «Уровни динамики и диапазонов» (II) содержат информацию о 13 уровнях громкости и их использовании. «Условные обозначения» (III) имеют подпункты 1) звуки, 2) кластеры, 3) удары, 4) паузы и цезуры, в них подробно излагаются способы исполнения тех или иных графических объектов. В самой партитуре имеются авторские комментарии касательно различных параметров исполнения. Длительность произведения определена «около 11 минут». «В основе сочинения положены различные способы игры и звукоизвлечения, выполняющие тематическую функцию. Практически всё произведение построено чередой импровизаций на эти темы и их взаимодействие. Отсюда и название “Взаимодействие” – как способ развития и общая драматургическая направленность <...> Главными задачами сочинения является академизация импровизации и эмоциональная свобода исполнителя. Произведение открывает бесконечные возможности для различных вариантов исполнения, причём исполнитель всегда находится в поиске этих возможностей, то есть в творческом процессе – реализации сочинения, в прямом смысле слова выступает как соавтор» [5, с. 3].

Таким образом, произведения современных белорусских композиторов для баяна и аккордеона являются важной частью музыкальной культуры и существенно расширяют исполнительский репертуар. В связи с тем, что авторами зачастую являются исполнители и педагоги, предпочтение отдаётся традиционным приёмам письма, а проблемы поиска новаторских решений встречаются скорее эпизодически. Несмотря на это, в ряде сочинений используются приёмы неклассической артикуляции, инструментального театра, импровизация. Опора на фольклор является традиционной и неотъемлемой частью множества произведений для народных инструментов рода гармоник. Наряду с крупными жанрами основу составляют пьесы как виртуозного направления, так и малых форм. Существенно расширился репертуар юных баянистов и аккордеонистов. Высокий исполнительский уровень белорусской баянной и аккордеонной школы способствует усилению интереса к данным инструментам и созданию новых произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Глубоченко, В. М. Приятное воспоминание. Концертные произведения для баяна : репертуарный сборник / В. М. Глубоченко. – Минск : Четыре четверти, 2007. – 50 с.
2. Коллекция белорусского баяна : в 10 ч. / сост. Д. В. Казака. – Брест : Альтернатива, 2008. – Ч. 1. Композиторы Гродненщины – детям: старшие классы ДМШ. – 40 с.
3. Коллекция белорусского баяна : в 10 ч. / сост. Д. В. Казака. – Брест : Альтернатива, 2008. – Ч. 4. Виктор Шевяков. Пьесы. Обработки. Крупные формы. – 76 с.
4. Суховарова, Л. А. Оригинальный репертуар для баяна и аккордеона конца XX – начала XXI в. [Электронный ресурс] / Л. А. Суховарова. — Режим доступа: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_42410189_71197640.pdf. – Дата доступа: 03.09.2020.
5. Tsalko, A. Импровизация I «Взаимодействия» [Электронный ресурс] / А. Tsalko. – 2011. – 26 с. – Режим доступа: https://primanota.ru/02979460_Tsalko_Andrej_Improvizatsiya_1_-_Vzaimodeystvie_dlya_bayana_solo_2011.pdf.

РЕЗЮМЕ

В статье представлен анализ произведений, написанных для баяна и аккордеона современными белорусскими композиторами, в свете их жанрового и стиливого разнообразия, соотношения традиционных и новаторских приёмов письма. Впервые в научный контекст вводится обширный корпус музыкальных произведений, составляющих репертуар современных исполнителей.

SUMMARY

The article presents an analysis of works written for button accordion and accordion by modern Belarusian composers in the light of their genre and style diversity, the ratio of traditional and innovative writing techniques. For the first time, a lot of of musical works that make up the repertoire of modern performers is introduced into the scientific context.

Гребенюк Н. Е.

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВОКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ В ПРОЦЕССЕ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ

Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

(Поступила в редакцию 16.03.2020)

Исторический процесс развития вокальной педагогики состоит в том, что всё больше проявляются принципы воспитания певца-исполнителя, оформляются способы проведения в жизнь этих принципов, совершенствует-

ся организация вокально-педагогического процесса, нацеленного на формирование исполнителя. Однако в центре внимания всегда стоял не единый в своих противоречиях творческий процесс, а более или менее утрированные его отдельные части. В одни периоды это было «самолюбование своим голосом и техническими фиоритурами», а также внешним фактором исполнительского процесса. В другие периоды (когда стало сказываться влияние анатомии и периферической физиологии) преувеличивали значение подробного анатомического анализа. Но центральный фактор исполнительского процесса – психологический – фигурировал лишь стихийно, и ему в методической литературе уделялось мало внимания. Исследование и понимание роли психологического фактора в вокальной педагогике отставало от разработки вопросов второго порядка, являвшихся лишь её следствием. С конца XIX в. начинается рассмотрение и этого кардинального вопроса. Однако лишь ясное представление о нервных механизмах творческого акта может привести к созданию подлинной вокально-педагогической науки. Получить же это представление можно путём длинного ряда наблюдений и исследований по данной проблеме.

Процесс вокально-исполнительского творчества осуществляется в чрезвычайно сложной психологической лаборатории. В ней производится переработка жизненных впечатлений и перевод их на язык искусства. Ряд вокально-художественных образов, направляемых сознанием и интуицией певца, представляет собой напряжённую, но всегда волнующую деятельность, проходящую три фазы развития: от чувственно-целостного восприятия через фазу анализа к обобщению в единстве противоречивых частей.

Рассмотрение индивидуальности певца как неповторимого склада мироощущения, своеобразной формы бытия и творчества позволяет не только понять предрасположенность вокалиста к тому или иному виду деятельности (педагогической или исполнительской – камерной или оперной), но также воспитать себя как творческую личность, проанализировать суть специфики вокально-исполнительского творчества.

Работа над вокальной техникой имеет самостоятельное творческое содержание в смысле выработки нужных вокально-технических приёмов для поиска путей решения соответствующих задач. Творческое мышление необходимо как для нахождения наиболее удобных в психологическом отношении приёмов голосообразования, так и для поиска выразительных средств, наиболее адекватных содержанию и стилю произведения. Приступая к рабо-

те над произведением, исполнитель располагает определённым «запасом» вокально-технических и вокально-исполнительских навыков, выработанных в предшествующий период (назовём их «выработанные навыки»). Но чаще всего для исполнения нового произведения требуются и новые вокально-технические и исполнительские приёмы или усовершенствованные, видоизменённые старые приёмы. Встречаются и совершенно незнакомые певцу виды техники (например, каденция в конце арии, технический эпизод в отдельном произведении, скачок на высокую ноту с неудобным гласным звуком), в этом случае на некоторое время вокально-исполнительские задачи уходят на второй план, поскольку необходима кропотливая тренировочная работа над этим приёмом, опирающаяся на уже известные, сформированные навыки.

Бывает, что приём, известный певцу, нуждается в некоторой трансформации, приспособлению к новым исполнительским задачам и стилю произведения. Мы затрудняемся ответить на вопрос: «Выработка каких навыков (вокально-технических или вокально-исполнительских) важнее для вокально-исполнительского творчества?» Мы можем только констатировать факт, что без основательного «фундамента» сформированных вокально-технических навыков невозможно выстроить прекрасное «здание» исполнительского творчества. Это одна из важных причин, по которой почти вся вокально-методическая литература посвящена именно формированию вокально-технических навыков, а о вокально-исполнительских обычно отмечают: «...они должны развиваться параллельно с выработкой технических навыков».

Классификация вокальных навыков необходима для точного определения и уяснения практических задач преподавания, а также для всестороннего и гармоничного развития певца.

Психологическая сторона является одной из важнейших в стадии формирования исполнительских навыков, а именно:

1) навыки слуховых восприятий и зрительных ощущений, представлений и контроля;

2) навыки, связанные с движениями голосового аппарата (глотки, гортани, нёба), его координацией со слуховыми представлениями, положением тела во время пения (постановка головы, корпуса и т. д.).

Данные группы навыков не охватывают полностью сложную деятельность вокалиста-исполнителя, в которой определяющими являются мыслительно-эмоциональные процессы. Так, певец должен уметь разбирать и ана-

лизировать музыкальное произведение, составлять план исполнения, работать над воссозданием художественного образа, заключённого в произведении. Вся обширная мыслительная работа певца тесно связана с вокально-техническими и вокально-исполнительскими навыками и влияет на их формирование. Вокально-художественный образ, вокально-слуховые представления направляют и организуют все движения голосового аппарата.

В настоящее время наиболее исследованными являются двигательные навыки, выступая тем «узловым пунктом» теории и практики исполнительства, в котором объединяются многие проблемы вокальной методики. Группа же навыков, связанных со слуховым восприятием, представлениями и контролем, менее исследована, хотя мысль об их ведущей роли в воспитании исполнителя проходит «красной нитью» в большинстве исследований последних лет.

Анализ результатов исследований, наблюдений и личный исполнительский и педагогический опыт показали, что наиболее целесообразным является путь развития двигательных навыков или технических приёмов, основанный на предварительном возникновении слуховых представлений.

Сами по себе движения – это способы действия, но не само действие. Действием же в вокально-исполнительском искусстве является воплощение вокально-художественных образов. На практике встречается немало примеров, когда это истинное содержание «ускользает» из поля зрения певца, и способы действия становятся самим действием, то есть формирование двигательных навыков становятся самоцелью.

Целью формирования вокально-технических или двигательных навыков певца должны быть именно образы, запечатлённые в слуховых представлениях. Это не исключает возможности и необходимости постановки в процессе работы цели усовершенствования уже имеющихся вокально-технических навыков. Сложность и «многоступенчатость» процесса творческого образования заключается в том, что способы решения художественно-исполнительских задач включают совершенствование данных двигательных приёмов. Выполнить любой вокально-технический приём можно различными способами (в этом процессе большую роль играет именно психофизиологическое строение речевого аппарата), но важно, что главная цель – музыкально-вокальный образ – должна всегда оставаться руководящей для голособразующих движений.

Практика исполнительского творчества убеждает, что вокально-слуховые представления имеют целостный, обобщённый характер. В их образовании существенную роль играют различные мыслительные операции (обобщение, сравнение, анализ, синтез, дифференцирование и т. д.). Мыслительная деятельность не только не ослабляет чувственные представления, наоборот, она необходима для достижения их устойчивости и полноты. Обязательным условием образования вокально-слуховых представлений является (кроме непосредственных чувственных восприятий) понимание смысла воплощаемого образа, логических закономерностей музыкальной и вокальной речи, идейно-эмоционального содержания произведения.

Таким образом, вокально-слуховые представления, как и восприятие, есть органическое единство логического и чувственного, и чем богаче и ярче представления, тем большее влияние оказывают они на работу двигательного и звукообразующего аппарата. Все движения певца (внешние и внутренние), руководимые и направляемые «музыкально-вокальным слухом», приближаемые в процессе работы к тому образу, цели, которые ставят слуховые представления, будут совершенствоваться успешнее, нежели при отсутствии последних.

Согласно данным психологии, распределение внимания является одним из его основных свойств. В работе И. В. Страхова «Психология внимания» дано следующее определение: «Распределённость внимания выражается в умении воспринимать, мыслить или действовать в данный отрезок времени при наличии двух или более направленностей этих процессов. Таковы, например, сочетание слухового и зрительного восприятия, одновременное слушание и выполнение ручных движений, удержание в сознании двух различных рядов мысли, восприятие предмета и удержание внимания на внутреннем процессе мышления, широкое распределение внимания на многие объекты» [1, с. 13].

Далее И. В. Страхов выделяет различные уровни распределённости внимания в зависимости от их сложности, условий работы и овладения знаниями, умениями и навыками в данной области [1, с. 12].

Таким образом, при наличии известных навыков, тренировки и волевых усилий многоплановый контроль за различными сторонами исполнения (в том числе и двигательной) возможен и необходим для певца.

В каждый момент исполнения осознаются лишь те двигательные действия, которые имеют наиболее важное значение для реализации исполни-

тельского замысла. В практике исполнительской деятельности это означает, что движения голосового аппарата певца, наиболее тесно связанные со смысловым содержанием произведения, находятся в поле внимания наряду с художественным образом. Остальные движения выполняются автоматически, и внимание переключается на них лишь в случае нарушения автоматизма.

Охарактеризовав психологические признаки двух основных групп исполнительских навыков, сделаем следующие выводы:

1. Развитие исполнителя – сложный диалектический процесс, в котором борьба его противоречивых компонентов требует от вокальной педагогики правильного устранения возникающих конфликтов, и лишь при этих условиях возможно достижение вокально-технического и вокально-исполнительского развития.

2. Сложность процесса развития и многообразие его сторон требует глубокого научного исследования и создания музыкально-педагогической науки. Талант и интуиция педагога-вокалиста получают тем самым мощное подкрепление.

3. Создание теории вокальной педагогики должно прежде всего опираться на психологию и учение об условных рефлексах, с тем, чтобы переосмыслить богатый опыт практической педагогики, накопленный в течение столетий, отобрать и систематизировать наиболее ценное.

4. Вокально-исполнительское творчество требует особого подхода к многообразному и глубокому «переживанию» музыки. Вокалист-исполнитель должен обладать способностью «быть в психической форме», то есть воспринимать образы произведения как конкретную реальность, а не отвлечённую схему.

ЛИТЕРАТУРА

1. Страхов, И. В. Психология внимания / И. В. Страхов. – Саратов : [б. и.], 1968. - 52 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена рассмотрению актуальных проблем вокальной педагогики в контексте преемственности тысячелетий. Результаты исследования показали, что только ясное представление о нервных механизмах творческого акта певца может привести к созданию подлинной вокально-педагогической науки.

SUMMARY

The article is devoted to the consideration of contemporary topics of vocal pedagogy in the process of continuity of millennia. The results of the study showed that only a clear idea of

the neural mechanisms of the singer's creative act can lead to the creation of a genuine vocal and pedagogical science.

Дашук В. В.

СУЧАСНЫ ДАКУМЕНТАЛЬНЫ ФІЛЬМ: ДЫКТАТ ВЕРБАЛЬНАСЦІ І ГУЧАННЕ ВІЗУАЛЬНАСЦІ

Нацыянальная кінастудыя «Беларусьфільм»

(Паступіў у рэдакцыю 07.09.2020)

Ад моманту ўзнікнення кінематографа і да сённяшняга дня бяспрэчным застаецца тэзіс аб яго сінтэтычнасці. Па словах савецкага класіка кіно С. Герасімава, «стварэнне фільма ёсць працэс спалучэння элементаў розных відаў мастацтва: тэатра, літаратуры, музыкі, жывапісу і іншых, да архітэктуры» [1, с. 118]. Расійскі даследчык У. Сакалоў гаворыць пра паступовае ўмацаванне ўплыву кіно ў сістэме мастацтваў і адзначае, што «верагодна, сёння мы можам і мусім казаць аб узрастанні сінтэзуючай (інтэгруючай) функцыі кінематографа ў дачыненні да іншых элементаў мастацкай культуры» [1, с. 121].

Мэта артыкула – прасачыць суадносіны выяўленчага і гукавога складнікаў сучаснага дакументальнага кінаапавядання. Матэрыялам для аналізу паслужылі 28 новых фільмаў з усяго свету, паказаныя на Кракаўскім міжнародным кінафестывалі ў чэрвені 2020 г. на поўнаметражным і кароткаметражным (яго неігравой частцы) конкурсах. Гэта карціны вытворчасці 2019 – 2020 гг., пераважна сусветныя прэм'еры. Адбор на конкурс фестывалю ажыццяўляецца з некалькіх тысяч заявак, таму з'яўляецца дастаткова рэпрэзентатыўным для высвятлення актуальных тэндэнцый у сучасным дакументальным кіно.

Гукавы вобраз кінакарціны складаецца з музычнага, шумавога, а таксама вербальнага кампанентаў. Шумы могуць быць сінхронныя і асінхронныя, «мастацкія». У некаторых выпадках у якасці сродку мастацкай выразнасці выкарыстоўваюцца гукавыя паўзы, у тым ліку поўная цішыня.

Слова у фільме – прамоўленае, выгукнутае, праспяванае, прашаптанае, нават напісанае – вызначае ўзровень «вербальнасці» ў фільме. Гэтаму супрацьстаіць візуальны складнік, калі ў кінамаве пераважае не «сказанае», а «паказанае», што менавіта і складае аснову кіно. Практычна гэта выражаецца ў апавяданні «нямымі» ці «маўклівымі» планами.

Праведзены аналіз паказаў яскравае дамінаванне вербальнасці ў вобразнасці фільма.

У большасці карцін (16 з 28) ужываецца элементарны прыём прамога сінхрону – звароту героя да камеры. Як правіла, у форме традыцыйнага інтэрв’ю. Сустрэкаюцца асаблівасці і варыяцыі гэтага прыёму. Напрыклад, карціна «Overdue» («Запознены», рэж. Тэса Луіз Поп, Нідэрланды) пабудаваная менавіта на апавяданні трох маладых гераінь пра свой вопыт аборту. Гераіні чаргуюцца, расказанае імі манціруецца як адна гісторыя. Менавіта выказванні «ў камеру» служаць структураўтваральным прынцыпам гэтага фільма. Іранская карціна «Sunless shadows» («Цені без сонца», рэж. Мехрдад Оскуі) уводзіць гледача ў турму, дзе трымаюць непаўналетніх дзяўчынак, якія сядзяць за забойства сваіх родных-мужчын. Рэжысёр разам са звычайнымі інтэрв’ю практыкуе здымку без здымачнай групы. Ён пакідае камеру ў пустым пакоі, усталёўвае насупраць яе крэсла, інструктуе гераінь, дзе садзіцца і як уключаць камеру, пасля гэтага сыходзіць. Дзяўчыны заходзяць па адной – і перад аб’ектывам гучаць іх неверагодныя споведзі. Цікавы эффект забяспечваецца і тым фактам, што гераіні звяртаюцца не да рэжысёра (што з’яўляецца агульнапрынятым стандартам), а да сваіх маці (якія чакаюць смяротнага пакарання ў турме для дарослых) ці да сваёй ахвяры – забітага імі бацькі. У фільме «Just a guy» («Проста хлопец», рэж. Шока Хара, Германія) банальнасць прыёму непасрэднага звароту да камеры пераадольваецца выкарыстаннем яго ў рамках кінамовы іншага віду кіно – анімацыі. Анімаваныя гераіні (усё заснавана на рэальнай гісторыі) вельмі адкрыта апавядаюць аб сваім захапленні і камунікацыі ў турме з амерыканскім сексуальным маньякам-забойцам, прысуджаным да пажыццёвага зняволення. Адна з гераінь і ёсць рэжысёр гэтага анімадок-фільма.

У яшчэ большай колькасці разгледжаных намі фільмаў (21 з 28) нарацыя ідзе не праз зварот да камеры, а праз размовы паміж героямі, як правіла, вельмі доўгімі. У некаторых выпадках гэта дае добры вынік, напрыклад, у значнай ступені раскрывае характар протаганіста, як ва ўругвайскім фільме «The Champion of the World» («Чэмпіён свету», рэж. Федэрыка Борджыя, Гільерма Мадэйра) пра былога чэмпіёна свету па культурызме. Праз яго працяглыя гутаркі з сынам-падлеткам і сябрамі складваецца вобраз вельмі здольнага, моцнага, але тонкага і найўнага чалавека, да якога ўзнікае сімпатыя і шкадаванне, калі ён памірае маладым у

хуткім часе пасля заканчэння здымак. Польская карціна «Dad you've never had» («Таты ў цябе ніколі не было», рэж. Дамініка Лапка) паказвае камунікацыю паміж дарослай дачкой і старым бацькам падчас адзінага візіту першай; менавіта праз іх стрыманыя дыялогі робяцца зразумелымі няпростыя сямейныя стасункі. Размовы, якія адбываюцца паміж людзьмі ў фільме «Bitter love» («Горкае каханне», рэж. Ежы Сладкоўскі, Швецыя, Фінляндыя, Польшча), – фільм на іх і будуюцца – маюць тую адметнасць, што ва ўсіх эпізодах гэтыя дыялогі пастаўлены як у ігравым фільме, верагодна, з рэпетыцыямі і дублямі.

У карціне героі размаўляюць толькі ў кадры, за кадрам гучаць шматлікія песні. Аднак закадравы тэкст – адна з сучасных дамінантных прыкмет. З 28 фільмаў ён сустракаецца ў 19. Няма ніводнага фільма з каментарыем ад аўтара – гэта на сённяшні дзень не выступае моднай тэндэнцыяй. Толькі зрэдку закадравы маналог герояў мае мастацкія рысы, як у фільме беларускага рэжысёра Андрэя Куцілы «Мне трэба поціскаў» (Польшча – Беларусь), у якім актрыса чытае вершы хворай гераіні. Ці ў карціне «The Whale from Lorino» («Кіт з Ларына», рэж. Мацей Гуске, Польшча), дзе гучыць легенда пра страчанае адзінства чалавека і кіта, прачытаная на чукоцкай мове. У большасці карцін закадравы тэкст – проста трывіяльны працяг рэплік герояў у кадры. Пры гэтым у некаторых фільмах назіраецца відавочная неразборлівасць рэжысёраў у выкарыстанні ўмоўнасці закадравага тэксту: у адной і той жа карціне герой можа выказвацца сінхронна, потым закадрава, пасля з'яўляцца ў нямых планах, дзе маўчыць, але на іх працягвае гучаць яго закадравы маналог, тады герой зноў гаворыць сінхронна – «Higher Love» («Вышэйшае каханне», рэж. Хасан Освальд, ЗША). Варыяцыя гэтага падыходу – дзеці размаўляюць сінхронна на буйных планах, потым проста моўчкі пазіраюць у камеру, а на фанаграме чуюцца іх адказы на пытанні – «Altered States of Consciousness» («Змененыя станы свядомасці», рэж. Пётр Стасік). У расійскім фільме «Golden Buttons» («Залаты гузік», рэж. Алекс Еўсцігнееў), знятым у кадэцкім вучылішчы, выкарыстоўваецца звычайны прыём (гук спалучаецца не са «сваёй» выявай), аднак дасягаецца вельмі сумніўны вынік. У кадры адбываецца ўрок, хлопчыкі і настаўнікі ў класе, афіцыйная абстаноўка, пры гэтым за кадрам гучаць вельмі інтымныя, шчырыя апаўдданні дзяцей пра іх прыватнае жыццё (пра адсутнасць бацькі і маціных мужчын), хутчэй за ўсё, запісаныя ў іншым

месцы і ў іншы час. Закадравы тэкст і выява ў гэтым выпадку яскрава супярэчаць адзін аднаму.

Акрамя інтэрв'ю, размоў і закадравага тэксту да несумненных індикатараў дыктату вербальнасці ў сучасным неігравым фільме можна далучыць надпісы. Калі не прымаць да ўвагі пачатковыя і фінальныя цітры, без якіх не абыходзіцца ніводзін фільм, то пісьмовая інфармацыя таго ці іншага кшталту сустракаецца ў 17 карцінах з 28 прааналізаваных. Звычайна надпісы ўзнікаюць у пачатку і канцы, аднак нярэдка яны сустракаюцца на працягу ўсёй карціны. Праз іх паведамляюцца разнастайныя звесткі: імёны або пасады герояў; ход падзей (мінулых, сучасных, што здарылася пасля здымак, напрыклад, раптоўная смерць героя ад хваробы нырак ці самазабойства гераіні пасля выхаду з турмы); перапіска герояў у Інстаграме; вершы галоўнага персанажа; філасофскія цытаты, якімі падмацоўваецца ідэя фільма ці больш падрабязна тлумачыцца актуальная сітуацыя; часавы прамежак; назвы частак фільма або здымачных дзён; пазначэнне, колькі часу прайшло; месца дзеяння (чый гэта дом і што за ўстанова); запіскі гераіні да рэжысёра; агульная гісторыя, напрыклад, афрыканскай краіны або прыватныя звесткі пра хворую на анарэксію гераіні; агульная статыстычная інфармацыя.

Слова ў тым ці іншым выглядзе пераважае ў фільмах, нават складае большую частку іх фанаграмы. Прамоўленае слова дамінуе над паўзамі. Увогуле, «маўклівых» момантаў мала. «Цішыня» як мастацкі складнік, антытэза гуку, моцны сродак выразнасці адсутнічае. У той жа час музыка выкарыстоўваецца ў 20 фільмах з 28. У стужцы «Bitter love» гучыць 9 розных песень і разнастайныя інструментальныя музычныя кампазіцыі. У карціне «The butler» («Дварэцкі», рэж. Даніэль Дэнік, Данія) музыка пакладзена нават на тыя моманты, калі герой размаўляе. Пры такой тыповай гукавой палітры фільмаў можна зрабіць выснову, што многія сучасныя рэжысёры, у адрозненне ад таго, як гэта было прынята ў эпоху кінаплёнкі, не мысляць нямымі планами, а манціруюць адразу з гукам, у першую чаргу, «па словах».

Дамінанта вербальнага не новая тэндэнцыя ў дакументальным кінематографе. Новым стаў маштаб гэтай з'явы. Выкарыстанне вербальных элементаў дакументальнай матэрыі і фарміраванне на іх аснове адпаведнай кінаўмоўнасці прынялі амаль татальны характар. Гэтую з'яву трапна пракаменціраваў польскі класік-дакументаліст Казімеж Карабаш: «Перасталі размаўляць вобразы, сталі размаўляць людзі» [2, с. 7].

У такім рэчышчы разваг на тэму прыярытэтаў візуальнага ці вербальнага заслугоўвае ўвагі карціна «The Fantastic» («Фантастычнае», рэж. Мая Блэфільд, Фінляндыя). Перад пачаткам працы рэжысёр мела выключна вербальную дакументальную матэрыю: у яе распараджэнні быў унікальны аўдыязапіс размоў з грамадзянамі Паўночнай Карэі, якія ўцяклі ў Паўднёвую. Яны апавядалі пра свой вопыт прагляду заходніх фільмаў на кантрабандных відэакасетах, што нелегальнымі шляхамі траплялі да выбраных паўночнакарэйскіх гледачоў. Суразмоўнікі з прычыны бяспекі пагадзіліся толькі на аўдыяінтэрв'ю. Падчас іх ранейшага жыцця ў Паўночнай Карэі яны былі цалкам адрэзаны ад астатняга свету, і прагляд гэтых фільмаў з'яўляўся адзінай крыніцай ведаў пра іншыя краіны і грамадствы, выклікаў у нечым нават экзістэнцыяльнае перажыванне. Для рэжысёра такі матэрыял – значны выклік: меўся толькі закадравы тэкст, пад яго неабходна было прыдумаць выяву. Рэжысёр праявіла вынаходлівасць і зрабіла вялікую працу. У асноўным, выкарыстоўвала пейзажы, сельскія і ўрбаністычныя, знятыя недалёка ад мяжы з Паўночнай Карэяй ці (больш рэдкія) у самой Паўночнай Карэі. Візуальна здымкі былі разнастайныя: зорнае неба, мора, горы, карабель, станы прыроды. Усё дакладна структуравалася, стваралася кінематаграфічная атмасфера, ужываліся камп'ютарныя эфекты. Нягледзячы на такую старанную працу, выява не аб'ядноўваецца з гукам і фільм выглядае ілюстраванай радыёперадачай, а таксама эксперыментам – сведчаннем спрадвечнай надзённай першаснасці візуальнага складніка ў кіно.

Беларускі рэжысёр Андрэй Куціла (карціна «Мне трэба поціскаў») зрабіў цікавую спробу, як правіла, цяжка дасягальнага паэтычнага апавядання, у якім перавага заўсёды аддаецца візуальным сродкам. Сюжэтам фільма служыць драматычная сітуацыя: у вясковай хаце 90-гадовая маці жыве з 60-гадовай дачкой-інвалідам, якая патрабуе поўнага догляду. Рэжысёр намагаецца сысці ад відавочнага сацыяльна-публіцыстычнага падыходу тэм такога кшталту ў бок мастацкай рэпрэзентацыі. У фільме прысутнічаюць выразныя прыкметы паэтычнага кіно: дождж, вецер, далікатныя здымкі хворай дачкі, яе прымітыўна-пранізлівыя малюнкi, архаічны лад жыцця кволай ад узросту маці, выразныя дэталі (рукі маці і дачкі), сон – усё гэта набліжае да кінематаграфічнай атмасферы. Аднак умоўнасць няспешнага назірання перабіваецца звычайным рэпартажам (бабулі бавяць час у размове ў чаканні аўталаўкі, купляюць прадукты). Імкненне ўключыць у дакументальную матэрыю вершы гераіні не зусім апраўданае: з-за

немагчымасці іх прачытання ёю самой вершы агучвае актрыса, і яе прыгожы натрэніраваны голас, нават з натуральнымі інтанацыямі, у нейкай ступені прыўносіць нотку штучнасці. Таксама, як і камунікацыя паміж маці і дачкой. Рэжысёр супраціўляецца спрошчанай умоўнасці прамога сінхрону, несумяшчальнай з паэтычнай стылістыкай, і просіць старую бабулю размаўляць менавіта з дачкой, а не звяртацца да яго, але жанчына апавядае пра рэчы, дачцэ даўно знаёмыя, і намер не спраўджваецца, усё роўна адчуваецца рэальны адрасат яе зваротаў. У далейшых сцэнах маці расказвае сваю гісторыю непасрэдна ў камеру. Выкарыстоўваюцца і малюнкі дачкі, якія ўзрушваюць, бо ў іх – да няёмкасці шчырыя нерэалізаваныя жаночыя мары. Малюнкі выступаюць асобным элементам, паказваюцца буйна, на ўвесь кадр. Пры гэтым яны прамільгваюць хутка, не зусім гарманіруюць з рэпартажна-побытавым элементам умоўнасці фільма і да канца так і не паспяваюць стаць знакам паэтычнасці.

Такім чынам, у вялікай колькасці фільмаў нават не ставіцца задача нарацыі візуальнымі вобразамі, адразу ідзе арыентацыя на «літаратурны» элемент кінамовы. У асноўным, акрамя слова, фанаграма фільмаў запаўняецца музыкай і сінхроннымі шумами. Гукавыя паўзы сустракаюцца вельмі рэдка. Можна сцвярджаць, што ў сучасным неігравым фільме вербальны кампанент дакументальнай кінаматэрыі атрымлівае перавагу над візуальным. Гэта змяншае долю «кінематаграфічнасці» фільма і збліжае яго з тэлевізійным прадуктам.

ЛІТАРАТУРА

1. Соколов, В. С. Киноведение как наука / В. С. Соколов. – М. : Канон+ ; РООИ «Реабилитация», 2010. – 416 с.
2. Karabasz, K. Odczytać czas / K. Karabasz. – Łódź : PWSFTv i T, 2009. – 143 s.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрено соотношение визуальной и звуковой составляющих документального киноповествования на примере неигровых фильмов Краковского международного кинфестиваля 2020 г. Отмечен диктат вербальных элементов киноязыка и их доминирование над визуальной составляющей.

SUMMARY

The article examines a correlation between the visual and sound components of a documentary narration by the example of non-fictions films at Krakow International Film festival 2020. The author states the dictates of verbal film language elements over the visual ones.

Друзильная И. Ф.

«КАПИТАН ПЛАНЕТ» ОЛЬГИ ПОДГАЙСКОЙ: ОБ АВТОРСКОЙ КОНЦЕПЦИИ

Гродненский государственный музыкальный колледж

(Поступила в редакцию 13.03.2020)

В начале 2019 г. Белорусский союз композиторов отметил свой 85-летний юбилей двумя праздничными гала-концертами в Белорусской государственной филармонии. В первом (12 февраля) были представлены камерные жанры академической музыки; в двух отделениях второго (2 марта) – симфоническая музыка современной Беларуси. Прозвучавшие в исполнении Государственного академического симфонического оркестра Республики Беларусь (дирижёр – народный артист Беларуси Александр Анисимов) произведения в полной мере отразили историю становления и развития профессиональной композиторской школы Беларуси сквозь призму разных жанров симфонической музыки: первое отделение было посвящено творчеству ушедших из жизни мастеров (А. Богатырёва, Л. Абелиовича, Г. Вагнера, Е. Глебова, С. Кортеса, К. Тесакова, Д. Смольского, В. Солтана), второе – ныне живущих представителей разных поколений (А. Мдивани, В. Каретникова, С. Бельтюкова, О. Ходоско, Д. Евтуховича, О. Подгайской).

Самым молодым автором гала-концерта стала Ольга Подгайская (р. 1981) – яркая творческая личность, находящаяся в постоянном поиске и объединяющая в одном лице исполнителя-органиста, композитора, учителя. Премьерное исполнение её произведения «Капитан планет» для органа с оркестром и аудиозаписи стало реализацией идеи, возникшей у композитора в 2008 г., в момент посещения мастер-класса в Германии. Тот год в биографии композитора был чрезвычайно сложным: окончание ассистентуры-стажировки по классу органа в Белорусской государственной академии музыки, представление сложной сольной программы и собственного Концерта для органа с оркестром. Реализовать идею к экзамену не удалось, О. Подгайская вернулась к произведению два года спустя (2010 г., 1-я редакция), но возможности исполнить таким составом не было. Партитура пролежала до 2018 г., когда от Союза композиторов Беларуси пришло предложение о включении одного из её опусов в гала-концерт – им и стал «Капитан планет».

Данное сочинение связано с осмыслением трагедии Второй мировой войны. Эта тема особо близка композитору, она стала в некотором роде семейной: бабушка по линии мамы в годы Великой Отечественной войны в 17-летнем возрасте была вывезена на принудительные работы в Германию. Она никогда не вспоминала те страшные события, с её смертью в 2008 г. ушла и история, не рассказанная внучке. Этой неизвестностью О. Подгайская определяет тот факт, что многие годы она видит один и тот же сон: война, она бежит, и ей стреляют в спину.

«В произведении “Капитан планет” для солирующего органа, симфонического оркестра и аудиозаписи (2010; 2-я ред. 2018) осмысляется явление Холокоста. Непрерывным движением разнохарактерных линий музыкальной партитуры композитор рисует картину самоуничтожения человечества. Однако в момент неминуемой и безвозвратной катастрофы начинает звучать орган, который символизирует схождение Капитана планет – Создателя и Властелина Вселенной. Но сумеет ли даже его всемогущая сила сдержать кровожадность и жестокость людей?». Такую аннотацию можно прочесть в Интернете (https://www.youtube.com/watch?v=b_wA0iUdcec), а также прослушать видеозапись концертного исполнения этого произведения (02.03.2019; солистка – Ольга Подгайская). На протяжении многих лет автор данной статьи занимается проблемой осмысления темы Холокоста в академической музыке. В творчестве О. Подгайской данной теме посвящено три опуса. Просмотр партитур, диалог с автором, уточнение и конкретизация отдельных положений позволили расставить акценты не только в осмыслении данной темы О. Подгайской, но и касательно средств её реализации в опусах «Не тот город» (для цимбал, клавирина и камерного оркестра, 2006 г.), «Капитан планет» (2018) и «Мы яшчэ жывыя» («We Are Still Alive») для смешанного хора (2019). На партитурах первых двух произведений – надпись «Жертвам Холокоста посвящается», поэтической основой последнего произведения стал «Блюз для беженцев» (1939) английского поэта Уистена Хью Одена о немецких евреях.

Холокост для О. Подгайской выступает явлением более широким, нежели физическое уничтожение европейских евреев во время Второй мировой войны, их духовное и физическое сопротивление. Через трагедию евреев композитор воспринимает Холокост как посягательство на жизнь любого человека в период военных действий. Об этом свидетельствуют комментарии, которые О. Подгайская дала во время нашей работы с партитурой произведе-

ния «Капитан планет». Они, на наш взгляд, необходимы музыковедам для понимания концепции произведения и её решения средствами музыкального искусства, а дирижёру и музыкантам оркестра – для интерпретации сложного музыкального текста.

«Капитан планет» – программное произведение; оно вызывает яркие ассоциации с конкретными ситуациями, которые исполнители и слушатель могут пережить с героями трагедии. Героев этого 13-минутного произведения объединило время действия – события Второй мировой войны. Кадровый тип драматургии обусловил принципы формообразования произведения: 5 эпизодов-историй, каждая из которых выявляет новые события; за всем происходящим наблюдает Капитан (партия органа).

Сочинение начинается с кульминационной точки – воя сирены (аудио-запись), вызывающей состояние страха у любого человека; этот вой практически перекрывает звучание группы ударных инструментов (литавр /остинатная линия: ре-ля-ми, квартный аккорд/, том-томов /повторяют звуки септаккорда ля-до-ми-соль/, малого барабана /пульсация восьмыми в размере 4/4 со смещением акцентов внутри долей/, тамбурина /тремоло/), рояля (в гулком низком регистре репетиция звука ми или терции) и высоких струнных смычковых инструментов (ц. 1, кластеры в плотном звучании в первой октаве, педали). Этот сонорный комплекс – выражение паники, остановить которую может голос разума. Для композитора им становится голос Капитана, своего рода Бога, Всевышнего. Его тема звучит у органа: повторение, как истины, мажорно-приподнятой мелодии квартного диапазона (gmoll: VI-VII-V-I ступеней), гармонизованной полиаккордами (кварто-секундовая вертикаль) в мерном маршевом ритме. Чуть позже она будет продублирована роялем и маримбой; тембры этих инструментов сливаются, образуя плотный комплекс, противостоящий суеде происходящего. Параллельное звучание этих звуковых комплексов созвучно идее автора: «Люди, что вы сделали с этим миром?». Происходящее отзывается в поведении, репликах людей, которые стали заложниками трагических событий. Их голоса мы можем услышать в персонифицированных темах инструментов оркестра (ц. 2 –4), они вводятся в оркестровую партитуру поочередно (согласно голосам партитуры: флейта, гобой, кларнет, фагот, труба, тромбон) и остаются там по мере включения каждого последующего персонажа этой истории. Разнолики их партии. Так, тема флейт (т. 32) – мелодическая трехтактовая фраза импульсивно-легкомысленного характера в *B-dur*. Тема кларнетов (т. 38) – гаммообразные

восходящие пассажи, заполняющие пространство ноты (от I ко II ступени); каждый раз они обрываются короткими нисходящими размашистыми фразами, идущими по звукам $M_{6/4}$.

Герой не находит ответа на свои вопросы, и состояние страха овладевает им: гаммообразные пассажи теряют ладовую опору, направление движения (ц. 4). Темы флейт и кларнетов вносят суету. Контрастом им звучит тема гобоя (т. 35) – нежная мелодия широкого дыхания в *g-moll*, начинающаяся с вершины. Три законченных предложения очерчивают речь этого героя. Она включает выразительные интонации, словно осмысляя достаточно трезво происходящие события, пытается дать им оценку. Свой облик имеет и четырёхтактовая тема фагота (т. 39), её мелодический контур узнаваем – репетиции на одном звуке, имеющие продолжение в гаммообразном движении до VI ступени ре фригийского. Ритмическое оформление мелодии близко псалмодированию. Четырёхтактовая тема трубы (т. 42) запоминается своей остинатно повторяющейся узкообъёмной попевкой сурового характера с ритмически чеканным рисунком. Какую эмоциональную нагрузку несет она? Призыв, внимание, бдительность? Тема тромбона (т. 44) соткана из коротких мотивов с нисходящими скольжениями глиссандо, она словно задыхается от переполнения человека чувством страха и напоминает страшные сигналы сирены, которыми начиналось произведение. Объединяет все элегическая тема, звучащая в октавной дублировке у трубы, виолончелей и контрабасов в *g-moll* (ц. 2).

По мере развития общее движение звукового потока усиливается (крещендирование) и утрачивает опору в постоянных модуляциях в партиях духовых инструментов. Однако эта персонификация тем, задуманная автором, не имеет ярко выраженного звучания во время исполнения произведения, так как фоновый пласт фактуры – струнные, литавры, том-томы, играющие в яркой динамической шкале, – перекрывает своим звучанием эти выразительные линии.

Внезапно яркое звучание обрывается (т. 58), происходит смена кадра, очередная, вторая история периода Второй мировой войны. На фоне тихо звучащих кластеров струнных у рояля звучит мелодия, названная автором темой еврейского народа. Она не имеет ярко окрашенной жанровой природы еврейской музыки и представляет собой движение по гамме с увеличенными секундами мерными четвертными длительностями в 5- или 7-дольной пульсации (т. 60). В диалог с ней вступает тема органа (Капитана). Композитор

отказывается от плотной аккордовой фактуры в пользу выразительной одноголосной мелодии, звучащей во второй октаве. Фактура произведения предельно разряжена. Отдельные фразы органа подхватывают флейты с кларнетами (ц. 6), которые чуть позже будут вторить голосу Капитана. Звуковое пространство заполняется вибрацией тарелок и отдельными «щелчками» малого барабана. Постепенно накал повествования растёт, история получает своё логическое развитие (ц. 7). Капитан (орган) пытается воздействовать на изменение ситуации: активные ритмические комплексы, усиленные партией рояля и маримбы, придают определённую агрессивность. Именно она, возможно, и остановит человечество. «Аккордом удивления» назвал кульминационную точку данного раздела автор произведения (полиаккорд, собранный из нескольких уменьшенных и квартовых созвучий). После мощного аккорда замерла на высоком длинном звуке флейта (ц. 9).

Страшные события оставляют по обе стороны убийцу и жертву, эта ситуация, с которой можно примириться или бороться. Третья история этого произведения выводит на первый план участников событий. Символически очерчивается О. Подгайской образ ситуации, которая «накрывает» участников драмы и погружает в самую пучину. Несколько раз на протяжении этого раздела появляется тема-комплекс у деревянных духовых инструментов: в россыпях кружащихся триольных мотивов она спускается с вершины, охватывая пространство трёх октав (1-3 октавы), и вновь исчезает в высоких звуках флейт (3-й такт после ц. 10; ц. 11). Каждый раз она расширяется по времени звучания и более активно заявляет о себе, приводит в хаос мысли жертв трагедии. Их голоса обращены к Всевышнему, они взывают о помощи. Тема Капитана представлена в крайних голосах фактуры: в высоком регистре – тонкая нить фигураций шестнадцатых, в глубоком низком – краткие терцовые мотивы (3 такта до ц. 10). Истинным героем этой истории становится образ убийцы, носителя зла. Раскрывается он через тему медных духовых инструментов (ц. 11), которая образует яркий контраст остальному музыкальному материалу, звучит вразрез ему: размашистые линии, акцентированные звуки, триольный ритм, мощная динамика. Во всей этой сложной ситуации никто не хочет услышать голос Всевышнего, и орган обрывает звучание.

Наступает тишина, а после неё следующая, четвёртая история. На фоне долго длящихся педальных аккордов органа звучит «тема стоны» (по определению композитора), она представлена канонически звучащей мелодией в партиях скрипок со скользящими глиссандо флажолетов у альтов. Каждый

звук мелодии интонируется с напряжением через глиссандо. Создаётся поразительный эффект восприятия окружающего, словно сквозь ощущения контуженного человека. Композитор так рассказывает об этом эпизоде: «Ты идёшь по земле, у тебя нет рук, ты не чувствуешь, что с тобой происходит, вокруг – разбросанные тела». Плач становится осознанным, когда тема начинает звучать в глубоком низком регистре также с применением глиссандо. Затем музыкальная тема исчезает, растворяется в нисходящих и восходящих глиссандо альтов, к которым присоединяется новый музыкальный материал (фоновый пласт фактуры): постукивания древком смычка по струнам скрипок, виолончелей, которые, по мысли композитора, связаны со зрительным восприятием выжившего человека оголённых костей трупов людей, животных.

Так начинается пятая история, которая уводит слушателя в трансцендентное пространство, в осмысление содеянного. Спутником поиска ответов становится голос Капитана: ровная хоральная восьмитактовая тема построена на гармонизации очень простой, но выразительной фразы песенного характера, гармонизованной диатоническими созвучиями в *g-moll* (ц. 14). При повторе к ней подключаются персонифицированные темы первого раздела произведения (в варьированном виде). Постепенно звуковое пространство уплотняется, всё больше становится голосов, словно не желающих услышать тему Капитана, которую дублируют виброфон, маримба, рояль, струнные смычковые инструменты. Графически очерчены два пласта фактуры. Надежды словно испаряются после переключения струнных инструментов от хоральной темы Капитана в поддержку линий духовых инструментов – возникает хаос, доминируют «бегущие» пассажи. Вместе с тем величие органной темы, которую можно было бы назвать «темой здравицы», подчёркивает мажорное звучание, плотная оркестровая фактура (её дублируют медь, чуть позже – деревянные духовые, струнные). Помпезные финалы симфонических произведений, связанных с контентом Великой Отечественной войны, стали нормой советской музыки неслучайно. Долгие десятилетия воспитания граждан СССР в духе «народа победителя» оставили свой отпечаток и в искусстве. «Капитан планет» тоже предполагает такое окончание, если бы не звук сирены. Он заглушает этот мажорный дифирамб оркестра и остаётся после его окончания минуты две в гордом одиночестве.

Концепция произведения выходит далеко за пределы военной тематики, обращаясь в современный мир. О. Подгайская поставила для себя благо-

родную цель – создать произведение, способное остановить насилие, воздействовать на желание убийцы лишить человека права на жизнь: «У меня несчастливый конец, ведь сирена осталась. Нет, это не апокалипсис, но и надежды, увы, нет. Мы не извлекаем уроки из истории» (из беседы с композитором).

Автор не нашла жанрового определения своему произведению. По времени звучания, принципам формообразования оно близко симфонической поэме, по степени сложности оркестровых партий – к концерту для оркестра, где солирующий инструмент становится органичной частью исполнительского состава. Поражает количество тематического материала, которого хватило бы на многочастный сонатно-симфонический цикл. В контексте анализа мы выделили несколько тем: Капитана, тему убийц, темы-состояния (плача, здравицы), персонифицированные темы-тембры, которые сродни репликам отдельных людей, художественный образ ситуации. Возможно, такое количество тем, отказ от экспозиционности в пользу их интенсивного развития предопределила «сюжетная» канва.

Через 24 дня после премьеры «Капитана планет» для органа, симфонического оркестра и аудиозаписи в Белгосфилармонии в рамках проекта «Война и мир. Очищение» состоялась ещё одна премьера О. Подгайской – в исполнении Государственной академической хоровой капеллы им. Г. Ширмы прозвучало произведение «Мы ещё живые» (2019), в котором композитор продолжил осмысление избранной им военной темы. В этих сочинениях узнаваем стиль композитора, склонного в целях раскрытия концепции к постоянным экспериментам в области оркестровки, ладогармонического языка, автора с ярко выраженным театральным типом мышления, мыслящего крупным планом.

РЕЗЮМЕ

Впервые в научный контекст вводится сочинение современного белорусского композитора О. Подгайской «Капитан планет» (2018), в исследование которого привлечены комментарии композитора. Аргументированно доказана их значимость в музыковедческом анализе, в интерпретаторской деятельности дирижера для раскрытия авторской концепции музыкального текста.

SUMMARY

In the scientific context for the first time introduced the musical work of the modern Belarusian composer O. Podgayskaya «Captain of the Planets» (2018), in the study of which the

composer's comments were used. Convincingly proved their significance in the musicological analysis, in the interpreter's activity of the conductor for the disclosure of the author's concept of a musical text.

Жукоўская І. І.

ПОЛІСТЫЛІЗМ МУЗЫЧНАЙ ЛЕКСІКІ Ў НОТАЛІНЕЙНЫМ СПІСЕ ПЕСНАПЕННЯ ВЯЛІКАЙ ПЯТНІЦЫ

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў

(Паступіў у рэдакцыю 16.03.2020)

Песнапенне Вялікай пятніцы «Тебе одеюцца светом» запісана ў беларуска-ўкраінскіх Ірмалагіёнах ў раздзеле «Поснага ўжытку». Рубрыкі, размешчаныя перапісчыкамі перад музычна-паэтычным тэкстам, розныя па ступені інфарматыўнасці: кароткія і лаканічныя, або, наадварот, працяглыя і падрабязныя. Змест іх наступны. У Ірмалагіёне 2-й чвэрці XVII ст. (Нацыянальны музей у Львове (НМЛ), Ркк 989, арк. 135 адв.) указаны толькі жанр і набажэнства, на якім спяваецца песнапенне: «Надгробное / в Пяток великий / вечер». У Смаленскім кодэксе 1-й чвэрці і сярэдзіны XVII ст. (Нацыянальная бібліятэка Беларусі (НББ), 091/283к, арк. 205 адв.) названа служба («Во с[вя]тый и вел[икий] пя[то]к»), жанр («на ст[и]х[и]ры, слава и н[ы]не»), гласавая сфера («глас пятый») і распеў «болгар[ское]». Шмат спісаў фіксавалася без рубрык. Менавіта да такіх належыць адзін з найбольш ранніх музычна-паэтычных тэкстаў, запісаны ў Львоўскім Ірмалагіёне канца XVI – пачатку XVII ст. (Львоўская нацыянальная навуковая бібліятэка імя В. Стэфаніка (ЛННБ), ф. 3, ЦВАБ МВ 50, арк. 195 – 197 адв.).

Пры супастаўленні спісаў быў выяўлены ўнікальны распеў, прадстаўлены толькі ў Львоўскім і Смаленскім Ірмалагіёнах. Стваральнікі рукапісаў пазнейшага часу яго ўжо не аднаўлялі. Згодна з атрыбуцыяй, якая знаходзіцца ў Смаленскім Ірмалагіёне, спісы незвычайнай мелодыі правамерна было б аднесці да балгарскага распеву. Але ў васьмі з дзесяці разгледжаных Ірмалагіёнаў песнапенне запісана з указаннем «балгарскае» і зусім іншай мелодыяй. Меладыйныя разыходжанні ў большай частцы рукапісаў вагаюцца ў межах варыянта, а распеў належыць да найбольш прыгожай і шырока распаўсюджанай мелодыі. Ён выкарыстаны, акрамя паэтычнага тэксту «Тебе одеюцца светом», у стыхіры Вялікай суботы «Приидите ублажим Иосифа».

Неўменныя спісы стыхіры «Тебе одеюшагося светом» даследаваны А. Н. Кручыннай і М. С. Ягоравай. Навукоўцы вызначылі ракурс інтэрмедыяльнасці сярэдневяковай мастацкай мовы [1]. Ноталінейныя спісы разглядаюцца ў працах Ю. П. Ясіноўскага [2, с. 71 – 81], Л. П. Корній [3] і Л. А. Дубровінай [4]. Ю. П. Ясіноўскі выяўляе ў аналітычным эцюдзе евангельскія сюжэты Страснога тыдня не толькі ў мастацтве манадыйных песнапенняў, але і ў скульптуры, жывапісе і літаратуры, раскрывае кампазіцыйныя адметнасці распеву слаўніка Вялікай пятніцы, публікуе яго транснатацыю па спісе, зафіксаваным у Львоўскім Ірмалагіёне канца XVI – пачатку XVII ст. Л. П. Корній і Л. А. Дубровіна выказваюць думку аб рэпрэзентацыі ў Ірмалагіёнах балгарскага распеву песнапення «Тебе одеюшагося светом» [4, с. 6 – 8]. Як узор гэтага стылю яно ўключана ў хрэстаматыю, што ахоплівае 21 беларуска-ўкраінскі ноталінейны кодэкс [4, с. 13, 253 – 255]. Даследуючы ладавыя характарыстыкі балгарскага распеву на прыкладзе стыхіры, Л. П. Корній звярнула ўвагу на ладавыя адметнасці Львоўскага спіса ў параўнанні з прадстаўленымі ў больш позніх рукапісах [4, с. 8]. Такім чынам, адным з вынікаў шматаспектнага вывучэння песнапення выступае яго меладыйная ўнікальнасць.

Матэрыялам гэтага даследавання сталі спісы, выяўленыя ў дзесяці беларуска-ўкраінскіх Ірмалагіёнах канца XVI – пачатку XVIII ст. і чатырох крукавых Пеўчых зборніках 1-й паловы XVII – XIX ст.:

1. Ноталінейныя крыніцы:

Ірмалагіён ноталінейны, канец XVI – пачатак XVII ст. (ЛННБ, ф. 3, ЦВАБ МВ 50, арк. 195 адв. – 197 адв.);

Ірмалагіён ноталінейны, 1-я чвэрць – 50-я гады XVII ст. (НББ, 091/283к, арк. 205 адв. – 206 адв.);

Ірмалагіён ноталінейны, канец XVI – пачатак XVII ст. (НМЛ, Ркк 863, арк. 195 – 197);

Ірмалагіён ноталінейны, 2-я чвэрць XVII ст. (НМЛ, Ркк 989, арк. 136 – 137 адв.);

Ірмалагіён ноталінейны, 3-я чвэрць XVII ст. (ЛННБ, НТШ 38, арк. 320 адв. – 322);

Ірмалагіён ноталінейны, 1-я палова XVII ст. (НББ, 091/298, арк. 111 – 112);

Ірмалагіён ноталінейны, 1638 – 1639 гг. (Бібліятэка Акадэміі навук Літвы (БАНЛ), F19 – 116, арк. 228 – 229 адв.);

Ірмалагіён ноталінейны, 1649 г. (Інстытут рукапісаў Нацыянальнай бібліятэкі Украіны імя У. Вернадскага (ІР НБУ), I, 3367, арк. 372 – 373 адв.);

Ірмалагіён ноталінейны, канец XVII – пачатак XVIII ст. (НББ, 11Рк 922, арк. 545 – 546 адв.);

Ірмалагіён ноталінейны, канец XVII – пачатак XVIII ст. (Расійская дзяржаўная бібліятэка (РДБ), ф. 379, Собрание Разумовского, № 93, арк. 351 – 354).

2. Неўменныя крыніцы:

Зборнік пеўчы на крукавых нотах, 1-я палова XVII ст. (НББ, 091/4280, арк. 338 – 340);

Трыодзь Посная і Кветкавая на крукавых нотах, канец XVIII ст. (НББ, 096/6654, арк. 94 – 96);

Трыодзь Посная і Кветкавая на крукавых нотах, канец XVII ст. (РДБ, ф. 379, Собрание Разумовского, № 61, арк. 56 – 57);

Трыодзь Посная і Кветкавая на крукавых нотах, XIX ст. (Маскоўская духоўная акадэмія (МДА), П-213 Т-67, арк. 55 – 56 адв.).

Песнапенне «Тебе одеюцца светом» уваходзіць у паследаванне вячэрні Страсной пятніцы, або Чын пахавання, і належыць да музычна-паэтычнай вобласці пятага гласа. Па функцыі ў набажэнстве гэта слаўнік – ім завяршаецца цыкл стыхір «на стыхоўні». Падчас спеву слаўніка выносіцца Плашчаница. У багаслоўскай літаратуры абрад апісаны так: «...иерей с диаконом с четырёх сторон кадит Плащаницу, предварительно положенную на престоле, трижды обходя его кругом» [5, с. 580]. Акрамя Вялікай пятніцы песнапенне спяваюць яшчэ раз у трэці тыдзень па Вялікадні, калі ўслаўляюцца хрысціяне, якія хавалі Збавіцеля – Іосіф Арымафейскі і жанчыны-міраносіцы. Песнапенне ўключана ў пасхальныя стыхіры ютрані.

Паэтычны тэкст прадстаўлены ў сціслай і поўнай рэдакцыях. Крукавыя рукапісы ўтрымліваюць спісы дзвюх рэдакцый, ноталінейныя – толькі сціслы паэтычны тэкст. Стыхіра, зафіксаваная ў ноталінейных спісах, па характары выкладання падзяляецца на некалькі раздзелаў. У першым, наратыўным, «Тебе одеюцца светом яко ризою», выкарыстана алюзія на Евангелле паводле Лукі (23:45) і Мацвея (27:51). Ён умоўна можна быць падзелены на два падраздзелы, якія завяршаюцца воклічам і прамым маўленнем ад асобы Іосіфа («Увы увы мне сладкий Исусе», «Но се ныне вижу Тя / Мене ради волею подемше сомерть»):

*Тебе одеющагося
сонем Иосиф со древа со Никодимом
и виде мертва нага непогребёна
благосерден плач восприим
рыдая глаголаше
Увы увы мне сладкий Исусе.*

*Его же прежде во мале
Солнце на кресте висяще виде
И во тму прелагашеся
И земля страхом колебашеся
И раздирашеся церковная завеса
Но се ныне вижду Тя
Мене ради волею подемше сомерть.*

Другі раздзел уяўляе сабой пахавальны плач. Гімнограф выкарыстоўвае характэрны для старажытнарускай літаратуры паэтычны прыём назапашвання сінанімічных сінтаксічных адзінак, ампліфікацыю. Шэраг аднатыпных сказаў утрымлівае сугучныя прыслоўі «како» – «коею» – «коима» – «кия», праз якія перадаецца глыбокая туга пахавання:

*Како погребу Тя Боже мой
Или коею плащаницею обвию Тя
Или коима рукама прикоснуса нетленным Ти теле
Или кия песни воспою Твоему исходу щедрее.*

Стыхіра завяршаецца даксалагічным раздзелам:

*Величая страсти Твоя
Славасловлю погребение Твое со воскресением зовый
Господи слава Тобе.*

Прааналізуем узаемадзеянне паэтычнага тэксту і распеву ў крукавых і ноталінейных спісах на матэрыяле неўменнай Трыодзі канца XVII ст. (РДБ, ф. 379, Собрание Разумовского № 61) і ноталінейных Львоўскага (канец XVI – пачатак XVII ст.) і Смаленскага (1-я чвэрць – сярэдзіна XVII ст.) Ірмалагіёнаў.

У неўменным спісе кампазіцыя вызначаецца паэтычным тэкстам, ёй уласціва ювелірная дасканаласць дэталю і цэласнасць. Распеў інкруставаны фітой Пятагласнай. Музыкальная лексіка прадстаўлена шырокім колам папевак пятага гласа: «аметкай, далінкай, апраметам, перахватам, ромшай, ромцай,

кулізмай, вазносам, прыгнётам, заградной змійцай, удрай, падкладцам, прыгласкай, ліцом накідка». Частата выкарыстання і суаднесенасць з вызначанамі словамі абумоўлівае іх ролеваю іерархічнасць. Фіта запісана з сінтагамі «благоумилен плач восприем» і «Сладчайший Иисусе», што падкрэслівае жанравую прыналежнасць песнапення – слаўніка Чына пахавання. Папеўкі «аметка» і «далінка» выкарыстаны ў пачатковых радках, якія па змесце і прыгажосці выступаюць як яркі акцэнт паэтычнага тэксту. Яны пранізваюць увесь распеў і выступаюць яго інтанацыйнай асновай. «Аметка» выкарыстана ў трох раздзелах: наратыўным («Тебе одеющагося»), плачы («[Но се] ныне вижу Тя» – «Коима ли руками» – «[Или кия] песни воспою») і заключным услаўленні «[Славасловлю погребение Твое] с воскресением»). «Далінка» ўжываецца ў наратыўным раздзеле («светом яко ризою» – «рыдая глаголаше»; «церковная завеса») і раздзеле-плачы («Твоему телу» – «[Твоему] исходу щедре»).

Папеўкі «апрамет», «кулізма», «заградная змійца», «вазнос», «прыгласка» ўтвараюць меладычныя рыфмы, праз якія ствараецца тэкст у тэксце. Напрыклад, формула «апрамет» вызначае семантычную сувязь у радках «Сонем Иосиф со древа с Никодимом» – «Его же прежде **вмале** виде солнце».

«Кулізма», «заградная змійца», «вазнос» і «прыгласка» адпавядаюць розным паэтычным тропам і падкрэсліваюць паралелізмы ў паэтычным тэксце.

Папеўкі «плашчадка», «перахват», «ромша», «ромца», «накідка», «падкладзец» і «ўдра», выкарыстаныя адзін раз, утвараюць кантраст з формуламі-рыфмамі. Яны вылучаюць слова або сінтагму акцэнтам упершыню ўведзеных інтанацыйных абаротаў.

Мелодыя, зафіксаваная ў Львоўскім і Смаленскім Ірмалагіёнах, адносіцца да мелізматычнага тыпу распеву. У рытмічным малюнку пераважаюць доўгія працягласці. У кампазіцыі выяўляецца арыгінальная сістэма вакалізаваных распеваў і меладычных рыфм, але прынцып іерархічнасці формул і іх лейтматыўнасць, які інтанацыйна замацоўвае форму песнапення, паказвае адзінства мастацкіх прыёмаў у стварэнні сакральнага вобраза. Вакалізаваны распеў «увы-вы мне» вызначае цэнтр наратыўнага раздзела і маркіруе раздзел-аплакванне. Меладычныя абароты «Тебе одеющагося» і «светом яко ризою», як і папеўкі «аметка» і «далінка» ў неўменным спісе, ужываюцца ў розных раздзелах стыхіры. І хоць рыфмы ў

спісах розных натацый выяўляюць, хутчэй, разыходжанні, чым тоеснасць, менавіта мадэль паўтору першага і другога меладычных радкоў вызначае адзінства кампазіцыі. Сінтагмы, у якіх паўтараецца меладычны абарот «[Тебе] одеюцца светом» (у знаменным распеве «аметка») – гэты радкі «благосерден плач восприим» – «[Его] же прежде вомале» – «но се ныне вижду Тя» – «мене ради» – «или коима рукама» – «плащаницею». Меладычны абарот «светом яко ризою» (у знаменным распеве «далінка»): «рыдая глаголаше» – «[солнце] на кресте» – «[и земля] страхом колебашеся» – «[мене ради] волею» – «прикоснуса нетленным Ти теле» – «воспою Твоему исходу» – «страсти Твоя».

Як адзначана вышэй, у спісе Смаленскага Ірмалагіёна ёсць указанне «балгарскае». Тым не менш, агульным у двух распеваў, прадстаўленых у кодэксах, аказваецца толькі мелізматычны радок «увы-увы мне». У кампазіцыі ноталінейных спісаў ён выконвае ролю эмпізіса і выступае функцыянальным аналагам фіты Пятагласнай. Шырока распетыя меладычныя радкі, якія акаляюць вакалізаваную мелодыю ў Львоўскім і Смаленскім спісах, інтанацыйна блізкія пуцявому распеву стыхіры «Приидите ублажим Иосифа», запісанай у Супрасльскім (1598 – 1601) і Смаленскім Ірмалагіёнах. На гэтай падставе выкажам меркаванне аб паходжанні ноталінейнай версіі песнапення «Тебе одеюцца светом» ад пуцявога, або знаменнага, сфарміраванага пад уплывам пуцявога стылю. Распеўшчык інкруставаў пуцявую/знаменную мелодыю вакалізаванай формулай «увы-увы мне» балгарскага распеву, узмацняючы яе кантраст з суседнімі радкамі і надаючы песнапенню асаблівы каларыт.

Такім чынам, аналіз мастацкай арганізацыі песнапення ў неўменным і ноталінейным спісах выяўляюць адзінства прынцыпу кампазіцыі – іерархічнасць і лейтматыўнасць меладычных формул «Тебе одеюцца светом» і «светом яко ризою».

У Смаленскім і Львоўскім кодэксах запісана арыгінальная мелодыя слаўніка Чына пахавання «Тебе одеюцца светом». У ёй прадстаўлена два пеўчыя стылі: вакалізаваная формула балгарскага распеву спалучана з працяглымі меладычнымі радкамі пуцявога/знаменнага распеву. Старажытныя ноталінейныя спісы Смаленскага і Львоўскага Ірмалагіёнаў акрэсліваюць феномен полістылізму ў мастацтве манадычнага спеву канца XVI – 1-й чвэрці XVII ст.

ЛІТАРАТУРА

1. Анонс открытой лекции А. Н. Кручининой и М. С. Егоровой «Евангелие и древнерусское песнопение: интертекст в славянике Тебе одеющагося недели женмироносиц» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.conservatory.ru/science>. – Дата доступа: 07.07.2018.
2. Ясіновський, Ю. Українська церковна монодія у музично-аналитичному дискурсі (ранньомодерна доба) / Ю. П. Ясіновський. – Львів : Вид-во Львівської політехніки, 2014. – 84 с.
3. Корний, Л. Ф. Болгарский распев в певческой практике Украины XVI – XVII веков: к проблеме болгаро-украинских музыкальных связей : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Л. Ф. Корний ; АН УССР, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии. – Киев, 1980. – 26 с.
4. Корний, Л. П. Болгарський наспів з рукописних нотолінійних ірмолоїв України кінця XVI – XVII століть / Л. П. Корний, Л. А. Дубровіна. – Київ : [б. в.], 1998. – 321 с.
5. Розанов, В. Богослужбный Устав Православной церкви. Опыт изъяснительного изложения порядка богослужения Православной церкви / В. Розанов. – М. : Типо-литография А. В. Васильева и К°, 1903. – 782 с.

РЕЗЮМЕ

Нотолинейные Ирмологионы конца XVI – 1-й четверти XVII в. содержат уникальные списки монодийного песнопения «Тебе одеющагося светом». Среди прочих они выделяются сочетанием музыкальной лексики различных распевов. В Смоленском ирмологионе распев назван болгарским. Но надпись, внесённая переписчиком, определяет стиль только фиты – эмфатического раздела песнопения. Окружающие её мелодийные строки принадлежат другой стилистической ойкумене. В статье высказывается мнение о феномене полистилизма в древнерусской монодии – знаменном, или путевом, распеве «Тебе одеющагося светом» с цитированием «болгарской» фиты.

SUMMARY

The linear irmologions of the end of the XVI – first quarter of the XVII contain unique lists of monodic chant «To Thou Clad in Light». One of their distinctions is the combination of musical lexicon from various chants. In the Smolensk irmologion the chant is called Bulgarian. However, the note entered by the copyist relates only to the fita symbol – emphatic division of the chant. The surrounding melodic lines belong to the other style oecumene. The article proposes an idea of polystylism in the ancient Russian monody – «znamennyj» (hooked notation) or putevoy chant «To Thou Clad in Light» with citation of «Bulgarian» fita.

**ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ «TRAFFIC IN OPEN SUN»
А. ЛИТВИНОВСКОГО**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 07.09.2020)*

Музыкальное наследие А. Литвиновского – одна из ярких и малоисследованных страниц в отечественной академической музыке. Для этого композитора творчество всегда является поиском чего-то неизведанного, представляя собой «своеобразное приключение, путешествие в определённые стилистические зоны, которые привлекают внимание, если в них он ещё не практиковал» [2, с. 3]. Отдельная сфера творческих исканий А. Литвиновского – поиски синтеза современной и фольклорной стилистики. Композитор, как правило, избегает стилизации, обращаясь к жанровым аллюзиям и реминисценциям («Concertino barocco» для камерного оркестра, «Canzonetta» для тромбона). На всех этапах творчества он также создавал и электронные композиции. Произведения А. Литвиновского востребованы в мировом художественном пространстве, его музыка звучит на многих континентах.

Изучением творчества А. Литвиновского занимаются белорусские музыковеды, преподаватели и студенты Белорусской государственной академии музыки (БГАМ): Т. Титова [6], И. Двужильная [3], Е. Коледа [4], А. Майстер [5], Е. Брель [1], О. Гвоздь [2].

Ярким примером обращения в белорусской музыке к минималистической технике является инструментальный цикл «Traffic in open sun» («Движения на открытом солнце», 2002 г.) для квартетов низких духовых инструментов (туб, фаготов и тромбонов) А. Литвиновского. В данном сочинении композитору удалось создать удивительно завораживающее звуковое поле с ощущением архаического колорита, добиться эффекта гипнотического погружения слушателя в пространство звучащих голосов фактуры. Подобного эффекта А. Литвиновский добивается благодаря специфике тембровой окраски избираемых инструментов, а также детализированной работе над фактурно-регистравым развёртыванием мотивов-паттернов, многократное (точное или изменённое) повторение которых является основой композиции каждой части цикла. Композитор широко использует ритмическое, интонационное варьирование паттернов, их каноническое имитационное проведение в партиях инструментов ансамбля, изменяя в отдельных случаях времен-

ные соотношения вступающих голосов. Большое значение в пьесах цикла придаётся также встречающимся динамическим контрастам, особой детализированности выстраивания динамических нарастаний и спадов.

В большинстве пьес цикла (№ 1, 2, 4, 5, 6, 8) благодаря умеренно быстрым темпам и безостановочной ритмической пульсации всех уровней ансамблевой фактуры на первый план выступает звуковой эффект бесконечного движения. В пьесах № 3 и № 7 за счёт преобладания более спокойной ритмики усиливается ощущение своеобразной застылости, медитативности, медленного погружения в звуковой континуум. В финальной пьесе № 9 медитативность и подвижность органично сочетаются, в звучании присутствует некоторая массивность и грандиозность.

Первое «движение» («Traffic in open sun I»), являющееся своего рода вступлением ко всему циклу, написано для трёх *Euphonium in B* (теноровых туб) и *Tuba in C*. В основе данной пьесы лежат два паттерна, постоянно развивающиеся в партии каждого инструмента (партия Tuba, т. 1-2 – первый паттерн, т. 3-4 – второй). Их характерной чертой является узкообъёмность и ангемитонность (мелодическое движение осуществляется по звукам большой секунды), а также переменность размера 4/4 – 3/4. Каноническое проведение данных мотивов у всех инструментов ансамбля с временным смещением по горизонтали на одну восьмую обеспечивает непрерывность фактурной пульсации. Также в партии *Tuba* (т. 67) появляется третий паттерн (он развивается только у этого инструмента), основанный на кратких секундовых попевах в пределах терции.

По способам развития и изменения паттернов в пьесе можно выделить пять разделов: первый (т. 1-68), третий (т. 109-162) и пятый (т. 179-217) основаны на интонационных преобразованиях; второй (т. 69-108) и четвёртый (т. 163-178) – на ритмических. Особая роль в пьесе также принадлежит динамическому развитию – волнообразным переключениям от *p* к *f* и кульминационному движению к *ff* в заключении.

Второе «движение» («Traffic in open sun II») – единственная часть цикла, в которой каждый инструмент (здесь участвуют четыре фагота (*Bassoons*)) проводит и развивает собственные паттерны, объединённые ритмическим сходством, то есть наличием энергичного синкопирования и пунктира (подобно тому, как это было в первой пьесе, здесь использован переменный размер 4/8 – 3/8). В партии *Bassoon IV*, чьё соло открывает пьесу, обнаруживаются три основных паттерна: т. 1-2 – первый, т. 37-38 – второй,

т. 137-138 – третий. Их интонационное содержание складывается из различных комбинаций скачков на квинту и терцию с дополнительным применением верхнего вспомогательного звука. Данные паттерны подвергаются преимущественно интонационному развитию, связанному с преобразованием заключительного хода, а также проводятся в обращённом или сокращённом виде.

В пьесе выделяется два основных раздела (первый – т. 1-80, второй – т. 81-160) и кода. Начало каждого раздела отмечено последовательным включением голосов, начиная с нижнего, и постепенным динамическим нарастанием с последующим разрежением ансамблевой фактуры.

Далее следует третье «движение» («Traffic in open sun III»), контрастное предыдущему по степени насыщенности тематическими элементами. Все инструменты (три Trombone и Bass-Trombone) проводят и развивают один паттерн (т. 1-3 партии Bass-Trombone), канонически включающийся во всех партиях с самого первого такта: плавный по ритмике мелодический ход, основанный на продолжительном звуке, сменяющемся нисходящим квартовым ходом.

Структура пьесы складывается из двух разделов: т. 1-66 – первый, т. 67-121 – второй, начало которого знаменует возвращение первоначального облика первого паттерна. Они построены по принципу накопления всё больших интонационных изменений в проводимых паттернах и крещендирования динамики при сохранении остинатности ритмического рисунка и канонического принципа последовательного вступления голосов от нижнего к верхним. Подобная плавность музыкального развёртывания способствует созданию эффекта некоторой сдержанности и застылости.

Четвёртое «движение» («Traffic in open sun IV») написано для двух *Euphonium in B* и двух *Tuba*. Основой звуковысотности пьесы являются четыре паттерна, попарно схожие по ритмике: первый и второй (партия Tuba II, т. 1-2 и 3-4 соответственно) основаны на отделённых восьмыми паузами кратких одиночных звуках, сменяющихся дважды повторенными мотивами из трёх нот (в первом паттерне это нисходящий квартовый скачок, завершающийся плавным секундовым ходом, во втором – восходящее секундово-терцовое движение в объёме кварты); третий и четвёртый (партия Tuba II, т. 57-58 и 59-60 соответственно) состоят из двух протянутых звуков (в третьем паттерне они составляют нисходящий квинтовый скачок, в четвёртом – восходящий секундовый). Таким образом, создаётся два контрастных фактурных

пласта, компенсирующих разнообразие ритмики и интонационную специфику друг друга.

Пятая пьеса цикла («Traffic in open sun V») написана, как и № 2, для четырёх *Bassoons*. В её основе лежит интенсивное интонационное и фактурное развитие двух паттернов, появляющихся друг за другом в партии *Bassoon IV* (т. 1-2 – первый, т. 3-4 – второй). Изначально они оба имеют в основе плавные секундово-терцовые ходы, однако в процессе варьирования, активно начинающегося с самого начала пьесы, интонационное содержание паттернов значительно видоизменяется, иногда затрудняя даже определение принадлежности того или иного варианта к одному из двух первоисточников. Так, изменение начального хода первого паттерна происходит уже в первом такте (терцовый ход заменяется на квартовый в партии *Bassoon III*) и продолжается далее в т. 13 (партия *Bassoon IV*, начало с хода на секунду). Изменениям подвергаются и заключительные тоны первого паттерна – нисходящее секундовое движение сменяется терцовым (партия *Bassoon III*, т. 81), квартовым (партия *Bassoon IV*, т. 65). Композитор применяет обращение паттернов: такты 61 (второй паттерн, партия *Bassoon I*) и 47 (изменённый первый паттерн, партия *Bassoon III*).

Музыкальную основу шестого «движения» («Traffic in open sun VI») составляют три паттерна, получающие развитие в партиях всех инструментов ансамбля (в данном случае это три *Trombone* и *Bass-Trombone*). Первый (т. 1-2 партии *Trombone III*) и второй (т. 9-10 партии *Bass-Trombone*) паттерны сходны между собой по характеру ритмики и интонационному содержанию: они основаны на трёхкратном проведении трёхзвучной ангемитонной попевок, включающей комбинацию восходящей или нисходящей кварты (терции) и восходящей секунды в зеркально повторяющемся ритмическом рисунке (две шестнадцатых и восьмая – восьмая и две шестнадцатых в переменном размере 4/8-5/8). В т. 13-14 партии *Bass-Trombone* впервые проводится третий паттерн, контрастный предыдущим своей ритмо-интонационной статичностью, поскольку состоит из одного звука, протянутого на два такта.

Каждый из пяти разделов пьесы отличается преобладанием развития двух первых или третьего паттерна, а также степенью их варьированности. Так, в первом (т. 1-48), втором (т. 49-80) и пятом (т. 157-184) разделах преобладает интонационное развитие первого и второго паттернов, связанное с появлением большого количества вариантов их начальной повторяющейся попевки. Проведения третьего паттерна в первом, втором и пятом разделах

осуществляются только в партии *Bass-Trombone*: т. 13-16 (только первоначальный вид паттерна), т. 57-64 (паттерн предстаёт в интонационно варьированном виде – к первому звуку добавляется второй восходящим секундовым или нисходящим терцовым ходом) и т. 169-184 (паттерн возвращается к первоначальному виду и звучит наподобие органного пункта с чередованием малосекундового шага высоты проведения). В третьем (т. 81-116) и четвёртом (т. 117-156) разделах фактурный облик пьесы обогащается за счёт периодического включения третьего паттерна в партии всех инструментов, преимущественно в интонационно варьированном виде, впервые прозвучавшем во втором разделе (в т. 107-108 в партии Trombone III также обнаруживается двузвучный вариант паттерна с нисходящим квинтовым шагом).

Седьмая пьеса («Traffic in open sun VII») написана для двух *Euphonium in B* и двух туб. В каждой из групп использованных здесь инструментов развиваются отдельные паттерны, более плавное и спокойное, нежели в других пьесах, звучание которых способствует некоторой неспешности музыкального развёртывания (подобное наблюдалось в третьей пьесе). В партиях *Euphonium I* и *Euphonium II* обнаруживается пять паттернов, объединённых общностью ритмического рисунка: после выдержанного первого звука (его длительность – целая) следует трёхзвучный мотив из двух восьмых и половинной (в размере 4/4). Интонационный облик всех паттернов различен, среди сходных черт можно отметить отсутствие скачков шире кварты и ограничение диапазона развёртывания мотивов квинтой или квинтой.

Из всех пяти наиболее интенсивному интонационному развитию подвергаются первые три паттерна, количество различных вариантов их проведения последовательно возрастает в каждом из трёх разделов пьесы (первый – т. 1-32, второй – т. 33-68, третий – т. 69-113).

Восьмое «движение» («Traffic in open sun VIII»), написанное для четырёх *Bassoons*, отличается удивительной монолитностью фактурного развёртывания благодаря практически непрерывному движению восьмых в духе репетиций в большинстве проводимых паттернов. Три раздела пьесы основаны на постепенном увеличении количества развиваемых тематических элементов.

Первый раздел (т. 1-90) включает проведение восьмыми длительностями в размере 3/4 трёх паттернов. Первый (т. 1-3 всех партий) основан на репетиционном повторении четырёх звуков, чередование которых образует восходящий терцово-секундовый ход с окончанием на нисходящей квинте,

во втором (т. 28-30 партии Bassoon IV) четыре повторяющихся звука чередуются в восходящем секундово-квартовом движении, третий (т. 37-39) отличается наибольшим разнообразием скачков между повторяющимися звуками, здесь чередуются восходящая терция, нисходящая секунда и нисходящая кварта. Данные паттерны в первом разделе развиваются как интонационно, так и ритмически.

Второй раздел (т. 91-132) начинается со включения нового, четвёртого, паттерна (т. 91-93 всех партий), сходного с первым по направлению движения интервальных ходов, при этом вместо первого терцового звучит квартвый, а вместо заключительного квинтового – терцовый. Интонационное и ритмическое варьирование этого нового паттерна (замена заключительного скачка на квартвый в т. 112-114, 118-120 и 124-126 в партии Bassoon I и слияние восьмых в половинные и четверти с отсечением заключительного звука в тех же тактах партии Bassoon II) чередуется с развитием третьего, который здесь также предстаёт с подобными интонационными и ритмическими изменениями.

Заключительный третий раздел (т. 133-177) начинается с возвращения первоначального блика первого паттерна во всех партиях, проведение которого чередуется с появлением пятого паттерна – повторений трёх звуков с восходящим секундово-квартовым шагом (или нисходящей квинтой в конце) с аналогичными появлявшимися ранее ритмическими изменениями (т. 153-155, 159-161, 167-169 партии Bassoon II). В заключительных тактах все партии сливаются в единое пролонгированное кварто-квинтовое созвучие, вырастающее из последнего проведения пятого паттерна во всех партиях ансамбля.

Последняя пьеса цикла («Traffic in open sun IX») невелика по масштабам – всего 72 такта. Она написана для трёх *Trombone* и *Bass-Trombone*. Каждый инструмент проводит и развивает собственные разнообразные по интонационному и ритмическому облику паттерны (одинаковые для партий *Trombone II* и *Trombone III*), что способствует своеобразному внешнему разграничению фактурных уровней, которые сливаются в целостно развёртывающееся звуковое полотно.

Паттерн *Trombone I* (т. 5-8) достаточно продолжителен и рельефен, он складывается из двух фраз: плавного секундово-квартового нисходящего хода с выдержанными первым и третьим звуком и кружения в объёме терции в прихотливом ритме с чередованием долгих звуков и движения шестнадцаты-

ми и восьмыми (размер пьесы переменный $3/4 - 4/4$). В основе партий *Trombone II* и *Trombone III* лежат два паттерна: первый (т. 1-2) складывается из волнообразного чередования терцово-секундовых и квинтового скачков, во втором (т. 17-20), более спокойном по ритмике с преобладанием равномерных четвертей и половинных, комбинируются восходящие и нисходящие терцовые ходы и трёхзвучные нисходящие поступенные мотивы. Данные паттерны проводятся без изменений и всегда на одном и том же звуковысотном уровне.

В партии *Bass-Trombone* развитие получают два паттерна, отличающиеся наибольшей статичностью: первый (т. 1-4) представляет собой одиночный пролонгированный тон (его продолжительность варьируется), второй (т. 17-18) основан на восходящей целотоновой последовательности из трёх звуков. Второй паттерн дан в нескольких интонационных вариантах, которые образуются вследствие изменений последних тонов: ход в конце на терцию вниз (т. 24), сокращение паттерна (т. 35-36). В конце пьесы происходит постепенное разрежение фактуры вследствие постепенного сокращения паттернов во всех партиях и замирания звучания на выдержанном тоне.

Таким образом, цикл «Traffic in open sun» А. Литвиновского демонстрирует новаторский для белорусской музыки подход к организации звуковысотного облика произведения, основанный на минималистической технике интонационно-ритмического варьирования нескольких ячеек-паттернов. В зависимости от характера образного эффекта, задуманного композитором, заданные в различных слоях ансамблевой фактуры паттерны могут быть контрастны друг другу по ритмике и интонационному содержанию или представлять собой объединённые общим характером движения варианты одного образно-интонационного зерна. Неизменным для всех пьес данного цикла является проявляющийся в звучании эффект завораживающего развёртывания пульсирующего звукового поля (степень его подвижности определяется ритмо-интонационным обликом паттернов), а также своеобразная монофункциональность партий инструментов ансамбля вследствие их тембрально-регистровой близости друг другу. Подобная оригинальность темброво-фактурного решения цикла, индивидуальное выстраивание композиции каждой пьесы, проистекающее из возможностей развития, заложенных в облике звучащих паттернов, и само обращение к минималистическим принципам сочинения музыки в цикле «Traffic in open sun» отражают включённость

творчества белорусского композитора А. Литвиновского в актуальные процессы развития современной академической музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брель, Е. Неоклассицистские тенденции в творчестве А. Литвиновского / Е. Брель // *Веснік Студэнцкага навукова-творчага таварыства Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі*. – 2005. – № 2. – С. 80.
2. Гвоздь, О. А. Литвиновский: «Будущее – за паритетом между акустической и электронной музыкой» / О. Гвоздь // *Веснік Студэнцкага навукова-творчага таварыства Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі*. – 2005. – № 7. – С. 2 – 5.
3. Двужильная, И. Особенности минимализма в творчестве Александра Литвиновского / И. Двужильная // *Музычная культура Беларусі і свету: да 100-годдзя Л. С. Мухарынскай / склад. Т. С. Якіменка*. – Мінск, 2006. – С. 324 – 332.
4. Коледа, Е. Встречи с музыкой Александра Литвиновского / Е. Коледа // *Веснік Студэнцкага навукова-творчага таварыства Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі*. – 2007. – № 1. – С. 61 – 62.
5. Майстер, А. Концерт для фортепиано и струнного оркестра А.Литвиновского «Calypso»: стиль и аспекты интерпретации / А. Майстер // *Весці Беларускай дзяржаўная акадэміі музыкі*. – 2014. – № 24. – С. 87 – 94.
6. Титова, Т. Барельефы библейских строк в мистерии «Франциск» Александра Литвиновского / Т. Титова // *Беларуская музыка ў каардынатах еўрапейскага мастацтва : матэрыялы навук.-практ. канф. у межах XVI Свята мастацтваў «Музы Нясвіжа – 2011», Нясвіж, 15 мая 2011 г. / склад. В. Дадзіёмава*. – С. 131 – 140.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены ключевые жанрово-стилевые особенности «Traffic in open sun» А. Литвиновского в контексте стиля композитора, прослежены закономерности построения музыкальной формы и роль тембра в формировании звукового поля произведения.

SUMMARY

The article considers the genre and stylistic peculiarities of «Traffic in open Sun» by А. Litvinovsky in the context of the composer's [individual] style, traces the patterns of creation of the musical form and the role of timbre in the formation of the sound field of the piece of music.

Кириченко А. М.

**МУЗЫКА ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ СОВРЕМЕННЫХ БЕЛОРУССКИХ
КОМПОЗИТОРОВ: ВОПРОСЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА (НА ПРИМЕРЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ АНДРЕЯ ШПЕНЁВА)**

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 16.03.2020)

Балалаечное концертно-исполнительское искусство Беларуси успешно развивается [1]. Белорусские музыканты-балалаечники в наши дни ведут активную концертную деятельность, классы балалайки есть в Белорусской государственной академии музыки, музыкальных колледжах и школах искусств. Стилевой диапазон репертуара для этого инструмента постоянно расширяется: его характерный тембровый и технический потенциал всё чаще привлекает внимание современных белорусских композиторов.

В свою очередь, музыканты пополняют арсенал исполнительской техники за счёт новых приёмов, школа игры на инструменте совершенствуется. Между тем специального исследования данного явления белорусского музыкального искусства пока не проводилось. В этом актуальность данной статьи, цель которой – на примере исполнительского анализа музыки для балалайки Андрея Шпенёва дать характеристику исполнительских приёмов игры на этом инструменте.

Исходя из специфики исполнительства на балалайке, мы будем использовать специальные конкретно-научные подходы, регламентирующие познавательные действия с позиции исполнительства на этом инструменте. Историко-ведческий подход мы применим для изучения неопубликованных образцов (рукописей) музыки для балалайки белорусских композиторов, а также материалов из личных архивов музыкантов. Исполнительский подход задействован для анализа фактуры произведений для балалайки с позиции обусловленности музыкальным материалом применения исполнительских средств музыкальной выразительности (штрихи, артикуляция, фразировка и др.) и специальной техники (приёмов) игры на данном инструменте.

В центре нашего внимания – произведение А. Шпенёва (джазовая импровизация на тему белорусской народной песни «Я табун стерегу»), так как оно прочно вошло в репертуар музыкантов-балалаечников и исполняется с большим успехом. Андрей Шпенёв (род. в 1941 г.) – современный белорусский композитор и пианист. Окончил Белорусскую государственную консер-

ваторию, имеет звание заслуженного артиста Беларуси (1982) [3]. Музыка этого автора содержит большой арсенал средств выразительности, определяемых исполнительскими приёмами игры на балалайке, что даёт простор для поисков в сфере создания исполнительской интерпретации произведения.

Становление балалаечного академического исполнительства в Беларуси шло в тесном взаимодействии со сформировавшимися ранее российскими школами, среди которых Московская, возглавляемая П. И. Нечепоренко. Она оказала на белорусских музыкантов влияние через учеников этого направления, привнёсших важнейшие черты исполнительского стиля москвичей в белорусскую концертно-исполнительскую практику. Представитель московской школы игры на балалайке в Беларуси – Николай Викентьевич Прошко – выпускник Музыкального педагогического института им. Гнесиных. Популярное учебно-методическое пособие, которое получило широкое распространение среди исполнителей на балалайке, принадлежит главе московской школы П. И. Нечепоренко и выполнено в соавторстве с В. И. Мельниковым [2]. В нём изложены авторские методы преподавания игры на балалайке, основы исполнительской техники балалаечника, уделено внимание некоторым современным технологиям звукоизвлечения. Мы обратились к предложенному П. И. Нечепоренко и В. И. Мельниковым понятийному аппарату и адаптировали его для решения задач по осуществлению исполнительского анализа музыки для балалайки современных белорусских композиторов.

«Я табун стерегу» А. Шпенёва, по авторскому определению, «джазовая импровизация на тему белорусской народной песни». Композитор сделал свободную обработку фольклорного источника, создав эффектную концертную пьесу, которая не опубликована и бытует в исполнительской практике в вариантах как для домры, так и для балалайки с фортепиано. В условиях «репертуарного голода» и при отсутствии государственного нотного издательства исполнители играют по авторским рукописям и сами делают переложения. В данной статье мы опираемся на переложение, сделанное А. Хамидуллиным. Композиционная структура пьесы – трёхчастная со вступлением и кодой. Важнейшей чертой стилистики произведения является импровизационность, идущая от джазового стиля, что наряду с ярким концертным характером тематизма и контрастным образным содержанием требует от исполнителя виртуозного владения инструментом. Данное обстоятельство обусловило необходимость исполнительской редакции авторского (композиторского) текста с позиции определения способов звукообразования

и приёмов звукоизвлечения с целью создания исполнительской трактовки музыкального материала.

Главная тема пьесы (в тональности ля-минор) имеет лирический характер, основной штрих звуковедения здесь – *legato*. Наиболее целесообразным является её исполнение с помощью приёма «вибрато» (по П. И. Нечепоренко, В. И. Мельникову), так как именно он из-за незначительных интонационных изменений основного тона в результате колебания струны придаёт своего рода «вокальность», «певучесть» интонированию кантилены. У техники исполнения этого приёма есть целый арсенал средств выразительности, так как звукоизвлечение происходит указательным пальцем правой руки при опоре ребра ладони на стык струны с подставкой. Отсюда возникает исполнительская свобода, импровизационный характер довольно ровного линейного развёртывания, с небольшими динамическими отклонениями за счёт «ведения», то есть интонирования музыкальной фразы.

Как принято в джазовой музыке, в произведении есть импровизационный раздел, который требует целого арсенала исполнительских приёмов, сменяющих друг друга по принципу контраста сопоставления, присущего концертному, сценическому жанру. Аккорды здесь исполняются штрихом *non legato*. Применяется техника «удара большим пальцем правой руки» (по П. И. Нечепоренко, В. И. Мельникову). На практике этот приём исполняется техникой, объединяющей энергичное движение кисти и предплечья. Таким образом, аккорды звучат насыщенно, есть возможность использовать громкую динамику, что придаёт их исполнению особую силу и яркость.

За аккордовым изложением следует нисходящий пассаж от звука «соль». Это – следующая импровизация, которая выполнена в быстром темпе и требует штрихов, определяемых чёткой атакой каждого звука темы. Здесь применяется приём «двойное пиццикато» (по П. И. Нечепоренко, В. И. Мельникову). Технически он основан на звукоизвлечении посредством равномерных ударов по струне сверху и снизу пальцами правой руки (поочередно большим и указательным). На наш взгляд, важным с позиции исполнительских возможностей является то, что во время игры мизинец и безымянный палец поддерживают контакт руки с корпусом инструмента и у музыканта есть возможность регулировать глубину захвата струны. Создаётся уникальный для балалайки темброфонический эффект, направленный на создание «лёгкого» и «гибкого» пассажа.

Приёмы игры на балалайке призваны способствовать приданию новых тембровых качеств тематизму. Второе проведение основной темы требует развития, своего рода «нагнетания», усиления певучего, лирического начала, придания более напряжённого характера звучанию. Поэтому исполнитель применяет «тремоло по одной струне» (по П. И. Нечепоренко, В. И. Мельникову), основанное на извлечении звука по типу переменных ударов и поэтому придаёт звуку более насыщенный, плотный тембр.

Во втором импровизационном разделе, идущем в быстром темпе, требуется достигнуть силы и насыщенности звучания, особенно в верхнем регистре. Поэтому применяется «гитарный приём» (по П. И. Нечепоренко, В. И. Мельникову), который призван придать «завораживающий» эффект исполнению. Этот приём пришёл, как следует из самого его названия, из области гитарного исполнительства путём адаптации для балалайки. Суть его заключается в том, что все пальцы правой руки, за исключением большого пальца, извлекают звук движением снизу вверх.

В коде основная тема произведения проводится в верхнем регистре, в медленном темпе и должна прозвучать особенно легко, «трепетно», «изысканно». Для этого исполнитель обращается к довольно редко встречающемуся приёму игры на балалайке – «тремоло-вibrато». Это приём, синтезирующий в себе два других основных приёма игры, таких как «вibrато» и «одинарное тремоло». От vibrато заимствован эффект повышения и понижения основного тона. Основным техническим приёмом служит извлечение звука указательным пальцем правой руки, при этом край запястья кладётся на стыки струн и подставки, создавая руке точку опоры. Ориентиром служит первая струна, которая должна проходить почти по центру запястья. Далее включаются основные свойства приёма «одинарное тремоло». Не отнимая запястья от созданной точки опоры, исполнитель осуществляет вращательные движения кисти, приводящие к быстрым чередующимся ударам указательного пальца правой руки по струне попеременно вниз и вверх. Возникает эффект вибрационного одинарного тремоло, что придаёт теме искомый колорит звучания.

Таким образом, произведение А. Шпенёва «Джазовая импровизация на тему белорусской народной песни “Я табун стерегу”» в переложении для балалайки А. Хамидуллина является довольно разнообразным по звучанию и набору множества вариантов приёмов игры. Это делает данную музыку эффектной и «притягательной» для слушателя. Немаловажным является и то,

что оно открывает новые возможности техники игры на инструменте, даёт перспективу в плане оснащения музыканта-исполнителя техническими приёмами, направленными на поиски новых, адекватных художественному содержанию исполнительских способов звукообразования и звукоизвлечения.

К настоящему времени уровень исполнительства на балалайке в Беларуси вырос. Продолжают появляться новые приёмы звукоизвлечения, что способствует более широкому использованию тембровых качеств инструмента. В современном композиторском творчестве применяются редкие колористические приёмы игры на балалайке, среди них и те, которым мы уделили внимание в данной статье («тремоло-вибрато», «гитарный приём»). За счёт новых подходов и экспериментов в области техники игры на балалайке повышается качество исполнения пассажей, звук инструмента становится более ярким и насыщенным, увеличивается и техничность исполнения в целом. Таким образом, этот народный по своему происхождению инструмент в процессе академизации на основе исполнительских поисков современных выдающихся белорусских музыкантов имеет перспективу дальнейшего совершенствования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белорусское концертно-исполнительское искусство современности: 1991 – 2016 / Т. Г. Мдивани [и др.]. – Минск : Белорусская наука, 2018. – 358 с.
2. Нечепоренко, П. И. Школа игры на балалайке / П. И. Нечепоренко, В. И. Мельников. – М. : Музыка, 1988. – 184 с.
3. Андрей Шпенёв [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kino-teatr.ru/kino/composer/sov/235783/bio>. – Дата доступа: 09.03.2020.

РЕЗЮМЕ

В статье на примере специального исполнительского анализа музыки для балалайки белорусского композитора Андрея Шпенёва дана характеристика исполнительских приёмов игры.

SUMMARY

In the article on the example of special performance analysis of music for balalaika of national composer Andrei Spenyov the characteristic of the performance techniques is given.

ТЕМА ТРУДА В КИТАЙСКОМ ИГРОВОМ КИНЕМАТОГРАФЕ XX В.

Белорусский государственный университет культуры и искусств

(Поступила в редакцию 11.09.2020)

В начале XX в. в Китай вторгся империализм, феодальное общество постепенно распадалось, усиливался этнический кризис, в условиях значительных внутривнутриполитических противоречий медленно развивалась экономика страны, но именно этот период стал ключевым в развитии киноискусства. В год появления кино во Франции (1895) Китай потерпел поражение в японо-китайской войне и подписал неравноправный Симоносекский договор с государством-захватчиком Японской империей. Приморские города Китая были вынуждены постепенно открываться внешнему миру. С одной стороны, все крупные торговые порты стали центрами соединения китайской и иностранной культур. С другой – данная ситуация стимулировала развитие национального капитализма [2, с. 52].

На этапе становления китайского кинематографа значительное влияние на данный вид искусства оказала пекинская опера с её концепцией «просмотра театра теней», поэтому действующими лицами первых китайских кинокартин были театральные персонажи. Позднее, в период между концом династии Цин и началом Китайской Республики, начались сниматься фильмы на основе сюжетов популярных романов и повестей старого Китая. Однако, как подчёркивает исследователь Кэсюань Чжан, «вскоре приток на рынок американских кинокартин существенно повлиял на китайский кинематограф, который находился в активном поиске новых концепций и языка киноискусства» [3, с.11].

Вслед за появлением на политической арене «Движения 4 мая» и распространением в Китае марксизма главными героями фильмов стали представители широких трудовых масс (рабочие, учителя, крестьяне, служащие предприятий и учреждений и др.). Показательным в этом отношении является игровой кинематограф. Так, в 1933 г. кинокомпания «Минсин» выпустила ленту «Весенние шелкопряды» режиссёра Чэн Бугао, в которой впервые были экранизированы образы крестьян-шелкопрядов. Авторы картины выражают глубокое сочувствие китайским крестьянам, критикуют их идеологическую косность, отсталость, невежество и степень их угнетения. Вместе с тем, фильм вскрывает непримиримые классовые противоречия и акцентирует

внимание зрителей на делении общества на богатых и бедных. Нелёгкое положение простого народа, его обнищание на фоне экономического кризиса, тяжёлые условия жизни и труда рыбаков демонстрируются в ленте режиссёра Цай Чушэн «Юй Гуанцзюй» (1934). Авторы картины вскрывают специфику социальных противоречий и межнациональных конфликтов 1930-х годов в Китае. В качестве примера типичной для данного периода проблематики можно привести фильм режиссёра Юань Мучжи «Ангел дороги» (1937), посвящённый жизненным невзгодам людей из низших слоев общества. К фильму раскрываются трагедии судеб представителей «общественного дна» Шанхая (рабочих, танцовщиц, продавцов газет, цирюльников и др.).

Первая волна подъёма китайского кинематографа пришлась на 1930-е годы, которые характеризуются переходом от немого к звуковому кино. Помимо темы классовых противоречий внутри страны, авторами фильмов поднимались проблемы китайско-японских отношений. Герои фильмов с экранов активно призывали народные массы к спасению родины от смертельной опасности и к сопротивлению агрессии со стороны Японии. Так, в кинокартине режиссёра Шэнь Силян «Клич женщины» (1933) главная героиня женщина-рабочая Е Лянь, столкнувшись с чужеземным угнетением, становится на путь сопротивления. Показательным примером может также послужить кинокартина режиссёра Чжан Шичуань «Рынок косметики» (1933), где повествуется о продавщице универмага Чэнь Пуифэнь. Испытав на себе эксплуатацию и гнёт японцев, героиня осознаёт необходимость борьбы с империалистами во имя светлого будущего своей страны. Показательны фильмы режиссёров Шэнь Силян и Лю Эргэ «Дочери и сыновья Китая» (1939), основу которых также составляют мотивы мести. Герои этих картин покорно терпели угнетение, но постепенно стали на путь сопротивления и взяли на себя всю полноту ответственности за судьбу страны. Тема труда представителей простого народа раскрывается в картине режиссёра Сунь Юй «Большая дорога» (1934). В фильме повествуется о строительстве в годы антияпонской войны стратегически важной военной дороги. Бесстрашие и осложнённая бомбардировками сплочённая работа дорожных рабочих явилась благодатной основой для демонстрации тесной связи трудящихся с судьбой нации, преданности идеям сопротивления агрессору и стимулирования в обществе антияпонских настроений.

Китайский исследователь истории кино Цзи Юй отмечает, что после создания Нового Китая, согласно принятой конституции, политический ре-

жим стал основываться на союзе рабочих и крестьян [5, с. 158]. В данный период именно они выступили главными героями фильмов, ярыми пропагандистами новой политики и идеологии государства средствами киноискусства. Примечательно, что рабочие и крестьяне не только представляли социальные и отраслевые группы людей, занятые производственным и сельскохозяйственным трудом, но и являли собой ключевой субъект классового движения. Таким образом, киноискусство выступило в качестве действенного средства популяризации идей народной революции и марксизма. Так, в картине Су Ли «Молодёжь нашей деревни» (1959) рассказывается о группе молодых людей, которые поставили перед собой цель преодолеть бедность и отсталость в родной деревне и решить вопрос водоснабжения путём строительства местной гидроэлектростанции. Здесь наглядно демонстрируется, как в период становления государства герои картины без личной выгоды служили стране и народу, проявляя тем самым свои благородные стремления и лучшие человеческие качества. Показателен также фильм «Дикие гуси» (1960), повествующий о почтальоне Ли Юньфэй, ставшем активным партийным агитатором. Примечательно, что прототипом главного героя фильма выступил Ли Хутянь, который был участником собрания представителей передовиков производства почтово-телеграфной системы страны, съезда Всекитайских передовиков производства, неоднократно лично встречался с руководителями страны Мао Цзэдуном, Лю Шаоци, Чжу Дэ, Чжоу Эньлай и Дэн Сяопином. Тема труда характерна также для фильмов «Женщина-руководитель» (реж. Фан Ин, 1958 г.), «Деревня Хуайшу» (реж. Ван Пин, 1962 г.), «Ли Шуаншуан» (реж. Лу Жэнь, 1962 г.), герои которых, выступая в качестве местных представителей государственной власти, продвигали в жизнь основные политические установки партии.

В годы культурной революции (1966 – 1976) искусство было полностью подчинено политическим целям, в связи с чем особое внимание уделялось идеологической пропаганде [4]. Героями фильмов, воплощающих тему труда, были рабочие и крестьяне. Так, картина режиссёра Янь Фу «Созидание» (1974) отразила трудности, с которыми на начальном этапе становления молодого государства сталкивался китайский народ при строительстве предприятий нефтяной отрасли. Однако постепенно кино перестаёт служить политическим целям. Режиссёры всё активнее начинают создавать фильмы о человеке, его внутреннем мире, чувствах и эмоциях, что соответствовало культурным запросам общества.

Очередная волна развития китайского кинематографа приходится на 1980-е годы и связана с расцветом звукового кино. После избавления от идеологических оков и культурной изоляции обозначились поиски в направлении новых подходов в киноискусстве и развитии кинопроизводства. Для демонстрации результатов культурной революции, тех трагических событий, которые оставили след в жизни как отдельных людей, так и народа Китая, киноискусство данного периода стало делать акцент на критике культурной революции. Так, в картине Сюй Сулин «Смех лунного залива» (1981) рассказывается о сложных жизненных перипетиях, взлётах и падениях скромного и порядочного крестьянина Цзян Маофу в годы культурной революции, а также о новой сельской жизни, начавшейся после того, как с беспорядками было покончено.

Китайское кино нового периода постепенно избавилось от оков старой идеологии. Авторы фильмов начали акцентировать внимание на трудностях, с которыми китайский народ столкнулся во время переходного периода. С экранов постепенно исчезла идеологическая пропаганда, перестали популяризоваться образы идеальных людей и передовиков производства. Вэнци Ван справедливо отмечает, что при создании картин авторы стремились раскрыть внутренний мир героев, что не могло не вызывать эмоциональный отклик у зрителей [1, с. 188]. Показательна в этом отношении картина режиссёров Нянь Каннин и Лэй Сяньхэ «Дни без Лэй Фэна» (1996), повествующая о гибели прославленного героя, бескорыстного борца за строительство социализма. Подвергая анализу поступки его друзей и близких, авторы ставили перед собой задачу не показать передовиков производства, а акцентировать внимание на чувствах, эмоциях и жизни простых людей.

В 1990-е годы китайское кинопроизводство столкнулось с необходимостью проведения реформ в экономической сфере и обогащения социокультурного контекста. В этой связи произошли качественные изменения в смысловом наполнении сюжетов кинофильмов. Активно пропагандируя идеологию и культуру страны, произведения киноискусства выполняли политическую функцию. Более того, они выступали в качестве социального ориентира в жизни простых людей. Система китайского кинематографа претерпела существенные изменения в связи с тем, что социалистическая плановая экономика в данной отрасли трансформировалась в рыночную экономику. Эти процессы привели к реинтеграции и дифференциации всех социальных слоёв, развитию индивидуального и частного торгово-промышленного социаль-

ного слоя. Изменения социального положения рабочих, крестьян и сезонных рабочих-крестьян повлияли на разнообразие в отражении форм труда в фильмах. Главенство персонажей кинокартин сместилось от рабочих, крестьян и солдат к кадровым работникам, интеллигенции, а также расширилось до работников всех профессий. В формировании персонажей был скорректирован классовый детерминизм, что привело к жизненности и обыденности кинофильмов, изменилась позитивность демонстрации рабочих и крестьян, усилилось проявление культурного переосмысления многогранности человеческой натуры, большего внимания и уважения удостоилась интеллигенция. Показателен в этом отношении фильм Чжан Нуаньсин «Пекин, доброе утро» (1990), повествующий об истории взаимоотношений кондуктора автобуса Ай Хун и троих его друзей, которые стали заложниками экономических реформ и идеологических изменений в Китае конца 1980-х годов. Фильм описывает «маленьких» персонажей и «маленькие» сюжеты, но отражает основную тему того времени. В обществе, затронутом рыночной экономикой, некоторые счастливицы становятся богатыми, большинство же людей сталкивается с выбором и нелёгкими испытаниями.

Таким образом, анализ трудовой тематики в игровом кино Китая анализируемого периода позволяет сделать следующие выводы. На протяжении XX в. китайские кинематографисты в своих картинах активно разрабатывали данную проблематику, трансформация которой представляет особый исследовательский интерес. Так, первые примеры обращения к теме труда в киноискусстве Китая относятся к этапу становления немого кино, авторы которого начали разрабатывать эту тематику на материале сюжетов популярных романов и повестей старого Китая. Смена политической ситуации в стране предопределила изменения в трактовке темы труда. С утверждением идеологии марксизма героями фильмов стали представители широких трудовых масс (рабочие, учителя, крестьяне, служащие предприятий и учреждений и др.). Авторы, с одной стороны, выражали особое сочувствие героям, а с другой – критиковали идеологическую косность, отсталость, невежество и степень угнетения китайских крестьян. Кинематограф жестко обличал непримиримые классовые противоречия и деление общества на богатых и бедных. В 1930-е годы, в период первой волны подъёма китайского кинематографа, совпавшей с переходом от немого к звуковому кино, помимо темы классовых противоречий внутри страны, в киноискусстве поднимались проблемы китайско-японских отношений. Киногерои призывали народ к спасе-

нию родины от опасности и сопротивлению японской агрессии. В период Нового Китая рабочие и крестьяне выступили главными героями фильмов, яркими пропагандистами новой политики и идеологии государства, являя собой ключевой субъект классового движения, а также популяризаторов идей народной революции и марксизма. В период культурной революции киноискусство было подчинено политическим целям и стало средством идеологической пропаганды. Очередной всплеск развития китайского кинематографа пришёлся на период расцвета звукового кино в 1980-е годы, которые характеризуются избавлением от идеологических оков и культурной изоляции, что не могло не отразиться на трактовке темы труда в искусстве. На экранах перестали популяризоваться образы идеальных людей и передовиков производства, вместе с тем, особое внимание стало уделяться внутреннему миру героев картин. Являясь средством пропаганды культуры и новой идеологии государства, произведения киноискусства как выполняли политическую функцию, так и являлись социальным ориентиром в жизни простых людей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вэньци, Ван. К вопросу популяризации образов крестьян в искусстве / Ван Вэньци. – Шанхай : Восточно-китайский педагогический ун-т, 2011. – 240 с. = 王文奇.乡村影像的传播与认同/王文奇//华东师范大学[D]. – 2011. – 240 页.
2. Сяотянь, Сунь. Историографическое исследование китайского кино раннего периода (до 1949 года) / Сунь Сяотянь. – Ханчжоу : Китайская академия искусств, 2014. – 149 с. = 孙晓天.早期中国电影史学史研究 (1949年以前) /孙晓天//中国美术学院博士学位论文. – 2014. – 149 页.
3. Кэсюань, Чжан. Исследование образа рабочего класса в китайском «левом» кино / Чжан Кэсюань. – Наньчан : Финансово-экономический ун-т провинции Цзянси, 2018. – 49 с. = 张可轩.中国左翼电影中的工人形象研究/张可轩//江西财经大. – 2018年6月. – 49 页.
4. Цзиюэ, Чжан. Формирование и трансформация образов крестьян в китайских кинофильмах / Чжан Цзиюэ // Вестник Кинотелевизионной академии Шанхайского университета. – 2010. – Вып. 23. – С. 14 – 16. = 张霁月.中国电影中农民形象的塑造与流变/张霁月//上海大学影视学院. – 2010. – 23期. – 14 – 16页.
5. Цзи, Юй. История китайского кино / Юй Цзи. – Чуньцин : Чуньцинский ун-

т, 2011. – 209 с. = 虞吉.中国电影史/虞吉//重庆大学出版社出版. –2011年. – 209 页.

РЕЗЮМЕ

Автор статьи анализирует трудовую тематику в игровом кино Китая XX в. и приходит к выводу о том, что кинематографисты в своих картинах активно разрабатывали данную проблематику, трансформация которой представляет особый исследовательский интерес начиная от первых примеров обращения к заявленной теме на этапе становления немого кино до киноискусства Нового Китая конца 1990-х годов.

SUMMARY

Through analyzing the labour theme in China's feature film in XX century, the author comes to the conclusion that from the first film addressing «labor» topic at the development stage of silent films to late 1990s, this research will deepen the influence on «labor» theme study in China's film development.

Макаревич А. В.

ТРАНСФОРМАЦИЯ КИНОИНДУСТРИИ В ДИГИТАЛЬНУЮ ЭПОХУ

Белорусский государственный университет культуры и искусств

(Поступила в редакцию 07.09.2020)

Возникшие в 1990-е годы цифровые технологии менее чем за 10 лет трансформировали киноиндустрию. Переход от целлулоидного (плёночного) кинематографа к цифровому шёл довольно быстрыми темпами, хотя и неравномерно в разных странах. Цифровая технология кардинально повлияла на логику фильмейкинга, кинопроката и кинопоказа [1]. Она проникла и в индивидуальное, и в коллективное кинопроизводство, независимо от того, используется ли при этом самое дорогое аппаратное и программное обеспечение или любительские эквиваленты. Драйвером в этом процессе выступают стриминговые сервисы.

Цель статьи – обозначить основные характеристики современных стриминговых платформ, трансформировавших киноиндустрию в эпоху цифровых технологий.

Цифровая эра кинематографа началась в марте 1999 г.: на ежегодной выставке кинотехники в Лас-Вегасе специалистам был представлен первый цифровой кинопроектор «Multiplex», чёткое полноэкранное изображение отличного качества которого поразило присутствующих. 18 ноября того же года с помощью «Multiplex» был продемонстрирован первый эпизод «Звёздных войн» Д. Лукаса, режиссёра, искренне верящего в преимущества цифровых

технологий и на деле это доказывающего. Впервые в истории полнометражного кино цифровой фильм «О, где же ты, брат?» (реж. Д. и И. Коэн) показали на Каннском кинофестивале в 2000 г. Картина была полностью обработана цифровым способом и стала первой, записанной в цифровом формате с разрешением 2К (с использованием телекинопроектора «Spirit Datacine» фирмы «Philips»). Это разрешение называется стандартом «Академия» и соответствует качеству плёнки 35 мм [2].

Однако важнейшим событием киноиндустрии цифровой эры является возникновение первой интернет-платформы – онлайн-кинотеатра компании «Netflix», созданного в 1997 г. Именно тогда Рид Хастигс и Марк Рэндольф придумали рассылать DVD в прокат. Свой сервис они представили в 1998 г., а в 1999 г. ввели систему подписки: за определённую плату можно было заказывать любое количество фильмов. К 2006 г. компания имела уже 5 миллионов постоянных клиентов, а в 2007 г. «Netflix» заработала как стриминговая платформа: компания представила свой онлайн-кинотеатр, который навсегда изменил киноиндустрию [3].

Следующим шагом стриминговой компании из Кремниевой долины стала покупка права на постановку ремейка британского мини-сериала «Карточный домик». Продюсером проекта выступил режиссёр Дэвид Финчер. Потратив существенную сумму (100 млн долларов за два сезона) на создание фильма, «Netflix» обозначила одну из своих важнейших целей как стриминг-платформы – не только показывать уже существующие фильмы, но и производить собственные. В результате в 2016 г. компания вышла на рынок в 190 странах, на конец 2019 г. количество её подписчиков составило 167 миллионов человек. Проекты «Netflix» принесли компании несколько премий Американской академии и большое количество премий «Эмми».

Для мировой киноиндустрии такой успех не мог пройти незамеченным, крупные (и не очень) компании начали создавать свои сервисы. Самыми известными за последнее время стали «Apple TV+», «Disney +». Последняя вошла на рынок с бюджетом на контент в 2,5 миллиарда долларов и всей библиотекой фильмов «Marvel», «Lucas films» и «Disney», набрав 28 миллионов подписчиков за три месяца [3]. В 2020 г. были запущены новые интернет-сервисы: «HBO Max» от «WarnerMedia Entertainment» и «Peacock» от «NBC Universal». Их и «Amazon Prime Video» сейчас называют главными конкурентами «Netflix». «HBO Max» стартовала с бюджетом в 1,5-2 миллиарда долларов в год и внушительной библиотекой уже показанного в эфире кон-

тента. «Amazon» потратили 6 миллиардов долларов за 2019 г. на эксклюзивный контент. Эти цифры кажутся большими, тем не менее за 2019 г. «Netflix» потратила на контент 15 миллиардов долларов и планировала потратить до конца 2020 г. 17,5 миллиарда долларов [3]. Таким образом, «Netflix» обошла конгломерат «Disney», став одной из самых значимых медиакомпаний в мире. Недостигаемым игроком на рынке стриминговых сервисов «Netflix» делают не значительные инвестиции, а ряд других факторов.

1. IT-компания. Глава «Netflix» Рид Хастингс не раз заявлял, что они в первую очередь являются IT-компанией [3]. Это означает, что относительно функционирования платформы – по качеству изображения и звука, стабильности работы, удобству интерфейса и прочего – компания продвинулась далеко вперед. По словам разработчиков, по каждому направлению ведётся постоянная работа: создание новых алгоритмов сжатия, обновление кодеков звука, улучшение интерфейса, внедрение новых функций и так далее. Отличительной особенностью «Netflix» является рекомендационная система при помощи искусственного интеллекта. Её первые наброски существовали ещё когда компания занималась прокатом дисков [3]. На основе истории просмотров, удержания, впечатления от просмотренного (в конце можно поставить like или dislike) сервис рекомендует контент и отражает, на сколько процентов тот или иной фильм подходит каждому конкретному зрителю. Отсутствуют отзывы и баллы, не нужно прислушиваться к чужому мнению. Таким образом, удобство использования, интуитивность интерфейса, стабильность – это то, что отличает американскую компанию.

Что касается западных сервисов, то «Disney+» и «НВО Max» одни из лучших в мире по созданию контента. У них достаточно финансовых средств на разработку хорошего сервиса, однако философия «пользовательский опыт превыше всего» отсутствует, и до уровня «Netflix» в этом плане им ещё далеко. Но есть IT-компании и на этом рынке. Например, сервисы «Apple TV+» и «Amazon Prime Video» могут дать тот же уровень взаимодействия с пользователем, что и «Netflix», но они предлагают другой продукт.

2. Основной продукт. Сегодня вся деятельность «Netflix» сосредоточена вокруг своего контента, компания не зарабатывает на продаже устройств, товаров или рекламе. Клиент платит за контент и получает его. У «Amazon Prime Video» другая цель: как можно дольше удержать пользователя на сайте «Amazon» и за это время, используя таргет, продать товар. Таким образом, за контент компания покупает время зрителя и его внимание.

Компания «Apple» своими устройствами и сервисами создаёт целую экосистему, и если зритель увлётся сериалом на «Apple TV+», то без устройств компании смотреть его будет практически невозможно. Когда пользователь привыкнет к использованию сервиса, поменять *iPhone*, *iPad* или *MacBook* на продукт конкурентов становится намного труднее. Таким образом, основная задача «Apple» – привлечь пользователя и оставить его в экосистеме, что, опять же, делает контент не конечным продуктом.

Как уже отмечалось, у сервисов «Disney+» и «НВО Max» товар является контентом. Но это одни из самых крупных медиа-компаний в мире, а это значит, что стриминговый сервис никогда не станет их основным бизнесом. В результате данные сервисы будут лишь дополнением к основным продуктам: например, расширение киновселенных «Звёздных войн» и «Marvel» за счёт сериалов на «Disney+». Это больше похоже на привлечение внимание к основным проектам франшизы, чем на самостоятельный продукт. Однако нельзя отрицать, что «Disney+» и «НВО Max» опытнее в создании контента, чем «Netflix». При желании они могут обойти в этом плане «Netflix», но векторы компаний различаются.

3. Мировое кино. В 2020 г. США признали существование иностранного кино, отдав основные награды Американской киноакадемии южнокорейскому фильму «Gisaengchung» («Паразиты»). Во многих странах, таких как Китай, Индия, Южная Корея, Япония, в прокате всё чаще лидируют фильмы местного производства. Соответственно, доходы от проката растут с каждым годом. Медиакорпорации США также хотят быть причастны к этому и начинают с того, чтобы сделать из Американской киноакадемии международную. Но руководство «Netflix» пришло к такому выводу намного раньше. В 2013 г. вышел первый сериал собственного производства – «House of Cards» («Карточный домик»), а в 2015 г. появился первый неанглоязычный контент от «Netflix» – мексиканский сериал «Club de Cuervos» («Клуб Воронов») [3]. В следующем году, когда компания вышла на рынок 190 стран мира, выходит контент «Netflix Original» бразильского, французского и испанского производства. В 2018 г. вложен миллиард долларов в контент европейского производства, а до конца 2020 г. планировалось запустить до 100 новых неанглоязычных проектов.

Сегодня «Netflix» производит и покупает права на международный прокат практически во всех странах мира: в Китае, Гонконге, Японии, Южной Корее, Индии, Турции, Франции, Германии, Бельгии, ЮАР, Бразилии,

Испании, Мексике и других. Компания практически не вмешивается в производство, поэтому фильмы, как правило, не теряют самобытности и популярны у себя на родине и на международном рынке. Например, сериал «La Casa De Papel» («Бумажный дом») – самый популярный иностранный проект «Netflix», третий сезон которого посмотрело 35 миллионов аккаунтов за неделю [3]. Зрителям вне США начинает надоедать голливудский продукт. Им хочется чего-то родного и при этом качественного. Американцы также начали узнавать о существовании зарубежного кино, которое отличается от того, что делают в их стране. Общая тенденция понятна. Но «Netflix» подхватил и развил эту идею гораздо раньше. Ни «Disney+», ни «HBO Max», ни «Apple TV+» не планируют в ближайшее время иностранных проектов.

4. Сериалы. Одно из главных отличий модели «Netflix» по работе с телевизионным контентом состоит в заказе целого сезона. Традиционно каналы тратят миллионы долларов на создание пилотных серий проектов, многие из которых так и не выйдут на экраны. Но «Netflix» запускает в производство сериал целиком. Благодаря такому подходу зритель может посмотреть весь сезон сразу (это называется «binge watching» – просмотр за один присест), не ожидая новой серии каждую неделю. Вместо того, чтобы продавать права на показ своих сериалов в другие страны, «Netflix» предпочла представить свой сервис во всём мире, чтобы новый сериал или фильм одновременно был доступен как в Америке, так и в России, Германии или Индии [3].

У «Netflix» много преимуществ, но есть и недостатки, например, локализация. Страны с развитой киноиндустрией (США, Западная Европа) являются крупнейшими в мире экспортёрами кинопродукции и важнейшими рынками для развития сервиса. В то же время страны Восточной Европы для «Netflix» – небольшой и непонятный рынок, где стриминговые сервисы пока несильно популярны, поэтому локализация минимальна, и для пользователя с низким уровнем знания английского языка сайт непонятен (названия фильмов и сериалов не переведены, поиск на английском, нет отдельной категории фильмов с переводом или субтитрами).

Другая проблема – количество стриминговых сервисов сегодня: почти у каждой крупной компании есть свой сервис. Поэтому для того, чтобы выдержать конкуренцию, сервису недостаточно предоставлять разнообразную кинопродукцию, необходимо предложить либо уникальный контент, либо эксклюзивное обслуживание. Однако зритель не сможет посмотреть всё, что ему интересно на одной площадке, поскольку большое количество классиче-

ского и современного нового контента будет оставаться на сервисах своих правообладателей. Это приводит к проблеме стоимости услуг стримингового сервиса.

Сами по себе услуги стоят относительно недорого – порядка 10 долларов. Но для зрителей, которые хотят иметь доступ к самому «свежему» теле- и киноконтенту, необходимо быть подписанными на ряд интернет-сервисов («НВО Max», «Amazon Prime Video», «Peacock», «Netflix», «Apple TV+», «Disney+» и др.), что увеличивает стоимость подписки в 7 раз. Та же ситуация и на восточноевропейском рынке: как минимум две подписки («Netflix», «КиноПоиск», «Wink», «YouTube Premium») нужно оформлять пользователю, желающему быть в курсе новинок отечественного и зарубежного производства.

Отдельного внимания заслуживает структура и менеджмент компании «Netflix». Важная отличительная черта по работе с новым контентом – это децентрализация и распределение полномочий. Тед Сарандос значится директором по контенту, однако не он один решает, что запускать, а что нет. Так, под управлением вице-президента по оригинальному контенту Синди Холланд находится ещё два уровня менеджеров, способных самостоятельно принимать решения о запуске проектов. Т. Сарандос и С. Холланд также выстроили децентрализованную систему разработки и производства, которая позволяет «Netflix» работать как 10-15 «полунезависимым» продюсерским компаниям. Результаты их деятельности показывает один сервис. У компании есть отдел закупок, отвечающий за появление на «Netflix» зарубежных проектов (например, у канала BBC куплен «Шерлок»). Но, как было сказано выше, ограничиваться показом уже снятого контента – это не путь «Netflix».

Сервис занимается собственным производством иностранного контента, для чего есть соответствующий отдел. Многие произведённые в США сериалы популярны за границей. Например, сериал «13 причин почему» (2017) одинаково популярен как в Индии, так и в США. Но чтобы представлять интерес для разных стран, сервису нужен контент, произведённый за рубежом, на языке иностранного зрителя и со знакомыми ему актёрами. Очень удачными оказались проекты «Тьма» (Германия, 2017 – 2020 гг.), «Бумажный дом» (Испания, 2017 г.).

Возникновение интернет-сервиса «Netflix» оказало мощное влияние на киноиндустрию, аннулировав одно из базовых её слагаемых – кинопрокат, а также поставив «под угрозу» кинотеатральные показы, стриминговая плат-

форма предложила новую бизнес-модель, в основе которой – актуальные зрительские предпочтения.

Удастся ли сохранить кинопрокат в привычном традиционном формате – вопрос открытый, поскольку привычки общества меняются, мобильные устройства изменили восприятие людей и повлияли на их способность концентрироваться: теперь зрители хотят постоянно контролировать то, что они потребляют, останавливать воспроизведение и снова запускать спустя некоторое время. Традиционные кинопоказы сохранятся и в будущем, с той лишь разницей, что поход в кинотеатр может обрести некое особое значение, стать своеобразным ритуалом для зрителей, желающих сменить привычную обстановку просмотра фильмов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Manovich, L. *The Language of New Media* / L. Manovich. – Cambridge : The MIT Press, 2001. – 400 p.
2. Никаноров, И. Цифровой кинематограф / И. Никаноров // *Broadcasting. Телевидение и радиовещание*. – 2003. – № 8. – С. 57 – 60.
3. Hastings, R. *No Rules Rules: Netflix and the Culture of Reinvention* / R. Hastings, E. Meyer. – New York : Penguin Press, 2020. – 320 p.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются изменения, произошедшие в киноиндустрии (кинопроизводстве, кинопрокате и кинопоказе) при переходе на цифровые технологии. Они внесли в кинопроизводство такие способы создания и редактирования изображения, которые коренным образом позволяют изменить отображаемую реальность. Также цифровые технологии изменили и процедуру выхода фильмов в прокат.

SUMMARY

The article is devoted to the issues of modifications in the film industry as a result of the transition its main components – film production, film distribution and film screening – to digital technologies. Digital technologies have added new ways of creating and editing images to filmmaking. As a result, the value of the reality footage has significantly decreased. This greatly simplified the filmmaking process. Digital technology has also transformed the distribution of films.

ВОСТОЧНЫЙ МИР В ЕВРОПЕЙСКОМ КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 08.09.2020)*

Музыка всегда находится в тесной связи с мировоззрением и социальными процессами, воплощая и выражая средствами музыкального языка мысли и чувства человека, исторические события, жизнь в целом. Свидетельствами коррелятивной и в определенном смысле опосредованно-ассоциативной связи музыки с окружающим миром, Природой, Космосом служат «Etudes Australes» Д. Кейджа, «Гармония мира» П. Хиндемита, «Sirius» К. Штокхаузена. Разные по стилю и эстетическому содержанию, они имеют одну общую субстанцию – европейскую музыкальную традицию, основу которого составляет западный рационализм. Сложившись на землях *Abendland*, он определил главные принципы европейской музыки академической традиции: детерминизм, логицистский тип мышления (причинная связь и последовательное движение к результату), динамическая направленность формы, отвечающая идее прогресса, или фаустовской концепции культуры, строгая композиционная упорядоченность,

В итоге в XVIII в. сформировалось композиторское творчество, представшее как уникальная художественная система, основанная на принципах эстетики, духа и высокого идеала, то есть на принципах искусства как эталонного образца, к которому надо стремиться. Это была классическая музыка, ставшая критерием профессионализма. В современный период европейская композиторская практика обобщила опыт прежних веков, обретая черты универсализма: классическое и современное, традиционное и новое соседствуют, коррелируют и взаимодействуют, не имея статуса традиции.

Между тем, в современной академической музыке был выделен один из специфических аспектов давнего композиторского интереса, не получившего специального развития ни в классицистской, ни в классической музыке, – это обращение к загадочному Востоку. Устойчивый интерес европейских композиторов к восточным образам, символам и мыслительным концептам начал оформляться в XVIII в. Одним из первых к данной теме обратился Ж.-Ф. Рамо (опера-балет «Галантная Индия», 1735 г.), в XIX в. подлинные восточные мелодии использовали Ф. Давид (например, ода-симфония «Пусты-

ня»), Ж. Бизе (опера «Джамиле»), Д. Пуччини («Мадам Баттерфляй») и другие. Восток трактовался музыкантами как метафора, как обобщённый образ внеевропейского начала, простирающегося от берегов Испании до Японии и охватывающего буддийский и арабский миры, и, наконец, как оригинальный, неведомый и новый для европейского уха интонационный пласт, привлекающий своей таинственностью. Главным творческим методом композиторов в их обращении к Востоку выступила *par excellence* интерпретация, проявляющая себя в отношении к литературному первоисточнику («Шехерезада» Н. Римского-Корсакова), инструментарию (имитация звучания магеллана у К. Дебюсси), жанрам («Симфонический мугам» Ф. Амирова), выразительным средствам (лады с увеличенной секундой, изобретательный ритмический рисунок и пр.). Характер освоения европейскими композиторами Востока приобретал различные формы, где есть место рецепции, ассимиляции и переосмыслению (А. Субботняя-Де Рой) с определённой долей сохранения европейского начала [4].

В постнеклассическую эпоху влияние Востока на композиторов Запада приняло радикальные формы, что связано с принципом случайности и размыванием европейского типа формы. Например, Д. Кейдж называл свои «Еврооперы» «восточным сочинением», поскольку все элементы (пение, игра актёров, танец, сценография, действие и др.) основывались на принципе случайности. В партитуре первых двух «Евроопер», которые есть не что иное, как хэппенинг, автором предварительно описаны все события и время их осуществления. Однако внимание композитора было сконцентрировано на идее случайности, непредсказуемости, и поэтому соединение разнородного материала происходило произвольно и независимо от воли исполнителей. В этой случайности состоял не только эффект новизны, но и его основной смысл – направленность на корневой адресат: на внеевропейское начало, на Восток. В белорусской музыке западный опыт восприняли О. Ходоско, Г. Горелова, В. Кузнецов.

В целом, процесс адаптации восточных традиций в европейском музыкальном искусстве шёл от впечатлений и образов Востока (XIX в.) через преломление стилистических, композиционных и жанровых идиом (XX в.) к созданию новой концепции музыки – «востокоизированной» (термин В. Холоповой) музыкальной целостности (музыкальный радикализм), демонстрирующей амальгаму европейского и восточного начал, и соответственно, новый стиль музыкального мышления (П. Булез, Д. Кейдж, К. Штокхаузен,

Л. Берио). Его характерной особенностью выступили пиетет к медитативности (молчанию, тишине), опосредованной созерцательным характером восточного мироощущения, к восточной импровизации, выраженной у европейцев «детерминированным» хаосом (Л. Берио, П. Булез, Д. Кейдж), к роевой логике и логике круга, а также к новым принципам организации музыкальной материи, в основе которой лежал «новый тип детерминизма» (М. Можейко). Центральным моментом, указывающим на новые внеевропейские черты музыкального мышления европейских композиторов, выступила нелинейность с характерной для неё самоорганизацией и саморегуляцией на основе «интуитивного чувства порядка». Кроме того, нелинейность символизировала выход индивидуального сознания в мир созерцания и надличностного знания, где царит новый тип детерминизма.

Нелинейность в музыке – это амбивалентный феномен. С одной стороны, нелинейность указывает на особое состояние музыкальной материи, с другой – на процесс становления творческой мысли. Нелинейность как состояние, «ставшее» означает аппроксимативность (элементов), многообразие звуковременных моделей, неопределённость вектора их движения, нелинейность как процесс – формирующийся «хаос» – случайность, бифуркация, фракталы и т. п. Рациональным ядром во всех случаях выступает творческий разум, «некий природный инстинкт» (Боэций), или самодетерминизм, представляющий скрытый организующий параметр нелинейной музыки. Феномен нового типа детерминизма является определяющим при характеристике нелинейности и выступает фундаментальным и общезначимым. Нелинейная концепция музыки в радикальном крыле музыкального авангарда символизировала выход индивидуального сознания в мир свободного иррегулятивного творческого созерцания и надличностного знания.

В тесной связке с нелинейностью выступает принцип децентрации и идея множественности в виде многоразличия и многозначности, связанных с восточным тезисом «всё во всём», а также множественная реализация одной возможности, находящаяся под эгидой разума. Тем самым новый стиль европейского музыкального мышления, позиционирующий себя различными формами проявления нелинейности, вошёл в соприкосновение с восточными мыслительными концептами.

Между тем, процесс «востокоизации» на землях *Abendland* Новейшего времени протекал по-разному. Например, Л. Ноно исходил из «новой философии звука», считая, что «тишина столь же музыкальна, сколь и звук, и по-

рою между ними нет точной границы» [2, с. 50]. «Услышать неслышимое» у него означает высшую мудрость, средство приобщения к тайнам мироздания [2, с. 50]. Для К. Штокхаузена актуальной становится апелляция к «магическому, фантазмагорическому», которые служат композитору олицетворением восточной ритуальности и восточной концентрации на чём-то одном, неделимом целостном ядре. Так, художественным смыслом композиции «Stimmung» является состояние духа – «настроение», одним из аспектов содержания – магические имена всех времён и народов, особенно восточных, произносимых молитвенно и страстно как заклинание. Музыкальный материал композиции представлен однородной и бесконтрастной, внутренне непротиворечивой звуковой средой и структурируется одним аккордом. В основе формообразования лежит не европейский динамический принцип, направляющий процесс развития последовательно к цели, результату, кульминации, а восточный, адинамический, основанный на идее самодвижения и самоорганизации. В целом, сочинение явилось апробированием одного из путей высвобождения творческого разума от тотального европейского детерминизма (в форме серийности) и установления особых структурных взаимосвязей между различными сферами: «акустических вибраций и вибраций космоса, солнечной системы и тоновой, тоновой и молекулярной, атомной систем» [5, с. 53]. Метафорические определения композитора указывают на то, что проявление «нового сознания» он видел в синтезе разных ментальностей, типов мышления и сознания. Этот синтез трактовался К. Штокхаузенем как «одно», суммативное целое, единое. Композитор давал такие указания исполнителям: «Вы начинаете осознавать и ощущать различные части черепа, которые вибрируют “при изучении скелета”». И далее: «Если бы вы встретили моих певцов, вы бы увидели, насколько они изменились как человеческие существа. Они сейчас полностью преобразовались, после того как спели эту вещь более ста раз на Всемирной выставке в Осаке» [1, с. 261].

Попытка к созданию «целостной полноты» на основе раскрепощения «неизмеримых» зон сознания (психического) и их гармонизации с «измеримым», рациональным и детерминированным, осуществлялась и в таком важнейшем звене формообразования музыкальной композиции, как каденция, завершение, «конец» сочинения. На основе пересмотра функции завершающего раздела музыкальной формы – исключительной прерогативы европейской музыки – появилась «открытая форма», или форма *et cetera*. В «безграничности» формы заключалась новая неевропейская концепция музыки,

согласно которой открытая, нелинейная среда (форма) также содержит в себе определённый организационный посыл – интенцию, тяготение, итерацию и самоорганизацию. Последнее говорит о принципиальной родственности восточного типа мышления синергетическому, что позволяет рассматривать музыкальную композицию без заключительной каденции и тактовой черты, то есть «без окончания», как самоорганизующуюся, в «режиме бесконечного растекания от центра» [3, с. 103]. Согласно синергетике, которая, повторяем, апплицируется нами на область музыкальной предметности, процесс «само-рождения» связан с множественностью состояний и неоднозначностью путей развития музыкальной системы в условиях отсутствия перманентных связей между её элементами. Управление творческой мыслью в условиях многозначности и парадигмальной матрицы нелинейности (например, хэппенинги, акции) предполагает разные степени свободы с актуализацией вопроса о регуляторе творческих репрезентаций. На наш взгляд, речь идёт о самодетерминизме, который есть «способность самостоятельного выбора направления саморазвития» Творческий разум в таких композициях демонстрирует различные уровни осмысления и репрезентации процесса, его конструирование и регулирование компонентов на основе саморегуляции (например, композиция «Auf sieben Tage» К. Штокхаузена). Самодетерминизм и самоорганизация адекватно фиксируют новое состояние музыкальной материи, сформировавшейся в постнеклассическую эпоху, и одновременно выступают оптимальным методологическим инструментарием при изучении нелинейного качества музыкальной композиции. Её главными чертами выступают открытость системы, фактор случайности (казуальности), «подлинная множественность подлинно новых состояний» и незакреплённость текста. Под влиянием восточного миропонимания поставангардное композиторское мышление трактует мир как «нечто многовариантное» (И. Пригожин) и самоорганизующее.

Таким образом, сочинения, одухотворённые идеями восточного мистицизма, «открытая форма» и интуитивные музыкальные проекты есть свидетельство тому, что западная музыкальная цивилизация постепенно стала утрачивать идентификационные качества, то есть дошла до своего края, за которым – неизвестность, непонятность. Такой переломный, неопределённый момент будущего развития европейской музыки академической традиции назван в синергетике точкой бифуркации, которая характеризуется принципиальной непредсказуемостью будущего и неопределённостью насто-

ящего. Авангардный и поставангардный композиторский опыт европейских музыкантов эпохи постмодерна показывает, что интенции к Востоку пока не приобрели статуса новой музыкальной концепции и апелляция к восточной идее бесконечности бытия и детерминированности «хаоса» продолжает оставаться оригинальным композиторским опытом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Житомирский, Д. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны / Д. Житомирский, О. Леонтьева, К. Мяло. – М. : Музыка, 1989. – 300 с.
2. Кириллина, Л. Луиджи Ноно / Л. Кириллина // XX век. Зарубежная музыка. – М., 1995. – Вып. 2. – С. 11 – 57.
3. Князева, Е. Основания синергетики / Е. Князева, С. Курдюмов. – СПб. : Алетейя, 2002. – 414 с.
4. Субботняя, А. Г. Восточные традиции в европейском музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI века / А. Г. Субботняя. – Витебск : ВГУ им. П. Машерова, 2011. – 156 с.
5. Штокхаузен, К. Из интервью / К. Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка. – М., 1995. – Вып. 1. – С. 47 – 55.

РЕЗЮМЕ

Рассматривается постнеклассическая музыкальная композиция, содержащая внеевропейские параметры. Выдвигается тезис о важнейшей роли восточного начала (принцип случайных действий, коллаж, медитативность) в модификации европейской музыкальной логики.

SUMMARY

A post-nonclassical musical composition containing non-European parameters is considered. The thesis is put forward about the most important role of the Eastern principle (the principle of accidental, collage, meditateness) in the modification of European musical logic.

Олейникова Э. А.

МЕЖДУ ПРОШЛЫМ И ГРЯДУЩИМ: О ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА В. РЕБИКОВА

Белорусская государственная академия музыки

(Поступила в редакцию 16.03.2020)

Культура России рубежа XIX – начала XX в., образно названная Серебряным веком, постоянно притягивает к себе внимание современных исследователей в силу разнообразия творческих поисков русской художествен-

ной интеллигенции и многоликости стилевой палитры их творений. Не является исключением музыкальное искусство, яркими представителями которого являются такие неординарные личности, как А. Скрябин, С. Рахманинов, И. Стравинский. Однако любое культурное пространство, как и звёздное небо, прекрасно не только за счёт ярких созвездий, но и малых светил, организуемых не только фон, но и обеспечивающих разнообразие и неповторимость этого пространства. В современном музыковедении сегодня наметилась позитивная тенденция: стремление объективно взглянуть на многие явления этого периода, а значит, и более глубоко в научном плане интерпретировать творчество музыкантов, долго пребывающих в забвении. К таким композиторам относится Владимир Иванович Ребиков, оставивший объёмное музыкальное наследие, разнообразное с точки зрения жанров и форм.

Становление В. Ребикова как музыканта-профессионала было достаточно сложным. В 1885 г. он пытался поступить в Московскую консерваторию, но комиссия во главе с С. И. Танеевым категорически отвергла его стилевые инновации. В. Ребиков поступил на филологическое отделение Московского университета, параллельно занимаясь музыкой с композитором Н. Кленовским (учеником П. Чайковского). В итоге профессиональное образование композитор получил в Берлине и в Вене: его педагогами были К. Мейербергер, Т. Мюллер, О. Яша. Творчество В. Ребикова становится популярным за рубежом, о чём свидетельствует признание таких музыкальных деятелей, как З. Неедлы, И. Пицетти, О. Недбал, Б. Каленский, М. Кальвокоресси. В 1912 г. в Америке была издана книга по теории музыки, одна из глав которой посвящена музыкальной гармонии В. Ребикова. Как пишет исследователь И. В. Шинтяпина, «даже в далёком Рио-де-Жанейро знали русского композитора и пригласили его занять должность профессора теории музыки в консерватории» [7, с. 23]. По приезде в Россию В. Ребиков стал активным участником многих литературно-художественных объединений и вечеров, преподавал в учебных заведениях Москвы, Киева, Одессы. Поселившись в 1897 г. в Кишинёве, он добился открытия там отделения Русского музыкального общества и организовал музыкальную школу; в конце 1890-х годов явился инициатором организации первого в истории музыки официального творческого объединения – «Общества русских композиторов». В. Ребиков часто бывал за границей, давал сольные концерты, которые пользовались неизменным успехом, и активно интересовался достижениями европейских композиторов.

Несмотря на признание творчества В. Ребикова многими представителями русской и зарубежной творческой интеллигенции, в советский период долгое время культивировалось мнение академика Б. Асафьева, который писал: «“Пустоцвет” русского модернизма – так я однажды определил творчество Ребикова и теперь не меняю своего мнения» [1, с. 51]. Подобный вердикт мэтра советского музыковедения во многом предопределил нигилистическое отношение к богатому наследию музыканта, которое включало оперы («В грозу», «Княжна Мери», «Тэа», «Бездна», «Альфа и Омега», «Нарцисс», «Арахнэ», «Ёлка», «Женщина с кинжалом», «Дворянское гнездо»), балеты («Белоснежка», «Что случилось с балериной, китайцами и прыгунами»), фортепианные циклы («Осенние грёзы», «В сумерках», «Из дневника»), духовные произведения («Литургия», «Всенощная»), музыку для детей и другие произведения. Даже формальное перечисление созданных опусов В. Ребикова свидетельствует о значительном расширении образного мира русской музыки за счёт драматургии А. Шницлера, «Метаморфоз» Овидия, произведений Г.-Х. Андерсена, М. Лермонтова, И. Тургенева. Несмотря на усилившийся интерес в русскоязычной литературе к композиторам, как ранее говорили, «второго ряда», фундаментального исследования, посвящённого наследию композитора, пока не существует.

Во многих областях музыкального творчества В. Ребиков был новатором: предвосхитил многие гармонические краски К. Дебюсси, кластерную технику Г. Коуэлла, политональность Д. Мийо, атональную музыку XX в. Несложно заметить, что композитору удавалось сохранить сложное стилевое «равновесие», обеспечивающее связь с прошлыми традициями своих соотечественников, и одновременно предвосхищать многие кардинальные инновации композиторов грядущих поколений. На наш взгляд, это одно из объективных оснований, требующих особого подхода в научной интерпретации наследия композитора.

Будучи хорошим пианистом, В. Ребиков много внимания уделял фортепианным жанрам. Для современников, воспитанных на предельной «культуре звука», было эстетически неприемлемым исполнение аккордов поставленной боком ладонью (как в «Гимне солнцу»). Но именно эти новаторские приёмы фортепианного звукоизвлечения будут инициировать «ударную» технику С. Прокофьева, в молодости игнорировавшего привычную академическую «кантиленную» манеру исполнения. Необычными для исполнителей казались политональные совмещения в фортепианных партиях двух рук, поиски ладов «нетрадиционной струк-

туры», отказ от тактовых черт, эксперименты с разнообразными квартовыми сочетаниями.

Наиболее широким пространством для музыкальных экспериментов В. Ребикова оказалась вокальная музыка. Именно в ней проявились наиболее существенные эксперименты взаимодействия искусств. Об этой тенденции модерна справедливо пишет исследователь И. Скворцова: «На рубеже XIX и XX веков романтическая идея синтеза искусств перерождается в синтез всего и вся, и главное – в синтез типовых черт разных видов искусств и разных направлений в одном виде, например, в изобразительном искусстве рождается синтез живописного, декоративного и прикладного направления. Один вид искусства словно перенимает и примеряет на себя стилевые черты другого вида: поэзия – музыку, музыка – живопись, живопись – музыку и т. д. Как писал по этому поводу Антокольский, “музыку хотели видеть, а живопись и скульптуру слышать”» [5, с. 85] Увлечённость В. Ребикова идеей синтеза искусств сказалась на всех основных жанрах его творчества. Так, обозначенный композитором жанр меломимики, по его словам «есть род сценического искусства, в котором мимика и инструментальная музыка соединяются в одно неразрывное целое. Меломимика разнится от балета тем, что танцы не играют в ней никакой роли; от пантомимы – что музыка играет в ней роль не менее важную чем мимика. Область меломимики начинается там, где кончается слово и где царит лишь одно чувство» [3, с. 2]. Примером может служить меломимика «Объяснение в любви». Фортепианную пьесу сопровождает ремарка композитора: «Сцена представляет роскошную гостиную; лампа с красным абажуром мягко освещает её. Он играл на рояле, она сидела рядом с ним. Не смея передать словами, он звуками музыки пел ей гимн любви, гимн её красоте, и гимн этот находил в её сердце сочувственный отзвук» [3]. Несомненно, эта лирико-жанровая зарисовка была очень далека от привычных образов «кучкистов» и даже П. Чайковского, так как предполагала взаимодействие музыки с визуальным рядом, который обеспечивали тонко реагирующие на нюансы музыки артисты, передающие эмоции без слов, прибегая к пластике, пантомиме (мимансу). Созвучными данному жанру были мелопластики, также объединяющие визуальные и музыкальные компоненты («Фавн и Нимфа», «Сражение и победа», «Опьянение», «Весеннее утро»).

Считая основным содержанием музыки область человеческих эмоций, В. Ребиков писал: «На музыку я смотрю как на средство возбуждать у слушателей желаемые мною чувства и настроения» [6, с. 55]. Стремление композитора передать тончайшие нюансы человеческих переживаний особенно ярко прояви-

лись в вокальной музыке. Композитор пошёл по пути, который не ограничивал вокалиста рамками точно зафиксированных мелодий. В новом жанре ритмодекламаций стихи интерпретировались чтецом-вокалистом самостоятельно в виде гибкой просодии с определённым ритмическим рисунком и поддерживаемой партией фортепиано, помогающей оттенить гибкие и изменчивые интонации речи и поэтического текста. В качестве поэтической основы композитор выбирал тексты разных поэтов: А. Апухтина, Г. Гейне, Ф. Петрарки в переводе А. Майкова, И. Рукавишникова. Однако наиболее пластичными по воспроизведению просодии были ритмодекламации, написанные на стихи К. Бальмоната, которые сами по себе включали яркий музыкальный компонент («Мы цветы срывали», «Эдельвейс», «О, миг пленительный», «Люблю тебя»). Вначале В. Ребиков называл свои вокальные опусы мелодекламациями, где обозначились тенденции как к театрализации вокальной музыки, так и относительно свободному декламационному интонированию текста без привычной зафиксированной вокальной партии. Перекликается с указанными видами вокальной музыки жанр мелопоэзы, этимология слова которого предопределяет органичное соединение мелодии и поэзии. Симптоматично, что поиски В. Ребикова в области вокальных жанров происходили параллельно и независимо друг от друга с известным в европейской музыке стилем А. Шёнберга *Sprechgesang*.

Не менее оригинальными для своего времени были идеи В. Ребикова в области реформы музыкального театра: его концепция музыкально-психографической драмы. Стремление наиболее адекватно передать мельчайшие движения душевной жизни человека подвигло композитора обратиться к психографии, которая интерпретировалась им прежде всего как «требованием свободы музыкального языка от академических указаний» [2, с. 81]. Многие эстетические воззрения композитора по отношению к оперному спектаклю отразились в масштабной опере «Дворянское гнездо» по роману И. Тургенева, что само по себе было уже новаторским для русской оперы. В масштабном предисловии В. Ребиков подробно описывает свои представления о новом жанре: «В музыкально-психографической драме музыка является только средством вызывать в слушателях чувства и настроения. Самостоятельного значения эта музыка может и не иметь. Понятие о красоте мелодий и гармоний отпадает – ибо в драме хорошо всякое сочетание звуков, которое способно вызвать требуемое чувство <...> В этой звукописи нет места лишним звукам, посему каждая нота должна быть озвучена с соответствующим чувством исполнителя. Все партии надо исполнять тоновым говором, почти естественным разговором. Главное, надо

проникнуться ролью, вжиться в неё, дабы она была уже не ролью, а живым воплощением» [4, с. 5]. В предисловии оперы даны подробные комментарии автора, касающиеся внешнего вида и характеров героев, их манеры говорить и общаться с друг другом; композитор отдельно выделяет раздел об особенностях режиссуры, о функции оркестра и фортепиано.

Опера «Дворянское гнездо», поставленная в 1995 г. в Камерном музыкальном театре в Москве под руководством режиссёра Б. Покровского, инициировала интерес исследователей к творчеству В. Ребикова.

Сегодня очевидно, что без объективного взгляда на творчество композиторов «второго ряда» невозможно представить музыкальную «картину мира» во всей её «полифоничности» идей, творческих устремлений и одновременно детерминированности художественных явлений. Творчество В. Ребикова тому яркое доказательство. Акцентируя внимание преимущественно на новаторских парадигмах его творческого метода, исследователи уделяют мало внимания проблеме преемственности, проявляющейся во многих сферах его композиторской деятельности. Так, эксперименты в вокальной музыке и стремление речевой интонацией максимально отразить слово и чувство берут своё начало в творчестве А. Даргомыжского, синкретическом мелосе, «Женитьбе» М. Мусоргского. В. Ребиков пошёл по пути не «социологизации», а предельной «эстетизации» культивируемых им образов, типичных скорее для русской дворянской усадьбы, а не для народной или разночинной среды. Феномен музыкально-психографической драмы – естественное продолжение, дальнейшее развитие жанра лирико-психологической оперы П. Чайковского, с тем лишь отличием, что композитор максимально ориентируется на свободу от оперных форм и слишком личностное, субъективное восприятие «стенограммы» чувств героев, что максимально «дистанцирует» музыкальный язык В. Ребикова от узнаваемых вокальных «инвариантов». Тем не менее, во многом именно по этому пути в разных национальных преломлениях будет развиваться опера XX в., всё более отдаляясь от привычной красоты вокального мелоса. Композитор остался верен театру-переживанию, в отличие от театра-представления, игры, шутовства. В своей музыке он старался сбегать романтическое ощущение красоты и культуры чувства, что поистине актуально и для нашего времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. В. Русская музыка: XIX и начало XX века / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1968. – 324 с.

2. Насонова, А. А. Гений или «пустоцвет русского модернизма». Штрихи к портрету Владимира Ребикова / А. А. Насонова // Музыкальная жизнь. – 2013. – № 3. – С. 81 – 82.
3. Ребиков, В. Меломимика (ноты) / В. Ребиков. Лейпциг : Изд-во Юргенсона, [б. г.] // Библиотека Белорусской государственной академии музыки. – № 15803.
4. Ребиков, В. Опера «Дворянское гнездо» / В. Ребиков. – М. : Изд-во Юргенсона, 1916. – 168 с.
5. Скворцова, И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX – XX веков / И. А. Скворцова. – М. : Композитор, 2012. – 353 с.
6. Томпакова, О. М. Владимир Иванович Ребиков / О. М. Томпакова. – М. : Музыка, 1989. – 79 с.
7. Шинтяпина, И. В. Незыбаемые страницы забытого творчества (к 150-летию со дня рождения композитора В. И. Ребикова (1866 – 1920) / И. В. Шинтяпина // Наука, искусство, культура. – 2016. – Вып. 3. – С. 21 – 28.

РЕЗЮМЕ

Творчество композитора В. Ребикова рассматривается в контексте модернистических тенденций русской культуры Серебряного века. Художественно-эстетические взгляды и стилевые тенденции музыканта отражают, с одной стороны, преемственность с творчеством композиторов предшествующих поколений, с другой – стремление найти новые формы синтеза разных искусств при сохранении статуса музыки как языка чувств.

SUMMARY

Creativity of Rebikov V. is looking through context of modernistic tendencies of Russian culture of Silver age. Art and aesthetic looks and stylistic tendencies of musician, from one side, reflects continuity with art of composer from previous generations, from other side, strive to find new synthesis forms of different arts with saving of status of music as language of feelings.

Плодунова Т. А.

ИЗ ОПЫТА СИСТЕМНО-ТИПОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ И ПРАКТИЧЕСКОГО ОСВОЕНИЯ ВОКАЛЬНОЙ ЭТНОФОНИИ РЕГИОНОВ БЕЛАРУСИ

*Белорусский государственный университет культуры и искусств
(Поступила в редакцию 04.09.2020)*

Проблема сохранения и передачи будущим поколениям традиционной певческой культуры белорусов как одной из культурно-исторических особенностей народа близка многим специалистам культурно-образовательной сферы Республики Беларусь, во многом решается силами педагогов-энтузиастов и руководителей любительских фольклорных ансамблей.

В 2004 г. на кафедре этнологии и фольклора Белорусского государственного университета культуры и искусств была открыта уникальная специализация «Этнофоноведение», первый студенческий набор на которую осуществила автор данной статьи. Постепенно, с каждым новым набором студентов у преподавателя этой творческой мастерской под названием «Этносуполка» сформировался свой педагогический стиль и авторская методика по освоению вокальной этнофонической традиции регионов Беларуси.

Накопленный слуховой и певческий опыт в рамках педагогической, экспедиционной и научно-исследовательской работы привёл автора к созданию своей системы изучения и освоения вокальной этнофонии белорусов, а также типологии тембров региональных этнофонических традиций. Наибольший интерес вызвал вопрос формирования тембровой палитры звучания. Однако в современной фольклористике обоснованная типология тембров вокальной этнофонии ещё не сложилась. Последние работы, в которых уделяется внимание тембровым характеристикам фольклорных напевов, основаны на осознании факта особой важности данного явления традиционной культуры. Так, исследователь традиционного пения народов Сибири В. В. Мазепус разработал оригинальную методику артикуляционно-акустического определения тембров и постулирует следующий принцип классификации: «...универсальное значение имеет артикуляционный принцип определения тембра. Суть его заключается в том, что фиксируется не сам тембр, а способ его извлечения. В применении к инструментальной музыке этот принцип хорошо известен и сводится к детальной фиксации исполнительских штрихов, что позволяет воссоздать заданный тембр с необходимой точностью, если известны конструкция и акустические свойства инструмента. При анализе тембров, производимых вокально-речевым аппаратом человека, представляется эффективной несколько расширенная и уточнённая артикуляционная классификация» [1, с. 26].

В применении подобного темброво-артикуляционного метода к изучению и освоению белорусской вокальной этнофонии автор данной статьи имеет следующие методические наработки.

Практика освоения локальных этнофонических традиций регионов Беларуси в студенческой фольклорной группе «Этносуполка» идёт в трёх направлениях: 1) эмоциональное погружение в музыкально-поэтический мир

песни; 2) выделение функционально-семантических слоёв акустического кода традиции; 3) выстраивание системы методов и техник звукообразования. Каждое из направлений достойно описания, но последнее, технологическое, нас интересует с точки зрения формирования тембра как одного из параметров акустического кода традиции. Рассмотрим некоторые наработки по формированию тембров певческого голоса на основе локальных этнофонических традиций белорусов.

Певческие позиции этнофонации. Процесс певческой фонации протекает в условиях той или иной акустической системы – фонационного аппарата, артикуляторы которого, в свою очередь, выстраивают надлежащие форма-объёмы его резонаторов как резервуаров звуковой энергии. В формировании форм и объёмов рото-глоточных резонаторов участвует важный фактор – певческая позиция, которая задаёт, так сказать, архитектурный проект фонационного аппарата (звукового волновода). Певческая позиция выступает как артикуляционная установка рото-глоточного канала, она формируется двигательной динамикой языка по горизонтали рото-глоточной полости (от задней стенки глотки до верхних зубов). Применяв фонетическую классификацию звукообразования, выделяем три основных певческие позиции, которые устанавливает двигательная динамика языка по горизонтали рото-глоточной полости:

- 1) заднеязычная («углублённая»);
- 2) среднеязычная (оптимальная речевая);
- 3) переднеязычная (речевая «на улыбке»).

Певческая позиция – своеобразная модель поперечника гортанной трубы, фиксируемого соответствующими частями языка, зева, челюстей, стенок глотки. Гортанную трубу возможно представить как трансформер, который можно стабильно установить и свободно варьировать объёмы с широким, средним, узким сечением поперечника гортанной трубы (у аутентичных носителей это получается чрезвычайно импровизационно). В фонационном аппарате каждого человека потенциально помещён виртуальный комплект эластичных трубок с различным поперечным сечением, похожий на комплект духовых инструментов.

На наш взгляд, заднеязычная «углублённая» певческая позиция характерна для пения отдельных районов Брестского Полесья (Пинский, Ганцевичский, Столинский, Лунинецкий), а переднеязычная – для локальных традиций Гродненского Понёманья (Дятловский, Щучинский, Вороновский р-ны), среднеязычная певческая позиция в разной степени тяготения к переднеязычной

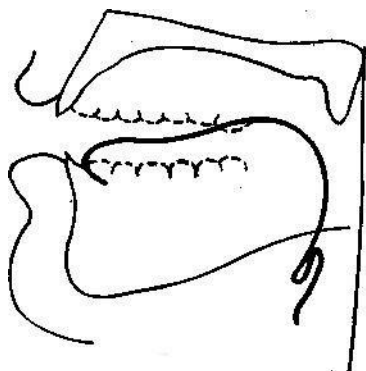
или заднеязычной наблюдается в исполнении Могилёвского Поднепровья (Мстиславльский, Климовичский, Бельничский, Чаусский районы), Витебского Подвинья (Глубокский, Ушацкий, Полоцкий районы) и Минщины (Любанский, Солигорский районы), однако встречается и в локальных традициях других регионов (Ветковского Посожья, Гомельского и Брестского Полесья).

Артикуляции при этнофонации. Певческая фонетика, присущая различным вокальным традициям, значительно отличается от речевой. Хотя исходный материал в речи и пении один и тот же – звуки и фонемы родного языка. Но в пении он артикуляционно отличается от речевого оригинала, даже очень значительно.

Своеобразием характеризуется артикуляционная база белорусского языка. По определению филологов, «её звуковое обличие прежде всего определяет общая ненапряжённость, расслабленность органов речи при звукообразовании» [2, с. 100]. В белорусском языке 6 гласных звуков, выделяемых под ударением: [и], [ы], [а], [э], [о], [у]. Акустические различия между ними определяются объёмом и формой резонансных локусов, которые могут сильно изменяться в результате определённых движений языка и губ. Язык движется по горизонтали (вперёд, к нижним зубам и в обратном направлении) и по вертикали (поднимаясь к твёрдому нёбу в большей или меньшей степени). Эти два направления двигательной динамики языка определённо связаны: продвижение вперёд или назад обычно сопровождается с одновременным большим-меньшим поднятием вверх, что качественно меняет форму и объём рото-глоточного звуковода, а значит и интенсивность обертонового спектра его резонаторов. От степени подъёма языка зависит и степень раствора рта: при нижнем подъёме (гласные «а», «о») – самое широкое раскрытие; при верхнем – самое узкое (гласные «и», «у»). При среднем подъёме (гласные «ы», «э») – среднее раскрытие рта.

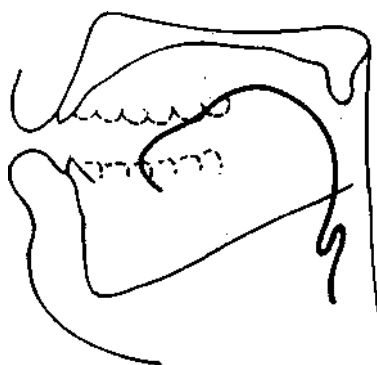
По наблюдениям автора, те или иные артикуляционные жесты в режиме определённой певческой позиции оформляются в характерную для своего региона артикуляционную модель: *О*-образная, *А*-образная, *Э*-образная, *И*-образная, *Ы*-образная – своеобразные архитектурные проекты фонационного аппарата-«рупора». Поэтому при стабильности артикуляций в рамках той или иной модели она не носит характер застывшей формы, а как бы даёт артикуляционный эскиз, который, в свою очередь, задаёт определённый мышечный каркас всего фонационного аппарата. Вот некоторые из базовых артикуляционно-тембровых моделей этнофонации, выдвинутых автором на основе изучаемых локальных этнофонических традиций.

А-образная артикуляционная модель



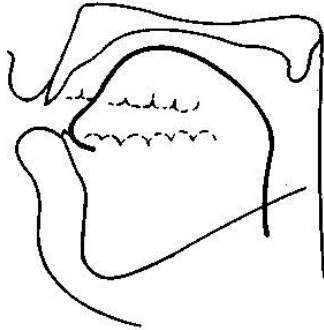
При образовании А-образной артикуляционной модели нижняя челюсть опущена в большей степени, чем при образовании других гласных звуков. В связи с этим рот раскрыт широко. Спинка языка слегка прогибается в середине, поэтому задняя её часть приподнята. Губы пассивны, не выпячиваются вперёд и открывают зубы, поэтому звукоизлучающее отверстие резонатора образуется зубами. При изолированном произношении гласный [а] не локализуется по месту подъёма языка, но чаще всего его относят к нижнему подъёму и средне-заднему ряду. Тембральный спектр представляет равновесие высоких и низких обертонов.

О-образная артикуляционная модель



При образовании О-образной артикуляционной модели нижняя челюсть опущена, раствор рта при [о] шире, чем при [у], но более узкий, чем при [а]; язык при образовании [о] отодвинут назад и своей задней частью поднимается к мягкому нёбу, однако в меньшей степени, чем при [у]; кончик языка отодвинут назад от нижних зубов; корень языка оттянут до задней стенки глотки. Губы округлены, образованное губами звукоизлучающее отверстие имеет меньший диаметр по сравнению с [а]. Тембральный спектр насыщен низкими обертонами.

Э-образная артикуляционная модель



При образовании Э-образной артикуляционной модели нижняя челюсть опущена в большей степени, чем при образовании [и], и в меньшей, чем при [а]; поэтому раствор рта при [э] шире [и] и уже [а]; язык продвинут вперёд и приподнимается средней частью к твёрдому нёбу, однако в меньшей степени, чем при [и], губы пассивны. Язык в положении среднего подъёма переднего ряда. Тембральный спектр насыщен высокими обертонами.

Данные темброво-артикуляционные модели являются базовыми, вариативность совмещения их отдельных артикуляционных жестов и положений органов фонации даёт ряд вариантов. Например, *ОА*-образная артикуляционная модель (фонема *О* «широкая») сочетает артикуляции гласного [о] среднего подъёма заднего ряда с характеристиками [а] низкого подъёма; *АО*-образная модель (фонема *А* «глубокая») задаёт форму-объём рото-глотки по проекту [а] низкого подъёма среднего ряда, приобретая черты заднеязычного гласного [о]; *АЭ*-образная модель (фонема *А* «на улыбке») сохраняет глубину низкого подъёма [а], однако переход в передний ряд, как в гласном [э], придаёт более светлую окраску звучанию. Более того, в исполнительской практике отдельных ареалов замечены, казалось бы, парадоксальные артикуляционные модели. Это *АЫ*-образная тембровая модель исполнительских традиций деревень Тонеж, Букча, Липляны, Новое Полесье Лельчицкого района, демонстрирующая яркое, резкое звучание с высокими пронзительными частотами в своём тембральном спектре, на которое фонационный аппарат настраивают отдельные артикуляционные жесты гласного [ы] (при его произношении весь язык высоко поднимается к передней части мягкого нёба, при этом оттянут назад). Уникальный случай артикуляционного «фильтра» фонемы [ы] замечен в исполнительской традиции деревни Шихов Жлобинского района, экспедиционными записями которой с автором поделилась этномузыколог Г. Г. Кутырёва-Чубаля.

Вариативность темброво-артикуляционных моделей певческой фонации довольно разнообразна даже в рамках одного ареала, что даёт перспективу для создания развёрнутой типологии тембров белорусской вокальной этнофонии.

Результаты этой экспериментальной работы впереди, о чём автор сообщит в материалах научных изданий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мазепус, В. В. Артикуляционная классификация и принципы нотации тембров музыкального фольклора / В. В. Мазепус // Фольклор. Комплексная текстология. – М., 1998. – С. 24–51.
2. Сямешка, Л. І. Беларуская мова : вучэбны дапаможнік / Л. І. Сямешка. – Мінск : Сучаснае слова, 1999. – 224 с.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируются пути и средства освоения вокальной этнофонии Беларуси и сосредоточено внимание на формировании тембра певческого звука, адекватного этнофонической традиции региона. Накопленный автором слуховой, певческий и экспериментально-педагогический опыт лежит в основе системы изучения вокальной этнофонии регионов Беларуси. Артикуляционно-акустический подход в определении тембров является основой создания типологии тембров региональных этнофонических традиций, проект которой представлен в данной статье.

SUMMARY

The author of the article analyzes the ways and means of mastering the vocal ethnophony of Belarus and focuses on the formation of a timbre of singing sound that is adequate to the ethnophonic tradition of the region. The auditory, singing, and experimental-pedagogical experience accumulated by the author underlies the system for studying the vocal ethnophony of the regions of Belarus. The articulatory-acoustic approach in determining timbres is the basis for creating a typology of timbres of regional ethnophonic traditions, the draft of which is presented in this article.

Стецюк Р. А.

ДЖАЗОВЫЕ САКСОФОННЫЕ СТИЛИ Д. КОЛТРЕЙНА И С. РОЛЛИНСА (НА ПРИМЕРЕ СОВМЕСТНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ НА ТЕМУ «TENOR MADNESS»)

*Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского
(Поступила в редакцию 19.06.2020)*

Саксофон – один из титульных инструментов джаза. Его образ прочно связан со стилистикой этого искусства, репрезентируемого выдающимися исполнителями, среди которых Джон Уильям Колтрейн (1926 – 1967) и Теодор Уолтер «Сонни» Роллинс (род. в 1930 г.). Предпринятый в данной статье сравнительный анализ их исполнительско-импровизаторских стилей представляется актуальным в

свете новых тенденций в джазологии, ставшей в последнее время неотъемлемой составляющей академической музыкальной науки.

Целью исследования стало сравнение джазовых саксофонных стилей указанных мастеров, в которых отражены многие черты джазовой стилистики периода *post-bop* как «конгломерата» традиционного и современного джазовых направлений и течений.

Общее и особенное в джазовых саксофонных стилях С. Роллинса и Д. Колтрейна наглядно раскрывается в уникальном образце – композиции-импровизации «Tenor Madness» (букв. «теноровое безумие»). Это был единственный случай их реального исполнительского соперничества в форме концертно-камерного дуэта, где каждый из саксофонистов остаётся самым собой, но одновременно подстраивается к партнёру, вступая с ним в определённое соглашение.

Характеризуя начало и принцип концертности, Б. Асафьев выделял в нём диалог как форму «соревнования-соглашения» [1, с. 218 – 220], перерастающего в диалектику «антитетического контраста-единства», если воспользоваться формулировкой З. Лиссы [5]. Джазу во всех его стилевых претворениях далеко не чужда концертность, идущая от антифонов и респонсорики предтеч джазового искусства, например, *spirituals* и *gospels*, в том числе и атрибуты концертного жанра – виртуозность и импровизационность, выступающие наряду с диалогичностью [2].

Импровизация на тему «Tenor Madness» напоминает академический двойной концерт, но с «поправкой» на специфику джаза, где жанры не укладываются в академические схемы-модели. Во-первых, «концертирование» здесь осуществляется на уровне камерного (равнопотенциального) принципа мышления, без выделения одного солиста-лидера (в джазовом ансамбле солируют все его участники, если им «предоставляется слово»). Во-вторых, акцент делается на техническом мастерстве, виртуозности исполнителей, выступающих одновременно и как импровизаторы.

Композиция-импровизация С. Роллинса-Д. Колтрейна «Tenor Madness» входит в одноимённый альбом, записанный квартетом С. Роллинса на студии звукозаписи «Prestige Records» в 1956 г. К этому времени имена обоих саксофонистов уже были хорошо известны публике и критике, а их исполнительские манеры полностью сформированы. Альбом состоит из пяти номеров: № 1 «Tenor Madness» (авторская тема С. Роллинса); № 2 «When Your Lover Has Gone» (тема-стандарт Е. А. Свона); № 3 «Paul's Pal» (авторская тема С. Роллинса); № 4 «My Reverie» (тема-стандарт Л. Клинтона); № 5 «The Most Beautiful Girl in the World» (тема-стандарт Р. Роджерса и Л. Гарта). В состав квартета входили, помимо саксо-

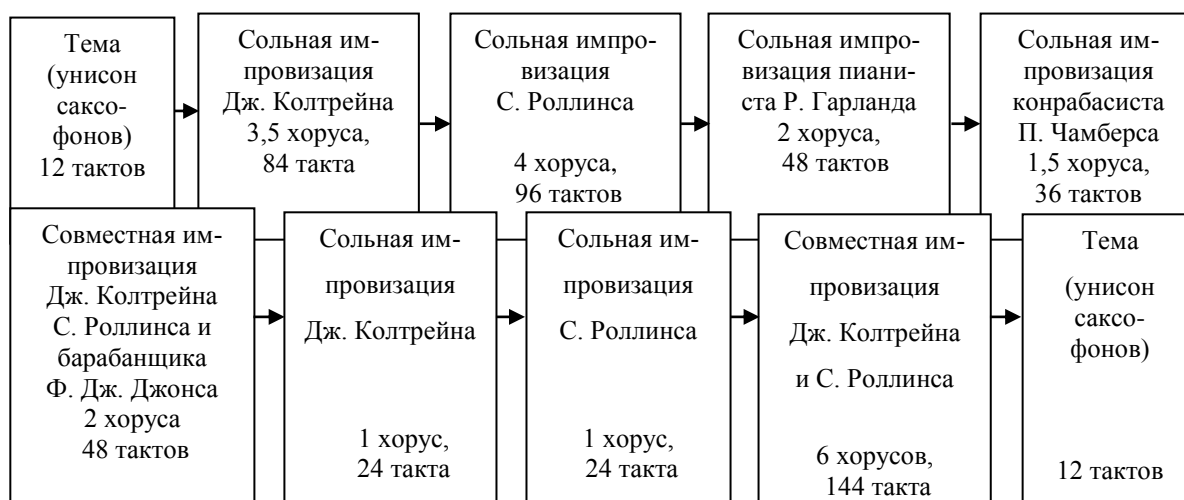
фонистов-лидеров (представленных только в первом номере), Р. Гарланд (фортепиано), П. Чамберс (контрабас) и Ф. Д. Джонс (барабаны).

Импровизация на тему «Tenor Madness» – самый масштабный из номеров альбома (время звучания – более 12 минут). Применяя метод компаративного анализа, являющийся одним из ведущих в музыкальной интерпретологии [4], следует трактовать его в нескольких взаимосвязанных аспектах, касающихся не только исполнительских манер С. Роллинса и Д. Колтрейна, но и организации самого материала импровизации, её жанровых истоков, стилистики и формы.

Авторская тема С. Роллинса создана по модели блюза, с такими его характерными признаками, как: 1) эстетика меланхолии (англ. *blue devils* меланхолия, хандра; амер. *to feel blue* – быть печальным); 2) поэтика блюзовой строфы, представленной в двенадцатитакте вопросо-ответной структуры; 3) ладогармоническое строение с выделением функциональных последовательностей в рамках триады основных ступеней – *T-S-D* в разной комбинаторике; 4) использование блюзовых тонов (низкие III и VII ступени мажора) и образованным на этой основе модифицированного звукоряда с условными понижениями названных ступеней – так называемые *dirty tones* [3, с. 359, 362].

Хорус темы исполняется С. Роллинсом и Д. Колтрейном в унисон без традиционного повтора, то есть как 12-такт, а не 24, как в традиционном блюзе. Способ построения общей формы импровизации на данную тему отвечает нормативам как *swing*'а, так и *bebop*'а. Импровизационная «программа» строится как последовательное провидение темы у всех участников ансамбля, обрамляемое унисонами саксофонистов в начале и в конце.

Общая схема формы «Tenor Madness» выглядит следующим образом:



Кроме сольных импровизационных хорусов композиция содержит два совместных импровизационных раздела, в первом из которых солистами выступают оба саксофониста и барабанщик, а во втором соревнуются Д. Колтрейн и С. Роллинс в сопровождении всей ритм-секции.

Первое импровизационное соло (3,5 хоруса) исполняет Д. Колтрейн. Импровизатор начинает свое *solo* с взятых из темы коротких фраз восьмыми длительностями, лишь слегка видоизменяя их мелодический контур. Далее подключаются его «фирменные» звуковысотные полосы (*sheets of sound*), создаваемые на основе тематических мотивов-паттернов, дробящихся на разное число звуковых единиц, попадающих на метрическую долю и на определённую гармонию.

В процессе вариантных и свободных секвентных повторов импровизатор смещает метрическую акцентность, что уводит слушателя от ощущения границ долей и тактов. Это сопровождается внедрением модальной стилистики в ладовую сферу. Д. Колтрейн не только часто прибегает к приёму «гармонических замен» (ладовое модулирование, рассредоточенное секвенцированием), но и по особому подчёркивает их, заканчивая фразы на неустойчивых звуках, выделяемых ритмически. Происходит своеобразное совмещение (наложение) модальной импровизации на гармоническую «сетку» темы. Импровизатор то опережает появление следующей гармонии, то, напротив, как бы запаздывает с переключением на неё.

Следующее за этим *solo* С. Роллинса занимает 4 хоруса и основывается на типичных для данного саксофониста приёмах импровизации и исполнительской техники. В отличие от Д. Колтрейна, который сразу же приступал к мотивной разработке темы, С. Роллинс предпочитает придерживаться принципа последовательного накопления-усложнения вариационных средств. Его импровизация начинается кратким вступлением-мотивом, функция которого может быть обозначена как сигнальная, активизирующая внимание слушателей и переключающая их на восприятие другого саксофонного стиля. Об этом свидетельствует мелодический рельеф фраз, построенных на простых и нисходящих секвентных повторах терций, типичных для нормативной джазовой лексики.

Процесс введения подобных «вставок-сигналов» продолжается и далее, реализуясь в виде вопросо-ответных двухкомпонентных микроструктур, где первый сегмент репрезентирует тематический рельеф, а второй – вариацию

на него. Импровизатор сначала как бы настраивается на предстоящую смену гармонии, что позволяет ему свободно себя чувствовать в её звуковом поле.

Почти вся импровизация С. Роллинса строится на восьмых длительностях, хотя иногда в начальных оборотах фраз возникают быстрые пассажные «взлёты-возгласы», как бы вспышки энергии, с окончаниями на альтерированных неустойчивых ступенях, разрешающихся в дальнейшем в устойчивые. Для придания экспрессии своей достаточно «академичной» импровизации С. Роллинс последние звуки фраз часто исполняет приёмом *vibrato*, одновременно филируя звук. С той же целью вводные тоны в мелодии иногда смещаются на сильные доли такта, после чего следуют быстрые фигурационные пассажи из нисходящих терций, украшенные мордентами.

В отличие от Д. Колтрейна, ориентирующегося в своей импровизации на модалный джаз, С. Роллинс остаётся в своих импровизациях-вариациях в пределах гармонической «сетки», не выходя за рамки функционального «квадрата», который у Д. Колтрейна фактически перестаёт выполнять формообразующую роль.

С. Роллинс постоянно как бы напоминает себе и слушателям о гармониях темы-стандарта, предпочитая использовать для этого простые и эффективные средства – интервальные и септаккордовые секвенции в виде гармонических и мелодических фигурационных «блоков», соответствующих движению гармонических ступеней. Не выходит С. Роллинс и за пределы тактовой метрики, причём даже в тех случаях, когда он делает своеобразный «комплимент» Д. Колтрейну, завершая своё *solo* каденцией в виде виртуозного многозвучного пассажа в духе колтрейновских *sheets of sound*.

Отмечаются и определённые различия в тембровой окраске. Звучание тенор-саксофона у Д. Колтрейна характеризуется большей яркостью и блеском (самое подходящее слово здесь – «глянец»), чем у С. Роллинса, предпочитающего определённую «матовость» звука и меньший, чем у Д. Колтрейна, «разброс» регистров: Д. Колтрейн тяготеет к его расширению вверх, а С. Роллинс, в основном, остаётся в пределах средней регистровой зоны. При этом тембр инструмента у Д. Колтрейна воспринимается как более «холодный», сугубо инструментальный, а у С. Роллинса – как более «тёплый», близкий вокальному блюзу, что соответствует жанру самой темы.

Следующим этапом развития импровизационного процесса служит соло пианиста (Р. Гарланд), занимающее звуковое пространство двух хорусов. Находясь под влиянием обеих ранее прозвучавших саксофонных импровиза-

ций, пианист прибегает к стилизации под них, используя для этого технические приёмы, характерные для *bebop*'а и *swing*'а. В первом случае он подражает Д. Колтрейну, исполняя виртуозные пассажи мелкими длительностями с частыми смещениями метрической акцентировки (первый импровизационный хорус). Во втором случае объектом подражания становится стиль С. Роллинса, что реализуется через использование мелодических фраз, построенных на обыгрывании аккордовых вертикалей, секвенций на их материале, с подключением мелизматике и пассажных микро-каденций в конце построений (второй импровизационный хорус).

Следующей фазой развития в рамках общего ансамбля становится импровизация контрабасиста (П. Чамберс). Она длится всего 1,5 хоруса. Здесь представлена типовая стилистика *swing*'а, дополненная элементами виртуозного *bebop*'а. Импровизатор выходит за рамки достаточно «скромных», по сравнению с другими солистами, средств импровизаций-вариаций на контрабасе, откликаясь, как и пианист, на виртуозно-концертный стиль, предложенный саксофонистами-фронтменами. Так, П. Чамберс часто пользуется приёмом «бендирования», типичным для блюзовой лексики, прибегает к быстрым репетициям на одном и том же звуке, переходя после этого к «извилистым» мелодическим рисункам, основанным на секвенцировании. Обращает на себя внимание и значительный масштаб исполняемых контрабасистом фраз, что позволяет указать на их связь с саксофонной мелодикой.

Череду сольных импровизаций сменяют хорусы первой в «Tenor Madness» ансамблевой импровизации, построенной на респонсорных переключках саксофонистов и барабанщика (Ф. Д. Джонс). Поскольку здесь отсутствовала как таковая его сольная импровизация, взамен ансамблистами было предложено комбинированное солирование (полилог), занимающее объём двух хорусов. Распределение звукового материала в них отражено в следующей схеме:

Первый совместный хорус

1-й двенадцатитакт			2-й двенадцатитакт		
С. Роллинс – Ф. Д. Джонс – Д. Колтрейн	Ф. Д. Джонс – С. Роллинс – Ф. Д. Джонс		Ф. Д. Джонс – С. Роллинс – Ф. Д. Джонс		
(4 тт.)	(4 тт.)	(4 тт.)	(4 тт.)	(4 тт.)	(4 тт.)

Второй совместный хорус

1-й двенадцатитакт			2-й двенадцатитакт		
Д. Колтрейн – Ф. Д. Джонс – С. Роллинс	Ф. Д. Джонс – Д. Колтрейн – Ф. Д. Джонс		Ф. Д. Джонс – Д. Колтрейн – Ф. Д. Джонс		
(4 тт.)	(4 тт.)	(4 тт.)	(4 тт.)	(4 тт.)	(4 тт.)

Из схемы видно, что саксофонисты и барабанщик выступают на паритетных правах в плане одинаковых масштабов структурных единиц. По горизонтали развития тематического материала здесь соблюдается принцип «полистилистического соревнования» между саксофонистами, к манерам которых сразу же приспосабливается Ф. Д. Джонс, подчёркивая своими репликами либо остроту ритма *swing*'а (диалог с С. Роллинсом), либо метроритмическую свободу *bebop*'а (диалог с Д. Колтрейном).

Далее начинается путь к завершению импровизации, предполагающий идею замыкания. Сначала слово предоставляется Д. Колтрейну, исполняющему сольную импровизацию в масштабе одного хоруса, перекликающуюся по стилистике с его первым соло. Аналогичное по масштабам соло (1 хорус) исполняет далее С. Роллинс. Его импровизация первоначально строится по модели диалога-подхвата, продолжающего последнюю мысль Д. Колтрейна короткой автоцитатой из самой темы.

В качестве итога импровизационного процесса, представленного в «Tenor Madness», выступает развёрнутый диалог двух саксофонистов, охватывающий 6 хорусов. Здесь воспроизводится модель параллельного диалога, в котором сплетаются точки зрения обоих его участников, стремящихся выработать и представить слушателям общее понимание взятой для импровизации темы. Этот вид диалога наиболее всего соответствует принципу концертности, интерпретируемому как *concertare* (спорить, сражаться) и *concerere* (сплестать, совмещать).

Структура представленного тенор-саксофонистами диалога внешне достаточно проста. Каждый из них исполняет поочередно четырёхтактовые построения, сразу же уступая место коллеге (всего каждый из музыкантов исполняет по 18 таких фраз). Обращают на себя внимание и разные способы компоновки исполняемого материала: наряду с общим «параллелизмом», здесь ощущается присутствие элементов диалога-спора, а для обеспечения единой линии развития – диалога-подхвата. Общим моментом является логико-смысловая опора на типичную для джазовой импровизации вопросо-ответную структуру, демонстрируемую на уровне «беседы» двух саксофонистов на одну и ту же тему.

Тон «разговора» задаёт Д. Колтрейн, в партии которого преобладают императивные «вопросы» в виде активных фраз, исполняемых на одном дыхании (стилистика *hard bop*, характерная для Д. Колтрейна в период создания альбома «Tenor Madness»). На долю С. Роллинса приходятся «ответы» на эти

«вопросы», которые он аргументирует реминисценциями мотивов-паттернов из собственной темы, звучащими более спокойно. Однако вопросо-ответный диалог вскоре преобразуется в диалог-спор, что отражается через контраст создаваемой саксофонистами образной стилистики: Д. Колтрейн подчёркивает активный боповский *drive*, а С. Роллинс тяготеет к воспроизведению эмоционально-игровой природы блюза.

Завершает импровизацию на тему «Tenor Madness» репризный показ ее исходного варианта, где «голоса» саксофонистов сливаются в унисон. Тема звучит фактически без изменений и проводится только как «полухорус» (12 тактов), символизируя ту единую точку зрения, к которой пришли оба великих джазовых саксофониста в своих взглядах на искусство джазовой саксофонной импровизации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. – Л. : Музыка. Ленинградское отд-е, 1977. – 278 с.
2. Мінкін, Л. Щодо діалогічної природи жанру концерту (на прикладі Першого та Третього фортепіанних концертів Р. Щедрина) / Л. Мінкін // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. / ред. О. В. Торба. – Київ, 1987. – Вип. 22. – С. 77 – 83.
3. Озеров, В. Ю. Словарь специальных терминов / В. Ю. Озеров // Становление джаза / Д. Л. Коллиер. – М., 1984. – С. 357 – 376.
4. Тимофеева, К. В. Сравнительный анализ как метод интерпретологии (на примере фортепианного исполнительства) : автореф. дис. ...канд. искусств. : 17.00.03 / К. В. Тимофеева ; Харьковский национальный ун-т искусств им. И. П. Котляревского. – Харьков, 2011. – 18 с.
5. Lissa, Z. Hegel und das Problem der Formintegration in der Musik / Z. Lissa // Festschrift Valter Wiora. – Kassel, 1967. – S. 112 – 119.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена рассмотрению единственной совместной работы Джона Колтрейна и Сонни Роллинса – импровизации на тему «Tenor Madness». Блюзовая основа темы преобразуется за счёт индивидуальных импровизаторско-исполнительских решений, смысл которых определяется формулой «единство в многообразии» – девизом джазового искусства периода пост-боп.

SUMMARY

The present article is devoted to the only collaboration work of John Coltrane and Sonny Rollins which is the improvisation on a theme «Tenor Madness». The blues base of the theme transforms due to the individual improvisation and performing solutions which are determined by the formula of ‘unity in diversity’ which is the jazz art watchword of post-bop.

ВЛИЯНИЕ СВИНГА НА ЭСТРАДНУЮ ПЕСЕННОСТЬ

Харьковская государственная академия искусств

(Поступила в редакцию 16.03.2020)

Цель данной статьи – выявить истоки джазового направления свинг как одной из форм популярной музыки США. Объект исследования – свинг как составляющая джазовой культуры Америки 1-й половины XX в. Предмет исследования – влияние свинга на эстрадную песенность.

Процессы поглощения песенной лирики коммерческим началом (шоу-бизнес) становятся особенно интенсивными и наглядными в первые десятилетия XX в. Новейшее время с новыми ритмами жизни, чуждыми созерцательности и направленными к обновлению и действию, рожают новую систему музыкально-общественного спроса. Возникает движение, в основе которого лежит неудовлетворённость существующим положением вещей, стремление к пересмотру моральных критериев, а нередко и всей социальной структуры.

Рассматривая специфику влияния джаза на эстрадную песенность, необходимо учитывать ряд коммуникативных и эстетических факторов, связанных со становлением джаза на его родине (в США), а также с распространением в Европе, где условия национальных традиций существенно влияли на внедрение в них джазовой составляющей. Отношение к джазу в обоих случаях было двойственным и изменчивым. С одной стороны, джаз отрицался как искусство бытовое, недостойное внимания образованной публики, с другой – кризисность интонационной ситуации, сложившейся на рубеже XIX – XX вв. в академическом пласте, требовала новых интонационных идей, способных внести свежую струю в музыку Новейшего времени.

В 20-е годы XX в. социоинтеллектуальное брожение началось вокруг популярной музыки. Джазовый бум был частью коренных изменений в искусстве, морали и общественном мнении. Неслучайно этот период называли «веком джаза». Он принёс с собой новые танцы, модели одежды, сленг. Не что подобное происходило и в 1960-е годы, во время распространения рок-музыки. Движения, о которых идёт речь, не имели в своей основе глубокой философии, однако они сыграли значительную роль в развитии некоторых видов искусства, обеспечив им широкую аудиторию.

Джаз нёс в себе, прежде всего, два новых качества, утраченных в академической профессиональной музыке, – импровизацию и новое отношение к ритму [1]. При этом сам джаз в его традиционных формах (до стиля би-боп) развивался и функционировал преимущественно как инструментально-импровизационное искусство. Вокальные предтечи джаза (блюзы, баллады, рабочие песни, а до того – духовные песнопения, спиричуэлс и госпел) сохранялись лишь как темы-стандарты, на основе которых строились «квадраты» джазовых импровизаций.

Наличие в традиционном джазе «evergreen» (англ. – вечнозелёный) обеспечило сохранение в нём признаков вокального интонирования, но в особом, специфическом их преломлении. Вокальные «саунды» в джазе традиционного типа, основанном на комби-составах из ритм-секции и нескольких солирующих инструментов, эпизодически применялись в импровизациях в качестве, близком к инструментальному звучанию. Отсюда и родилось понятие скэт-вокала – «инструментального» пения, имитирующего путём интонирования на различные слоги звучания типичных джазовых «солистов» – саксофона, трубы, тромбона, в отдельных случаях перкуссии, что мастерски претворяет Бобби МакФеррин.

Свойства джазового вокала, определяемые О. Степурко [8] как: а) парадоксальный саунд; б) заниженное интонирование (в стиле латинос, пришедшем в джаз во 2-й половине XX в., оно, наоборот, завышенное); в) фразировка офф-бит – почти в полном объёме переходят в эстрадную песенность, особенно такую, где подчёркивается индивидуальность певца или певицы и ритмическая пластика, связанная с техникой ритмо-танцевальных движений.

Что касается фразировки офф-бит, то речь идёт о свинге, в котором отсутствуют акценты на сильных долях, что достигается за счёт разнообразного синкопирования. Ритмическая мобильность и неустойчивость ритмических структур в целом – один из главных признаков внедряемых после джаза в эстрадную песню наряду с двумя отмеченными выше. Вместе с тем, песенная комплектность способствует «выравниванию» ритмических структур, а поэтому синкопирование приёмом офф-бит встречается в эстрадной песенности лишь как отдельная «изюминка», придающая индивидуальный облик стандартным, шлягерным по своей основной семантике образцам.

Между джазовой лихорадкой 1920-х годов и бумом 1960-х годов имел место период, известный как «эра свинга». Она характеризуется, как упоми-

налось выше, своими взглядами на популярную музыку, специфической модой («стильный» костюм с широкими лацканами и мешковатыми брюками), танцами, сленгом. Ценились искренность, честность, готовность выразить свои истинные чувства: «Новое поколение требовало от искусства открытого, эмоционального и чувственного» [4]. На джазовой сцене танцевальный стиль свинг появился в 1934 г. в лице молодого кларнетиста Бенни Гудмена. Позже его называли «королём свинга» или «бэнд-лидером».

После значительного успеха оркестра Б. Гудмена стали возникать десятки свинговых оркестров, которые насытили молодёжный рынок. Дюк Эллингтон отмечал: «...через пять лет в стране были уже сотни таких оркестров, которые конкурировали между собой за популярность. Свинг превратился в явление, о котором регулярно писали газеты и журналы, анализировали университетские профессора в своих научных публикациях» [3].

Важную роль в популяризации свинговых оркестров сыграло радио. В середине 1930-х годов радиоприёмник стал неотъемлемым атрибутом любого американского дома. Когда свинговый бум только намечался, в конце 1920-х – начале 1930-х годов в Юго-Западной части США возникло самостоятельное музыкальное течение. Некоторые критики считают, что развитие джаза в этих районах шло параллельно со становлением новоорлеанской школы. Американский музыковед Д. Л. Коллиер не разделял такой точки зрения, потому что ранние записи ансамблей, игравших в этих районах, «главным образом удовлетворяли спрос на танцевальную музыку, а джаз стали играть только под влиянием Оливера и Хендерсона, которые часто гастролировали» [4].

Свинг как музыкальный исполнительский жанр называют «самым спорным термином в мире джаза». Когда трубача Куте Уильямса попросили дать определение свинга, он ответил: «Определить? Бог с вами, я лучше попробую изложить теорию Эйнштейна» [6]. Луи Армстронг на вопрос: «Что такое свинг?» – ответил: «Если вы об этом спрашиваете, то вам никогда его не понять» [6]. Таким образом, свинг – это не только стиль джаза, это способ играть, нечто такое, что можно услышать и почувствовать. Лучшее всего эту идею выразил Арти Шоу: «Свинг – это действие (процесс), а не признак (качество)» [7].

Б. Гудмен называл свинг «свободной речью в музыке, главным элементом которой является свобода солиста импровизировать так, как ему заблагорассудится, как он чувствует. Свинг – это ощущение ускорения при сохранении темпа» [6]. Современник и соперник Б. Гудмена Томми Дорси отмечал:

«Свинг – мягкая и горячая, захватывающая музыка, которая в то же время достаточно открыта всем вызовам завтрашнего дня» [6].

Классики 1920-х годов (Бенни Картер, Луи Армстронг, Дюк Эллингтон) всегда говорили, что выделять свинг из джаза бессмысленно, поскольку первый без второго существовать не может. Также они часто повторяли, что свинг – это особое чувство, которое позволяет виртуозно выполнить джазовую композицию, нечто такое, что наделяет музыку собственной жизнью, с головой погружая в неё слушателя [2].

Название «свинг» происходит от так называемого «чувства свинга», где акцент делается на слабой доле или на слабом пульсе в музыке. Свинг обычно представлял собой круг солистов, которые импровизировали над мелодией и аранжировкой. Песня, выполненная в стиле «свинг», имела сильную поддержку ритм-секции и более свободно исполняющих музыку деревянных и медных духовых инструментов. Наиболее распространённый стиль исполнения свинга – «композиция, состоящая из части с темой и части с импровизированными соло в рамках своих товарищей по группе, поддерживающих гармонию» [7].

Г. Илющенко подчёркивает: «Многие музыкальные теоретики и критики считают, что с наступлением 30-х годов навсегда закончилась эра классической джазовой школы, свинг они обвиняют в исключительно коммерческой направленности» [2]. Эра свинга, которая «совпадала с периодом общественно-экономического подъёма 1930-х годов, демонстрирует активный рост со стороны “потребителей” спроса на развлекательное искусство, следствием чего становится коммерциализация и европеизация джаза» [9].

Эстрадно-коммерческий джаз 1930-х годов воспринимался афроамериканскими джазменами как посягательство на их культурную «святыню». Подтверждением тому могут быть слова анонимного калифорнийского музыканта: «Мы нуждаемся и всегда нуждались в музыке, нашей собственной музыке. Наши писатели пишут, как белые, наши художники рисуют, как белые, наши философы думают, как они. Только наши музыканты не играют, как белые. Мы создали музыку, но пришли белые, и она перестала быть нашей. С тех пор, как появилась музыка чёрных, белые постоянно лишают её истинного духа» [9].

Несмотря на то, что музыка свинга начала терять популярность во время Второй мировой войны, в конце 1950-х – 1960-х годах свинг «возродился с оркестрами Каунта Бейси и Дюка Эллингтона, с такими поп-вокалистами,

как Фрэнк Синатра», а также «повлиял на более поздние стили, традиционную поп-музыку, джамп-блюз и бибоп-джаз» [7].

Наряду с традициями, идущими из прошлого музыки «третьего» пласта, эстрадная песня всегда быстро впитывает и перенимает модные течения, пользующиеся повышенным спросом у публики разных общественных слоёв. К числу таких стилевых течений в области эстрадной поп-культуры и её песенной ветви относится джаз, ставший для музыки XX в. «одной из основных интонационных идей Современности» [5].

Украинская эстрадная песня включает джазовые элементы в ограниченном масштабе, что может быть связано: с замыслом автора музыки; со стилем исполнителя; с джаз-аранжировкой известной песни. Существенным является и момент языка поэтического текста: английский язык более расположен к джазовому свингу и ритмической моторике; русские и украинские тексты более «кантиленны» и тяготеют к песенной свободе, где инструментальное начало джаза не может быть претворено через скэт.

Джазовые влияния на эстрадную песню касаются: 1) общности их истоков, восходящих к фольклорным и полужанровым музицированиям; 2) того факта, что джаз внедрялся в песенную поп-культуру в особой ветви – «эстрадный джаз», где коммерческое начало «затмевает» свойства реалистического мейнстрима; 3) синтетического контекста этих влияний, в котором джаз фактически сочетается с другими стилистическими ингредиентами – рок-музыкой, «подстилями» в рамках «трёх китов» современной системы молодёжной массовой развлекательной музыки под общим названием *R&B* («ритм» от джаза; «блюз» от песни).

ЛИТЕРАТУРА

1. Денисов, Э. Джаз и новая музыка / Э. Денисов // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники : сб. ст. / Э. Денисов. – М., 1986. – С. 328 – 335.
2. Илющенко, Г. Музыкальная культура США: от свинга 20-х до наших дней [Электронный ресурс] / Г. Илющенко // История американской музыки, 2010. Режим доступа: <https://ushistory.ru/populjarnaja-literatura/383-muzykalnaja-kultura-ssha-ot-svinga-20-h-do-nashih-dnej>.
3. Коллиер, Д. Л. Дюк Эллингтон / Д. Л. Коллиер. – М. : Свинг, 2002. – 352 с.
4. Коллиер, Д. Л. Становление джаза / Д. Л. Коллиер. – М. : Свинг, 2001. – 468 с.
5. Маркова, Е. Н. Интонационная концепция истории музыки : автореф. дис. ... д-ра искусств. : 17.00.02 / Е. Н. Маркова ; Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Киев, 1991. – 38 с.

6. Савицкий, Д. Свинг – самый спорный термин в джазе [Электронный ресурс] / Д. Савицкий. – Режим доступа: <https://www.svoboda.org/a/24509436.html>.
7. Свінг (жанр) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Свінг_\(жанр\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Свінг_(жанр)).
8. Степурко, О. М. Скэт-импровизация / О. М. Степурко. – М. : Камертон, 2006. – 76 с.
9. Фишер, А. Н. Гармония модерн-джаза – от свинга к бибопу – как предмет изучения в курсе теории джаза / А. Н. Фишер // Манускрипт. – 2016. – № 12-1. – С. 174 – 176.
10. Фрэнк Синатра [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Синатра_Фрэнк.

РЕЗЮМЕ

Глобальность джаза середины XX в и его стилистического направления свинга расширило слуховой кругозор как создателей, так и потребителей эстрадно-песенной лирики. В специфических условиях джаз как явление и понятие осуждался, что лишнее способствовало отождествлению эстрады и джаза, формированию в сознании слушателя «гибридного» песенного жанра, определяемого как эстрадно-джазовый.

SUMMARY

The global nature of jazz as a style of new intonational expression and its stylistic direction – swing, which was realized by the middle of the XX century throughout the world, broadened the acoustic horizons of both the creators and consumers of pop-song lyrics. In specific conditions, jazz, as a phenomenon and concept, was criticized, which once again contributed to the identification of pop and jazz, the formation in the minds of the listener of a certain «hybrid» song genre, defined as pop-jazz.

Фёдорова Е. С.

СМЫСЛОВЫЕ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХОРОВОЙ ФРЕСКИ «СВЯТАЯ ТРОИЦА» Л. ШЛЕГ В АСПЕКТЕ КОМПАРАТИВНОГО МЫШЛЕНИЯ АВТОРА

*Брестский музыкальный колледж им. Г. Ширмы
(Поступила в редакцию 16.03.2020)*

Людмила Шлег – белорусский композитор и художник, автор хоровых и инструментальных миниатюр, монументальных музыкальных сочинений светских и духовных жанров; гравюрных рисунков, миниатюр станковой живописи, масштабных пейзажей.

Целью статьи является определение смысловых и композиционных особенностей хорового триптиха «Святая Троица» Л. Шлег в контексте взаимодействия живописи и музыки как одной из черт мышления композитора.

Творчество композитора неоднократно рассматривалось в работах таких белорусских исследователей, как С. Баева [2; 3], И. Бодяко [4], Л. Густова [5], С. Климанов [8], Т. Мдивани [9], Ю. Тихонова [12], Н. Ходинская [14], Г. Цмыг [15], Е. Чернова [16].

Творчество композитора имеет стилевую направленность на церковно-певческие жанры богослужебного плана, духовного хорового концерта и на иконопись различных эпох, что объясняет приоритет в её музыке циклов и отдельных песнопений *a cappella*, молитвенных текстов из канонических источников; в живописи – опору на иконописные, фресковые образы канонического церковного письма, а также интерес к религиозным пейзажам.

Тяготение Л. Шлег к певческим жанрам богослужебного круга проявилось в создании циклов *a cappella*: Литургий Св. Иоанна Златоуста, Всенощной, макроцикла «Псалтирь» (7 кафизм); циклов с включением инструментария – оратории «Иконостас». Жанр хорового концерта преломился в таких сочинениях, как «Молитвослов», «Рождественский концерт». Хоровые миниатюры и малые циклы композитора были написаны на тексты канонических жанров: «Чужде матерем девство», Аллилуия 116, «Достойно есть», «С нами Бог».

В сочинениях автора 1985 – 2020 гг. жанры и стилистика творчества обусловлены религиозным мировоззрением, согласно которому Л. Шлег мыслит свои работы в ключе философии «храмового действия» П. Флоренского, охарактеризовавшего синтез храмовых искусств [13]. Образы, символы, музыку, тексты, живопись композитор и художник «направляет» в «храмовое пространство», которое понимается как метафора объективно существующего храма, в условиях которого Л. Шлег мыслит свои работы. Направленность мышления композитора на «храмовое пространство» способствует тому, что иконописные образы, с которыми она работает, заимствуются из православных икон разных исторических эпох.

Художником написано около шестидесяти икон и пять религиозных пейзажей. Процесс работы над иконой и иконопись признанных мастеров являются для композитора платформой, на которой создаются музыкальные опусы 1985 – 2020 гг. В целом, музыкальное мышление Шлег-художника

основано на стремлении выразить живопись в музыке, а в живописи – звук (музыку).

В сочинениях Л. Шлег проявляется связь искусства живописи и музыки. Существенное влияние на композиторское мышление автора оказывает материальная сторона живописи – подручные средства, с которыми работает художник: вещество и тон красок, плоская материя для иконы (доска, холст, штукатурка); содержание и композиции художественных жанров. Всё это отразилось в музыке в названиях из области цвета, света и иконографии, в «проекции» живописной композиции на жанровое обозначение религиозных и светских сочинений, построение произведений. Вещество живописи – синяя краска – перенесено в название вокально-инструментального цикла «Кобальт синий». Сочетание цветовых пятен – свет – упоминается в хоровом концерте «Фаворский свет», сборнике песнопений «Свет отчий». Композицию иконописного ансамбля и жанровое содержание живописи отражает название оратории «Иконостас». Иконографические элементы отражены в программе цикла пьес для цимбал *solo* «Три лика». Род монументальной живописи связывается с музыкой в названиях из сочетаний понятий музыкального и художественного искусств: хоровая фреска «Campanelli». Композиционная трёхчастность живописи «переносится» автором в музыку как жанровый признак, как это произошло в хоровом триптихе «Просвети души наша». Некоторые произведения не обозначены как триптих, но имеют отчётливо выраженную трёхчастную структуру (хоровая фреска «Песнь колокола»).

Взаимодействие живописи с музыкой определяет смысловое и композиционное своеобразие сочинений Л. Шлег, которые продуктивно исследованы в компаративном ключе [11].

Так, композиционно-смысловые особенности хоровой фрески «Святая Троица» составляет тонкая связь музыки с живописью Андрея Рублёва. Автор мыслит искусство иконы (живопись) и пение (музыкальное начало) как единство и называет свою трактовку хорового триптиха как «Икона песнопений» или «Икона в песнопениях». Определение хоровой фрески связывает воедино икону как признак живописного и песнопение как характеристику музыкального начал. Такая трактовка предполагает опору «музыканта-иконописца» на образец певческой духовной культуры – знаменный распев, подобно тому, как иконописец опирается на иконописный канон при написании иконы. В этом смысле «Святая Троица» основана на

знаменной стилистике, выраженной в разных фактурных и тембральных «росписях». Стилистика «знамени» образует в сочинениях ореол церковности и аскетичности, отсылает к церковно-певческому авторитету. «Икона в песнопениях» – это взгляд на хоровую партитуру с точки зрения «выписывания» иконописных образов и композиции музыкальными средствами. Таким образом, в смысловой трактовке хоровой фрески проявляется компаративное мышление автора.

Церковь имеет много различных по иконографии изображений Святой Троицы. Икона самого праздника – это образ трёх ангелов. Прообразом иконы было явление Святой Троицы в образе трёх путников Аврааму и Сарре под дубом в Мамврийской роще при горе Хобар. Ипостаси Святой Троицы в изображении следуют в таком порядке, в каком исповедуются в Символе веры. Первый ангел является первой ипостасью – ипостасью Бога Отца, второй и средний – Сына, и правый – ипостасью Духа Святого. Все три ангела благословляют чашу, в которой принесён закланный и приготовленный в снедь телец. Заклание тельца «прознаменует» собой крестную смерть Спасителя <...>, а принесение тельца в снедь является прообразом таинства Евхаристии [6, с. 275].

Икона А. Рублёва и хоровая фреска Л. Шлег проявляют связи на уровне смысла и композиции. Композиционные связи прослеживаются в структурно-смысловых аналогиях. Так, идейным и композиционным центром иконы русского иконописца «Троица» является чаша с головой жертвенного тельца как прообраза новозаветного агнца, жертвы Христа, или Евхаристическая чаша, как символ вершины литургии – таинства евхаристии [10]. В хоровой фреске композитора песнопения, в которых акцентируется идея агнца, евхаристической жертвы, находятся в зоне композиционного центра сочинения. В цикле из 30 песнопений № 16 «Херувимская песнь» («Шествие Агнца на жертву»), № 17-18 «Милость мира», «Тебе поём» (Евхаристия), № 19 причастный стих «Чашу спасения прииму и имя Господне призову» выражают идею «агнца», «евхаристии», «чаши».

Трёхфигурная композиционная аналогия иконы Троицы А. Рублёва в музыкальной «иконе» Л. Шлег передана тремя «фигурами-частями»: «Бог Отец», «Бог Сын», «Бог Дух Святой». Три лика ангелов иконы русского мастера представлены в совете, «симпозиуме», как равные друг другу [1]. В трактовке композитора пропорции частей подчинены временной организации, обусловленной величиной текстов песнопений и

продолжительностью их музыкальной формы. Поскольку «время текста» в распевках неодинаково, музыкальные композиции приобретают разновеликие масштабы, за счёт чего «трёхфигурность» в «иконе» Л. Шлег имеет специфику. Аналогия «равенства» всех ликов Троицы не настолько существенна в выражении «структурного» равенства частей. Для композитора важно дать содержательное соответствие трёх фигур иконы А. Рублева трём частям хоровой фрески.

Для каждой части автор выбирает знаменные распевы, выявляющие связь с ликами Троицы. В первой части музыкальной фрески «Бог Отец» «выписаны» грани первого ангела – Бога Отца. Это «столпы» Катехизиса: «Верую», «Молитва молитв» «Отче наш»; гимн «Хвалите имя Господне», призывы соборного характера – предначинательное «Приидите поклонимся», прокимен «Се ныне Благословите Господа»; песнопение-постулат (прокимен «Воцарится Господь во век»); псалом 103, «рисующий» сотворение мира Богом, «Благослови, душе моя, господа». В первой части используется ангельская песнь-молитва к трём Лицам Троицы «Трисвятое». С помощью песнопения композитор-иконописец соотносит цикл с названием иконы А. Рублёва «Троица», подчёркивает равенство первого ангела с Троицей.

Во второй части «Бог Сын» автор «пишет» знаменными песнопениями в многоголосных «красках» фигуру центрального, второго ангела, олицетворяющего Сына Божьего – Иисуса Христа. Грани образа представлены сюжетами-символами креста: крещением в «Елицы во Христа креститесь», крестными страданиями в «Кресту твоему», крестной силой в «О, преславнаго чудесе»; гимном Христу «Свете тихий» и пасхальным «Воскресение Христово видевшие»; прокимном-взыванием «Спаси, Боже, люди Твоя».

Смысловой доминантой второй части и всего цикла являются так называемые «песнопения Агнца», которые, следуя друг за другом, выражают идею евхаристии литургии. Агнец – это хлеб литургический на Великом Входе во время пения Херувимской. На «Милости мира» и «Тебе поём», во время молитвы священника в алтаре агнец уподобляется Телу Христову. Песнопение «Чашу спасения прииму» выступает как символ причастия к пресуществленному, причащения мирян [10].

Четыре знаменных песнопения в хоровом многоголосии образуют «малый цикл» внутри большого, что вызывает аллюзии на построение литургии, для которой типично чередование малых циклов внутри крупного

целого. Песнопения следуют друг за другом, олицетворяя связь с евхаристией и тем самым суть литургии в сжатом виде. Такое сжатие времени в контексте сюжета характерно для живописи, особенно для иконописи, где процессуальность представляется в иконописной статике. Соприкосновение пения и иконы на уровне смысла и сюжета происходит в «храмовом пространстве» как аналогия между евхаристией из песнопений (на богослужении) и иконописью о евхаристии (в храме). Хоровая фреска включается в своеобразный иконостас из литургических сюжетов и метафорически становится «иконой» с названием «Евхаристия», часто помещаемой в иконостасе над Царскими вратами в храме. Чаша иконы А. Рублёва и литургические «песнопения Агнца» Л. Шлег, рисуящие связанные с чашей образы на литургии, становятся музыкальной иконой «Евхаристия», объединяют хоровую фреску с «храмовым пространством». Образ иконописной чаши выражается в музыке евхаристическими песнопениями, занимающими в композиции место «посреди трёх ликов», то есть трёх музыкальных частей. Смысловой акцент на евхаристии («чаше») дан во второй части цикла, олицетворяющей образ второго лика Троицы, который подразумевает Иисуса Христа.

После песнопений, сжато образующих евхаристию во фреске, где центральной фигурой стал образ жертвенного агнца, или Иисуса Христа, следуют тексты, посвящённые Святой Троице. Этим подчёркивается смысл «Сын Божий единосущен всем Лицам Троицы» [7]. Таким образом, во вторую часть «Бог Сын» проникают песнопения, подготавливающие третью часть со знаменными песнопениями в честь Троицы. Подготавливающие песнопения – это прославление Троицы: «Видехом свет истинный», ексапостиларий «Свет Отец, Свет Слово, Свет и Дух Святой», прокимены-постулаты «Всякое дыхание да хвалит Господа», «Буди имя Господне благословенно». Композиционное расположение песнопений о Святой Троице в центральной части музыкального триптиха акцентирует название фрески, обобщает единство структуры, подготавливает третью часть «Бог Святой Дух». В этом прослеживается аналогия с восприятием живописного искусства, когда целое даётся зрению сразу, и только затем начинается процесс просмотра картины. В центре иконы А. Рублёва находится композиция трёх фигур ангелов, сосредоточивших свои взоры на чаше с агнцем. В хоровой фреске Л. Шлег главная композиция трёх фигур ангелов

«выписана» в центре сочинения, сразу после песнопений, посвящённых второму ангелу и чаше.

В третьей части произведения «Бог Святой Дух» композитор-иконописец «пишет» образ третьего ангела, олицетворяющего Святой Дух. Она состоит из знаменных песнопений, написанных в честь «схождения Святого Духа»: тропарь Пятидесятницы «Благословен еси Христе Боже наш», степенный антифон восьмого гласа «Святым Духом, еже жити всяческим», стихиры Пятидесятницы «Вся подаёт Дух Святый» и «Царю небесный», величание Троицы, молитвенный запев «Прествятая Троице, Боже наш, слава Тебе». Эта часть меньшая по масштабам. Если в первой части 9 песнопений, во второй – 14, то в третьей – 6. Таким образом, музыкальное время в третьей части ускоряется, в сравнении с другими частями объём текста молитв меньше, темпы песнопений более подвижны, происходит концентрация смысла: «Святой Дух» завершает полноту Троицы и определяет трёхчастность композиции цикла. Ускорение композиционного времени уравнивается: «взор» плавно перетекает к общему плану трёх фигур ангелов. В композиции это решено звучанием последнего песнопения «Великого славословия», выполняющего роль коды-обобщения. По масштабу это самое объёмное сочинение в цикле. Оно составляет почти половину первой и третьей частей, четверть второй части. Объёмный текст, неторопливое развёртывание формы охватывает весь цикл смыслом «славления». В конце славословия звучит ангельская песнь «Трисвятое», что вновь соотносится с «тринитарием» в названии иконы «Троица».

Смысловые и композиционные особенности хоровой фрески Л. Шлег «Святая Троица» заключаются во взаимодействии иконописного и музыкального искусств, что обусловлено компаративным мышлением композитора. «Иконописное» видение музыкального цикла предопределило опору на наследие древнерусского певческого искусства. Композиция музыкального цикла построена как триптих. Смысл и структура трёх частей составляют трёхфигурную с чашей «проекцию» иконы русского иконописца на музыкальное целое. Трёхчастность обрамляет малый «сжатый» цикл Литургии, запечатлённый в «Песнопениях Агнца». Каждое песнопение присуще той или иной ипостаси Троицы А. Рублёва и выстроено согласно порядку расположения слева направо ликов трёх ангелов иконы. Центральное положение чаши подтверждается расположением «Песнопений Агнца» в центральной части цикла. Композитор трактует целое как синтез

церковных искусств, объединяющим началом которого является «храмовое пространство».

ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатов, М. В. Андрей Рублёв / М. В. Алпатов. – М. : Изобразительное искусство, 1972. – 205 с.
2. Баева, С. В. Обзор развития хорового жанра в творчестве Л. К. Шлег / С. В. Баева // Музыкальная наука и современность: взгляд молодых исследователей : сб. ст. аспирантов и магистрантов Белорусской государственной академии музыки / сост. и науч. ред Е. Гороховик. – Минск, 2004. – С. 92 – 98.
3. Баева, С. В. Возрождение традиций духовной певческой культуры в современных хорах а саррелла / С. В. Баева // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2006. – № 8. – С. 25 – 28.
4. Бодяко, И. М. Литургия Св. Иоанна Златоуста Л. Шлег: структурно-интонационная основа, темброво-фактурная символика / И. М. Бодяко // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2006. – № 9. – С. 25 – 28.
5. Густова, Л. А. Музыкально-певческая культура православной церкви Беларуси / Л. А. Густова. – Минск : Бестпринт, 2006. – 170 с.
6. Инок Григорий (Круг). Мысли о Святой Троице / Инок Григорий (Круг) // Православная икона. Канон и стиль: к богословскому рассмотрению образа. – М., 1998. – 496 с.
7. Кастальский-Бороздин, А. Единосущие Лиц Святой Троицы [Электронный ресурс] / А. Кастальский-Бороздин // Догматическое богословие. – Режим доступа: <https://religion.wikireading.ru/194955>. – Дата доступа: 11.03.2020.
8. Климанов, С. М. Жанрово-тематические особенности кантатно-ораториальных сочинений Л. Шлег / С. М. Климанов // Музыкальная культура Беларуси и зарубежья: история, теория, практика / сост. Т. Л. Беркович. – Минск, 2011. – Вып. 25. Серия 6. Вопросы музыкознания в исследованиях молодых учёных. – С. 14 – 20.
9. Мдзівані, Т. Г. Кампазітары Беларусі / Т. Г. Мдзівані, Р. І. Сергіенка. – Минск : Беларусь, 1997. – 400 с.
10. Православное богослужение : практическое руководство для клириков и мирян : в 2 ч. / сост. И. В. Гаслов, А. С. Кашкин. – СПб. : Статисъ, 2002. – 399 с.
11. Прокопцова, В. П. Компаративное искусствоведение: историко-теоретическое обоснование / В. П. Прокопцова // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2007. – № 10. – С. 70 – 74.
12. Тихонова, Ю. Духовная музыка белорусских композиторов / Ю. Тихонова // Третья Междунар. науч.-практ. конф. «Научные, социальные и культурные проблемы студенческой молодёжи». – Минск, 2001. – С. 50 – 52.
13. Флоренский, П. А. Храмовое действо как синтез искусств [Электронный ресурс] / П. А. Флоренский. – Режим доступа: <http://nowimir.ru/DATA/050032.htm>. – Дата доступа: 10.03.2020.

14. Ходинская, Н. О композиционном методе Л. Шлег / Н. Ходинская // Питанні культуры і мастацтва Беларусі. – Мінск, 1991. – Вып. 10. – С. 44 – 54.
15. Цмыг, Г. П. Харавая і вакальна-інструментальная музыка / Г. П. Цмыг // Беларусы / навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2008. – Т 11. Музыка / Т. Б. Варфаламеева [і інш.]. – С. 648 – 687.
16. Чарнова, К. А. Песнапевы літургіі ў беларускай кампазітарскай творчасці канца XX стагоддзя / К. А. Чарнова // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2008. – № 13. – С. 28 – 34.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируются смысловые и композиционные особенности хорового триптиха «Святая Троица» Л. Шлег в контексте взаимодействия живописи и музыки как одной из черт мышления композитора. Отмечается, что композитор трактует целое в синтезе церковных искусств – музыки и живописи, объединяющим началом взаимодействия которых является «храмовое пространство». Особенности хоровой фрески заключаются в «проекции» иконы А. Рублёва на смысл и композицию музыкального целого.

SUMMARY

The article analyzes the features of the semantic and compositional interpretation of the choir triptych «The Holy Trinity» by L. Schleg in the context of the interaction of painting and music as one of the composer's thinking. The author notes that the composer interprets the whole in the synthesis of church arts – music and painting, the unifying beginning of the interaction of which is the temple space. Features of the choral fresco are the «projection» of the icon of A. Rublev on the meaning and composition of the musical whole.

Чигилейчик В. М.

ПОСТАНОВОЧНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СПЕКТАКЛЕЙ В МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕАТРАХ БЕЛАРУСИ

Белорусская государственная академия искусств

(Поступила в редакцию 13.05.2020)

Музыкальный театр является неотъемлемой частью театрального искусства, начиная с самых его истоков. Специфика и уникальность музыкального театра в том, что главным средством выразительности в нём является музыка, и задача режиссёра – раскрыть её идейно-художественное содержание. Что касается белорусского музыкального театра, то можно с уверенностью сказать, что сегодня он занимает достойное место в отечественном театральном и музыкальном искусстве. На сегодняшний день в Беларуси действуют три музыкальных театра: Большой театр оперы и балета Республики

Беларусь (далее – Большой театр Беларуси), Белорусский государственный академический музыкальный театр (далее – Музыкальный театр Беларуси) и театр «Территория мюзикла». Они имеют свою постоянную разновозрастную зрительскую аудиторию, выбирающую спектакли разных музыкальных жанров, которые не ставятся в других театрах, что говорит об их уникальности и самобытности. Но если рассматривать музыкальный театр Беларуси в рамках мирового развития музыкального театра, стоит отметить, что он далёк от каких-либо современных постановочных тенденций. Все спектакли выполнены примерно в одной эстетике. Отсутствует эксперимент с режиссёрским прочтением, сценическим пространством, художественным образом постановок и средствами их воплощения. Белорусский музыкальный театр нуждается в осмыслении собственной системы художественных средств и приёмов. Ему нужна новая режиссёрская концепция в постановках спектаклей специфических жанров, и на данном этапе эта проблема требует комплексного исследования.

Режиссёрское решение спектаклей музыкального театра Беларуси является на сегодняшний день преимущественно традиционным. Оно относительно мало, в сравнении с другими европейскими музыкальными театрами, подвержено экспериментам. Современная режиссёрская композиция строится в основном на приёмах, характерных для постановок 1970 – 1990-х годов: иллюстративность, простота мизансценического рисунка, красота и пышность декораций и костюмов. К таким спектаклям относятся оперетты Музыкального театра Беларуси «Поцелуй Чаниты» Ю. Милютина (реж. Э. Корсаков), «Фиалка Монмартра» И. Кальмана (реж. В. Вербовская), «Шляпа Наполеона» О. Штрауса (реж. Б. Лагода) и другие. Сохранению режиссёрских традиций способствует сама специфика музыкальных постановок: они, как правило, ориентированы на погружение зрителя в атмосферу изображаемой эпохи, а также на красочность и зрелищность. Кроме этого, немаловажным фактором, влияющим на режиссёрскую идею музыкальных спектаклей, является предпочтение аудитории, которая лучше принимает традиционное решение известных опер, оперетт, классических балетов.

Несмотря на жанровую предопределённость музыкального спектакля, особенности конкретного сценического решения зависят от режиссёра-постановщика, замыслу которого подчиняются остальные создатели спектакля. С течением времени постановочные традиции музыкального театра развивались и совершенствовались.

С 2000-х годов в режиссуре начинается поиск в области единства всех составляющих спектакля, большое внимание уделяется актёрской игре, происходит переход от техники представления к технике переживания. Что касается визуального оформления современных постановок музыкального театра Беларуси, можно проследить развитие сценографических решений в рамках направления «действенной сценографии», которая подразумевает отражение режиссёрской метафоры, передаёт душевное состояние действующих лиц. Это постановки Музыкального театра Беларуси «Летучая мышь» И. Штрауса (реж. В. Петлицкая), «Бабий бунт» Е. Птичкина (реж. А. Гриненко, А. Исаев), «Шалом алейхем! Мир вам, люди!» (реж. М. Ковальчик), а также спектакли Большого театра Беларуси «Пиковая дама» П. Чайковского (реж. П. Карталов), «Царская невеста» Н. Римского-Корсакова (реж. М. Панджавидзе) и другие.

Но не всегда сценические замыслы постановочной группы удаётся воплотить в полном объёме. Зачастую это зависит не только от недостатков замысла режиссёра, но и от ряда финансово-экономических причин. Театр, как и любое другое предприятие, является субъектом рыночных отношений и нацелен в том числе на получение прибыли. В большинстве случаев ему приходится существовать за собственные средства из-за недостаточного финансирования из госбюджета и отсутствия спонсорской помощи. Это во многом стесняет замыслы постановщиков, что сказывается на качестве оформления спектакля. Поэтому при выборе материала для постановки творческий состав театра ориентируется на зрительские потребности, влияющие на маркетинговый потенциал театра как предприятия.

Как показали результаты анкетирования, проводимые сотрудниками Музыкального театра Беларуси в 2012 – 2017 гг., среди предложенных для голосования сценических жанров (классическая оперетта, рок-опера, музыкальная комедия, мюзикл, балет и др.) самыми популярными жанрами у зрителя оказались комедия и мюзикл. Причём рост интереса к последнему наблюдается в последние несколько лет.

«Мюзикл (англ. Musical, от «musical comedy» – музыкальная комедия) – музыкально-театральный сценический жанр, произведение и представление, сочетающее в себе музыкальное, драматическое, хореографическое и оперное искусства. Несмотря на то, что английский термин “мюзикл” является сокращением от “музыкальной комедии”, он может представлять собой также трагедию, фарс или драму» [1].

Мюзикл является одним из самых коммерчески выгодных жанров музыкального театра. Это связано не только с естественной тягой к продвижению популярного брендового материала, но и с желанием расширить свои творческие возможности, освоить новый жанр.

Репертуарным театрам с постоянной актёрской труппой и большим разнохарактерным репертуаром в сфере менеджмента более свойственны европейские театральные традиции. Это диктует несколько иной тип взаимоотношения со зрителем, нежели в антрепризных театрах. Путём перевоплощения актёры репертуарного театра на каждом спектакле устанавливают новый контакт со зрителем, завоёвывая его внимание и подстраиваясь под его реакции. В таком театре не бывает двух одинаковых спектаклей: смысловые акценты, характеры персонажей, нюансы их взаимоотношений варьируются в зависимости от психофизического состояния актёров и реакции зрительного зала. А если театр получает ещё и дотацию от государства, то коммерческий успех спектакля остаётся хотя и важным, но не первостепенным, жизненно необходимым условием его существования.

Если рассматривать принципы постановки мюзикла на бродвейской сцене, стоит отметить некоторые стандарты, применяемые к каждой постановке. Обязательным условием исполнения спектакля в жанре мюзикл является наличие живого оркестра. Для сравнения, Музыкальный театр Беларуси и театр «Территория мюзикла» зачастую проводят спектакли, используя оркестровую фонограмму. В бродвейских постановках нет конкретной труппы, как правило, для участия в мюзикле приглашаются звёзды кино и телевидения, с которыми заключается контракт на время показа постановки (обычно на 3-6 месяцев). Большое внимание постановщики уделяют технологичности спектакля, синхронности движения актёров и спецэффектов, световой партитуре, но при всём этом режиссеры-постановщики бродвейского мюзикла первостепенным считают актёрское исполнение, наполненное психологизмом, яркостью характеров и остротой взаимоотношений. Совокупность этих составляющих позволяет говорить о высоком зрительском спросе на постановки такого плана.

В репертуарной политике бродвейских театров отмечается приверженность постановщиков к современной драматургии: в основе спектакля всегда лежит важная актуальная тема, что вызывает интерес у зрителя и позволяет режиссёру говорить с ним современными сценическими средствами. Если обратить внимание на репертуарную политику музыкальных театров Белару-

си, то можно проследить склонность к выбору классических произведений. Так, Большой театр Беларуси ставит исключительно классическую оперу, не обращаясь к современным авторам и музыкальным формам, Музыкальный театр Беларуси выбирает классическую оперетту, игнорируя современные мюзиклы. Но на фоне общего тяготения к классическому материалу выделяются балеты Музыкального театра «Вишнёвый сад» на музыку Г. Свиридова, П. Чайковского, О. Ходоско (балетмейстер С. Микель) и «Титаник» О. Ходоско (балетмейстер С. Микель). Их тематика является уникальной для балетного спектакля и не имеет аналогов.

Более прогрессивным в формировании репертуара является Театр «Территория мюзикла». Он предлагает зрителю разнообразные жанры: рок-мюзикл, мюзикл-водевиль, мюзикл-оперетту, стендап-мюзикл. Особо выделяется постановка «Недалеко от нормы» Т. Китта (реж. А. Гриненко). Этот мюзикл далёк от классического понимания данного жанра. Его уникальность заключается в нетрадиционной для музыкального спектакля острой социальной теме: в центре истории находится героиня, страдающая биполярным расстройством. В мюзикле нет привычных спецэффектов, пышности оформления и масштабности, но актёрский ансамбль, разножанровые музыкальные номера и либретто, практически лишённое драматических диалогов, заставляет зрителя погрузиться в происходящее. На общем фоне музыкальных постановок Беларуси мюзикл «Недалеко от нормы» стал ярким примером актуального современного музыкального спектакля.

Постановки мюзиклов на сцене Музыкального театра Беларуси носят в основном традиционный характер: в них отсутствует эксперимент в пространственном оформлении, актёрском исполнении. Постановщики используют классические средства художественной выразительности. На сегодняшний день в театре отсутствуют проекты, в которых использовались бы приёмы сценического дизайна, являющегося одним из основных средств художественной выразительности в современной сценографии, также не ведётся поиск взаимодействия актёра и зрительного зала – в постановках не используются приёмы интерактивности и иммерсивности, которые прочно укрепляют свои позиции в драматическом театре.

Сегодня недостаточно внимания при разработках режиссёрской концепции спектаклей музыкального театра уделяется инновационным технологиям, оказывающим существенное влияние на развитие театра как вида искусства. Благодаря новейшим разработкам компьютерной графики режиссё-

ры могут экспериментировать с пространством и формой спектакля, создавать неожиданные образы, не используя материальных декораций. Световое художественное оформление, использование экранов и различных видеопроекций в современном спектакле становятся одними из главных средств художественной выразительности. С коммерческой точки зрения технологические шоу, насыщенные большим количеством спецэффектов, больше привлекают аудиторию, чем обычные спектакли.

Поиски на театральной площадке стереоскопического эффекта зрительского восприятия спектакля были представлены в театральной деятельности П. Брука, Е. Гротовского, П. Фоменко, С. Соловьёва и сегодня активно продолжают современное поколение режиссёров. Особенно актуально использование современных технологий и спецэффектов на сцене музыкального театра, где зрелищность постановки является необходимым компонентом. Благодатной почвой для внедрения и апробирования технологий 3D и 4D являются такие жанры музыкального театра, как мюзикл, балет, опера. Но на сегодняшний день режиссёрские концепции спектаклей музыкальных театров республики довольно консервативны. Особенно это касается постановок Музыкального театра Беларуси. В Большом театре Беларуси начинают внедрять инновационные компьютерные технологии в решение некоторых спектаклей (например, «Летучий голландец» Р. Вагнера, реж. Х.-Й. Фрай). Применение в художественном произведении компьютерной графики и спецэффектов позволяет развивать интерактивность, способствует творческому режиссёрскому поиску и даёт возможность пробовать различные формы спектакля. Сегодня зритель желает быть полноправным участником сценического действия, наблюдать развитие событий изнутри.

Ряд преимуществ для постановок имеет так называемый 3D-маппинг. Это творческий и одновременно высокотехнологичный процесс создания и проецирования 3D-изображений на любые объёмные, рельефные объекты и предметы. В Беларуси данное явление в театральной сфере пока ещё новое. Использование 3D-маппинга вместо декораций значительно облегчает их смену и демонтаж во время гастрольной деятельности театров, что является удобным средством при показе спектаклей музыкальных жанров. 3D-маппинг позволяет сделать масштабные музыкальные постановки мобильными и удобными в эксплуатации за пределами сценической площадки, а простота управления такой виртуальной декорацией помогает специалистам, разрабатывающим контент, быстро обучать персонал театра управлению 3D-маппингом.

Таким образом, в белорусском музыкальном театре наблюдается положительная динамика развития режиссёрского решения спектакля: появляются новые профессиональные театральные коллективы, постановщики внедряют новые методы в работе с актёрами, обращаются к современной хореографии. Но инновационные средства художественной выразительности пока всё же мало используются режиссёрами в постановках музыкального театра. Во многом это связано с недостаточным финансированием. При осуществлении замысла спектакля постановщикам приходится учитывать данный аспект и выстраивать концепцию, основываясь не только на собственном видении, но и на основании маркетингового плана и сметы. Безусловно, в музыкальном театре Беларуси существуют определённые художественные проблемы, приостанавливающие процесс его модернизации: постановщики практически не обращаются к современной драматургии, отсутствуют концептуальные визуальные формы спектаклей, эксперименты с пространством и актёрским воплощением материала. Режиссёрам-постановщикам необходимо реформировать устоявшуюся систему постановочных принципов музыкального театра, не забывая при этом о его нравственной и духовной роли.

ЛИТЕРАТУРА

1. Значение слова «мюзикл» [Электронный ресурс] // Карта слов и выражений русского языка. – Режим доступа: <https://kartaslov.ru/значение-слова/мюзикл>. – Дата доступа: 31.03.2020.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена режиссёрским поискам визуального решения музыкального спектакля. Рассматриваются традиции и современные приёмы режиссёрского языка, актёрского искусства и сценографии на примерах спектаклей, поставленных в музыкальных театрах Беларуси.

SUMMARY

This article is devoted to the Director's search for a visual solution to a musical performance. The article also examines the traditions and modern techniques of the Director's language, acting and scenography using examples of performances staged in musical theaters in Belarus.

**ТЭАРЭТЫЧНЫЯ АСПЕКТЫ ДАСЛЕДАВАННЯ СЦЭНАГРАФІІ –
АДНАГО З АСНОЎНЫХ НАКІРУНКАЎ ТЭАТРАЗНАЎСТВА**

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 14.09.2020)

Сцэнаграфія – «навука і мастацтва арганізацыі сцэны і тэатральнай прасторы» [11, с. 337], якая існуе на працягу стагоддзяў і прайшла этапы: зараджэння (да ўзнікнення прафесійнай сцэны), фарміравання (1920 – 1930 гг.), станаўлення (1940 – 1960 гг.) і развіцця (з 1970 г. – да нашых дзён), стала сапраўдным феноменам тэатральнага мастацтва. Сцэнаграфія ўключае ў сябе шэраг кампанентаў, аб’ёмнасць, значнасць візуальнага вобраза спектакля: дэкарацый, святла, колеру, касцюмаў, грыву, аксесуараў, масак персанажаў, пластычных магчымасцей акцёрскага ансамбля ў прасторавым рашэнні сцэнографа і іншае [13, с. 389]. Эвалюцыя сцэнаграфіі непасрэдна звязана з развіццём іншых відаў мастацтва (архітэктуры, графікі, жывапісу, скульптуры, дэкарацыйна-прыкладнога і інш.), якія ўздзейнічаюць на ўсе складнікі мастацтва афармлення сцэны. Так, «дэкарацыя» ў перакладзе з лацінскага азначае аздабленне, упрыгажэнне, афармленне тэатральнай сцэны. Як адзначаў Г. Барышаў, яна «ўзнаўляе вобразную характарыстыку гістарычных абставін, умовы і атмасферу спектакля – асяроддзя, у якім дзейнічае акцёр. Ствараецца з дапамогай архітэктуры, жывапісу, графікі, мастацкай планіроўкі месца дзеяння, спецыяльных фактур, асвятлення і тэхнікі» [12, с. 397 – 398]. На працягу гістарычнага існавання сцэнаграфіі вядомы такія віды дэкарацый, як кулісная перасоўная, кулісна-баскетная, кулісна-арачная, пад’ёмная, павільённая, аб’ёмная, праекцыйная [12, с. 397 – 398]. Відавочна, што новыя тэхналогіі XXI ст. уздзейнічалі на ўзнікненне і іншых сучасных дэкарацый (дыярамных, кінетычных, светадыёдных і г. д.). Іх розныя віды патрабуюць адпаведнага асвятлення, якое з’яўляецца адным з надзвычай важных мастацка-пастановачных сродкаў [13, с. 337]. Святло на сцэне вылучае акцёра, такім чынам акцэнтуючы вобраз, створаны ім. Яно дапамагае акрэсліваць пабудову мізансцэны і ў дадзеным выпадку непасрэдна ўздзейнічае на прастору і стварае атмасферу спектакля. Святло з’яўляецца важным сродкам у фарміраванні агульнага вобраза спектакля, дапаўненнем да ўсіх яго складнікаў. Яно высвечвае і ўзмацняе колер, які мае непасрэднае дачыненне да касцюмаў, грыву, аксесуараў, масак –

арыгінальнага візуальнага вобраза спектакля. Па сведчанні В. Бязозкіна, «касцюм: па-першае, сродак ігравой зменлівасці (пераапраанання) акцёра; па-другое, бытавое, звычайнае адзенне дзеючай асобы, якое характарызуе яго сацыяльнае, матэрыяльнае, грамадскае становішча, яго густы, звычкі; па-трэцяе, нейкае абранае мастаком адзенне, якое канцэнтруе ў сабе наяўную семантычную і вобразную значнасць, якая мае самастойны сімвалічны сэнс – убор, які нясе на сабе выканаўца як асаблівага роду абагульнены пластычны вобраз персанажа» [4, с. 18]. Акцёрскі грым, аксесуары, маскі выконваюць тую ж функцыю, якая належыць і касцюму, – ігравой зменлівасці, пераўвасаблення ў канкрэтны персанаж. Разам з тым яны падкрэсліваюць характар і характарнасць вобраза, з’яўляюцца непарыўнымі з акцёрскай іграй і агульнай сцэнаграфічнай пабудовай спектакля. Усе гэтыя сродкі знітаваны з пластычным вырашэннем сцэнічнага твора, які неад’емны ад сцэнаграфіі і «ўключае ўсе сродкі сцэнічнага руху: ад харэаграфіі, руху, сцэнічнага бою, трукавых і батальных сцэн да пантамімы і інш. У сучасным тэатры відавочна імкненне да абнаўлення пластычных сродкаў з апорай на вопыт сумежных мастацтваў. У інсцэніроўках класічнай і сучаснай мастацкай літаратуры драматычнае дзейства сінтэзуецца з музыкай, вакалам, кіно, пантамімай і танцам, стылізуецца рухам» [13, с. 262].

Можна зрабіць выснову аб тым, што сцэнаграфія з’яўляецца мастацтвам шматкампанентным, разнастайным па сродках сцэнічнай выразнасці. І ў гэтым таксама выключнасць яе феномена. Пры гэтым мастаком пры стварэнні сцэнаграфічнага вобраза ўсе названыя кампаненты павінны ўлічвацца, знітоўвацца ў адзінае непарыўнае цэлае, мэтанакіравана ўздзейнічаць на задуму драматурга і рэжысёра (у драматычным і лялечным спектаклі), кампазітара, рэжысёра-пастаноўшчыка, харэографа (у музычным).

Аб тым, што тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва – вобласць не толькі прыцягальная для глядача, але і неабходная для навуковага асэнсавання, сведчаць працы беларускіх вучоных Г. Барышава і П. Карначы, прысвечаныя гісторыі і развіццю тэатральна-дэкарацыйнага мастацтва Беларусі [2; 3; 5 – 7]. Гэтыя работы даследуюць сцэнаграфію Беларусі пераважна 1-й паловы ХХ ст. З узнікненнем (у 1957 г.) і развіццём беларускага тэатразнаўства стала відавочна, што без паняцця «сцэнаграфія» («мастацкае афармленне», «дэкарацыйнае афармленне») немагчымы паўнацэнны, грунтоўны аналіз спектакля. Гэта адносіцца да розных відаў тэатра: драматычнага, музычнага і лялечнага.

«Словарь театра» П. Паві, які змяшчае артыкул «Сцэнаграфія», з'яўляецца амаль што адзінай дасканала абгрунтаванай тэарэтычнай распрацоўкай даследавання мастацтва сцэнаграфіі. Аўтар адзначае, што паняцце «сцэнаграфія» было і застаецца надзвычай важным у арганізацыі тэатральнай прасторы і пачало сваё існаванне з моманту ўзнікнення самога тэатра. Пачынаючы з відовішчаў Старажытнай Грэцыі сцэнаграфіяй называлі «мастацтва афармлення тэатра», а таксама жывапісную дэкарацыю, непасрэдна з ім звязаную [11, с. 337]. У эпоху Адраджэння сцэнаграфія – гэта «тэхніка, якая заключалася ў размалёўцы палатна задніка» [11, с. 337]. Мастацтва сцэнаграфіі на працягу некалькіх стагоддзяў удасканальвалася разам з усімі складнікамі спектакля. Эвалюцыю сцэнаграфіі П. Паві бачыць перш за ўсё ў эвалюцыі драматургіі. Ён адзначае, што «сцэнаграфія – гэта вынік семіялагічнай канцэпцыі пастаноўкі: узгадненне разнастайных сцэнічных матэрыялаў, узаемазалежнасць гэтых сістэм, у прыватнасці вобраза і тэксту <...> “сцэнаграфіраваць” – гэта значыць устанавіць патрэбныя адпаведнасці і прапорцыі паміж прасторай тэксту і прасторай сцэны» [11, с. 338]. Сцэнаграфія характарызуецца як тэкст і Ю. Лотманам [8, с. 413]. Вывучэнне сцэнаграфіі ўяўляецца надзвычай важным у сувязі з тым, што ўдасканальванне мастацтва тэатра звязана і з павелічэннем ролі сцэнографа ў стварэнні спектакля. Функцыя мастака з цягам часу значна ўзрастае: ад сціплага малявання дэкарацыі і задніка сцэнограф усё больш і больш аказвае сваё ўздзеянне і на пабудову сцэнічнай прасторы, і на агульную задуму пастаноўкі. Вялікую ролю адыгрывае і індывідуальнасць тэатральнага мастака. Становіцца відавочным: кім бы ні афармляўся спектакль (А. Мацісам, П. Пікаса, або іншымі дэкаратарамі), стыль, густ і нават фарбы ў кожнага мастака ў пастаноўцы свае і настолькі прыкметныя і індывідуальныя, як і ў станковым творы – палатне ці скульптуры. П. Паві адзначае таксама і агульныя тэндэнцыі сучаснага мастацтва афармлення сцэны: «злом франтальнасці і італьянскай скрынкі дзеля адкрыцця сцэны глядзельнай зале, набліжэння глядача да дзеяння <...> адкрыццё прасторы і памнажэнне кропак бачання з мэтай зрабіць адносным унітарнае і застылае ўспрыманне <...> прыстасаванне сцэнаграфіі да патрэб акцёра і спецыфічнага драматургічнага праекта» [11, с. 338] і некаторыя іншыя. І падкрэслівае: «У любой сучаснай тэатральнай практыцы сцэнаграфія ўжо не ёсць абавязковы элемент у выглядзе старажытнага маляванага палатна, а дынамічны і шматфункцыянальны элемент тэатральнага прадстаўлення» [11,

с. 339]. Асобным параграфам П. Паві вылучае «Сцэнаграфічныя арыенціры», іншымі словамі, падкрэслівае заснавальніцкую ролю А. Апіа, Г. Крэга ў мастацтве сцэнаграфіі ХХ ст.: «У іх мастацтве сцэнаграфія ўпершыню сцвярджаецца як душа тэатральнага прадстаўлення» [11, с. 339]. На думку аўтара, яны больш, чым мастакі-дэкаратары, а «рэфарматары тэатра, таленавітыя стваральнікі ўсёабдымнай канцэпцыі мізансцэніравання»; А. Апіа і Г. Крэг «значныя ў сваіх эскізах, праектах, тэарэтычных распрацоўках <...> У эстэтыцы Апіа і Крэга цэнтрам сцэнаграфіі становяцца дыханне прасторы і яе рытмічнае значэнне; сцэнаграфія не з'яўляецца застылым двухмерным аб'ектам, але жывой істотай, падуладнай часу, музычнаму тэмпу, варыяцыям святла» [11, с. 339]. Мастацтва сцэнаграфіі, такім чынам, дапамагае пачуць тэкст драматурга знутры, падкрэслівае самую сутнасць задумы твора. І аб знешняй яго ілюстрацыі ўжо не можа быць гаворкі: «Мастацтва мізансцэніравання, лічыць Апіа, ёсць мастацтва праецывання ў прасторы таго, што драматург не змог спраецываць у часе <...> Сцэнаграфія канструіруе суцэльныя, але не даўгавечныя і падуладныя перабудове аб'ёмы; лесвіцы, подыумы, парталы, апоры, перасовачныя цёмныя месцы не прыгнятаюць акцэра, яны ўпісваюць чалавечае цела ў музычны і архітэктурны парадак» [11, с. 339]. Тэорыя А. Апіа закранае не толькі сцэнаграфію, але і паняцці «прасторы» і «часу», з якімі першае неадрыўна звязана. Распрацоўка П. Паві паняцця «сцэнаграфія» і яго тэарэтычнай асновы застаецца і ў пачатку ХХІ ст. актуальнай і сучаснай.

Адным з першых даследаванняў у тэатразнаўстве Расіі па праблемах тэорыі сцэнаграфіі з'яўляецца манаграфія А. Міхайлавай «Образный мир сцены» [9]. Аўтар звяртаецца непасрэдна да прафесіі тэатральнага мастака, якая стала асабліва запатрабаванай у 70-я гады ХХ ст., падкрэслівае яго задачы ў спектаклі і імкнецца вызначыць такое паняцце, як «вобраз спектакля». А. Міхайлава вылучае некалькі стадый нараджэння вобраза спектакля: «вобраз-задумка і вобраз-успрыманне» [9, с. 27], нарэшце, «вобраз твора (ці вобраз-вынік) – фарміраванне выніковага ўяўлення аб творы на аснове вобраза-успрымання, мысленнае абагульненне, ідэальны канцэнтрат твора, які складваецца і захоўваецца ў індывідуальнай і калектыўнай свядомасці людзей. Вобраз спектакля і ёсць такі выніковы вобраз у тэатральным мастацтве» [9, с. 27]. А. Міхайлава звяртаецца да аналізу сцэнаграфічных вырашэнняў асобных пастановак («Пецяярбургскія снабчання» па матывах Ф. Дастаеўскага, Тэатр Массавета, мастак

А. Васільеў; «Мяшчане» М. Горкага, Ленінградскі Вялікі драматычны тэатр, рэжысёр і мастак Г. Таўстаногаў; «Іванаў» А. Чэхава, Маскоўскі мастацкі акадэмічны тэатр («МХАТ»), мастак Д. Бароўскі і інш.). І на прыкладах гэтых значных работ паказвае нараджэнне вобраза спектакля. Аўтар падкрэслівае, што задума мастака не з'яўляецца вынікам усяго спектакля, таму што тэатральнае мастацтва – гэта мастацтва калектыўнае, якое залежыць ад шэрагу складнікаў: «Задума ўзнікае як некаторая канкрэтнасць, як прадбачанне будучай цэласнасці твора» [9, с. 27]. Паняцце «цэласнасць твора» з'яўляецца не менш важным, чым паняцце «вобраз спектакля». Як падкрэслівае А. Міхайлава, «цэласнасць спектакля стала адным з цэнтральных крытэрыяў яго мастацкасці ва ўмовах сучаснага тэатра. Узнікненне гэтага крытэрыю само па сабе з'яўляецца вынікам доўгага шляху развіцця тэатральнага мастацтва, асваення яго сінтэтычнай прыроды» [9, с. 31 – 32]. Значна раней імкненне да цэласнасці спектакля з улікам знітанасці ўсіх яго складнікаў разглядалася ў манаграфіі А. Папова «Художественная целостность спектакля». А. Міхайлава ж вызначае вялікую ролю тэатральнага мастака ў завяршэнні сцэнічнага твора.

У 1990 г. былі выдадзены нарысы А. Міхайлавай «Сцэнаграфія: теория и опыт» [10]. Даследаванне прысвечана аналізу найбольш значных работ мастакоў тэатральнага мастацтва Расіі ў 70 – 80-х гадах ХХ ст. Звяртаючыся да канкрэтных пастановак, аўтар уздымае актуальныя праблемы тэорыі і практыкі сцэнаграфіі ХХ ст. А. Міхайлава дакладна вызначае тэндэнцыі развіцця мастацтва сцэнаграфіі акрэсленага перыяду, якія ў многім супадаюць і з развіццём сцэнаграфіі Беларусі. Так, А. Міхайлава вылучае «сцэнаграфічны бум» 1970 г. [10, с. 7], які не абышоў і нашу краіну і ў многім быў звязаны са з'яўленнем яркай рэжысуры, яе так званым дыктатам. Безумоўна, многае ў той час у сцэнаграфічным рашэнні залежала ад рэжысёра-пастаноўшчыка. Дастаткова назваць імёны В. Раеўскага, які з 1968 г. пачаў ставіць свае адметныя спектаклі ў Нацыянальным акадэмічным тэатры імя Я. Купалы, і Б. Луцэнкі (у 1973 г. узначаліў Дзяржаўны драматычны рускі тэатр імя М. Горкага). 1960 – 1970-я гады далі таленавітую плеяду выдатных мастакоў як у Расіі (Д. Бароўскі, М. Кітаеў, Т. Сельвінская), так і ў Беларусі (А. Грыгар'янц, Б. Герлаван, Ю. Тур і інш.). А. Міхайлава падкрэслівае, што менавіта ў 70-я гады ХХ ст. «сцэнаграфія стала не толькі неабходным, але і надзвычай уплывовым са-інтэрпрэтатарам драматургіі, візуальныя каштоўнасці выйшлі на першы план. Тэатральныя мастакі аказалі

адчувальны ўплыў на станаўленне рэжысёрскіх прынцыпаў 1970-х гадоў пры ўсёй іх унутранай шматвобразнасці і неадзначнасці. Тады склаліся шматгадовыя рэжысёрска-мастакоўскія садружнасці. Творчасць майстроў сцэнаграфіі арганічна ўвайшла ў гісторыю савецкай рэжысуры» [10, с. 9]. 80-я гады ХХ ст. ахарактарызаваны А. Міхайлавай як гады «стылявога пералому» [10, с. 6] не толькі ў сцэнаграфіі, але і наогул у мастацтве тых часоў. Сцэнаграфія таксама патрабавала новай якасці і новых сродкаў самавыказвання. Тэатр заўсёды імкнецца да новых форм, звязаных з пабудовай сцэнічнай прасторы.

Паняцце «прастора спектакля» сцвярджаецца і разглядаецца А. Міхайлавай у асобнай аднайменнай тэарэтычнай главе [10, с. 143 – 177]. Аўтар падкрэслівае: «Прастора сцэны вызначана і абмежавана яе фізічнымі параметрамі. Яна пастаянная. Сцэнаграфічная прастора ствараецца мастаком спектакля ў межах прасторы сцэны, падкрэсліваючы ці маскіруючы яе, пераўвасабляючы сцэну ў вобразных мэтах пастаноўкі. Сцэнаграфічная прастора іншая ў кожнай п’есе, можа мяняцца ў ходзе аднаго і таго ж спектакля. Яна рукатворная і зменлівая» [10, с. 144]. Прастора залы таксама можа быць задзейнічана ў спектаклі, і ў большасці тэатральных пабудоў яна стабільная, нерухомае. «У шэрагу сучасных тэатральных памяшканняў размяшчэнне глядачоў у адносінах да сцэны, сама канфігурацыя глядзельнай залы можа трансфармавацца (застаючыся, безумоўна, абмежаванай сценамі пабудовы). Прасторы залы можна выкарыстоўваць як месца для ігры, сюды могуць быць вынесены элементы афармлення. Яна вельмі часта тым ці іншым спосабам аб’ядноўваецца з прасторай сцэны, узаемадзейнічае з ёй» [10, с. 144]. Выкарыстоўваючы абедзве гэтыя прасторы – сцэны і глядзельнай залы (або толькі сцэны) – мастак стварае ўласную прастору спектакля. А. Міхайлава даказвае, што «прастора спектакля» – паняцце новае і больш характэрнае для канца ХХ ст. У сярэдзіне мінулага стагоддзя карысталіся іншымі папулярнымі паняццямі. Такімі, як «настрой», «жывапіснасць», «лаканізм» [10, с. 152]. «Прастора спектакля» ўзнікла невыпадкова і далучылася да папярэдніх. Манаграфія А. Міхайлавай уяўляе бяспрэчную каштоўнасць для вывучэння тэорыі і практыкі сцэнаграфіі.

Цесныя ўзаемаадносіны пабудовы тэатральной сцэны і сцэнаграфіі спектакля акрэсліваюцца ў манаграфіі В. Базанава «Сцена ХХ века» [1]. Галоўны прадмет яе даследавання – архітэктура і пабудова сцэны ХХ ст. Аўтар аналізуе, як праектаваліся лепшыя сучасныя сцэны тэатраў Заходняй

Еўропы, ЗША, Расіі і іншых краін. Прасочана іх эвалюцыя і ўплыў рэжысуры такіх дзеячаў, як К. Станіслаўскі, Г. Крэг, Ж. Капо, А. Антуан, М. Рэйнхардт і іншыя, на арганізацыю сцэнічнай прасторы, на тое, як сцэнічная пляцоўка становілася часткай мастацкага твора пад назвай «спектакль». Упершыню В. Базанавым даецца вызначэнне паняцця «архітэктурна сцэны», надзвычай важнага для вывучэння мастацтва сцэнаграфіі: «Архітэктурна сцэны – гэта матэрыяльна арганізаванае асяроддзе для здзяйснення тэатральнага спектакля. Яна цесна звязана як з архітэктурай глядзельнай залы, так і з формай сцэны, гэта значыць геаметрыяй сцэнічнай пляцоўкі і яе прасторавым месцазнаходжаннем у адносінах да глядачоў. У канцы ХХ ст. асноўныя формы сцэны ўжо даўно вызначыліся і папярэдне былі выпрабаваны тэатрам розных эпох. Да іх належаць: сцэна-арэна, прасторавая сцэна і сцэна-скрынка» [1, с. 3].

Безумоўна, наватарскія пошукі новай сцэны і мастацкага афармлення належаць У. Меерхольду. Аб тым, якое вялікае значэнне для яго мела архітэктурна тэатра, сведчыць праект тэатральнага памяшкання, распрацаванага непасрэдна У. Меерхольдам [1, с. 100 – 110]. «Перш за ўсё, – падкрэсліваў рэжысёр, – мы павінны змагацца са статыкай тэатральнага будынка, за арганічную дынаміку» [1, с. 105]. Пад дынамікай У. Меерхольд меў на ўвазе адвольнае перамяшчэнне асобных частак сцэны, дэкарацый і іншых элементаў спектакля. Яго ўяўленню малявалася сцэна, якая нагадвала карабельную палубу з мноствам люкаў: «Сцэну патрэбна рабіць такім чынам, каб яна магла ў адну хвіліну ў любым месцы праваліцца. Іншымі словамі, замест строга зафіксаваных у некалькіх кропках сцэны класічных люкаў-правалаў неабходны рухомы планшэт, які складаецца з пляцовак, здольных апускацца і ўздымацца» [1, с. 105]. Магчыма, рэжысёр марыў аб такой сцэне, якая б была рухомай і пластычнай, як цела акцёра, гнуткае і падрыхтаванае да таго, каб ствараць самыя нечаканыя вобразы. Акцёра У. Меерхольд бачыў і часткай сцэнаграфічнага выказвання, і асноўнай дзеючай асобай сцэнічнага твора. На нашу думку, названыя раздзелы манаграфіі В. Базанавы ўяўляюць сабой несумненную цікавасць для стварэння тэатральных будынкаў і залаў новых тэатраў ХХІ ст. Менавіта такія тэатры, як нам уяўляецца, і павінны прадставіць глядачу новую сцэнаграфію ў вядомых класічных творах і новай сучаснай драматургіі.

Такім чынам, відавочна, што сцэнаграфія як від мастацтва і адзін з галоўных складнікаў спектакля даследуецца ў розных аспектах: тэарэтычных

і практычных, у сувязі з іншымі складнікамі сцэнічнага твора – драматургіяй, рэжысурай, акцёрскім мастацтвам. Актуальным з’яўляецца аналіз творчасці розных пакаленняў тэатральных мастакоў праз іх здабыткі, перш за ўсё, эвалюцыю сцэнаграфіі. Выяўленая разнастайнасць дакладна сцвярджае, што сцэнаграфія – адзін з актуальных накірункаў сучаснага тэатразнаўства.

ЛІТАРАТУРА

1. Базанов, В. В. Сцена XX века / В. В. Базанов. – Л. : Искусство, 1990. – 238 с.
2. Барышаў, Г. І. Тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва Савецкай Беларусі : альбом / Г. І. Барышаў ; пад рэд. Н. В. Масленікава. – Мінск : Дзярж. выд-ва БССР, 1958. – 194 с.
3. Барышев, Г. И. Театральная культура Белоруссии XVIII века / Г. И. Барышев. – Минск : Наука и техника, 1992. – 290 с.
4. Берёзкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра: от истоков до середины XX в. / В. И. Берёзкин. – М. : Эдиториал УРСС, 1997. – 541 с.
5. Карнач, П. А. Дэкарацыйнае мастацтва музычнага тэатра БССР / П. А. Карнач. – Мінск : Навука і тэхніка, 1973. – 120 с.
6. Карнач, П. А. Евгений Чемодуров: театральная-декорационная живопись / П. А. Карнач. – Минск : Беларусь, 1984. – 119 с.
7. Карнач, П. А. Павел Васільевіч Масленікаў / П. А. Карнач. – Мінск : Беларусь, 1973. – 45 с.
8. Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман. – СПб. : Академический проект, 2002. – 544 с.
9. Михайлова, А. А. Образный мир сцены: заметки о современной сценографии / А. А. Михайлова. – М. : Знание, 1979. – 48 с.
10. Михайлова, А. А. Сценография: теория и опыт : очерки / А. А. Михайлова. – М. : Советский художник, 1990. – 336 с.
11. Пави, П. Словарь театра / П. Пави ; под ред. К. Разлогова. – М. : Прогресс, 1991. – 481 с.
12. Тэатральная Беларусь : энцыклапедыя : у 2 т. / пад агул. рэд. А. В. Сабалеўскага. – Мінск : БелЭн, 2002 – 2003. – Т. 1 / рэдкал.: Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – 2002. – 568 с.
13. Тэатральная Беларусь : энцыклапедыя : у 2 т. / пад агул. рэд. А. В. Сабалеўскага. – Мінск : БелЭн, 2002 – 2003. – Т. 2 / рэдкал.: Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – 2003. – 571 с.

РЕЗЮМЕ

Статья представляет собой анализ теоретических исследований сценографии, которая является одной из основных составляющих спектакля. Автором акцентируется внимание на том, что сценография – актуальное направление современного театроведения.

SUMMARY

Article represents the analysis of theoretical researches of scenography which is one of the basic components of performance. The author focuses attention that scenography – an actual direction of modern theatre science.

Яроміна К. П.

АДЛЮСТРАВАННЕ КАШТОЎНАСНЫХ АРЫЕНЦІРАЎ І ПРАБЛЕМ ГРАМАДСТВА Ў ПАСТАНОЎКАХ ТЭАТРАЎ ЛЯЛЕК БЕЛАРУСІ 2010-Х ГАДОЎ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 14.09.2020)*

Тэатральнае мастацтва, цытуючы класікаў, нярэдка называюць люстэркам або павелічальным шклом жыцця і грамадства. Сапраўды, на працягу свайго існавання тэатр у той ці іншай ступені адлюстроўваў погляды, перажыванні і імкненні людзей, якімі і для якіх ён ствараўся [3, с. 45]. Эстэтыка, вобразная сістэма, а найперш ідэйная накіраванасць і праблематыка пастацовак у значнай ступені выяўлялі пытанні і тэмы, актуальныя для грамадства ў розныя часы. Справядліва гэта таксама і ў адносінах да сучаснага тэатра лялек Беларусі.

Творчыя калектывы беларускіх тэатраў у пастацовак 2010-х гадоў звяртаюцца да тэм, якія ў значнай ступені адлюстроўваюць каштоўнасныя арыенціры грамадства, фіксуюць змены, што ў іх адбываюцца, выяўляюць праблемы, актуальныя для сучаснага чалавека. Важнае месца ў праблемна-тэматычным полі спектакляў тэатраў лялек Беларусі гэтага часу працягваюць займаць традыцыйныя для беларускай культуры агульначалавечыя ідэалы справядлівасці, дабрыні, вернасці і г. д. Аднак мы лічым неабходным засяродзіць увагу на пастацовак, што закранаюць пытанні нетыповыя і раней не ўласцівыя беларускай лялечнай сцэне і дазваляюць казаць аб адлюстраванні тэатрам змен, якія адбываюцца ў каштоўнасных арыенцірах грамадства і ўспрыманні ім асобных з’яў.

Так, усё большую актуальнасць у сучасным грамадстве набывае тэма гендарнай роўнасці. Адпаведна, на беларускай сцэне ўзніклі пастацовкі, засяроджаныя на гендарнай праблематыцы. Уласцівыя толькі жанчыне вопыт і траўмы, у прыватнасці, звязаныя з мацярынствам, яе псіхалогія і сексуальнасць, гендарныя стэрэатыпы знаходзяцца ў цэнтры ўвагі рэжысёра Я. Карняга ў пастацовцы «Інтэрв’ю з ведзьмамі» паводле казак братоў Грым

(Беларускі дзяржаўны тэатр лялек, 2015 г.). Праблема немагчымасці рэалізаваць уласны патэнцыял у рамках зададзеных гендарных роляў, што прыводзіць да самазнішчэння асобы, выразна гучыць у інтэрпрэтацыі Н. Слэшчовай «Геды Габлер» Г. Ібсэна (Гомельскі дзяржаўны тэатр лялек, 2015 г.). Геда не адпавядае і не жадае адпавядаць чаканням і патрабаванням грамадства да яе як да жонкі і маці (апошняя роля ўвогуле ёй не прымаецца), што падкрэслена ў вырашэнні візуальнага вобраза герані (мастачка В. Шчарбінская). Ён мае заўважна маскулінны характар: сукенка стылізаваная пад вайсковую форму, грубыя батфорты, схаваныя пад чалму валасы. Не ў стане знайсці сваё месца у свеце, прымяніць свой розум і энергію, жанчына накіроўвае іх на разбурэнне, ахвярай якога робіцца яна сама.

Важнае месца ў сучасным парадку дня займае таксама экалогія: «эка-фрэндлі» вытворчасць, стыль жыцця, свядомае спажыванне і г. д. Узнікненне ў тэатрах лялек пастановак, якія так ці іначэй закранаюць праблемы экалогіі, у пэўнай ступені адлюстроўвае гэты рост экалагічнай свядомасці грамадства. Адзін з першых такіх спектакляў – «Пойзан» І. Казакова, дзе выразна гучала тэма разбуральнасці спажывецкага стаўлення чалавека да прыроды, перш за ўсё для яго самога, – быў пастаўлены яшчэ ў 2008 г. (Магілёўскі абласны тэатр лялек). У 2012 г. да праблемы ператварэння прыродных багаццяў у тавар, нерацыянальнага, варварскага стаўлення да іх і наступстваў такой стратэгіі паводзін звярнуўся А. Жугжда ў пастаноўцы «Паляванне на зубра» паводле М. Гусоўскага (Гродзенскі абласны тэатр лялек). Для выражэння гэтай думкі рэжысёр і мастачка Л. Мікіна-Прабадзяк выкарысталі выразныя візуальныя вобразы, цэнтральным з якіх выступаў зубр – сімвал беларускай прыроды. У спектаклі былі задзейнічаны шматлікія выявы жывёлы: драўляныя, шкляныя, керамічныя фігуркі, у якіх пазнавалася тыповая сувенірная прадукцыя, выява-мішэнь, чэрап, што замяняў «жывую» істоту, прадстаўленую лялькай, і, нарэшце, фігура-шкілет з дроту, «тэхнагенны зубр», які развальваўся ў фінале, красамоўна адсылаючы да сучасных экалагічных праблем і катастроф. Экалагічная праблематыка прысутнічала таксама ў пастаноўцы Н. Слэшчовай «Маленькі Нікаля» паводле кніг Р. Гасіні (Гомельскі дзяржаўны тэатр лялек, 2018 г.). Рэжысёр наўмысна не акцэнтавала яе, аднак у сюжэце з адлоўленымі ў паркавай сажалцы апалонікамі, якіх Нікаля і іншыя дзеці мусілі адпусціць, выразна гучала праблема захавання мясцовых экасістэм. Як і Нікаля, малыя глядачы на

спектаклі даведваліся: і апалонік, і жабка, у якую ён ператворыцца, – важныя складнікі ў захаванні экалагічнай раўнавагі.

Пастаноўка Н. Слэшчовай выяўляе адну з важных тэндэнцый, якую можна прасачыць у спектаклях для дзяцей апошняга дзесяцігоддзя: пашырэнне іх тэматычнай разнастайнасці. Сучасныя рэжысёры дэманструюць жаданне і ўменне закранаць праблемы, раней не ўласцівыя пастаноўкам для дзяцей, нават табуіраваныя. І ў гэтым таксама выяўляюцца змены ў каштоўнасных арыенцірах грамадства: дзеці разглядаюцца не як пасіўныя ўспрымальнікі вядомых ісцін, а як гатовыя да дыялогу асобы, з імі можна і трэба абмяркоўваць (зразумела, з улікам узроставых асаблівасцяў) нават такія няпростыя тэмы, як смерць і гвалт [1]. Тэатр становіцца своеасаблівай пляцоўкай для такога дыялогу і ў асобных пастаноўках для дзяцей імкнецца закранаць праблемы, з якімі тыя сутыкаюцца ў рэальным жыцці.

У спектаклях «Мой тата – птушк» і «Хлопчык, які плаваў з піраннямі» паводле твораў Д. Алмонда (рэж. А. Янушкевіч, Брэсцкі тэатр лялек і Беларускі дзяржаўны тэатр лялек, 2018 г.) вельмі далікатна ўздымаюцца тэмы сіроцтва, няпоўнай сям’і, камунікатыўнага разрыву паміж дзецьмі і дарослымі. Адкрыта тэма сямейнага гвалту і смерці дзіцяці гучыць у спектаклі А. Ляляўскага «Шлях у нябёсы» Г. Гаўптмана (Беларускі дзяржаўны тэатр лялек, 2011 г.). Галоўная гераіня, сірата Ганэле, пакутуе ад пабояў айчыма. Жыццё з’яўляецца для яе настолькі невыносным, што хвора я дзяўчынка ўспрымае набліжэнне смерці як выратаванне. Спектакль не змяшчае наўмысных сцэн жорсткасці, але і не згладжвае вострыя вуглы, звяртаючы ўвагу гледачоў на актуальныя і сёння праблемы адзіноты, безабароннасці дзіцяці, яго крохкасці і датклінасці ў дарослым свеце. Праблема жорсткасці ў адносінах да дзяцей, гвалту, перш за ўсё фізічнага, які мае месца ў сям’і і школе і з’яўляецца распаўсюджаным метадам «выхавання», гучыць таксама ў пастаноўцы Ю. Дзівакова «Пліх і Плюх» паводле В. Буша (Гомельскі дзяржаўны тэатр лялек, 2016 г.). У яшчэ адной пастаноўцы Гомельскага тэатра, «Калі я стану воблакам» паводле твораў Я. Корчака (2016), ажыццёўленай І. Цыпінай, тэма безабароннасці дзіцяці пададзена праз прызму трагічных падзей Другой сусветнай вайны: знішчэння дзяцей у нацысцкіх лагерах смерці. У прызначаным для аўдыторыі ўзросту «5+» спектаклі рэжысёр раскрывае складаныя траўматычныя тэмы гвалту і смерці максімальна далікатна: непасрэдная ўзгадка трагічных падзей

присутнічае ў своеасаблівым пралогу, дзе агучваецца гісторыя Я. Корчака, і эпilogу, ў якім зачытваюцца імёны забітых дзяцей. Цэнтральнае месца ў рабоце І. Цыпінай пры гэтым займае прыдуманая Я. Корчакам казачная гісторыя караля Маціуша. Яна разыгрываецца акцёрамі, што ўвасабляюць малалетніх, ужо памерлых ахвяр канцлагера, лялечная копія якога размешчана на планшэце сцэны (мастак К. Крыштаповіч). Указвае на гэта і сцэнаграфічнае рашэнне (асноўнае дзеянне адбываецца сярод аблокаў), і белыя касцюмы выканаўцаў. Але казачнае, з мажорным фіналам дзеянне рэжысёр перыядычна перарывае гудком цягніка, што вязе ў канцлагер новыя ахвяры, у фінале ж спектакля да чарговага транспарту падыходзіць лялька-смерць, якая выкідае з яго маленькія валізкі. Так вобразна і красамоўна рэжысёр апавядае пра лёсы дзяцей, забітых у Трэблінцы.

Новай з’явай для беларускага тэатра лялек стала таксама выкарыстанне рэлігійнай тэматыкі ў дзіцячых пастаноўках. Першыя прыклады такіх спектакляў з’явіліся яшчэ ў 1990-я гады са зваротам тэатраў лялек да спадчыны батлейкавага мастацтва, аднак работы 2010-х гадоў адрозніваюцца тым, што тэма рэлігійнай веры, звязаных з традыцыйным для Беларусі хрысціянствам каштоўнасцей узнікае ў спектаклях цалкам арыгінальных і свецкіх. Адна з першых такіх работ, «Шлях да Батлеема» С. Кавалёва ў пастаноўцы А. Жугжды, з’явілася ў 2005 г. у Гродзенскім абласным тэатры лялек. Нягледзячы на парушэнне храналогіі, яна вартая ўзгадка, бо мае агульныя рысы з іншым спектаклем рэжысёра – «Вялікім змеём» М. Гуснёўскай (2015). У абедзвюх пастаноўках галоўныя героі, Вослік і Змей, шукаюць Бога. Гэты пошук роўны для іх пошуку сябе, свайго прызначэння і месца ў свеце. Героі спадзяюцца, што сустрэча з Богам дапаможа ім ажыццявіць заповітнае жаданне: Вослік хоча ператварыцца ў прыгожую Зорку і вызваліцца ад пакутлівага жыцця, Змей разлічвае атрымаць рукі і ногі, каб пазбавіцца звязаных з іх адсутнасцю нязручнасцяў, стаць як усе. Абодва, прайшоўшы доўгі шлях, напоўнены расчараваннямі, сустракаюць Бога і разумеюць: кожны з іх мае сваё прызначэнне, кожны дасканалы і любімы менавіта такім, якім створаны, бо створаны ён згодна з Божай задумай. Вослік, што шукае дапамогі, сам выратаўвае немаўля Хрыста, а Змей усведамляе: у адсутнасці канечнасцяў не яго няўдача, а яго ўнікальнасць. У апошнім выпадку асабліва важна, што ў рэлігійны кантэкст (кожнае Божае стварэнне дасканалае) змешчана вельмі важная для дзяцей, схільных варожа ставіцца да непадобных і ўспрымаць сваю адметнасць як

штосьці негатыўнае, тэма ўнікальнасці кожнага чалавека і прыгажосці разнастайнасці.

Праблема пошуку свайго месца, прызначэння ў свеце, самаідэнтыфікацыі ўвогуле пачынае гучаць у пастаноўках для дзяцей усё больш выразна. Напрыклад, у спектаклі К. Ложкінай-Бялевіч «Дзюймовачка» паводле казкі Х.-К. Андэрсена (Беларускі дзяржаўны тэатр лялек, 2019 г.) прыгоды гераіні з'яўляюцца своеасаблівымі выпрабаваннямі-прыступкамі на шляху да спазнання сябе, адказу на пытанне «хто я?». Падобная праблематыка прасочваецца ў спектаклі А. Ярмач «Пералётныя» паводле Ю. Аронавай (інсцэніроўка Д. Багаслаўскага) (Брэсцкі тэатр лялек, 2020 г.). Галоўная гераіня, курачка Зіна, не жадае абмяжоўвацца адведзенай ёй традыцыяй і сям'ёй роляй. Яе мара – навучыцца лётаць і пабачыць свет. Нягледзячы на непаразуменне з блізкімі, адсутнасць падтрымкі і нават агрэсію з іх боку, гераіня ўпарта імкнецца да сваёй мэты і дасягае яе. Спектакль акцэнтуюе не толькі неабходнасць веры ў сябе, але і праблему непаразумення ў сям'і, барацьбы са стэрэатыпамі, навязанымі дзіцяці і ўвогуле чалавеку звонку. Апошняя тэма выразна гучыць у пастаноўцы К. Ложкінай-Бялевіч «Тута Карлсан Першая і адзіная» паводле Я. Экхальма (Беларускі дзяржаўны тэатр лялек, 2019 г.).

Усе абазначаныя вышэй тэмы з'яўляюцца для тэатра лялек дастаткова новымі, аднак у праблемна-тэматычным полі сучасных пастановак можна вылучыць таксама рад больш традыцыйных пытанняў, якія, тым не менш, не страчваюць актуальнасці. Так, да канца не перажытай беларускім грамадствам траўмай усё яшчэ застаецца вопыт Вялікай Айчыннай вайны, таму каштоўнасць міру, ідэалы міралюбства па-ранейшаму знаходзяць сваё адлюстраванне ў пастаноўках тэатраў лялек, асабліва тых, што звяртаюцца непасрэдна да падзей вайны або маюць антымільтарыйскую накіраванасць. Аднак закранаючы тэму вайны, пастаноўшчыкі ўсё ж абіраюць нетрывіяльныя ракурсы ў яе асэнсаванні. Так, у спектаклі «Адна абсалютна шчаслівая вёска» паводле Б. Вахціна (Гомельскі дзяржаўны тэатр лялек, 2015 г.) рэжысёр І. Цыпіна звяртаецца да лёсу жанчын у час вайны. Галоўная гераіня – моцная, незалежная, некалькі ганарлівая Паліна, што бачыць у каханні слабасць, застаецца пасля гібелі мужа на вайне адна, з дзецьмі на руках. Яна вымушана займацца гаспадаркай і працаваць на заводзе, дзе адбіваецца ад заляцанняў начальніка. У хвіліну распачы Паліна звяртаецца да нябожчыка-мужа са словамі: «Навошта ты загінуў смерцю храбрых? Лепш

бы жыў жыццём няхрабрых, як усе жывуць» [2]. І ў гэтай фразе гераіні раскрываецца вельмі важнае для спектакля адрозненне ўмоўна «мужчынскага» і «жаночага» стаўлення да вайны: гераізму смерці Міхеева супрацьпастаўляецца гераізм Паліны, для якой барацьбой з'яўляецца кожны ўжо мірны дзень, яе стойкасць і каштоўнасць жыцця. Гісторыя і лёс Паліны ў спектаклі І. Цыпінай з'яўляюцца ўвасабленнем лёсаў вялікай колькасці жанчын. Асабліва выразна гэта падкрэсліваецца такім рэжысёрскім прыёмам, як увядзенне своеасаблівага «хору» актрыс, у які ўваходзіць і галоўная гераіня – зборны вобраз жанчыны-прадстаўніцы ваеннага пакалення, а таксама вырашэннем рада сцэн, што выяўляюць тыповасць падзей і сітуацый.

Яшчэ адзін надзвычай цікавы прыклад асэнсавання падзей вайны дае пастаноўка Р. Кудашова «Сотнікаў» паводле аповесці В. Быкава (Брэсцкі тэатр лялек, 2019 г.). Спектакль адметны тым, што рэжысёр вельмі выразна заяўляе ў ім хрысціянскую накіраванасць. Праблема маральнага выбару ў крытычных абставінах выводзіцца ім у сферу рэлігійную. Сцвярджаць гэта дазваляе выкарыстанне ў спектаклі песні на вершы Ц. Кібірава «Их-то Господь – вон какой!», а таксама сцэнаграфічнае рашэнне М. Заўялавай: цэнтральная сцэнаграфічная канструкцыя, якая служыць пляцоўкай для плоскасных лялек, у фінале спектакля ператвараецца ў лік Збавіцеля. Выбар герояў пастаноўкі, што прыводзіць іх да гібелі, падаецца Р. Кудашовым як хрысціянскае самаахвяраванне ў імя выратавання іншых, у імя справядлівасці, дабра. У спектаклі дамінуе жывы план, але ў радзе сцэн героі, што мусяць быць пакараны смерцю, прадстаўлены плоскаснымі выявамі, абмежаванымі рамамі, якія падаюць буйныя планы твараў. У агульным кантэксце пастаноўкі яны асацыятыўна ўспрымаюцца як іконы: людзі, што свядома абралі не здраджваць чалавечнасці, у спектаклі Р. Кудашова паўстаюць пакутнікамі вайны, параўноўваюцца з хрысціянскімі святымі пакутнікамі.

Актуальнай для грамадства і тэатра застаецца таксама праблема нацыянальнай самаідэнтыфікацыі – тэма, якая была адной з галоўных у тэатральным мастацтве 1990-х гадоў. 2010-я гады далі новы імпульс для стварэння пастацовак, дзе пытанні самаўсведамлення нацыі, прыняцця і асэнсавання ўласнай гісторыі былі дамінантнымі. Самымі значнымі сярод такіх работ сталі «Дзяды» А. Міцкевіча (рэж. А. Янушкевіч, Беларускае дзяржаўнае тэатр лялек, 2012 г.), «Сіняя-сіняя» паводле У. Караткевіча (рэж.

І. Казакоў, Магілёўскі абласны тэатр лялек, 2016 г.), «Новая зямля» Я. Коласа (рэж. А. Янушкевіч, Брэсцкі тэатр лялек, 2017 г.).

Важнае месца ў праблемна-тэматычным полі пастановак тэатра лялек працягваюць займаць узаемадзеянне і супрацьстаянне асобы і сацыяльных, дзяржаўных інстытутаў, грамадства, яго крытыка. Вельмі ярка гэтыя праблемы гучаць у спектаклях А. Ляляўскага. Яго работы «Візіт старой дамы» Ф. Дзюрэнмата (Гродзенскі абласны тэатр лялек, 2015 г.), «Птушкі» Арыстафана, «Евангелле ад Іўды» паводле У. Караткевіча, «Mann ist Mann» Б. Брэхта (усе – Беларускае дзяржаўнае тэатр лялек, 2015, 2016, 2017 гг.) вядуць гаворку аб маральным, а часам і фізічным знішчэнні чалавека сістэмай (дзяржаўнай, сацыяльнай, палітычнай і г. д.), неабмежаванай уладай і матэрыяльнымі дабротамі. Так, у спектаклі «Mann ist Mann» грузчык Гэлі Гэй ператвараецца не проста ў салдата, а ў бязлітасную машыну знішчэння, у «Птушках» з імкнення пабудаваць справядлівую дзяржаву вырастае чарговая тыранія, а ў «Візіце старой дамы» забойства, здольнае забяспечыць матэрыяльны дабрабыт горада, крывадушна апраўдваецца ажыццяўленнем правасуддзя. Блізкія тэмы маральнай катастрофы, якую перажывае грамадства і сучасны чалавек, банкруцтва грамадскіх, дзяржаўных і рэлігійных інстытутаў раскрываюцца таксама ў спектаклях І. Казакова «На дне» і «Кандзід, або Аптымізм» (Магілёўскі абласны тэатр лялек, 2015, 2019 гг.).

Такім чынам, праблемна-тэматычнае поле пастановак беларускіх тэатраў лялек апошняга дзесяцігоддзя адлюстроўвае актуальныя праблемы грамадства, яго каштоўнасныя арыенціры, змены, што ў іх адбываюцца. Вялікая колькасць спектакляў, асабліва для дзяцей, працягвае сцвярджаць традыцыйныя гуманістычныя каштоўнасці і ідэалы; не губляе актуальнасці ваенная тэматыка, звязаная з каштоўнасцю міру, міралюбствам, уласцівым беларусам; пытанні нацыянальнай самаідэнтыфікацыі, свабоды асобы і дэмакратычных ідэалаў, маральнасці, што займаюць важнае месца ў сістэме каштоўнасцяў сучаснага грамадства. Пашырэнне тэматычнага дыяпазону пастановак, з'яўленне спектакляў, у якіх закранаецца гендарная і экалагічная праблематыка, праблема гвалту ў дачыненні да дзяцей, разбуральнасці стэрэатыпаў, парушанай камунікацыі паміж дзецьмі і бацькамі і г. д., сведчыць аб тым, што ў грамадстве з'яўляюцца новыя каштоўнасныя арыенціры (напрыклад, гендарная роўнасць), новыя пытанні займаюць яго ўвагу, і тэатр чуйна рэагуе на гэтыя змены.

ЛІТАРАТУРА

1. Невропаст. Театр актуальных кукол (издание Большого театра кукол, Санкт-Петербург) [Электронный ресурс]. – 2018. – № 2. – Режим доступа: <http://ruspuppetry.art/magazine/2-2018/>. – Дата доступа: 14.01.2019.
2. Одна абсолютно счастливая деревня : спектакль [Электронный ресурс] / Гомельский гос. театр кукол ; реж. И. Цыпина. – Режим доступа: https://drive.google.com/file/d/11PrDXVJctcbGil2Q4KZq4FAM_dpYxocg/view. – Дата доступа: 05.05.2020.
3. Смольскі, Р. Б. Контуры новага часу: праблемы беларускага тэатра і мастацкай адукацыі ў прасторы XXI стагоддзя / Р. Б. Смольскі. – Мінск : БДАМ, 2011. – 196 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается проблемно-тематическое поле постановок театров кукол Беларуси 2010-х годов. Акцент сделан на возникновении новой проблематики (гендерная, экологическая, насилие в отношении детей и т. д.) как отображении ценностных ориентиров общества, волнующих его вопросов, их изменений.

SUMMARY

In the article basic topics and ideas of Belarussian puppet theatres' performances of 2010th are considered. Attention was especially paid on new topics such as gender equality, ecology, violence against children, etc. as a reflection of society's values and their changes, actual problems.

Ячная Т. А.

ЛІТАРАТУРНЫЯ ТЭКСТЫ ВАКАЛЬНЫХ ТВОРАЎ ЗАМЕЖНЫХ КАМПАЗІТАРАЎ: ДА ПРАБЛЕМЫ ПЕРАКЛАДУ НА БЕЛАРУСКУЮ МОВУ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 16.03.2020)*

У сучаснай навуцы надаецца вялікае значэнне асаблівасцей перакладу тэксту, які выкарыстоўваецца ў музыцы. Пераклад замежных тэкстаў на родную мову – з’ява, што была, ёсць і будзе папулярным сродкам для таго, каб пазнаёміць людзей, якія не валодаюць замежнай мовай, з творчасцю пэўнага паэта ці пісьменніка. Спецыялісты здаўна займаліся перакладамі не толькі мастацкіх твораў і вершаў, але і лібрэта опер і тэкстаў песень. Апошнія маюць шмат складанасцяў, бо абумоўлены як рытмікай верша, так і асаблівасцямі музыкі. У практыцы беларускай выканальніцкай музыкі

вядомы вопыт выканання знакамітых шэдэўраў сусветнай класікі ў перакладзе на рускую мову. Да гэтага часу рэпертуар Вялікага тэатра Беларусі ўключае оперы, якія выконваюцца па-руску («Женитьба Фигаро» В. А. Моцарта, аперэта «Летучая мышь» І. Штрауса), нягледзячы на тое, што арыгіналы былі створаны на іншых мовах).

Пераклады на беларускую мову больш уласцівы папулярнай музыцы: песні «The Beatles», «Depeche Mode», «The Eagles», «No Doubt», Стынга, Брытні Спірс, Шакіры, Элтана Джона, «Rammstein», пераможцы «Еўрабачання» Лорын. Па-беларуску загучалі песні Булата Акуджавы і Аляксандра Вярцінскага, Леаніда Уцёсава і Уладзіміра Высоцкага. Вядомыя беларускія гурты амаль усіх музычных напрамкаў, барды, поп-выканаўцы маюць у сваім рэпертуары песні, перакладзеныя пераважна з англійскай, але часам і з іншых моў. Усё больш і больш паэтаў-перакладчыкаў звяртаецца да сусветна вядомых музычных «хітоў» і робіць іх беларускамоўныя версіі. Гурт «Репуен» выдаў дыск «Мова Metaliova» з перакладамі песень Курта Кабэйна, Алесь Чумакоў – ірландскіх і шатландскіх спеваў. Таццяна Матафонава-Грыневіч пераклала на беларускую мову рамансы і бардаўскія песні. Аляксандра і Канстанцін, Тэа, Вольга Рыжыкава, Марына Васілеўская, Антон Мартынаў, Тані Фарэда, Юрый Селязнёў, Макс Лоўрэнс і іншыя беларускія спевакі выконваюць песні-пераклады.

Дадзены матэрыял патрабуе асобнага даследавання, паколькі існуе шэраг праблем, якія паўстаюць перад перакладчыкамі, падтэкстоўшчыкамі і музыкантамі-выканаўцамі. Асаблівую цікавасць уяўляе праблема інтэрпрэтацыі арыгінала, таму што вакальны твор – гэта сімбіёз музычнага і вершаванага рытмаў. Таму мэта дадзенага артыкула – на падставе аналізу пяці перакладзеных на беларускую мову калядак вызначыць рытміку іх вершаванага тэксту.

Тэма «Слова і музыка» найбольш распрацавана ў музыказнаўстве, у працах В. М. Халопавай [1], В. А. Васінай-Гросман [2], К. Руч'еўскай [3] і іншых. Лінгвісты ж, нават спецыялісты ў галіне тэорыі перакладу, не надаюць гэтай праблеме належнай увагі. Але таксама нельга сказаць, што гэтая тэма, нягледзячы на яе асаблівасць, зусім нераспрацаваная.

Для аналізу перакладаў замежнай музыкі на беларускую мову ў вакальных творах неабходна вызначыцца з некаторымі істотнымі для гэтай працы азначэннямі. Рытм з'яўляецца асновай вершаскладання ва ўсіх народаў. Вершы – гэта рытмічна арганізаваная гаворка. Вершаваны памер – пэўны па-

радак, у якім размяшчаюцца ў стапе (паўтаральным спалучэнні моцных і слабых месцаў у вершаваным метры, што служыць адзінкай даўжыні верша) ударныя і ненаціскныя склады. Гэты парадак задае гучанне і рытм верша. Пэўнае чаргаванне ўдарных і ненаціскных складоў можа паўтарацца ў радку некалькі разоў, і гэта таксама адлюстроўваецца пры абазначэнні памеру. Напрыклад, 3-стопны ямб ці 4-стопны харэй, дзе ямб і харэй – спосабы чаргавання моцных і слабых складоў, а колькасць стоп паказвае на лік паўтораў гэтага чаргавання ў адным радку [4].

Вершаскладанне ў яго акцэнтных маўленчых формах заўсёды адпавядала тром асноўным групам, ці сістэмам вершаскладання: сілабічнай, сілаба-танічнай і танічнай. Адрозненні ў гэтых групах вызначаюцца рытмічнай асновай і супамернасцю, а таксама паўторам рытмічных складоў з вызначаным іх размяшчэннем унутры радка [4].

У сілабічнай сістэме вершаскладання рытмічнасць ствараецца паўторам вершаў з аднолькавай колькасцю складоў, а размяшчэнне ўдарных і ненаціскных складоў не ўпарадкавана; абавязкова прысутнічае рыфма. Рытміка танічнай сістэмы вершаскладання арганізуецца паўторам ударных складоў; лік ненаціскных складоў паміж націскамі вар’іруецца свабодна. Сілаба-танічная сістэма – спосаб арганізацыі верша, пры якім ударныя і ненаціскныя склады чаргуюцца ў пэўным парадку, нязменным для ўсіх радкоў [5].

У сілаба-танічных групах вершаскладання атрымалі распаўсюджванне пяць стоп: харэй – двухскладовы памер верша, у якім на першым месцы стаіць ударны склад, на другім ненаціскны; ямб – двухскладовы памер з першым ненаціскным і другім ударным складамі; дактыль – трохскладовы памер верша, дзе першы склад ударны, астатнія – ненаціскныя; амфібрахій – трохскладовы памер, у якім другі склад ударны, астатнія – ненаціскныя; анапест – трохскладовы памер з трэцім ударным складам, астатнія – ненаціскныя [6].

Аднак у літаратуразнаўстве дадаткова вылучаецца цэлы пласт вершаў, напісаных так званым дольнікам. Ён злучае ў межах аднаго вершаванага слупка двухскладовыя і трохскладовыя памеры. Дольнік часта сустракаецца пры перакладзе нямецкай і англійскай паэзіі XIX ст. Кожнаму перакладчыку неабходна ведаць правілы, прыёмы і стэрэатыпы, якія дапамогуць у складаных выпадках знайсці варыянт перакладу [6].

Асноўныя перакладчыцкія трансфармацыі разгледжаны намі ў асобным артыкуле [7].

З усяго перакладзенага на беларускую мову песеннага матэрыялу нас асабліва зацікавілі калядныя творы, якія ўвайшлі ў альбом еўрапейскіх калядных песень пад гуслі «Вясёлых калядных святаў ад Дубліна да Дрысвятаў!». Дыск складаецца з 17 трэкаў, але мы прааналізуем толькі некаторыя з іх.

1. «Ціхая ноч» («Stille Nacht»), 1818 г., Франц Ксаўер Грубер, Ёзэф Мор, Аўстрыя; перакладчык – Наталля Арсеннева.

Гэта незвычайная калядная песня. За 200 гадоў свайго існавання яна была перакладзена больш чым на 300 моў свету. У сваім перакладзе Н. Арсеннева сінтаксічна пераважна захавала структуру сказа, але семантычна замяніла некаторыя часціны мовы на словы з больш агульным лексічным значэннем («*Alles schläft, einsam wacht*» – «Усё спіць, спіць даўно») ці ўввела новыя вобразы («*Nur das traute, hochheilige Paar*» – «Ціха ў яслях люляе дзіця»; «*Schlaf in himmlischer Ruh, Schlaf in himmlischer Ruh*» – «Сні, сыночак малы, Люлі-люлі, сні»).

Верш створаны камбінацыяй трохдольнага дактыля (адзін доўгі і два кароткія склады) і двухдольнага харэя (адзін доўгі і адзін кароткі склад). Музыкальная рытмічная асаблівасць заключаецца ў тым, што галоўныя ўдарныя склады як арыгінальнага, так і перакладзенага тэксту супадаюць з моцнымі долямі.

2. «Хто спіць у маці на руках» («What child is this...»), 1865 г., Вільям Чатэртан Дзікс, Англія; перакладчык – Макс Шчур.

Твор цікавы ў музычным плане. Музыка да калядкі была напісана ў Англіі яшчэ ў XVI ст. і ва ўсім свеце яе ведаюць як англійскі фальклорны спеў «Greensleeves». Хрысціянскі тэкст створаны толькі ў сярэдзіне XIX ст.

Пераклад М. Шчура вылучаецца асаблівай паэтычнасцю вобразаў, якія ўвабралі ў сябе ўвесь перакладчыцкі арсенал: перастаноўку, дадаткі («*What child is this who laid to rest on Mary's lap is sleeping*» – «Хто спіць ў маці на руках бязгрэшным сном дзіцяці»); развіццё старога вобраза замест увядзення новага («*While shepherds watch are keeping*» – «Люляе сына маці»).

Па вершаваным складзе гэта ямб, і амаль кожная моцная доля належыць 2, 4, 6, ці 8 складу ў стапе. У М. Шчура атрымалася захаваць гэтую ж рытміку і акцэнт у беларускім перакладзе. Відавочна, што, паколькі словы пісаліся пазней, вершы складаліся ў залежнасці ад музыкі. Ударныя склады прыходзяцца на першую (моцную) долю, і амаль увесь тэкст пачынаецца з затактаў.

3. «Тры караблі» («I saw three ships come sailing in»), першыя ўзгадкі – XVII ст., Англія, перакладчык – Наталля Васілевіч.

Пераклад вельмі блізкі да арыгінала. Але перакладчыца вырашыла не апавядаць гісторыю ад першай асобы, а зрабіць тэкст больш генералізаваным («I saw three ships come sailing in, on Christmas Day, on Christmas Day» – «Тры караблі плылі сюды у дзень святы, у дзень святы»).

У англійскім варыянце першы і трэці радкі напісаны брахікалонам (аднадольны вершаваны памер, калі верш складаецца толькі з націскных складоў), а другі і чацвёрты – трохстопным ямба. Асаблівасць англійскай мовы заключаецца ў вялікай колькасці аднаскладовых слоў, што не з’яўляецца характэрным для беларускай мовы. Таму ў беларускім перакладзе ўвесь тэкст уяўляе сабой чаргаванне трох і чатырохстопнага ямба. Але рытмічны малюнак музыкі выпраўляе гэтую складанасць тым, што на другі ненаціскны склад першага і трэцяга радка выпадае моцная доля, і рытміка верша ў выніку выглядае роўнай.

4. «Звон звініць» («Jingle bells»), 1857 г., Джэймс Лорд П’ерпонт, ЗША; перакладчык – Алег Хаменка, лідар гурта «Палац».

Тэкст толькі ўмоўна з’яўляецца перакладам. З вясёлай гісторыі пра тое, як жанчына звалілася з вазочка, у перакладчыка атрымалася калядна-навагодняя святочная песня. Захаваўся прыпеў (яго першая частка, якая дала назву песні), астатні сэнс быў абсалютна зменены.

Арыгінальны варыянт уяўляе сабой трохстопны харэй. Музыкальная рытміка падтрымлівае вершаскладанне і большасць першых націскных складоў прыпадае на моцную долю. У беларускім варыянце верш змяняе памер на ямб. І гэта вымушае перакладчыка-падтэкстоўшчыка драбніць амаль кожную восьмую ноту ў пачатку такта на шаснаццатыя, каб падставіць пад іх рытмічна зменены тэкст.

5. «Вясёлых калядных свят» («We Wish You a Merry Christmas»), XVI ст., Англія; перакладчык – Макс Шчур.

Тэкст гэтай песні таксама глыбока пераасэнсаваны перакладчыкам. Англійская песня-пажаданне з Нараджэннем Хрыстовым і Новым годам, па сутнасці, з’яўляецца песняй калядоўшчыкаў, якія на развітанне просяць гаспадароў не шкадаваць пачастункаў. У сваім перакладзе Макс Шчур увёў у тэкст беларускі гідронім (возера Дрысвяты, што знаходзіцца на Віцебшчыне). Таксама ён змяніў музычны малюнак песні, бо напісаў дадатковы тэкст, і першая частка калядкі ў беларускім варыянце паўтараецца два разы. Песня

напоўнілася новымі пажаданнямі і ў сувязі з гэтым новым, больш філасофскім сэнсам.

Арыгінальны тэкст напісаны трохстопным харэем. Пераклад жа створаны трохстопным ямбам.

Мы зрабілі аналіз пяці калядак, перакладзеных на беларускую з нямецкай (адна) і англійскай (чатыры) моў. Дзве з прааналізаваных калядных песень з'яўляюцца аўтарскімі творамі (тэкст і музыка – «Stille Nacht» і «Jingle bells»), у адной вядомы толькі аўтар слоў, напісаных на тры стагоддзі пазней за музыку («What child is this»), дзве былі створаны прыкладна ў XVI – XVII стст. невядомымі аўтарамі. Большая частка (чатыры) спеваў мае памер 3/4, адзін – 2/4. Два творы пачынаюцца ў такт з моцнай долі, 3 – з затакта са слабай долі.

Харэй з'яўляецца больш характэрным для англамоўных арыгіналаў з-за лексічных асаблівасцей англійскай мовы. Вялікі працэнт вакабуляру ў англійскай мове складаюць аднаскладовыя словы. Калі перакладчыкі спрабуюць захаваць арыгінальны тэкст і матэрыял, то і рытміка перакладзенага верша не вельмі змяняецца. Але чым далей перакладчык адыходзіць ад тэксту арыгінала, тым большыя змены можна назіраць у новым творы. Так, пры больш «вольных» перакладах харэй ператвараецца ў ямб.

Аналіз вакальных твораў патрабуе ведаў у галіне не толькі лінгвістыкі, але і музыказнаўства. Даследаванне адносіцца да міждысцыплінарных, таму і выклікае пэўныя складанасці.

ЛІТАРАТУРА

1. Холопова, В. Н. Музыкальный ритм / В. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1980. – 73 с.
2. Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово : в 2 ч. / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1972. – Ч. 1. Ритмика. – 150 с.
3. Ручьевская, Е. А. Слово и музыка / Е. А. Ручьевская. – Л. : Музгиз, 1960. – 56 с.
4. Гаспаров, М. Л. Об античной поэзии. Поэты. Поэтика. Риторика / М. Л. Гаспаров. – СПб. : Азбука, 2000. – 478 с.
5. Гончаров, Б. П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы / Б. П. Гончаров. – М. : Наука, 1973. – 275 с.
6. Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха / М. Л. Гаспаров. – М. : Фортуна Лимитед, 2003. – 272 с.

7. Ячная, Т. А. Перакладчаскія трансфармацыі і матывы іх ужывання / Т. А. Ячная // *Общественные и гуманитарные науки: тезисы 84-й науч.-техн. конф.*, Минск, 3-14 февраля 2020 г. – Минск, 2020. – С. 419 – 420.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается проблема перевода литературных текстов вокальных произведений на белорусский язык. Анализ переводов популярных английских и немецких колядных песен позволил сделать вывод, что чем дальше переводчик отступает от текста оригинала, тем большие изменения можно наблюдать в новом варианте произведения.

SUMMARY

The problem of translation of literary texts of vocal works into the Belarusian language is considered in the article. The analysis of test translations of popular English and German Christmas songs gives the author the opportunity to conclude that the further the translator departs from the original text, the greater changes can be observed in the new version of the song.

РАЗДЕЛ III
ПРОБЛЕМЫ ЭТНОЛОГИИ, АНТРОПОЛОГИИ,
ФАЛЬКЛАРИСТИКИ И СЛАВИСТИКИ

Альшеевская А. С.

**ОБРАЗ РУСАЛКИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ:
СПЕЦИФИКА ФОРМ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ И СОДЕРЖАТЕЛЬНОГО
АСПЕКТА**

*Белорусский государственный университет
(Поступила в редакцию 14.09.2020)*

Изучение образов водных нимф и множества разновидностей русалок в мифологии и фольклористике имеет в науке давнюю историю. Русалки – персонажи, встречающиеся в мифах практически всех народов Западной и Восточной Европы под разными наименованиями (сирена, фараонка, русалка, купалка, нимфа, наяда, свитязянка, озёрница и др.), имеют разнообразные портретные характеристики (западноевропейские русалки чаще всего предстают в виде полуженщин-полурыб, а в славянских мифах, наоборот, имеют антропоморфный вид и описываются в виде красивых девушек, иногда – уродливых старух), разные места обитания (озеро, река, море и др.). Рассмотрение данного образа в научных исследованиях чаще всего ограничивается изучением образа русалки в творчестве писателей-романтиков, оставляя большой пласт современной литературы без должного внимания, что лишает возможности составления целостного представления о данном образе в словесном творчестве. Цель данного исследования – проанализировать существующие представления о русалке в художественной литературе с точки зрения специфики и антропоморфности образа.

Антропоморфность – это признак, характеризующий персонажа-нечеловека, наделённого физическими и психическими свойствами, присущими человеку. Данный признак имеет разную степень выраженности, а также характер приобретения, причём как с точки зрения специфики форм репрезентации, так и относительно содержательного аспекта (мировоззрение и мировосприятие).

В качестве базы для выявления и характеристики основных форм представления образа русалки в литературе была использована наша авторская

классификация сверхъестественных существ по формам их репрезентации, то есть по внешнему виду, форме, которой обладает мифологическое существо или персонаж. В итоге нами были выявлены следующие основные формы репрезентации образа русалки в словестном творчестве:

1. «Антропоморфы (от греч. *anthropos* – человек и *morphe* – форма, вид) – различные существа и явления природы, которые предстают в человеческом облике» [1, с. 50], например, Мавка в пьесе Л. Украинки «Лесная песня».

2. Антропозооморфные гибридоморфы (от лат. *hibrida* – помесь) – существа, обладающие статичной формой полиморфности. Они могут представлять собой одновременное сочетание частей тела человека и животного (полуженщина-полурыба), например, русалки в повести украинских фантастов М. и С. Дяченко «Соль».

3) Активные метаморфы (греч. *metamorphosis* – превращение) – «обладают способностью по своему желанию менять облик. Данная способность является врождённой и осуществляется посредством их личного желания, стремления» [1, с. 55], например, в фольклоре народов Западной Европы морские девы «могут превращаться в кошек, тюленей и рыб» [2, с. 185].

4) Пассивные биморфы (лат. *binarius* – двойной) – «обладают способностью поочередно принимать два облика, каждый из которых является их неотъемлемой сущностью, но катализатором смены формы которых служат внешние по отношению к биморфу факторы» [1, с. 56], например, в произведении английской писательницы Л. Кесслер «Правдивая история про девочку Эмили и её хвост».

Из четырёх перечисленных выше форм репрезентации образа русалки для художественной литературы характерными являются только три: антропоморфы, гибридоморфы, биморфы. Именно их мы подробно рассмотрим в статье.

Отметим также, что антропоморфная и гибриродоморфная формы репрезентации образа русалки могут носить изначальный либо приобретённый характер.

Так, изначально антропоморфными выступают «нимфы – божества природы в греческой мифологии, которых, как правило, изображали в образе прекрасных полуобнажённых девушек». Главными среди них считаются водные: лимнады – «нимфы озер и болот» [2, с. 177], наяды – «нимфы источников, ручьев и родников» [2, с. 187]; океаниды – нимфы океана, nereиды – «морские нимфы, дочери бога моря Нерея» [2, с. 188]. В

валлийском фольклоре – озёрные деви. В художественной литературе в качестве примера можно привести пьесу Л. Украинки «Лесная песня» и поэму В. Жуковского «Ундина» (переработку прозаической повести Ф. де Ламот-Фуке). В отличие от славянской мифологии, где мавками становятся дети, умершие без крещения, в пьесе Л. Украинки Мавка выступает в качестве персонифицированного духа леса.

Изначально гибридоморфными русалки предстают, например, в сказке Х. К. Андерсена «Русалочка», сказочных повестях шотландского писателя Д. М. Барри «Питер Пэн», стихотворении М. Лермонтова «Морская царевна». А также в многочисленных произведениях современных российских авторов (И. Бобровой «Наше величество Змей Горыныч», В. Жарикова «Четырнадцатое, суббота», М. Михалова «Кольцо Кощея», Е. Никитиной «А что вы хотели от Бабы-яги?», А. Беянина «Тайный сыск царя Гороха», Т. Александровой «Домовёнок Кузька»), в романах польского писателя-фантаста А. Сапковского «Меч предназначения» (из серии «Ведьмак»), белорусской писательницы О. Громыко «Ведьма-хранительница», в повести украинских фантастов М. и С. Дяченко «Соль» и других.

Отметим, что рыбий хвост у русалок появился в поздней славянской литературе под влиянием западной традиции.

В рамках современной российской литературы возникает такое явление, как псевдогибридоморфность репрезентации образа русалки. Так, в фантастическом романе В. Жарикова «Четырнадцатое, суббота», романе Ю. Набоковой «Невеста Океана» (из серии «Требуется волшебница») их хвосты – специальные костюмы для удобства плавания (в романе В. Жарикова), а также явление моды (в романе Ю. Набоковой), что говорит о возникновении тенденции к изображению мифологических существ в более реалистическом ключе.

Если сирены представляют собой полуженщин-полуптиц (в поэме «Одиссея» Гомера) либо полурыб (К. Касс «Сирена»), то в фантастическом романе-сказке белорусских писателей А. Жвалевского и Е. Пастернак «Гимназия № 13» авторы стремятся придать новое смысловое содержание наименованию «русалка», доказывая читателям, что А. Пушкин, говоря фразу «Русалка на ветвях сидит», имел в виду не русалку-полурыбу, а русалку-полуптицу, создавая тем самым свою авторскую мифологическую реальность.

Пассивный биморфизм, если конкретно говорить об образе русалки, всегда носит изначальный (врождённый) характер, а переход от антропоморфного к гибридоморфному состоянию является результатом воздействия на организм воды (её природной стихии). Если в произведении английской писательницы Л. Кесслер «Правдивая история про девочку Эмили и её хвост» пассивная форма биморфизма главной героини представлена как наследственный фактор: отец – русал (тритон), а мама – человек; то в трилогии американской писательницы К. Ласки «Дочери моря» биморфизм выступает как определённый период взросления русалки, когда под действием воды на ногах начинает появляться тонкая сеточка чешуи, а на следующем этапе взросления ноги под действием воды превращаются в рыбий хвост. Становясь взрослой, русалка начинает постепенно утрачивать способность к смене форм воплощения, что создаёт проблему выбора: остаться в мире людей либо навсегда уйти жить в океан. Поскольку авторы делают акцент на биологическом компоненте данного образа, «напрашивается вывод, что в данном образе происходит усиление материалистического компонента по сравнению со сказочными аналогами» [7, с. 72].

Приобретённая антропоморфность формы реперзентации возникает, как правило, по каким-то причинам, в результате определённых действий. Например, в сказке «Русалочка» датского писателя Х. К. Андерсена русалка антропоморфную внешность приобретает в результате магического воздействия.

Приобретённая антропоморфность русалки может выступать как результат процесса антропоморфизации, направленного на увеличение степени очеловечивания персонажа (Х. К. Андерсен «Русалочка»), или как результат антиантропоморфизации – процесса превращения человека в нечеловека. Так, в славянской мифологии русалки – «сверхъестественные существа, в которых превращаются заложенные покойники женского пола – утопленницы, удавленницы, самоубийцы, а также проклятые родителями» [2, с. 194]. Внешняя антиантропоморфизация касается в данном случае, во-первых, наличия отдельных черт внешнего облика, подчёркивающих связь данного персонажа с миром мёртвых; во-вторых, приобретение физиологических свойств, нехарактерных для человека. Так, мавки в украинском фольклоре – красивые девушки, отличающиеся от человека только тем, что у них нет спины, поэтому, если посмореть на мавку сзади, то можно увидеть все её внутренности. А поскольку антропоморфный персонаж – это персонаж, не явля-

ющийся человеком, но наделённый определёнными человеческими чертами, то можно сделать вывод, что в результате процесса антиантропоморфизации происходит превращение человека в антропоморфного персонажа. Как замечает А. Титова в диссертации «Антропоморфизм как способ освоения действительности: социально-философский анализ», то, «что принято называть антиантропоморфизмом, есть всего лишь своеобразный обратный перенос, процесс, который говорит о том, что антропоморфизм усложняется по форме, структуре» [5, с. 19].

Приобретённая антропоморфность образа русалки как результата процесса антиантропоморфизации встречается в произведениях многих славянских авторов периода романтизма. Например, в драме А. Пушкина «Русалка», рассказе И. Тургенева «Бежин луг» («Записки охотника»), балладах М. Лермонтова «Русалка» и Л. Мея «Русалка», повестях Н. Гоголя «Майская ночь, или Утопленница» и украинского писателя О. Сомова «Русалка», балладах Т. Шевченко «Утопленница», «Русалка», драматической поэме Я. Купалы «Сон на кургане», стихотворении М. Богдановича «Русалка», балладах А. Мицкевича «Свитезянка», «Рыбка».

Трагическая судьба русалки обусловлена социальными причинами. Так, бесправное положение женщины в обществе, несчастная любовь заставляют её в отчаянии бросаться в воду. Отсюда частый мотив – стремление отомстить миру людей за свою смерть (например, в драме А. Пушкина «Русалка»).

Если с точки зрения форм репрезентации образ русалки, возникший в результате процесса антиантропоморфизации, можно отнести к разряду антропоморфов или гибридоморфов, то они разделяются на антропоморфные и антропоморфизированные персонажи. Первые являются антропоморфными по своей сути, а у вторых антропоморфизация носит внешнюю, не затрагивающую суть форму воплощения. Содержательный аспект в данном случае связан с тем, что при переходе из мира живых в мир мёртвых происходит полная или частичная утрата человеческого мировоззрения и мировосприятия. Так, героиня баллады Л. Мея «Русалка» вспоминает свою молодость, родителей, несчастную любовь, хочет помолиться, но не может. А в повести украинского писателя О. Сомова «Русалка» девушка, также ставшая русалкой из-за несчастной любви, наоборот, утрачивает человеческое мировосприятие жизни. Она совсем не тоскует по миру живых, воспринимая его с негативной точки зрения: *«Здесь во всём нужды: то голод, то холод»*, а на дне *«мы не*

знаем никаких нужд» [3, с. 35]; «Там весело! там легко! там все молодеют» [3, с. 34]. Она начинает воспринимать смерть и утопление русалками людей как нечто положительное: «Что в том беды, если мы подчас щекочем их или уносим на дно реки? разве им от того хуже? Они становятся так же легки и свободны, как и мы сами...» [3, с. 35].

Не всегда процесс антиантропоморфизации проходит через стадию смерти. Так, в романе американской писательницы К. Касс «Сирена» сиренами становятся девушки, которым Океан даёт второй шанс на жизнь, но за это они должны прослужить в течение 100 лет сиренами: завлекать моряков, помогая тем самым топить их корабли. Во время данной службы они перестают стареть, болеть, становятся временно бессмертными. Но персонажи меняются только физиологически, не переставая с точки мировоззрения и мировосприятия оставаться людьми. Главная героиня мучается от чувства вины, так как ощущает свою причастность к смерти людей, которых убивает Океан, постоянно мечтает о любви и в итоге находит её.

Если говорить о содержательном аспекте проявления антропоморфности относительно образа русалки, то стоит вспомнить классическую философскую триединую модель человека, которая предполагает его рассмотрение «в единстве таких составляющих, как тело, душа, дух» [6, с. 355]. Согласно христианской религии, именно наличием бессмертной души человек отличается от других существ, в том числе и русалок. Пути обретения бессмертной души по-своему переосмысливаются разными авторами. Например, в поэме В. Жуковского «Ундина» и сказке Х. К. Андерсена «Русалочка» для этого кто-нибудь из людей должен полюбить русалку и обвенчаться с ней. В отличие от указанных примеров, в пьесе Л. Украинки «Лесная песня» любовь к Лукашу даёт Мавке обретение бессмертной души.

Если говорить о духе (сознании) – третьем компоненте триединой модели человека в классической философии, то важно отметить, что мировоззрение и мировосприятие подобных существ может значительно расходиться с человеческим.

Так, в поэме В. Жуковского «Ундина» двойственная природа Ундины (после обретения души) способствовала большим психологическим и душевным переживаниям девушки: по стихийным законам подводного царства, противостоять которым она не может, Ундина должна умертвить человека, изменившего ей, несмотря на свою любовь к нему.

В сказке Х. К. Андерсена «Русалочка» любовь к принцу делает главную героиню не просто человеком, а личностью. Истинное счастье для Русалочки – видеть своего любимого человека счастливым, поэтому она отказывается убивать его ради спасения собственной жизни. Русалочка приносит себя в жертву, но не превращается в морскую пену (то есть не умирает), а переходит в иное (бестелесное) состояние, становясь одной из дочерей воздуха, что даёт ей возможность на получение в будущем бессмертной души.

Во многих произведениях (в сказке Х. К. Андерсена «Русалочка», романе Ю. Набоковой «Невеста Океана», произведении Л. Кесслер «Правдивая история про девочку Эмили и её хвост» и др.), как и в волшебной сказке, существуют два мира: мир людей и «иной мир», но не мир мёртвых, а целая цивилизация, характеризующаяся наличием антропоморфного мироустройства (социоморфизм). То есть данный подводный мир устроен по модели человеческого общества: у них есть свои определённые законы и нормы морали, социальная иерархия общества (в романе Ю. Набоковой подробно перечисляются представители разных профессий – советники, музыканты, поэты, архитекторы и т. п.), существуют различные социальные институты (например, школа для русалок в романе Л. Кесслер), человеческие условия организации быта (в романе Ю. Набоковой построены целые города с жилыми кварталами, отелями, трактирами и другими заведениями). В их жизни те же перипетии и проблемы, что и в обычном человеческом мире: любовь, борьба за власть, интриги и подобное. В итоге физиологические отличия (например, способность дышать под водой и др.) – практически единственное, что отличает жителей подводного мира от обычных людей.

Если антропоморфизация образа русалки выступает как определённая закономерность, то тенденция к зооморфизации её мировосприятия, скорее, исключение из правил. Так, С. Шамякина в статье «Модификации сказочных образов в литературе фэнтези» отмечает, что в некоторых случаях «образ русалки, частично утрачивает свою мифологичность и приобретает, напротив, реалистичные, даже бытовые черты» [7, с. 72] – в книге польского писателя А. Сапковского «Ведьмак: Меч предназначения», поскольку «русалка наполовину рыба, то и мышление, и поведение, и физиология у неё, по мнению писателя, должны быть тоже частично рыбьими» [7, с. 73]. Вот что она говорит о влюблённом князе: «*Я тоже его люблю и хочу иметь от него мальков, но как это сделать, ежели он не хочет дать мне молоко? Куда я ему икру положу? В шапку?*» [4, с. 459].

Для современной литературы характерна, скорее, положительная оценка образа русалки (она варьировалась от отрицательной до противоречивой). Так, в повести украинских фантастов М. и С. Дяченко «Соль» авторами переосмысливается на современный лад сказка Х. К. Андерсена «Русалочка». Русалки в повести не коварные существа, а наивные и беззащитные девушки, подплывающие к берегу, чтобы найти своего принца, и становящиеся жертвами браконьеров, которые ловят их и продают в публичные дома.

Антропоморфность образа русалки имеет разную степень выраженности, а также характер приобретения как с точки зрения специфики их форм репрезентации, так и в содержательном аспекте. Нами были выявлены четыре основных формы репрезентации образа русалки: антропоморфы (нимфы в древнегреческой мифологии), антропозоморфные гибридоморфы (М. и С. Дяченко «Соль»), пассивные биморфы (К. Ласки «Дочери моря»), активные метаморфы (морские девы в фольклоре западных народов). Формы репрезентации могут носить изначальный или приобретённый характер, причём приобретённая антропоморфность русалки может выступать как результат процесса антропоморфизации (Х. К. Андерсен «Русалочка») или антиантропоморфизации – процесса превращения человека в нечеловека: в одних случаях в антропоморфного персонажа (К. Касс «Сирена»), в других – антропоморфизированного (девушки-утопленницы).

С точки зрения специфики содержательного аспекта разница между человеком и русалкой может заключаться в отсутствии у последней души (Х. К. Андерсен «Русалочка»), отличии мировосприятия и миророзрения русалки от человеческого (О. Сомов «Русалка»); практически единственное, что отличает их от обычных людей – физиология, например, способность дышать под водой и другое (Ю. Набокова «Невеста Океана»).

ЛИТЕРАТУРА

1. Альшевская, А. С. Формы репрезентации антропоморфных образов-представлений / А. С. Альшевская // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки. – 2020. – № 2. – С. 49 – 57.
2. Королёв, К. Энциклопедия сверхъестественных существ / К. Королёв. – М. : Эксмо ; СПб. : Мидгард, 2007. – 720 с.
3. Литературные сказки народов СССР / сост., вступ. ст. и прим. В. И. Калугина. – М. : Правда, 1989. – 752 с.
4. Сапковский, А. Ведьмак: фантастические романы / А. Сапковский ; пер. с польского Е. Вайсброт. – М. : АСТ ; СПб. : Terra fantastica, 1996. – 633 с.

5. Титова, Т. А. Антропоморфизм как способ освоения действительности: социально-философский анализ : автореф. дис. ... канд. философ. Наук : 08.05.2013 / Т. А. Титова; Казанский федеральный ун-т. – Казань, 2013. – 31 с.

6. Философия : учебное пособие для студентов высших учебных заведений / В. С. Стёпин [и др.] ; под общ. ред. Я.С. Яскевич. – Минск : РИВШ, 2006. – 624 с.

7. Шамякина, С. Модификации сказочных образов в литературе фэнтези / С. Шамякина // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі : зб. навук. арт. / пад навук. рэд. Р. М. Кавалёвай, Т. В. Лук’янавай. – Мінск, 2012. – Вып. 9. – С. 71 – 75.

РЕЗЮМЕ

В данной статье предметом рассмотрения выступает специфика проявления антропоморфности с точки зрения форм репрезентации и содержательного аспекта образа русалки в художественной литературе.

SUMMARY

In this article, the subject of consideration is the specificity of the manifestation of anthropomorphism in terms of forms of representation and the content aspect of the image of the mermaid in fiction.

Бабіч А. Ю.

ПАЛЯЎНІЦТВА ЯК ТРАДЫЦЫЙНАЯ ФОРМА ЛЕСАКАРЫСТАННЯ БЕЛАРУСАЎ У ХХ – ПАЧАТКУ ХХІ СТ.

*Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт
(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2020)*

Паляўніцтва як адна з форм лесакарыстання ўяўляе сабой крыніцу лясных рэсурсаў жывёльнага паходжання і ўключае пошук, высочванне, пераслед і здабычу асобных відаў дзікіх жывёл. Гісторыка-этнаграфічныя крыніцы канца ХІХ – пачатку ХХ ст. узгадваюць тры асноўныя накірункі паляўніцтва: як віду адпачынку, спосабу здабычы харчовых рэсурсаў і як промыслу. У канцы ХІХ – пачатку ХХ ст. паляванне са стрэльбай набыло сярод прывілеяваных колаў насельніцтва спартыўна-аматарскі характар, і толькі ў сялян, местачкоўцаў і некаторых жыхароў вялікіх гарадоў яно захавала ролю дапаможнага занятку, які прыносіў дадатковы прыбытак [1, с. 92 – 93, 274]. Польскі этнолаг К. Машыньскі ў працы «Kultura ludowa słowian» размяжоўваў элітарную і народную паляўнічую культуру («łowiectwo ludowe») і падкрэсліваў складанасць этналагічнага вывучэнне менавіта традыцыйных спосабаў палявання [2, s. 24]. Па-першае, здабыча

жывёл сялянамі часцей за ўсё набывала несанкцыяваны характар і з пункту гледжання ўладальнікаў лясоў і афіцыйных уладаў з'яўлялася браканьерствам. Па-другое, прадстаўнікі вышэйшых слаёў насельніцтва мала цікавіліся тэхнічнымі аспектамі народнага палявання.

Аб'ектамі прамысловых паляванняў былі зайцы, дзікія качкі, глушцы, рабчыкі, бакасы, іншыя дробныя віды птушак, а таксама ваўкі, ласі, лісы, дзікія козы, куніцы, дзікі, барсукі, мядзведзі і іншыя. Больш прыбытковым лічылася пушніннае паляванне, бо мясную прадукцыю было складаней збыць і каштавала яна больш танна. Паляванне на такіх дробных птушак, як слонка (сломка, вальдшнэп), бакас (баран, баранчык, бэкач, пекур), гаршнэп, турухтан (батальён), мела пераважна спартыўны характар і карысталася папулярнасцю сярод гарадскіх паляўнічых [3, с. 101; 4, с. 74 – 75].

У залежнасці ад відаў паляўнічых жывёл выкарыстоўвалі адпаведныя спосабы іх здабычы. У пачатку ХХ ст. на паляванні і ў мэтах абароны ад дзікіх жывёл зрэдку яшчэ выкарыстоўвалі такія архаічныя прылады, як рагаціна і дубіна. Прылады выраблялі з моцнага цвёрдага дрэва, абсмальвалі з аднаго канца альбо рабілі жалезныя наканечнікі [5, с. 55; 6, с. 143]. У працы «Kultura ludowa słowian» прыведзена паведамленне М. Федароўскага аб старым паляўнічым з Заходняй Беларусі, які паляваў на дзікоў з сабакамі і пры дапамозе дубовай «паліцы» (дубіны) толькі ўвосень 1893 г. здабыў 8 дзікоў. Таксама ёсць сведчанні аб ужыванні ў якасці паляўнічай зброі такой простае прылады як кій (палка). З кіямі або галінамі дзеці падпільноўвалі маладое птаства (качак, якія яшчэ не навучыліся лётаць) і лёгка іх здабывалі. У мінулым даволі шырокае распаўсюджванне ў якасці паляўнічай зброі сярод вяскоўцаў мелі дзіда і сякера (палескія сяляне хадзілі на мядзведзя ў адзіночку толькі з сабакам, узброіўшыся дзідай і сякерай) [2, с. 32 – 34].

У пачатку ХХ ст. беларускія паляўнічыя карысталіся стрэльбамі разнастайных сістэм і калібраў, у тым ліку замежнымі, самаробнымі або пераробленымі з вайскавай зброі. Нягледзячы на з'яўленне новых марак паляўнічай зброі, у беларускіх паляўнічых, галоўным чынам у сялян, пераважалі шомпальныя стрэльбы, якія зараджаліся праз ствол [7, с. 47]. Паляўнічую стрэльбу сяляне атрымлівалі рознымі шляхамі: пакупкай, менай, адпрацоўкай, пазыкай, падарункам. Паляўнічая агнястрэльная зброя («ружжо, ружіна, пістонаўка, стральба, фузея, зыпасіна, скалоўка, крамсель, крамзель, крамселька») звычайна набывалася не новай, мела даўнюю гісторыю і перадавалася з пакалення ў пакаленне [6, с. 520; 8, с. 32]. У

сялянскім паляванні са стрэльбай М. Я. Нікіфароўскі вылучаў тры асноўныя спосабы здабычы жывёлы: з падыходу, з пад'езду і на «сежы» [6, с. 525 – 527]. Той жа важны момант палявання – тактыка набліжэння незаўважным на адлегласць, дастатковую для здабычы жывёлы – адзначаў К. Машынскі ў класіфікацыі спосабаў палявання. Адпаведна гэтаму, выдзяляліся тры асноўныя тыпы спосабаў лову («podchodzenie» (падыход), «ściganie» (пераследаванне), «zasadzka» (засада)) і шэраг дапаможных прыёмаў («śledzenie/tropienie» (высочванне), «wabienie» (вабенне, прывабліванне), «nagonka» (ганенне, цкаванне) і яе падвід – «oblawa» (аблава), «maskowanie» (маскіроўка)) [2, с. 27].

Шырока ўжывалася сярод сялян бясстрэльбавае паляванне з дапамогай разнастайных самалоўных прыстасаванняў. Такая форма палявання носіць назву пасіўнай і прадугледжвае здабычу жывёл з дапамогай розных пастак, куды звер трапляе сам, без непасрэднага ўдзелу паляўнічага. Самалоўныя прыстасаванні адрозніваліся па канструкцыі, форме і матэрыяле: пасткі, сеткі, лоўчыя ямы і загарадкі, а таксама петлі. Да спосабаў, па прынцыпу дзеяння падобных да самаловаў, адносяцца спосабы палявання з атручваннем. На Віцебшчыне вяскоўцы выраблялі хатнюю атруту для дзікіх жывёл з акісленай медзі, зялёнага маку, блёкату чорнага (*Hyoscyamus niger*). У некаторых частках Беларусі быў вядомы спосаб палявання на курапатак з выкарыстаннем у якасці атруты гарэлкі. Курапаткам папярэдне падкідвалі гарох, замочаны ў самагонцы, а пасля апоеных птушак лавілі рукамі [2, с. 35].

У 2-й палове 1920-х гадоў у артыкуле, прысвечаным паляўніцтву Асіповіцкага раёна, А. Г. Нямцоў, як і шэраг іншых аўтараў першых дзесяцігоддзяў XX ст., адзначае істотнае змяншэнне колькасці паляўнічых відаў і ў сувязі з гэтым – вымушаную змену спосабаў лову, паляўнічых прылад і прыёмаў (змяншэнне выкарыстанне самаловаў, пашырэнне палявання са стрэльбай і сабакам) [9, с. 29]. Разам з тым аўтар апісвае распаўсюджаныя самалоўныя прыстасаванні, з дапамогай якіх палявалі на норку, выдру, тхара, куніцу, ваўка, мядзведзя, лісіцу, рабца. У якасці прынады выкарыстоўвалі смаленае мяса, жаб, рыбу (норка, выдра), жывое парася (воўк), грэчку (цецярук), ягады (рабец). На ваўкоў і лісаў палявалі з выкарыстаннем атруты («кадабчыкі» з воску са стрыхнінам (*Strychninum*) усярэдзіне). Для прываблівання цецерукоў у некаторых мясцовасцях паляўнічыя рабілі «балвана» – цецерука з саломы або з сена і абшывалі сукном пад колер птушкі.

Архаічныя самаробныя прыстасаванні, а таксама прымітыўныя тэхналогіі лову былі эфектыўнымі не толькі з прычыны значнай колькасці жывёлы, што насяляла беларускія лясы ў пачатку ХХ ст., але і дзякуючы дасканалому веданню сельскім насельніцтвам мясцовага прыроднага ландшафту, добраму разуменню звычак і жыццёвых цыклаў дзікіх жывёл, непарыўнай перадачы паляўнічых ведаў і вопыту, індывідуальнаму развіццю спецыфічных якасцей асобы (фізічная сіла і спрыт).

Некаторыя з вышэйапісаных спосабаў палявання з пункту гледжання сучаснай экалагічнай этыкі ўяўляюцца бязлітаснымі і «варварскімі», напрыклад, забіццё падлёткаў качак палкамі або збор яек птушак, выкарыстанне атруты і самаловаў, што прыносяць жывёле асабліва моцныя і працяглыя фізічныя пакуты. Аднак выкарыстанне дадзеных тэхналогій палявання для сялянскага асяроддзя 1-й паловы ХХ ст. найчасцей уяўляла сабой вымушаную жыццёвую неабходнасць і павінна ацэньвацца з улікам тагачасных рэалій.

Падчас войнаў паляванне становілася для беларусаў дапаможнай крыніцай мясных рэсурсаў, як і збіральніцтва, дапамагала выжыць у экстрэмальных умовах: *«Я буў у парцізанах. Охоцілся, есці нада было. Лося як заб'еш – дзесець чэловек накорміш. Кушаць не было добраго нічэго. Но это мало. Не было кода стрэляць парцізану»* [10, л. 25]. У першыя пасляваенныя гады ў сувязі са значным ростам колькасці ваўкоў пачынаецца іх масавая мэтанакіраваная здабыча, якая ажыццяўлялася рознымі спосабамі. З індывідуальных відаў выкарыстоўвалі паляванне на ваўка скрадам (з падыходу), падпільноўванне звяроў каля логава, на зімовых воўчых пераходах, каля конскіх могілак (з засады). Ваўкоў білі на прывадах, лавілі «жалезамі» (пасткамі), труцілі стрыхнінам. Выкарыстоўваліся калектыўныя загонныя паляванні са сцяжкамі («флачкамі», стужкамі) [3, с. 100].

У савецкі пасляваенны перыяд паляванне для вясковага насельніцтва заставалася не толькі крыніцай істотнага прыбытку, але і спосабам павысіць свой сацыяльны статус. Дасведчаныя паляўнічыя вызваліліся ад працы ў калгасе: *«Зімой вабшчэ нічога не робіў у калхозе, толка на ахоту. Ну там абы-якога ахотніка ня возьмець. Чуць дрэнна страляіць, узнаюць – дамой, хваціць. Ужо ня возьмуць у брыгаду. У брыгаду нада, каб страляў точно»* [11, л. 3]. Што тычыцца сучаснага перыяду, пераважная большасць апытаных паляўнічых адмаўляе нават магчымасць атрымання прыбытку ад палявання, аргументуючы гэта высокімі коштамі на паляўнічыя пуцёўкі, разавыя

дазволы на здабычу звера, рэгістрацыю зброі, выдаткамі на набыццё зброі, рыштунку і іншае.

Пры разглядзе беларускай паляўнічай культуры нельга абмінуць тэму браканьерства. Адносіны сялян Мазыршчыны да палявання даволі крытычна вызначыла ў працы «Wieś Komarowicze w powiecie Mozyrskim» Эма Яленская-Дмахоўская. Паводле аўтара, знішчэнне звера з'яўлялася адной з найбольш моцных схільнасцей палешука, і ніякія папярэджанні або прадпісанні не маглі прадухіліць збор птушыных яек, забіванне маладняку зайцаў і ўвогуле паляванне ў забаронены час [12, s. 6]. У IX томе навукова-папулярнага выдання «Россия. Полное географическое описание нашего Отечества» браканьерства вылучаецца як адмысловы таемны промысел, які ў асобных мясцовасцях дасягнуў незвычайных памераў і перашкаджаў правільнаму развіццю паляўнічай гаспадаркі. Аўтары бачылі прычыну гэтага ў абмежаваннях, звязаных з трыманнем зброі насельніцтвам беларускіх губерняў [1, с. 274]. Аўтар кнігі «Беловежская пуца» Г. Карцаў у пачатку XX ст. адрозніваў два тыпы браканьерства: «ад прагі да лёгкай нажывы» і «ад прагі да палявання». Прычым апошні тып, з пункту гледжання аўтара, з'яўляецца найбольш небяспечным: «...браканьер ад прагі да палявання застаецца ім назаўсёды і з'яўляецца для ўгоддзя найбольш небяспечным драпежнікам» [13, с. 250].

Праблема браканьерства застаецца актуальнай і ў нашы дні. Так, за восем месяцаў 2019 г. супрацоўнікамі Дзяржаўнай інспекцыі аховы жывёльнага і расліннага свету выяўлена 639 парушэнняў у паляўнічай сферы, а ўзімку 2019 г. толькі за два тыдні канфіскавана каля 70 браканьерскіх петляў (сілаў) [14; 15]. У Рэспубліцы Беларусь рэгулятыўна-кантралюючыя функцыі ў сферы паляўнічай гаспадаркі цэнтралізавана выконвае некалькі дзяржаўных структур: Міністэрства лясной гаспадаркі, Міністэрства прыродных рэсурсаў і аховы навакольнага асяроддзя, Дзяржаўная інспекцыя аховы жывёльнага і расліннага свету пры Прэзідэнце Рэспублікі Беларусь. У 2003 г. прыняты новы Кодэкс аб адміністрацыйных правапарушэннях, у якім упершыню ў законапраектнай практыцы Беларусі экалагічныя злачынствы вылучаны ў асобны раздзел «Адміністрацыйныя правапарушэнні супраць экалагічнай бяспекі, навакольнага асяроддзя і парадку прыродакарыстання». Паводле меркавання спецыялістаў, змены ў заканадаўстве, а таксама павышэнне эфектыўнасці барацьбы з незаконным паляваннем і агульнае ўзмацненне санкцый за лесапарушэнні паўплывалі на змяншэнне колькасці

злачынстваў у сферы паляўнічай гаспадаркі [16, с. 189].

Паляўнічая культура беларусаў непарыўна звязана з такімі аспектамі, як якасны і колькасны стан паляўнічай фаўны, прававыя ўмовы ў сферы паляўніцтва, а таксама агульная эканамічная сітуацыя. Асабліва пазначаныя фактары ўплываюць на змены ў тэхналогіях лову, стымулююць увядзенне новых паляўнічых прыёмаў і прыстасаванняў, абумоўліваюць ваганні этычна-каштоўнаснай дамінанты ў сферы паляўніцтва. Змяншэнне колькасці жывёлы, ускладненне яе здабычы выклікалі неабходнасць удасканалення прыёмаў і тэхналогій лову. З другога боку, мэтанакіраванае рэгуляванне здабычы жывёлы, імкненне да захавання і павелічэння фаўны з боку дзяржавы (асноўнага лесаўладальніка ў XX – пачатку XXI ст.) абмяжоўваюць распаўсюджванне экалагічна шкодных спосабаў палявання.

На сучасным этапе арганізацыйныя і тэхнічныя аспекты палявання вызначаюцца «Правіламі вядзення паляўнічай гаспадаркі і палявання» (2018). Асноўнымі спосабамі палявання застаюцца ружэйныя з падыходу, з засады (на цязе, з вабленнем), з пад'езду, загонам. Акрамя наразной і гладкаствольнай паляўнічай зброі дазваляецца ўжываць паляўнічыя лукі і арбалеты. Правіламі прадугледжаны паляванні з сабакамі, лоўчымі птушкамі, падсаднымі качкамі. Выкарыстанне самаловаў абмежавана асобнымі паляўнічымі відамі (бабёр, выдра, воўк, лісіца, янотападобны сабака, гарнастай, куніца і інш.)

На працягу XX – пачатку XXI ст. паляўніцтва захоўвалася як занятак, у якім важную ролю адыгрывае пераемнасць пакаленняў. Па спадчыне перадаваліся спецыяльныя паляўнічыя веды, а таксама зброя і рыштунак. Значная колькасць паляўнічых адзначае, што навучанне занятку пачыналася з самага дзяцінства і пераважна ў межах сям'і: *«Все ж ахотнікі начынаюцца ешчэ с школьнай скамы. У каво-та ацец был ахотнікам, у каво-та дзед, у каво-та дядя»* [11, л. 5]. У новай рэдакцыі «Правілаў вядзення паляўнічай гаспадаркі і палявання», якая распрацоўваецца Міністэрствам лясной гаспадаркі, плануецца ўвядзенне палажэння аб дазvole ўдзелу ў паляваннях асобам з 16-гадовага ўзросту (без стрэльбы). Дадзенае палажэнне накіравана на папулярызацыю і пашырэнне паляўніцтва сярод моладзі і звязана з тым фактам, што ў апошнія дзесяцігоддзі назіраецца імклівае скарачэнне колькасці зарэгістраваных паляўнічых (табліца 1) [17, с. 14 – 17].

Табліца 1. Колькасны склад Беларускага таварыства паляўнічых і рыбаловаў

Год	Колькасць (тыс.чалавек)
1965	82
1969	89,8
1992	162
1997	121,4
2002	88
2014	86,3
2017	77,4

Такім чынам, у XX – пачатку XXI ст. адзначаюцца такія асноўныя спосабы ружэйнага палявання, як з падыходу, з засады, з пад’езду, паляванне з падманьваннем, загоннае. Захоўваецца сезонны характар палявання. Аднак калі ў мінулым гэта было звязана пераважна з перыядамі сельскагаспадарчых работ і біялагічнымі рытмамі аб’ектаў палявання, то сёння рэгламентацыя паводзін падчас палявання, вызначэнне паляўнічых сезонаў, а таксама асноўных спосабаў і відаў палявання адбываецца ў адпаведнасці з прыродаахоўным заканадаўствам і знаходзіцца ў кампетэнцыі дзяржаўных арганізацый. Змяніліся зброя і паляўнічы рыштунак, сацыяльны склад паляўнічых і функцыі занятку. На працягу XX ст. для сельскага насельніцтва Беларусі паляўніцтва выконвала ролю дадатковага промыслу, які прыносіў прыбытак. У пачатку XXI ст. паляўніцтва практычна страціла сваё значэнне як промысел (для легальных беларускіх паляўнічых), замест гаспадарчай функцыі стала дамінаваць рэкрэацыйная (паляванне як від актыўнага адпачынку, што вымагае ўкладання ўласных сродкаў). Гэтаму спрыяюць перш за ўсё змены ў прыродаахоўным заканадаўстве, агульныя падыходы да вядзення паляўнічай гаспадаркі ў Рэспубліцы Беларусь, тэндэнцыя росту ўдзельнай колькасці гарадскіх паляўнічых. Паляванне з самаловамі (пасіўная форма) часткова страціла сваё значэнне. Гэта адбылося ў выніку змяншэння попыту на пушніну, абмежавання выкарыстання пастак нарматыўна-прававымі актамі.

ЛІТАРАТУРА

1. Россия. Полное географическое писание нашего Отечества / под ред. В. П. Семёнова. – СПб.: Изд. А. Ф. Девриена, 1905. – Т. 9. Верхнее Поднепровье и Белоруссия 620 с.

2. Moszyński K. Kultura ludowa słowian / K. Moszyński. – Warszawa : Graf_ika, 2010. – Cz. 1. Kultura materialna. – 710 s.
3. Беларусы / пад навук рэд. А. І. Лакоткі. – Мінск : Навука і тэхніка, 1995. – Т. 1. Прамысловыя і рамесныя заняткі / рэдкал.: В.К. Бандарчык, М.Ф. Піліпенка, В.С. Цітоў. – 351 с.
4. Лексічныя ландшафты Беларусі: жывёльны свет / І.Я. Яшкін [і інш.] ; навук. рэд.: Ф. Д. Клімчук, І. Я. Яшкін. – Мінск : Навука і тэхніка, 1995. – 255 с.
5. Машынскі, К. Усходняе Палессе / К. Машынскі ; уклад., прадм., камент. У. Васілевіча ; пер. Л. Салавей. – Мінск : Беларуская навука, 2014. – 528 с.
6. Никифоровский, Н. Я. Очерки простонародного життя-быття в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности (этнографические данные): с географическим видом Витебской губернии и четырьмя чертежами в тексте / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Губернская тип., 1895. – 552 с.
7. Терёхин, С. Ф. Охота в Белоруссии / С. Ф. Терёхин. – Минск : Польша, 1986. – 160 с.
8. Пяткевіч, Ч. Рэчыцкае Палессе / Ч. Пяткевіч. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2004. – 670 с.
9. Немцаў, А. Спосабы лову жывёл і птушак у Асіповіцкім раёне / А. Немцаў // Наш край. – 1927. – № 5. – С. 29 – 32.
10. Архіў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы (АІМЭФ) – Ф. 6. Воп. 14. Спр. 145. Матэрыялы па этнакультурных аспектах лесакарыстання беларусаў, сабраныя ў 2010 г. А. Ю. Бабіч (Брэсцкая вобласць).
11. АІМЭФ. – Ф. 6. Воп. 14. Спр. 170. Матэрыялы па этнакультурных аспектах лесакарыстання беларусаў, сабраныя ў 2008 – 2012 гг. А. Ю. Бабіч (Віцебская вобласць).
12. Jeleńska, E. Wieś Komarówicze w powiecie Mozyrskim / E. Jeleńska // Wisła. – 1891. – Т. 5, Z. 2. – S. 290 – 330 ; Z. 3. – S. 472 – 598.
13. Карцев, Г. Беловежская пуца: 1382 – 1902 / Г. Карцев. – Минск : Урожай, 2002. – 295 с.
14. В преддверии большой охоты: пресс-конференция с участием представителей трёх ведомств прошла в Доме прессы [Электронный ресурс] // Государственная инспекция охраны животного и растительного мира при Президенте Республики Беларусь. – Режим доступа: <https://gosinspekciya.gov.by/news/inspectorate/935>. - Дата доступа: 20.08.2020.
15. Ушли зайчатники – активизировались петельщики, троих подозревают в добыче косуль [Электронный ресурс] // Государственная инспекция охраны животного и растительного мира при Президенте Республики Беларусь. – Режим доступа: <https://gosinspekciya.gov.by/news/inspectorate/359>. - Дата доступа: 23.02.2012.
16. Ермолинский, П. М. Лесное право Республики Беларусь / П. М. Ермолинский. – Минск : Тесей, 2007. – 248 с.
17. Ширко, В. Охота и рыболовство в Беларуси / В. Ширко. – Минск : Торгово-финансовый союз, 2011. – 168 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются особенности развития охоты как формы лесопользования белорусов в XX – начале XXI в. Отдельное внимание уделяется видам и способам традиционной охоты, изменению её функций в современном обществе, также проблеме браконьерства.

SUMMARY

The article examines the peculiarities of the development of hunting as a form of forest use by Belarusians in the XX and early XXI centuries. Special attention is paid to the types and methods of traditional hunting, changes in its functions in modern society, and the problem of poaching.

Батяев В. Ф.

СОЦИАЛЬНАЯ СТРУКТУРА ЕВРЕЕВ БЕЛАРУСИ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 20.06.2020)

Евреи Беларуси входили в различные социальные группы. Их социальное положение определялось наличием собственности и родом занятий. До середины XVI в. среди евреев были паны – землевладельцы и торговцы. Во 2-й половине XVI в. землевладельцы-евреи исчезают, так как Люблинская уния лишила их права владения землей. В то же время евреев уравнили в правах с мещанством и дали возможность заниматься ремеслом [2, с. 74; 3, с. 405, 421; 5, с. 29].

После присоединения территории Беларуси в состав России в конце XVIII в. небольшая часть – зажиточные городские евреи торгово-промышленной группы – была включена в состав купечества, а большинство населения (ремесленники и мелкие торговцы) причислялось к мещанству. В 1784 г. по Могилёвской губернии количество купцов-евреев составляло до 10% от общего числа еврейского населения. Больше их было в Могилёве – 375 человек, Чаусах – 110, Мстиславле – 76, Рогачёве – 148, Орше – 167 человек. Евреи составляли до двух третей от общего количества мещан. В последней четверти XVIII в. в Могилёве их было 2 612 человек, Мстиславле – 2 031, Чаусах – 1 325, Орше – 1 203. Копыси – 1 011, Климовичах – 1 094, Рогачёве – 1 301 человек. В 1785 г. в Мстиславле насчитывалось 99 купцов, в 1787 г. в Полоцке – 159 купцов, в Дриссе и уезде – 2 купца и 728 мещан. В 1797 г. в Минской губернии было 322 купца и 10 625 мещан, в Борисовском уезде – 27 купцов, Мстиславле – 50 купцов, в Дриссе и уезде – 3

купца и 384 мещанина. В 1799 г. мещане уездных городов Белорусской губернии составляли 96,5% от еврейского населения – 9 049 человек. В городах этой губернии: в Витебске – 110 купцов и 2 523 мещан, в Полоцке соответственно 98 и 2 371, Городке – 43 и 628. В 1800 г. в Речице насчитывалось 14 купцов, 1 254 мещан, Несвиже – 404 мещан, Слуцке – 47 купцов и 1 537 мещан, 71% всего населения. В 1801 г. в Мозыре было 7 купцов и 774 мещан, в Дриссе и уезде – 697 мещан [1, с. 421; 2, с. 74; 4, с. 24; 5, с. 115; 9, с. 32, 213, 235, 246, 292, 310, 322; 10, с. 39, 40; 14, с. 24; 16, с. 36, 37; 17, с. 10; 18, с. 7].

В 1804 г. было принято Положение о гражданском устройстве евреев, согласно которому, евреи делились на четыре категории: купцы, фабриканты и ремесленники, мещане, земледельцы. К купцам причислялись владельцы капитала свыше 500 руб. при условии, что они не числились в других категориях; к мещанам относились остальные ремесленники, торговцы, домовладельцы, категория евреев-земледельцев возникла в начале XIX в. как результат деятельности власти по переселению евреев в село. В 1806 г. в Мире насчитывалось 30 купцов, в Кольшках Суражского уезда Витебской губернии – 4 купца и 408 мещан. В 1807 г. в Гродненской губернии проживали 2 437 фабрикантов и ремесленников (14,6% еврейского населения). В 1808 г. в Речице было 9 купцов, 125 мещан и 45 фабрикантов и ремесленников. В 1811 г. в Витебске проживало 9 купцов. В 1812 г. в пяти белорусских губерниях земледельцев насчитывалось 11 433 человека. Число фабрикантов составляло 145, ремесленников – 11 774, купцов – 2 607, мещан – 55 469 человек. В 1818 г. количество купцов уменьшилось и составило 537 человек, а мещан возросло до 214 842 человек [1, с. 421, 422; 2, с. 74; 5, с. 166; 6, с. 138; 7, с. 6; 8, с. 15; 10, с. 40, 41; 15, с. 26; 19, с. 6].

В 1841 г. в Гродненской губернии число фабрикантов и ремесленников было 1 916 человек (5,7%), намного меньше, чем в начале века. Снижение количества фабрикантов и ремесленников объясняется уклонением их от записи в цехи и переход к новым видам деятельности (сельское хозяйство, военная служба и т. д.). В 1941 г. в Гродненском уезде было 24 купца, 7 793 мещанина, 5 фабрикантов, 2 отставных военных; Лидском уезде – 6 купцов, 2 534 мещанина, 17 фабрикантов, 223 ремесленника; Волковыском уезде – 4 купца, 2 702 мещанина, 19 фабрикантов, 98 ремесленников; Пружанском уезде – 39 купцов, 2 988 мещан, 9 фабрикантов, 174 ремесленника; Брестском уезде – 55 купцов, 5 148 мещан, 218 фабрикантов, 326 ремесленников, 11 отставных военных; Кобринском уезде – 22 купца, 3 832 мещанина,

254 ремесленника, 6 отставных военных; Слонимском уезде – 14 купцов, 5 460 мещан; Новогрудском уезде – 70 купцов, 2 845 мещан, 43 фабриканта, 530 ремесленников, 3 отставных военных. В 1843 г. в Минской губернии насчитывалось 1 847 купцов. В 1851 г. земледельцы составляли 6,3% (1 770 человек). В Могилёвской губернии их было 3,6% (1 772 человека), Витебской – 1,3% (359), в Минской губернии – 0,8% (339 человек). В 1854 г. по Могилёвской губернии числилось 101 625 мещан. 80% евреев занимались ремеслом, 38,95% относили себя к торговому классу, промышленностью занимались до 36,9%, ремесленничеством – до 15%, сельским хозяйством – 4,8%, общественной и государственной службой – 6,8%. В 1887 г. в Гродно было 103 купца [9, с. 92; 10, с. 41; 13, с. 44; 17, с. 12].

В конце XIX в. мещане были основной и самой многочисленной сословной группой. По данным переписи 1897 г., в белорусских губерниях доля мещан в социальной структуре еврейского населения составила 96,8%, тогда как купцов было лишь 1,3%, а крестьян – 1,7%. В социальной структуре городского и сельского населения различий не отмечалось. Только купцов в городах было несколько больше (2,2%), чем в сельской местности (0,5%), а крестьян, наоборот, в городах – 0,2%, сельской местности – 1,9%. Из общего числа мещан евреи составляли две трети, а купцов – 2,7%. В 1897 г. в белорусских губерниях в промышленности работали 56,5% евреев, торговле – 88,6%, сельском хозяйстве – 1,6%, железных дорогах – 2,2%, средствах связи – 1,7%, извозном промысле – 65,6%, в прислугах, подёнщиках – 18,6%. В Минске в это время было 168 купцов, а в Гродно – 409 купцов и 61 крестьянин [1, с. 422; 2, с. 74; 9, с. 92, 204; 11, с. 21; 15, с. 70].

Существенные перемены в социальной структуре еврейского населения произошли в 20-е годы XX в. Были упразднены старые сословия и образованы новые социальные группы. В 1926 г. большинство евреев республики входило в социальные группы торговцев, кустарей, безработных, лиц свободных профессий, служащих и рабочих. Среди торговцев евреи составляли 89,2%, кустарей – 43,2%, безработных – 42,2%, лиц свободных профессий – 35,7%, служащих – 25,6% и рабочих – 20,7%. В городах процент входящих в эти группы лиц был значительно выше, чем в сельской местности. Так, в составе городских торговцев доля евреев составляла 91,4%, а сельских – 88,2%, кустарей – 72,5% и 21,3%, безработных – 45,2% и 11%, лиц свободных профессий – 55,7% и 7,5%, служащих – 30,4% и 8,9%, рабочих – 34,1% и 3,9% соответственно. Меньше всего евреев было среди крестьян (0,7%) и военно-

служащих (2,9%). В том же году среди евреев Беларуси рабочие составляли 16,7%, крестьяне – 13,1%, кустари – 26,4%, служащие – 17%, военнослужащие – 1,1%, торговцы – 10,2%, безработные – 7,1%, прочие – 8,5%. В 20-е годы XX в. еврейское население Колышек Суражского района делилось на социальные группы: кустари, рабочие, служащие, земледельцы, торговцы. Кустари составляли самую большую группу – 40%. В 1926 г. в местечке проживало 232 еврейских семьи. Торговцев было 22%, людей без профессий – 12%, земледельцев – 8%, прочих – 10%. В 1928 г. в Речице служащие составляли 17%, кустари – 26,4%, рабочие – 16,7%, крестьяне – 13,1%, торговцы – 10,2%, безработные – 7%, военнослужащие – 1,1%, прочие – 8,5%. К началу 30-х годов XX в. педагогические коллективы в еврейских учебных заведениях включали все основные слои населения. Преобладали служащие – представители интеллигенции, дети бывших учителей. За ними шли выходцы из «единоличников», к которым причислялись многие бывшие представители свободных профессий. Далее следовали выходцы из «торговцев». Учителя из рабочих и колхозников стояли на предпоследнем месте. На последнем месте оказались выходцы из семей раввинов, меламедов, синагогальных служек, старост, шойхетов и другие. Многие из них отреклись от религии и даже от верующих родителей. По своему социальному положению 25% учителей были выходцами из семей рабочих, 8% – из крестьян, 10,5% – из торговцев, 27% – из кустарей, и 28% – из бедноты. В середине 30-х годов XX в. в Дрисенском районе 23,5% евреев были рабочими, 28,5% – кустарями, 43,5% – служащими [1, с. 422; 2, с. 75; 6, с. 245; 11, с. 26; 12, с. 57, 58 – 59; 18, с. 15; 19, с. 48].

В процессе роста производства и ликвидации безработицы в структуре населения республики выделилось три социальных группы: рабочие, служащие и крестьяне. Во 2-й половине XX в. основная часть еврейского населения относилась к служащим и рабочим и только незначительная – к крестьянам. Причём число служащих постоянно увеличивалось, а рабочих – уменьшалось. Так, в 1979 г. в социальной структуре еврейского населения республики служащие составляли 58,5%, рабочие – 41,3%, крестьяне – 0,2%, а в 1989 г. соответственно 62,4%, 37,4% и 0,2%. Такие же данные и по структуре городского населения. Доля крестьян среди сельских евреев была несколько больше и составляла: в 1979 г. – 5,7%, в 1989 г. – 3,7%. Численность же рабочих в 1979 г. была 34,4%, а в 1989 г. – 41,1%. Доля служащих в 1989 г. составляла 55,2% [1, с. 422; 2, с. 75].

Таким образом, социальная структура евреев Беларуси определялась наличием собственности и родом занятий. До середины XVI в. евреи по социальному составу делились на землевладельцев и торговцев. Во 2-й половине XVI в. евреи-землевладельцы исчезают. В то же время евреи уравниваются в правах с мещанством и получают возможность заниматься ремеслом. В конце XVIII в., после присоединения Беларуси к России, зажиточные евреи включаются в состав купечества, а бедные – мещанства. В начале XIX в. евреи подразделяются на четыре категории: купцов, фабрикантов и ремесленников, мещан, земледельцев. В 20-е годы XX в. упразднены старые сословия и образованы социальные группы торговцев, кустарей, безработных, лиц свободных профессий, служащих и рабочих. С ростом производства и ликвидацией безработицы в структуре населения выделилось три социальных группы: рабочие, служащие и крестьяне.

ЛИТЕРАТУРА

1. Батяев, В. Ф. Евреи / В. Ф. Батяев // Кто живёт в Беларуси / А. Вл. Гурко [и др.]. – Минск, 2012. – С. 402 – 452.
2. Батяев, В. Ф. Расселение и этнодемографические особенности белорусских евреев (по материалам переписей) / В. Ф. Батяев // Нацыянальна-дэмаграфічныя працэсы на Беларусі / М-ва адукацыі Рэспублікі Беларусь, БДПУ імя М. Танка, Фонд фундаментальных даследаванняў Рэспублікі Беларусь. – Мінск, 1998. – С. 57 – 76.
3. Бершадский, С. А. Литовские евреи: история их юридического и общественного положения в Литве от Витовта до Люблинской унии: 1388 – 1569 гг. / С. А. Бершадский. – СПб. : Тип. М. М. Стасюлевича, 1883. – 431 с.
4. Воскрешая память / сост. А. Шульман. – Минск : Медисонт, 2010. – 147 с.
5. Гессен, Ю. И. История еврейского народа в России : в 2 т. / Ю. И. Гессен. – 2-е изд., перераб. – Л. : Тип. К.-О. Ленингр. губпрофсовета, 1925. – Т. 1. – 224 с.
6. Каганович, А. Речица=Rechitsa / А. Каганович. – Иерусалим : [б. и.], 2007. – 447 с.
7. Никитин, В. Н. Евреи-земледельцы: историческое, законодательное, административное и бытовое положение колоний со времени их возникновения до наших дней. 1807 – 1887 / В. Н. Никитин. – СПб. : Тип. газеты «Новости», 1887. – 693 с.
8. Подлипский, А. М. Евреи в Витебске / А. М. Подлипский. – Витебск : Витебская областная тип., 2004 – 2012. – Т. 1. – 2004. – 175 с.
9. Розенберг, А. Я. Очерки по еврейской истории городов и местечек Беларуси / А. Я. Розенберг. – Минск : А. Н. Варахсин, 2011. – 375 с.
10. Сабалеўская, В. Сацыяльныя змены ў асяроддзі беларускіх яўрэяў (канец XVIII – першая палова XIX стагоддзя) / В. Сабалеўская // Евреи Беларуси: история и куль-

тура : сб. науч. трудов / Союз бел. еврейских общественных объединений и общин ; сост. И. П. Герасимова. – Минск, 2000. – Вып. 5. – С. 38 – 41.

11. Савицкий, Э. Социально-экономическое положение белорусских евреев в конце XIX – начале XX вв. / Э. Савицкий // Евреи Беларуси: история и культура : сб. науч. трудов / Бел. объединение еврейских организаций и общин, Израильский культурно-информационный центр ; сост. Н. П. Герасимова. – Минск, 1998. – Вып. 2. – С. 18 – 29.

12. Смиловицкий, Л. Л. Евреи Беларуси: из нашей общей истории, 1905 – 1953 гг. / Л. Л. Смиловицкий. – Минск : Арти-флекс, 1999. – 360 с.

13. Сабалеўская, В. Яўрэйскае рамяство на Беларусі ў канцы XVIII – першай палове XIX стагоддзя / В. Сабалеўская // Евреи Беларуси : история и культура : сб. науч. трудов / Союз бел. еврейских общественных объединений и общин, Научно-просветительский центр им. С. Дубнова ; сост.-ред. И. Герасимова. – Минск, 2001. – Вып. 6. – С. 38 – 48.

14. Соболевская, О. Иудеи в белорусских владениях Радзивиллов в конце XVIII – начале XIX вв. / О. Соболевская // Цайтшрыфт / ЕГУ, Цэнтр вывучэння гісторыі і культуры яўрэйства на Беларусі. – Мінск ; Вільнюс, 2011. – С. 23 – 40.

15. Функ, Ю. В. Евреи Беларуси в конце XIX – начале XX в. / Ю. В. Функ. – Минск : БелНИИДАД, 1998. – 106 с.

16. Цыпин, В. М. Евреи в Мстиславле / В. М. Цыпин. – Иерусалим : Скопус, 2006. – 373 с.

17. Шкутько, Л. Евреи Могилёвской губернии в последней четверти XVIII – XIX столетий (историко-социальный аспект) / Л. Шкутько // Евреи Беларуси: история и культура : сб. науч. трудов / Бел. объединение еврейских организаций и общин, Израильский культурно-информационный центр ; сост. Н. П. Герасимова. – Минск, 1998. – Вып. 2. – С. 7 – 15.

18. Шульман, А. Л. На перекрестке столетий: очерки / А. Л. Шульман. – Минск : Медисонт, 2011. – 196 с.

19. Шульман, А. Л. Откуда есть пошли Кольшки / А. Л. Шульман. – Минск : Медисонт, 2009. – 119 с.

РЕЗЮМЕ

Рассматривается социальная структура евреев Беларуси, выявляются их основные социальные группы в различные исторические периоды: до середины XVI в. – землевладельцы и торговцы; с середины XVI в. – купцы и мещане; с XIX в. – купцы, фабриканты и ремесленники, мещане и земледельцы; с 20-х годов XX в. – торговцы, кустари, безработные, лица свободных профессий, служащие и рабочие; с середины XX в. – рабочие, служащие и крестьяне.

SUMMARY

The social structure of the Jews in Belarus is examined. Their main social groups in different historical periods are revealed: until the middle of the XVI century – landowners and traders; since the middle of the 16th century – merchants and tradesmen; from the XIX century –

merchants, manufacturers and craftsmen, tradesmen and farmers; since the XX of the twentieth century – traders, handicraftsmen, unemployed persons, handymen, servants and workers; from the middle of the XX century – workers, servants and peasants.

Бункевич Н. С.

АРМЯНЕ БЕЛАРУСИ: СОХРАНЕНИЕ НЕКОТОРЫХ ЭЛЕМЕНТОВ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 15.09.2020)

Статья подготовлена в рамках проекта БРФФИ № Г19АРМ-009

Изучение проблематики диаспоры восходит к глубокой древности и насчитывает не одно тысячелетие [1]. В современном мире процессы глобализации обусловлены интенсификацией миграционных процессов, которые зачастую сопровождаются консолидацией мигрантов по этническому признаку. Это приводит, в свою очередь, к росту количества диаспор на земном шаре [2]. Одной из многочисленных диаспор мира является армянская. Её особенность заключается в том, что большинство армян проживает за пределами Армянской Республики [3]. Для переезда армян в другие государства и постоянного там проживания существует несколько сопутствующих условий. На территориях стран постсоветского пространства адаптация представителей армянской этнической общности проходит лучше. Это обусловлено знанием русского языка как многими мигрантами, так и носителями культуры принимающей стороны. При этом немаловажным фактором является отсутствие визового режима между Арменией и некоторыми странами постсоветского пространства. Возможность беспрепятственно посещать родину для некоторых является одной из основных причин при выборе Республики Беларусь для переезда на постоянное место жительства. Согласно переписи населения 2009 г., в нашей стране число представителей армянской этнической общности составило 8 512 человек. По общей численности населения в Республике Беларусь армяне уступают лишь белорусам, русским, полякам, украинцам и евреям и находятся на 6 месте [4]. Отдельные аспекты материальной культуры представителей армянской этнической общности Беларуси рассмотрены в таких работах, как «Кто живёт в Беларуси» [5], «Этнокультурные процессы Центральной Беларуси в прошлом и настоящем» [6], «Этнокультурные процессы Гродненского Понёманья в прошлом и настоящем» [7]. Предметом особой гордости армянской диаспоры Республики Беларусь

является книга «Воины-армяне в боях за Беларусь (1941 – 1944 гг.)», ставшая результатом кропотливой работы сотрудников различных организаций [8]. Однако некоторые вопросы изучения культуры армян Беларуси остались вне внимания учёных.

Основными составляющими материальной культуры этноса являются пища, одежда, жилище. Они в разной степени обладают такими свойствами, как стабильность или изменчивость во времени. Способность отдельных элементов материальной культуры народа сохраняться на протяжении веков может служить одним из маркёров определённой этнической идентичности индивидуумов.

Из компонентов материальной культуры наименее подвержена изменениям во времени пища. Традиции приготовления армянами пищи восходят к глубокой древности и насчитывают тысячелетия. Так как рельеф Армении не является однородным, пищевым сырьём в каждом из регионов служили различные продукты. Таким образом, под влиянием климато-географических факторов армянская кухня приобрела свою региональную специфику, которая сохраняется среди коренных жителей и в современный период. Например, для жителей территорий, расположенных вблизи естественных водоёмов, национальными стали рыбные блюда [9, л. 3 об.].

В Армении традиционным очагом является тандыр (тонир), использующийся для приготовления некоторых национальных блюд. Чамур – горячий лаваш из тандыра – ломают руками и едят с топлёным сливочным маслом: «*Это вкус детства*». Некоторые респонденты, проживающие в Республике Беларусь знают, что для приготовления арисы раньше также использовался тонир [9, л. 3 об.].

В системе общественного питания Беларуси некоторые традиционные армянские блюда появились благодаря тому, что их готовят носители аутентичной культуры – повара из Армении. Это связано прежде всего с развитием некоторыми армянами ресторанного бизнеса в нашей стране. Деятельность подобных заведений направлена на привлечение клиентов не только армянского происхождения. Поэтому их меню содержит также блюда европейской либо иных кухонь. Ассортимент традиционных армянских блюд в местах общественного питания населённых пунктов Республики Беларусь разнообразен. Так, в ресторане «Эриван» (г. Минск) в основном меню армянские блюда представлены маринованными овощами «по-армянски», хашламой, долмой, мацуни с лавашом, тёплым салатом «Эриван» [10]. В кафе «Очаг» (д.

Боровляны, Минский р-н) посетителям предлагают холодные (каурма в сливочном масле, иман балды, мацунни с лавашом, маринованные по-армянски овощи) и горячие (тжвжик, помидоры, баклажаны, перцы, приготовленные на углях, жаркое из куриных желудков) закуски, салаты («Армянский», «Очаг», «Лазат»), супы (спас, хашлама, хаш), горячие блюда (садч из свинины, рулька барашка, кчуч с говядиной, картофель по-эчмиазински, который может быть приготовлен и с мясом) и т. д. [11]. В Могилёве работает кафе армянской кухни, где посетителям предлагают различного вида хачапури, традиционную выпечку и другое [12]. В других аналогичных заведениях нашей страны также можно заказать традиционный армянский хлеб и шашлык.

Некоторые представители армянской этнической общности Беларуси привносят новации в культуру нашей страны. В частности, в традициях питания это проявляется в развитии различных направлений: выпечка хлебобулочных (традиционный армянский хлеб) и кондитерских (сахарная флористика) изделий [13], в том числе не имеющих здесь ранее массового распространения (муссовые десерты и т. д.) [14].

В традиционной культуре армян с особым почтением относятся к гостю. Как отметила одна из преподавателей в армянской воскресной школе города Минска, *«для армян гость как бог. Его вначале нужно накормить»*. Такое отношение к гостям в армянской культуре сложилось издавна. Среди армян, проживающих на территории Беларуси, сохраняется традиция при посещении близких родственников приносить продукты или выпечку. Во время застолий обязательным остаётся произношение тостов [15].

Некоторые элементы материальной культуры представителей армянской этнической общности Беларуси сохранили свою устойчивость. Это проявляется в том числе и в объектах искусства, где реализованы замыслы, идеи, возникшие на основе накопленных несколькими поколениями знаний (произведения армянских художников, композиция из соломки «Церковь святой Римпсима» Т. Киракосян [16] и т. д.). Некоторые образы армянской духовной культуры также нашли материальное воплощение (хачкары, скульптура из туфа «Птица скорбных песнопений» Р. Геворкян, созданная по сюжету одноимённого произведения Г. Нарекаци [17], и т. д.). Некоторые традиционные армянские блюда наделяются символизмом: лаваш, плов с сухофруктами и изюмом (олицетворение земли

и верующих людей), гата с монеткой (на счастье) на Пасху, пасхальные яйца и другие.

В армянской культуре издавна сложилось представление об оберегах. Они присутствуют и в современных домах многих армян. Таким оберегом служит хачастах (крест-звезда). Этот символ никак не связан с христианством. Его изготавливают из шерстяных ниток, оплетающих две тонкие палочки (спицы), расположенные перпендикулярно. Научиться делать хачастах мог каждый желающий на мастер-классе в День армянской культуры в Верхнем городе Минска. Традицию изготовления оберегов сохраняют в воскресной армянской школе города Минска [9].

Определённым смыслом наделены и элементы некоторых изделий ручной работы, созданные представителями армянской этнической общности. Это может быть орнамент, характерный для определённой местности (например, чулки с геометрическим узором начала XIX в., типичным для локальной традиции Арцаха [9, л. 5]).

Особой смысловой нагрузкой в культуре армян наделяется свадебная обрядность. Тенденция проведения свадеб в традиционном стиле встречается и у некоторых представителей армянской этнической общности Беларуси [18; 19]. Имеют определённую семантику красная и зелёная ленты, которыми подпоясывают рубашку жениха [20]. «Завязать красный и зелёный» – так армяне из определённых регионов могут назвать замужество и женитьбу. Однако данной традиции не всегда придерживаются армянские молодожёны в условиях нашей страны [21]. Подача определённых блюд к свадебному столу и пышность самой свадьбы символизируют богатство. Особое значение придаётся символам плодородия, в частности, плодам граната.

В условиях отсутствия на территории Республики Беларусь культовых сооружений армянской апостольской церкви некоторые представители армянской этнической общности проявляют поликонфессиональность, посещая как православные, так и католические службы. При этом они придерживаются принятых особенностей в ношении одежды при посещении культовых сооружений. Например, на богослужение в костёле девушки одной и той же семьи приходят в брюках и без покрытой головы, для посещения же служб в православном храме обязательно надевают юбку и платок.

Благодаря преемственности элементов как духовной, так и материальной культуры среди армян Беларуси транслируется социальный опыт, осуществляется межпоколенная связь.

Анализ вышеизложенного материала позволил сформулировать следующие выводы о сохранении и трансляции элементов традиционной культуры представителями армянской диаспоры Беларуси:

1. Определённые блюда традиционной кухни у представителей армянской этнической общности Беларуси чётко ассоциируются с их родными местами. В некоторых предметах материальной культуры представителей нашёл воплощение опыт предшествующих поколений армян.

2. Традиционным очагом для приготовления некоторых блюд армяне считают тандыр (тонир). Однако в современных условиях жизни в Республике Беларусь в связи с невозможностью им пользоваться изменяется и вкус блюд.

3. Кафе и рестораны, в которых носители традиций готовят аутентичные блюда армянской кухни, способствуют как сохранению культурных традиций диаспоры в Беларуси, так и заимствованию их восточнославянским населением.

4. На территории Республики Беларусь среди представителей армянской диаспоры сохраняются присущие им традиции гостеприимства и правила застольного этикета.

5. Элементы армянской культуры сохраняются в свадебной обрядности некоторых представителей данной этнической общности Беларуси.

6. Наиболее выражены особенности аутентичной материальной культуры армян, проживающих в Республике Беларусь, в традициях питания, интерьере жилища, меньше – в одежде. Основные элементы материальной культуры представителей армянской этнической общности нашей страны, наряду с культурами других народов, создают специфику развития этнокультурных процессов в полиэтнической Республике Беларусь на современном этапе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Купина, П. Ю. Немецкая диаспора Санкт-Петербурга: современные аспекты социологического изучения [Электронный ресурс] / П. Ю. Купина. – Режим доступа: http://dom-hors.ru/rus/files/arhiv_zhurnala/spp/2016/6/sociology/kupina.pdf. – Дата доступа: 16.06.2020.

2. Кондратьева, Т. Диаспоры в современном мире: эволюция явления и понятия [Электронный ресурс] / Т. Кондратьева // Сетевое издание Центра исследований и аналитики Фонда исторической перспективы. – Режим доступа: http://www.perspektivy.info/srez/etnos/diaspory_v_sovremennom_mire_evolicija_javlenija_i_ponatiija_2010-02-27.htm. – Дата доступа: 16.06.2020.
3. Армянская диаспора [Электронный ресурс] // Википедия. Свободная энциклопедия. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Армянская_диаспора. – Дата доступа: 11.06.2020.
4. Национальный состав населения Республики Беларусь [Электронный ресурс] // Уполномоченный по делам религий и национальностей. – Режим доступа: <https://belarus21.by/Articles/1458134839>. – Дата доступа: 17.05.2020.
5. Рагимов, А. Н. Народы Кавказа / А. Н. Рагимов // Кто живёт в Беларуси / А. Вл. Гурко [и др.]. – Минск, 2012. – С. 606 – 641.
6. Бункевич, Н. С. Традиции повседневного питания представителей некоторых этнических общностей в Центральном регионе Беларуси (конец XX – начало XXI в.) / Н. С. Бункевич // Этнокультурные процессы Центральной Беларуси в прошлом и настоящем / А. Вл. Гурко [и др.] ; науч. ред. А. Викт. Гурко. – Минск, 2016. – С. 498 – 513.
7. Бункевич, Н. С. Особенности материальной культуры азербайджанцев, армян и грузин Гродненской области / Н. С. Бункевич // Этнокультурные процессы Гродненского Помёманья в прошлом и настоящем / А. Вл. Гурко [и др.] ; редкол.: А. Викт. Гурко, Л. В. Ракова, А. Вл. Гурко. – Минск, 2014. – С. 369 – 388.
8. Воины-армяне в боях за Беларусь (1941 – 1944 гг.) / А. В. Хечоян [и др.] ; под общ. ред. А. М. Литвина, А. В. Хечояна. – Минск : Белорусская наука, 2019. – 928 с.
9. Архив Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы Национальной академии наук Беларуси. – Ф. 6. Оп. 14. Д. 259.
10. Ресторан «Эриван» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://carte.by/minsk/erivan/>. – Дата доступа: 10.09.2020.
11. Загородное кафе «Очаг». Меню [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cafe-ochag.relax.by/pricing/#content>. – Дата доступа: 01.06.2020.
12. Доставка еды от кафе «Тандыр» в Могилёве [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tandyr-cafe.by>. – Дата доступа: 11.09.2020.
13. Тулинова, Н. «Золото» за сахарные цветы [Электронный ресурс] / Н. Тулинова // «Миасин» – интернет-газета армян Беларуси. – Режим доступа: <http://miasin.by/2017/10/22/zoloto-za-saxarnye-cvety>. – Дата доступа: 02.09.2020.
14. Лучина, Ю. Ни дня без замеса [Электронный ресурс] / Ю. Лучина // «Миасин» – интернет-газета армян Беларуси. – Режим доступа: <http://miasin.by/2019/04/25/ni-dnya-bez-zamesa>. – Дата доступа: 11.09.2020.
15. Ганевич, О. В армянских тостах заложены христианские заветы [Электронный ресурс] / О. Ганевич // Комсомольская правда. – 2011. – 20 апреля. – Режим доступа: <https://www.kp.by/daily/25672/833001>. – Дата доступа: 27.05.2018.

16. Киракосян, Т. Соломка – дело тонкое [Электронный ресурс] / Т. Киракосян // «Миасин» – интернет-газета армян Беларуси. – Режим доступа: <https://miasin.by/2014/04/03/solomka-del0-tonkoe>. – Дата доступа: 17.05.2020.
17. Тулинова, Н. «Семирамида» туфа и гипса [Электронный ресурс] / Н. Тулинова // «Миасин» – интернет-газета армян Беларуси. – Режим доступа: <https://miasin.by/2017/08/22/semiramida-tufa-i-gipsa>. – Дата доступа: 04.07.2019.
18. Авакян, А. Армянская свадьба в Беларуси [Электронный ресурс] / А. Авакян // YouTube. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=suTRgxaXCrs>. – Дата доступа: 02.08.2020.
19. Армянская свадьба [Электронный ресурс] // WStory. – Режим доступа: <http://ws-magazine.com/armyanskaya-svadba>. – Дата доступа: 14.02.2019.
20. Шагоян, Г. «Визитки» армянской свадьбы [Электронный ресурс] / Г. Шагоян // Фестшрифт 75. – Режим доступа: <http://www.gusaba.ru/cntnt/festshrift/shagoyan.html>. – Дата доступа: 02.08.2020.
21. Глухотко, Д. Лев и Вероника (армянская свадьба – Минск) [Электронный ресурс] / Д. Глухотко // YouTube. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=0F58V0JMdTY>. – Дата доступа: 11.09.2020.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрена специфика культуры армян Беларуси. В основе работы использовался собранный полевой экспедиционный материал. Особенности материальной культуры армян Беларуси проявляются в традициях питания (в том числе и в приготовлении традиционных блюд), интерьере жилищ, элементах свадебной обрядности и т. д. Стремление сохранения элементов своей аутентичной материальной культуры выступает фактором сплочения армянской диаспоры в Республике Беларусь.

SUMMARY

The article discusses the specifics of the culture of Armenians in Belarus. The work was based on collected field expeditionary material. The peculiarities of the material culture of Armenians in Belarus are manifested in the traditions of nutrition (including the preparation of traditional dishes), the interior of dwellings, elements of wedding rites, etc. The desire to preserve elements of its authentic material culture is a factor in the unification of the Armenian diaspora in the Republic of Belarus.

ЛЕКСІКА РАДЗІННАЙ АБРАДНАСЦІ БРАГІНСКАГА РАЁНА

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 14.09.2020)

Увага да нацыянальнай традыцыйнай культуры па-ранейшаму застаецца адным з самых актуальных напрамкаў сучаснага мовазнаўства. Цікавасць да абрадавых форм культуры абумоўлена іх інфарматыўнымі магчымасцямі і функцыянальнай значнасцю. Традыцыйная абраднасць, як усялякая культурная форма, выконвае пэўныя камунікатыўныя функцыі, паколькі забяспечвае наяўнасць асаблівых інфармацыйных сувязей – спецыфічнага спосабу этнакультурнай інфармацыі, садзейнічае пераемнасці этнасу і забяспечвае стабільнасць яго ў часе. Абрадавая культура з’яўляецца і своеасаблівым механізмам рэгуляцыі міжэтнічных сувязей, дзеянне якіх мае на мэце ўключэнне іх у сістэму сацыяльных інстытутаў, успрыняцце індывідамі групавых норм і каштоўнасцей, сцверджанне сацыяльнай значнасці такіх жыццёвых станаў, як нараджэнне, заключэнне шлюбу, смерць. Абраднасць садзейнічае акумуляцыі і перадачы культурнага вопыту этнасу, выконвае важную функцыю захавання этнічнай спецыфікі жыццёвага ўкладу і форм зносін.

Абрады з’яўляюцца неад’емнай часткай мовы, бо менавіта ў мове захоўваюцца самыя разнастайныя па часе ўзнікнення і функцыянавання лексічныя адзінкі. У сістэме нацыянальнай мовы гэтая скарбніца ўяўляе сабой абрадавыя назвы, якія адлюстроўваюць важныя падзеі ў грамадскім і сямейным жыцці народа. Час, зразумела, уносіць пэўныя змены ў гэтую сферу духоўнай культуры, хоць для абрадаў у цэлым уласцівы даволі павольны тэмп змен, кансерватыўнасць, традыцыйнасць, пераемнасць.

Багатай і разнастайнай з’яўляецца лексіка радзіннай абраднасці як аднаго з найбольш важных комплексаў сямейна-абрадавага фальклору, які мае даўнія развітыя традыцыі бытавой культуры, уяўляе значную цікавасць і застаецца актуальным.

З’яўленне дзіцяці цалкам мяняла жыццёвы ўклад бацькоў, а таксама індывідуальныя і сацыяльныя звычкі. З гэтай прычыны спрадвечу ў фальклору ўсіх народаў захаваліся паслядоўныя і грунтоўныя хрэсьбінныя абрады, а ў слоўніку ўтрымліваецца вялікая колькасць адпаведных абрадавых лексем. Гэтая частка беларускага народнага слоўніка з’яўляецца і састаўной

адзінкай усходнеславянскай лексікі, а таксама – больш шырока – часткай славянскай культуры.

Лакалізацыя Гомельскай вобласці спрыяла цесным міжмоўным кантактам. Вынікі гэтага кантактавання адзначаюцца ў радзіннай лексіцы гомельскіх гаворак. У першую чаргу тут адлюстроўваюцца доўгатэрміновыя і трывалыя сувязі беларускай і рускай моў, абумоўленыя і падмацаваныя наяўным у штодзённым маўленні жыхароў беларуска-рускага рэгіёна білінгвізмам. Разам з тым, пастаянныя шматвяковыя сацыяльна-эканамічныя, культурныя зносіны і ўзаемадзеянне суседніх роднасных народаў паўплывалі на фарміраванне асобных блізкіх і агульных рытуалаў і ў сямейным жыцці беларусаў і ўкраінцаў. Паспрыяла такім працэсам і агульная старадаўняя гісторыя, і падобныя аб’ектыўныя сучасныя сацыяльныя рэаліі.

У складзе радзіннай абраднасці вызначаюцца тры асноўныя моманты: само нараджэнне, ачышчэнне маці і бабкі-павітухі і прыём у грамадства новага члена [1, с. 319]. Адметнай прыкметай абрадавай сітуацыі з’яўляецца абавязковасць такога кампанента, як паўтаральнасць. Абрад – гэта вызначанае традыцыяй дзеянне ці сукупнасць дзеянняў, таму абрадавае найменне можа абазначаць адно дзеянне (выкупіць кашу) ці мноства акцый (хрысціць дзіця).

У складзе радзінна-хрэсьбітнай абраднасці вылучаюць абрады, якія праводзяцца пры нараджэнні дзіцяці, і абрады, якія праводзяцца пры хрышчэнні нованароджанага.

Аб’ектам нашага аналізу сталі найменні, звязаныя з падрыхтоўкай да нараджэння, родамі і пасляродавымі дзеяннямі да абраду хрышчэння.

1. Падрыхтоўка да нараджэння. Абрад уяўляе сабой зносіны чалавек – сілы прыроды, Бог, ніжэйшыя духі. Абрад як параджэнне міфалагічных уяўленняў аб’ектывізуе спецыфічную свядомасць яго ўдзельнікаў. Таму зразумелым становіцца строгае выкананне неабходных дзеянняў, ужыванне спецыфічных слоў.

Набліжэнне родаў і самі роды будучая маці і ўсе члены сям’і ўтойвалі, каб не сурочыць і каб роды прайшлі лёгка. Нараджэнне дзіцяці суправаджалася тайнай і шматлікімі забабонамі – цяжарнай неабходна было «засцерагацца», «аберагацца»: «Цяжарнай нельга было пераступаць цераз вяроўку» [2, с. 124]; «Нельга было вязаць ці прасці» [2, с.124]. Парадзіху і навароджанага «абаранялі соллю і пасвяцонай вадзіцай» (зап. у в. Новы

Шлях); «Цяжарным нельга пераступаць цераз круг, бо дзіця будзе калесатае» [2, с. 123].

2. Назвы асоб, якія ўдзельнічалі пры нараджэнні новага члена грамадства, у першую чаргу «парадзіха» ‘жанчына, якая раджае або толькі што нарадзіла дзіця’ [7, т. 4, с. 38]. Акрамя літаратурнай, на тэрыторыі Брагіншчыны сустракаюцца таксама назвы «роджаніца», «рожэніца», «рожаніца»; «парадзіха», «парадзеля» («*Парадзіху праведвалі суседкі*» [2, с. 128]).

Паспяховыя роды шмат залежалі ад умення і вопыту «бабы» – ‘уст. жанчына, якая прымае дзяцей у час родаў’ [7, т. 1, с. 319]; «баба-павітуха» – ‘уст. жанчына, якая дапамагае пры родах’ [7, т. 3, с. 476]. Такія ж найменні бытуюць і ў Брагінскім раёне, прычым ужываюцца без абмежавання: «*Ідуць ужо на бабу*» [2, с. 124]; «*Ёй памагала бабка-павітуха*» [2, с. 128]; «*Везлі бабу-павітуху дамоў*» [1, с. 130]; «*Баба-павітуха атразала пуравіну*» [2, с. 124]. Гэта была абавязкова немаладая паважаная жанчына, якая мела сваіх дзяцей. Распаўсюджана і лексема «бабіць» – ‘прымаць дзяцей у час родаў’ [7, т. 1, с. 319], утвораная ад адпаведнага назоўніка.

На Брагіншчыне зафіксавана шмат лексем, якія называюць нованароджанага: «народжаны» («*Народжанага адорвалі хто чым мог*» [2, с. 131]); «дзіця» («*Нельга было наказваць дзіця падругам*» [2, с. 131]); «дзіцятка», «дзіцёнак» («*Дзіцёнка мыюць у настоі розных духмяных траў*» [2, с. 131]); «дзіцёначак» («*Вот родзіцца дзёцёначак*» [2, с. 124]); «малы», «маленькае» («*Святое вадою абмые маленькае*» [2, с. 123]); «мальчык», «хлопчык», «дзевачка» («*Штоб вы нашага мальчыка ці дзевачкі булі бабаю*» [2, с. 124]); «наварождзены» («*Радзіцелі наварождзенага запрашалі да сябе*» [2, с. 131]).

3. Назвы рытуальных прадметаў або сімвалаў, якія выкарыстоўваліся падчас абраду: «палаценца» («*Пасцелем у начовачкі палаценца*» [2, с. 124]); «рушнік» («*Калі асталася вада, дык бабка мыла ліцы ўсім і выцірала іх рушніком*» [2, с. 130]); «авёс» («*Гатуе ваду для мыцця, сыпле ў яе авёс*» [2, с. 130]); «лентачка» («*Лентачкай баба заўяжа*» [2, с. 125]); «святцовы мак» («*Малому нованароджанаму ад урокаў надзявалі рубашку на левую сторону, пад падушачку лажылі святцовы мак*» – зап. у в. Краснае); «кажух» («*Пры мыцці на стол сцелюць кажух*» [2, с. 130]).

Разнастайныя прадметы выкарыстоўваліся пры першым купанні нованароджанага. Найперш важнымі былі зёлкі, у адвары з якіх купалі дзіця:

«любісцік» («Зрываюць і кідаюць цвяточкі – любісцік» [2, с. 125]; «чыстацел», «дубовая кара» («Калі дзіця купалі, дабаўлялі травы ўсялякія, кару дубовую, чыстацел» – зап. у в. Краснае).

Часта ў адвар давалі іншыя прадметы, каб дзіця было здаровае, прыгожае, гаспадарлівае: манеты, зерне, малако («Дзіцёнка мыюць у настоі розных духмяных траў. У тую ваду кідаюць шчэ сярэбраную манету і жытнёвыя зярняткі, каб жа яно было багатае і шчаслівае. Калі ж купаюць дзяўчынку, дык жа ўліваюць у воду малака, а гэта ж каб яна была прыгожая» – зап. у в. Лубянікі).

Шмат рытуальных прадметаў выкарыстоўвалася пры з'яўленні ў сям'і нованароджанага, каб засцерагчы яго ад сурокаў і каб ён вырас дужым і прыгожым. З гэтай мэтай на Брагіншчыне выкарыстоўваліся разнастайныя прадметы і прыстасаванні: «палатно» («Спавінаюць яго ў палатняныя полачкі» [2, с. 125]); «вугольчык», «хлеб» («Каб адагнаць ад дзіцяці злыя сілы, у калыску клалі вугольчык, хлеб, соль, жалезны прадмет» – зап. у в. Лубянікі); «капейкі», «сярэбраная грыўня» («Тады ў чарку гарэлкі кідалі капейкі і выпіваў гарэлку хросны бацька. Астаткі гарэлкі ён жа выліваў уверх дый жа гаварыў: “Каб наш хрышчэннік так высока скакаў!” Тады ізноў жа кідалі ў чарку, толькі ж ужэ сярэбраную грыўню. Выпівала хросная. Другім гасцям капаяк ужэ не лажылі» – зап. у в. Лубянікі).

4. Назвы абрадаў. Пасля нараджэння дзіцяці ў хаце рабілі «адведкі» («К ёй у адветкі прыходзілі па дзве-тры жанчыны» [2, с. 128]); «атведкі», «вотведы» («У атведкі прыносілі бліны, яечню» [2, с. 124]). У «адведкі» прыходзілі толькі замужнія жанчыны, прычым не з пустымі рукамі: «Мужчыну ў адведкі прыходзіць нельзя была» [2, с. 129].

5. Назвы ежы, што ўжывалі падчас нараджэння і адведак дзіцяці: «яечня» («Баба жарыць талерку яечні, боўтае-боўтае, а такую ўжэ разбаўтае, такую тоўсту-тоўсту яічніцу» [2, с. 124]); «каржы», «хрушчыкі», «бліны» («Баба напачэ каржоў» [2, с. 124]); мёд, яблыкі, грушы («Прыносілі гаспадыні бліны, мёд, яблыкі, грушы» [2, с. 124]).

Абрады, звязаныя з сямейным жыццём чалавека, выступаюць праяўленнем традыцыйнай культуры беларусаў, таму ў генетычных адносінах амаль уся лексіка належыць да агульнаславянскага лексічнага фонду. Гэта такія лексемы, як бабка, дзед, радня, каша, гаршчок, ручнік, кажух, маці, бацька, парадзіха і іншыя [3].

Большасць зафіксаваных лексем з'яўляецца матываванымі найменнямі. Фактар матываванасці слова звязаны з лексічным значэннем, прадвызначае лексіка-семантычную характарыстыку слова, яго семантычную валентнасць, эмацыянальнасць, экспрэсіўнасць і вобразнасць.

Пад матываванасцю слова звычайна разумеюць «абумоўленасць яго значэння значэннем іншага слова, ад якога яно ўтворана» [4, с. 121], усведамленне сувязі значэння і гукавой абалонкі, якая выражае гэтае значэнне [5, с. 153]. Больш дакладнае, на нашу думку, азначэнне названага паняцця падае В. І. Блінова, якая лічыць, што «матываванасць – структурна-семантычная ўласцівасць слова, якая дазваляе ўсвядоміць рацыянальнасць сувязі значэння і гукавой абалонкі слова на аснове яго суадноснасці з аднакаранёвай (аднакаранёвымі) і аднаструктурнай (аднаструктурнымі) адзінкамі» [6, с. 6].

У адпаведнасці з такім падыходам да праблемы матываванасці слова выдзяляюцца розныя тыпы матывацыі: лексічная (адносіны матываванага слова з аднакаранёвым словам) і структурная (адносіны слова з аднаструктурнымі найменнямі). У аснове лексічнай матывацыі – сувязь вытворнага слова з гучаннем і значэннем утваральнай асновы і ўсведамленне матывуючай прыметы абазначаемага слова. Структурная матывацыя вызначаецца суадносінамі намінатыўнай адзінкі са словам падобнай структуры і асэнсаваннем класіфікацыйнай прыметы наймення [4, с. 6].

Словы, дзе лексічнае значэнне матываванае, маюць так званую «ўнутраную» форму, якая матывуе сувязь паміж утваральным і вытворным словам і з'яўляецца зыходным пунктам матывацыі значэння новай намінатыўнай адзінкі. У лексічнай сістэме народна-дыялектнай мовы пераважаюць матываваныя назвы. Іх унутраная форма, разам са складанафанемнай структурай і граматычным ладам, надае мове нацыянальны каларыт.

Пад структурна-семантычным тыпам матывацыі мы разумеем адзінства лексічнай і структурнай матывацыі слова, што праяўляецца ў яго сувязі з гучаннем і значэннем утваральнай асновы і суадносінах з аднаструктурнымі моўнымі адзінкамі [5, с. 6].

Як паказвае аналіз, самым пашыраным тыпам структурна-семантычнай матывацыі разгледжаных назваў з'яўляецца намінацыя паводле працэсуальнай прыкметы: «падаркі», «роджаніца», «парадуха», «парадзіха», «радзільніца», «радзіны», «адведкі», «вотведы», «сматрыны», «павітуха»,

«рубыха». У такой дэрывацыі ўдзельнічаюць суфіксы *-к-*, *-ух-*, *-іц-*, *-ах-*, *-ын-*. Радзей утвараюцца найменні ад назоўнікаў: «кажух», «бабушка», «ручнік». Зафіксаваны на тэрыторыі Брагіншчыны і складаныя назвы прыметнік + назоўнік: «святцовы мак», «пупавая баба», «спавівальная бабка», «гарненька рыбанька», «грана кветачка». Адзінкавымі з’яўляюцца выпадкі складання слоў («пупарэзніца» – ‘спавівальная бабка’), субстантывацыі («цяжарная», «бярэмянная»).

Даволі значную групу складаюць экспрэсіўныя абрадавыя назвы. Асабліва сцю эмацыянальна-экспрэсіўнай лексікі з’яўляецца тое, што эмацыянальная афарбоўка накладаецца на лексічнае значэнне слова, але не зводзіцца да яго: дэнататыўнае значэнне ўскладняецца канататыўным. Такія лексемы, акрамя намінатыўнай, маюць яшчэ і экспрэсіўную функцыю, якая робіць іх адметнымі, выразнымі ў лексічнай сістэме народна-дыялектнай мовы. Дадатковыя сэнсавыя кампаненты, уключаныя ў семантычную структуру слова, дазваляюць перадаць такія эмацыянальна-ацэначныя адносіны суб’екта да прадмета, як ласкальнасць, іронія, кпіны.

У складзе эмацыянальнай лексікі вылучаюцца наступныя групы:

1. Словы з яркім канататыўным значэннем, якія ўтрымліваюць ацэнку фактаў, з’яў, прыкмет, што даюць адназначную характарыстыку («*Жалалі ўсяго добрага*» [2, с. 126]; «*Няхай жа добрае вядзецца*» [2, с. 129]).

2. Многазначныя словы, нейтральныя ў асноўным значэнні, якія атрымліваюць якасна-эмацыянальнае адценне пры пераносным ужыванні («*А я гарна кветачка*» [2, с. 127]).

3. Словы з суфіксамі суб’ектыўнай ацэнкі, якія перадаюць розныя адценні пачуццяў. Яны могуць выражацца ўнутраным зместам моўных адзінак, з’яўляюцца імпліцытнымі – адлюстроўваюцца праз знешнія, фармальныя паказчыкі (суфіксы суб’ектыўнай ацэнкі).

Выключным багаццем экспрэсіўных адценняў вылучаецца лексіка са значэннем асобы. Шырока прадстаўлена яна ў радзінна-абрадавых песнях: «*Вот родзіца дзіцёначак*» (зап. у в. Дуброўная); «*Горка гарэлка для суседчак*» [2, с. 130]; «*На табе, Васілю, маладую дзяціну*» [2, с. 128]; «*Бабусенька дагадалася*» [2, с. 123].

Памяншальна-ласкальныя суфіксы назоўнікаў, што сустракаюцца ў радзінных песнях, у сваёй большасці звязаны не з памяншэннем прадмета (хацінка не маленькая хата), а з выражэннем адносін павелічальнасці або ласкальнасці. Так, суфіксы *-еньк-*, *-аньк-*, *-іньк-* выяўляюць станоўчыя

адносіны да аб'екта, маюць значэнне яркай эмацыянальнасці і размоўнай экспрэсіўнасці: «*Бяжыць (імя) к сваёй бабусеньке. Бяжыць яна скоранька, Просіць яна шчыранька: – Дай жа, Божа, маёй унучцы Лягенько, дабрэсенько, скарэсенько!*» (зап. у в. Буркі).

Такія ж адносіны выражаюцца з дапамогай суфіксаў *-ак-* («*Вот родзіцца дзіцёначак*» – зап. у в. Дуброўная); *-аньк-*, *-еньк-* («*Бабусенька дагадалася*» [2, с. 123]; «*А гарненька рыбанька хароша*» [2, с. 127]); *-ачк-*, *-очк-*, *-ечк-* («*Скажы ты мне праўдачку*» [2, с. 127]; «*Горка гарэлачка для суседчак*» [2, с. 130]; «*Калі б к табе ў гасцейкі*» [2, с. 127]; «*А я гарна кветачка*» [2, с. 127]; «*На табе, Марына, баханачку хлеба*» [2, с. 128]; «*Дзіцёначка паложсаць, лентачкай заўяжць*» [2, с. 125]); *-ятк-* («*Дадому з дзіцяткам*» – зап. у в. Лубянікі).

У складзе суфіксальных утварэнняў можна вылучыць словы максімальнай ступені экспрэсіўнасці – такія дымінутывы, якія ўтвараюцца ад дымінутываў: «бабусенька» ад «бабуся» («*Бяжыць (імя) к сваёй бабусеньке*» – зап. у в. Буркі). У такіх назоўнікаў праяўляецца ўзмоцненая ступень ласкальнасці, мяккасці, добрых адносін.

Часта ў складзе радзіннай лексікі выяўляюцца прыметнікі і радзей прыслоўі з памяншальна-ласкальнымі суфіксамі. У шырокім спектры чалавечых пачуццяў – захапленне, замілаванне, цікавасць і падобныя, што праяўляюцца ў адносінах да асобы ці прадмета, надзеленых гэтай прыкметай, і выражаюцца прыметнікам з памяншальным значэннем, немагчыма вылучыць адзінага сэнсавага кампанента, які можна было б адназначна прыпісаць суфіксу. Можна толькі канстатаваць, што такія прыметнікі (прыслоўі) адназначна выражаюць ўзмацняльна-станоўчыя адносіны: «*Да ўгасці ты нас дабрэнна*» (зап. у в. Дуброўная); «*У нядзелю раненька*» [2, с. 123]; «*Бяжыць яна скоранька*» [2, с. 123]; «*Просіць яна шчыранька*» [2, с. 123]; «*А гарненька рыбанька хароша*» [2, с. 127].

Іншамоўная лексіка ў межах разгледжанага семантычнага поля складае даволі кампактную мікрагрупу і адносіцца пераважна да так званых «культурных» запазычанняў. Многія з іх былі засвоены беларускай мовай яшчэ ў старажытнасці, з'яўляюцца даўнімі запазычаннямі: з нямецкай (хвартух < пол. *fartuch* < ням. *Vortuch* [3, т. 2, с. 300]); арабскіх (хуста < пол. *chusta* < іт. *fustagno* < ст.лац. *fustanūm* < араб. *Fastât*, стар. назва Каіра) моў.

Абрадавая лексіка, якая да сённяшняга часу шырока функцыянуе на тэрыторыі Брагінскага раёна, вызначаецца багатай і складанай сістэмай

лексічных сродкаў, іх варыянтнасцю і разнастайнасцю, семантычнымі і граматычнымі асаблівасцямі, з'яўляецца неад'емнай часткай духоўнай культуры беларусаў, у якой захаваны старажытныя моўныя з'явы.

ЛІТАРАТУРА

1. Зеленин, Д. К. Восточнославянская этнография / Д. К. Зеленин. – М. : Наука, 1991. – 511 с.
2. Радзінна-хрэсьбінныя абрады і звычаі беларусаў (на матэрыяле фальклору Гомельскай вобласці) / аўт.-уклад. В. С. Новак [і інш.]. – Гомель : Барк, 2013. – 380 с.
3. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / М. Фасмер ; пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачёва ; под ред. и с предисл. Б. А. Ларина. – М. : Прогресс, 1986 – 1987. – Т. 1 – 4.
4. Моисеев, А. И. Мотивированность слов / А. И. Моисеев // Исследования по грамматике русского языка. Учёные записки Ленинградского государственного университета. – 1963. – Вып. 68. – С. 121 – 125.
5. Супрун, А. Е. Лекции по лингвистике / А. Е. Супрун. – Минск : БГУ, 1980. – 143 с.
6. Блинова, О. И. Предисловие / О. И. Блинова // Мотивационный диалектный словарь. Говоры среднего Приобья : в 2 т. / сост. Л. А. Араева [и др.] ; ред. О. И. Блинова. – Томск, 1982. – Т. 1. А – О. – С. 3 – 5.
7. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы : у 5 т. / пад агул. рэд. К. К. Атраховіча. – Мінск : БелСЭ, 1977 – 1984. – Т. 1 – 5.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается лексика родильного обряда, зафиксированная в Брагинском районе. Проведена подробная семантическая классификация лексики, даётся генетическая характеристика обрядовых номинаций, рассматриваются типы структурно-семантической мотивации. В работе используется иллюстрационный материал, собранный во время фольклорных экспедиций по Брагинскому району.

SUMMARY

The article deals with the vocabulary of the maternity rite, financed in the Bragin district. A detailed semantic classification of vocabulary is carried out, a genetic characteristic of ritual nominations is given, types of structural and semantic motivation are considered. The work uses illustrative material of the maternity rite, collected during folklore expeditions in the Bragin district.

ПАРАЎНАЛЬНЫ АНАЛІЗ МАТЭРЫЯЛЬНАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСІ І ПАМЕЖНЫХ КРАІН НА ПРЫКЛАДЗЕ РУЧНІКОЎ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2020)*

Ручнік здаўна з'яўляўся неад'емнай часткай матэрыяльнай культуры беларусаў. Як сведчыць у кнізе «Беларускі ручнік» даследчыца В. Фадзеева, «ёсць неабвержныя сведчанні існавання ручніка ў вельмі аддаленыя ад нашага часу эпохі, хаця канкрэтныя знаходкі абмежаваныя перыядам Старажытнай Русі» [11, с. 7]. Адпаведна, аб старажытнасці ручніка ў культуры можна казаць у дачыненні не толькі да беларусаў, але і да рускіх і ўкраінцаў. Зараз даволі цяжка дакладна рэканструяваць выгляд такога ручніка. Археалагічныя даныя, тым не менш, даюць нам аб гэтым пэўныя звесткі. Ручнікі ў перыяд Старажытнай Русі былі меншымі па памерах. Арнаментыка з'яўлялася не вельмі складанай (у параўнанні з сучаснай), вырабы ўпрыгожваліся шыцём. Колеры, відавочна, атрымліваліся з дапамогай ужывання натуральных (часцей за ўсё раслінных) фарбаў. Пераважалі тыя ж колеры, якія сустракаюцца на ручніках і сёння: шэра-белы і чырвона-карычневы.

Ручнікі знайшлі адлюстраванне не толькі ў побыце нашых продкаў, але і ў творах мастацтва. Найбольш вядомым з іх з'яўляецца гравюра 1517 г. з выявай Францыска Скарыны. На ёй асветнік адлюстраваны за сталом, накрытым багата арнаментаваным ручніком. Наяўнасць гэтай дэталі дазваляе сцвярджаць, што ручнікі сапраўды адыгрывалі значную ролю ў тагачасным беларускім грамадстве.

Сярод функцый, якія выконвалі ручнікі, вылучаюцца дзве асноўныя: дэкаратыўна-абрадавая і гігіенічна-бытавая. Апошняя прадстаўлена ўціральнікам («уціраннікам») [11, с. 14]. Звычайна ён быў толькі адзін на сям'ю, вісеў у хаце пасярэдзіне сцяны. Адметна, што рукі аб яго выціралі толькі ў хаце, а ў лазню не бралі (там выціраліся прынесенай з сабой бялізнай). Даўжыня ўціральніка складала прыблізна паўтара метра. Яшчэ адзін тып «гігіенічна-бытавога» ручніка – «скарач». Ён адрозніваўся малымі памерамі, выкарыстоўваўся ў асноўным для таго, каб выціраць посуд.

Доўгія ручнікі выкарыстоўваліся жанчынамі як наміткі. Паказальна, што такое ўжыванне ручніка зафіксавана не толькі ў беларусаў, але і ў рускіх,

украінцаў, літоўцаў і г. д. Цікава, што ў рускай і ўкраінскай мовах варыянты слова «намітка» сугучны слову «ручнік»: «Ва ўкраінскім жаночым касцюме, напрыклад, завязаную адмысловым спосабам намітку ведалі як “плат”, “перамітку”, “рантух”, “ручнік”» [11, с. 20]. Апісваючы ролю наміткі ў рускім вясельным і пахавальным абрадах, І. Скварцова называе намітку таксама «полотенце» [9, с. 314]. Такім чынам, ручнік не толькі адыгрываў гігіенічную функцыю, але і з’яўляўся важным элементам традыцыйнага касцюма.

Падобнае ўжыванне ручніка спалучае бытавую і абрадавую функцыі. Як ужо адзначалася, выкарыстанне ручніка ў выглядзе наміткі адбывалася нярэдка падчас вяселля (гэта характэрна не толькі для рускіх, але і для беларусаў). Украінцы ўжывалі намітку і ў якасці абрадавага ці святочнага пояса (у Сярэднім Падняпроўі такі звычай захаваўся да ХХ ст.) [8].

Існаваў яшчэ адзін від ручніка – «набожнік» («завеска», «плат»), які вешаўся на абразы. Т. Памазенка і Г. Ваўчок у артыкуле «Повязь часоў – беларускі ручнік» падкрэслівалі, што адметныя рысы такіх вырабаў – «выразная дэкаратыўнасць і пэўная даўжыня, якая вар’іравалася ад 2 да 5 м» [7, с. 78]. Дэкаратыўнасць праяўлялася ў першую чаргу ў арнаменце. Ён на згаданых ручніках быў геаметрычным з перавагай ромбаў. Гэтым беларускі ручнік адрозніваецца ад свайго рускага аналага. М. Сураў у манаграфіі «Вологодчина: невошребованная древность» адзначае, што «найчасцей архаічныя матывы ў вышыўцы сустракаліся на ручніках-убрусах, або набожных ручніках, якімі сяляне ўвешвалі і часта змяшчалі на іх праваслаўныя абразы» [10, с. 171]. Пры гэтым найбольш архаічнымі з арнаментаў аўтар лічыць геаметрычныя, сярод якіх вызначае ромб, кола, квадрат, крыж і свастыку. Апошняя з іх, аднак, не характэрна для беларускіх набожнікаў: «Пашыраныя за межамі беларускіх зямель матывы кручкаватых ромбаў, што з’яўляліся, відаць, спалучэннем ромба са свастычным крыжам, выява самой свастыкі ў дэкоры беларускага ручніка сустракаецца рэдка» [11, с. 27]. Беларускія набожныя ручнікі, такім чынам, адрозніваюцца гэтай дэталлю ад ручнікоў нашых суседзяў, што дае падставу казаць пра адметнасць беларускай традыцыі ў дадзеных вырабах.

Іншая адметнасць беларускага ручніка складаецца ў матэрыялах, з якіх яго ткалі, і яго кампазіцыйнай арганізацыі. На думку В. Фадзеевай, адметнасць беларускага ручніка – «у выкарыстанні льняных нітак для фонавага палатна і баваўняных для ўзорыстага малюнка, у чырвонай

аднаколернасці ўзораў, хаця і адцененых часта невялікімі дадаткамі сіняга, пазней чорнага тону, у пераважанні геаметрычнай арнаментыкі над выяўленчай, нарэшце, у арыгінальных вырашэннях кампазіцый, размешчаных у большасці па гарызантальнай восі» [11, с. 33]. Гэта можна лічыць яшчэ адным доказам існавання адмысловай беларускай тэхнікі вырабу ручнікоў.

Але пры гэтым нельга сцвярджаць, што ручнікі былі абсалютна аднолькавымі на ўсёй тэрыторыі Беларусі. Як і ў выпадку з іншымі элементамі матэрыяльнай культуры, ручнікі мелі шэраг асаблівасцяў у залежнасці ад рэгіёна. Для таго, каб лепш уявіць разнастайнасць беларускіх ручнікоў, а таксама з мэтай больш глыбокага іх параўнання з ручнікамі нашых суседзяў, ахарактарызуем гэтыя лакальныя адрозненні.

Так, на Заходнім Палессі, на думку В. Лабачэўскай, захоўвалася адна з найбольш старажытных традыцый вырабу ручнікоў [2, с. 21]. Пра гэта сведчыць наяўнасць і шырокая распаўсюджанасць у рэгіёне паласатых ручнікоў. Палосы ў арнаментыцы з'яўляюцца адным з найбольш простых, але адначасова і архаічных элементаў. Такі арнамент не структураваны ўнутрана (у адрозненне ад больш складаных кампазіцый з ромбамі, крыжамі і г. д.). Яшчэ адным доказам іх старажытнасці з'яўляецца выява чырвонапаласатых ручнікоў на абразе «Нараджэнне Божай Маці» канца XVIII ст. [2, с. 22].

Даўжыня ручнікоў на Заходнім Палессі складае 310-380 см для набожнікаў і 240-270 см – для ручнікоў, што выкарыстоўваліся для сватоў. Шырыня – 26-33 см. Часам заходнепалескія ручнікі мелі прышыўныя канцы («трапкі»), як, напрыклад, у Драгічынскім раёне. Цікава аздабляліся з дапамогай розных відаў ткацкага перапляцення і багацця дэкаратыўных элементаў клетка-ляхавіцкія ручнікі.

Ручнікі Усходняга Палесся адрознівае паласатасць агульнай кампазіцыі. У дэкоры гэтага рэгіёна пераважае ромба-геаметрычная арнаментыка. Важнай асаблівасцю Усходняга Палесся з'яўляецца тое, што ў ручніках распаўсюджаны насычаны чырвоны колер, які ў некаторых выпадках пераважае над белым колерам [2, с. 48]. У межах рэгіёна вылучаюць адрозненні паміж Мазырскім і Прыпяцкім Палессем. Асобныя мясціны маюць свае адметнасці: лунінецкія, калінкавіцкія і ішыя ручнікі.

Падняпроўе як этнаграфічны рэгіён адрозніваецца разнастайнасцю ручнікоў і багаццем лакальных варыянтаў. Агульнымі рысамі, уласцівымі

для гэтай часткі Беларусі, з'яўляюцца перавага чырвонага колеру над белым, абшыўка канцоў ручніка чырвонымі і чырвона-белымі плеценымі махрамі, устаўка кумачовых палосак тканіны. Яшчэ адну асаблівасць падняпроўскіх ручнікоў падкрэслівае В. Лабачэўская: «Разам з тым Падняпроўе – адзіны рэгіён на Беларусі, дзе выраблялі ў тэхніцы бранага ткацтва ручнікі з чорнымі ўзорамі. Калі ў ручніках добрушскіх браных, гомельскіх, будакашалёўскіх побач з традыцыйным чырвоным сустракаецца чорны колер, ён успрымаецца як жалобны. Магчыма, такія ручнікі спецыяльна выраблялі “на смерць”, выкарыстоўвалі іх у пахавальна-памінальных абрадах, а сімволіка іх чорнага колеру абумоўлена хрысціянскай традыцыяй» [2, с. 69].

Падняпроўскія ручнікі ў нечым блізкія да суседніх украінскіх, асабліва кралявецкіх (ад назвы цэнтра ткацтва ў Краляўцы Чарнігаўскай губерні). Яны мелі назву «арлатых» і выконваліся ў перабранай тэхніцы і тэхніцы закладнога ткацтва. Запазычваліся і матывы ўкраінскіх ручнікоў: двухгаловыя арлы, цэрквы з крыжамі.

Падняпроўе адметнае таксама тым, што там знаходзіцца Неглюбка – вядомы цэнтр ткацтва. У арнаментыцы неглюбскіх ручнікоў выкарыстоўваецца больш за 70 разнастайных элементаў, да якіх увесь час далучаюцца ўсё новыя.

Ручнікі Паазер'я адзначаюцца надзвычайнай сціпласцю. У гэтым рэгіёне існуюць у асноўным выбарныя ручнікі з рамбічным арнамантам і ажурным дэкорам. У ручніках рэгіёна часта сустракаецца матыў квадрата-крыжа: складанага малюнка, які існуе і ў вепсаў Карэліі [2, с. 135]. Такім чынам, некаторыя элементы арнаментыкі Паазер'я набліжаюцца да фінаўгорскіх узораў.

Верагодна, што вышэйузгаданы ручнік з гравюры Ф. Скарыны таксама адносіцца да дадзенага рэгіёна.

У той жа час, стараверскія ручнікі з паўночнай і цэнтральнай частак Паазер'я маюць пэўнае падабенства са «спрадвечна» рускімі ручнікамі Гэта не толькі марфалагічнае падабенства (шырыня каля 40 см, даўжыня – каля 3 м), але і дэкор. Вертыкальная будова кампазіцыі, якая сустракаецца ў гэтай частцы Беларусі, не характэрна для ручнікоў, што вырабляюцца ў ішых месцах. Тым не менш, такая кампазіцыя, заснаваная на міфалагеме Сусветнага дрэва, характэрна для рускіх ручнікоў поўначы і цэнтра Расіі [1].

Панямонне адзначана перавагай натуральных колераў: шэра-льнянога, белага. Таму ручнікі ў сваім дэкоры выглядаюць вельмі стрымана. Для іх

таксама характэрныя вертыкальныя строгія кампазіцыі. Такі знешні выгляд можна растлумачыць стылістычным і тэхналагічным падабенствам ручнікоў Панямоння да ручнікоў літоўцаў і латышоў.

Літоўскія ручнікі былі даўжынёй 2,5-3 м, шырынёй – 28-35 см [12, с. 35] Яны крыху саступалі па шырыні ручнікам гэтага (і большасці іншых) рэгіёна. Напрыклад, вілейска-мядзельскія ручнікі былі 32-53 см, гродзенскія – 33-41 см. У літоўцаў ручнікі такой шырыні пачалі з’яўляцца пазней – у пачатку XX ст. Разам з тым, не ўсе панямонскія і ўвогуле беларускія ручнікі дасягалі такой даўжыні, часам сустракаліся больш кароткія (150-180 см), якія выкарыстоўваліся ў асноўным у абрадах, у тым ліку вясельных.

Што датычыцца арнаментыкі, то літоўскія ручнікі, як і ручнікі Панямоння і Паазер’я, маюць пераважна геаметрычны дэкор. На іх сустракаюцца квадраты, слупкі, палосы: «У тэкстыльнай арнаментыцы пераважаюць геаметрычныя матывы, але часта сустракаюцца і раслінныя. Асабліва разнастайныя ўзоры на тканых паясах: гэта розныя камбінацыі геаметрычных фігур, ромбаў, квадратаў, перакрыжаваных ліній, зорак, аблямаваных падоўжнымі палосамі» [6, с. 113] Падобным чынам характарызуецца і арнаментыка латышоў: «Арнамент сустракаецца на вышыўках, узорных тканінах, на драўляных вырабах і інш. Характэрны матывы сонца, 5-прамянёвай зоркі, геаметрычны» [4, с. 118] Распаўсюджванне расліннай арнаментыкі пачынаецца ў гэтых народаў пазней. Таму можна зрабіць выснову пра тое, што геаметрычны дэкор ручнікоў Панямоння і Падзвіння дазваляе параўнаць іх з ручнікамі нашых суседзяў – балтаў. Яшчэ адна блізкая рыса – наяўнасць на канцах ручнікоў адмысловай кужэлі. Шырока распаўсюджаны таксама ручнікі з трохвугольнікамі на канцах.

Тканыя ручнікі часцей за ўсё ўпрыгожваліся вышыўкай толькі з аднаго боку [2, с. 180]. Гэта абумоўлена тым, што яны вывешваліся на спецыяльную драўляную паліцу ў хаце, і быў бачны толькі іх франтальны бок. Такая рыса ручнікоў рэгіёна робіць іх падобнымі да ручнікоў палякаў, латышоў і літоўцаў. Паколькі апошнія з’яўляюцца каталікамі і пратэстантамі, у іх не было прынята ўпрыгожваць ручнікамі касцёлы і абразы на покуці. Аднак вырабы ўжывалі для дэкару хатняга інтэр’ера. Як адзначана ў даведніку «Народы міра», «для ўнутранага ўбрання латышскіх сялянскіх дамоў характэрна багацце дэкаратыўных тканін (даматканых і купленых)» [3, с. 250]. Падобныя звесткі можна сустрэць і пра літоўцаў: «У інтэр’еры

шырока выкарыстоўваюцца прадметы прыкладнога мастацтва – тэкстыль, разьба па дрэве» [5, с. 258].

У параўнанні з астатнімі рэгіёнамі, Цэнтральная Беларусь мае менш адметнасцяў. Тут, у прыватнасці на Случчыне і Капыльшчыне, упершыню ў канцы XIX ст. пачалі ўжываць пераборную тэхніку ткацтва. Дзякуючы гэтаму, у аздабленні ручнікоў рэгіёна пашырылася кола матываў: птушкі, расліны, розныя жывёлы (у тым ліку львы) [2, с. 157].

У беларусаў ручнік ужываўся ў кожным з важных сямейных абрадаў. На радзінах яго (як і намітку) прыносілі ў якасці падарунка, у яго загорвалі ежу для маладой. Праводзілі таксама абрад ачышчэння: павітуха працірала ручніком з вадой і аўсом твары ўсім сваякам.

Важным быў ручнік і на вяселлі. Ён з’яўляўся часткай пасагу маладой. Па сведчанні В. Фадзеевай, «ручнікоў патрэбна было мець “каля двух тузін”, у іншых месцах – 5, 6, 10, а тое і некалькі дзесяткаў» [11, с. 54]. Ручнік прысутнічаў на ўсіх этапах вяселля: пры сватанні (гарэлку і хлеб сваты неслі ў ручніку), запоінах (ручнікамі абвязвалі сватоў), запросінах (хлеб быў у ручніку нявесты, калі яна запрашала гасцей), зборнай субоце (нявеста дарыла ручнік свёкру і свекрыві), пасадзе (садзілі жаніха і нявесту на дзяжу, пакрытую ручніком). Перад вянцом маладыя трымалі ручнік, падчас вянчання ручнік часам клалі маладым пад ногі. Праводзілася таксама саджанне нявесты на разасланы ручнік, звязванне жаніха і нявесты падчас вянчання. Ручніком пакрывалі маладым галовы, ручнікі прыносілі ў якасці падарункаў. На Палессі ручнік таксама складаў частку касцюма маладога.

На пахаванне таксама спецыяльна рыхтавалі ручнікі. Сорак дзён пасля смерці чалавека ручнік вісеў на акне яго дома, у некаторых мясцінах (напрыклад, на Віцебшчыне) у знак жалобы гэты выраб вывешвалі за акно. Дамавіну абвіталі 2-3 ручнікамі, накрывалі памерлага.

Падобныя функцыі, асабліва падчас вяселля, ручнік выконваў і ў нашых суседзяў (акрамя, магчыма, палякаў, дзе дэкаратыўныя ручнікі не былі пашыранымі). Гэта дазваляе казаць пра падабенства функцый ручнікоў у розных культурах.

Такім чынам, культуры краін, якія мяжуюць з Беларуссю, адчуваюць узаемаўплывы ў развіцці матэрыяльнай культуры, захоўваючы адметныя рысы і набываючы новыя традыцыі.

ЛІТАРАТУРА

1. Блинова, Т. Рушники Центральной России – наше языческое настоящее [Электронный ресурс] / Т. Блинова. – Режим доступа: <http://slavya.ru/trad/pyatn/rushnik7.htm>.

– Дата доступа: 15.09.2020.

2. Лабачэўская, В. А. Повазь часоў – беларускі ручнік / В. А. Лабачэўская. – Мінск : Беларусь, 2002. – 231 с.
3. Латыши // Народы мира : историко-этнографический справочник / под ред. Ю. В. Бромляя. – М., 1988. – 624 с.
4. Латыши // Этнография народов СССР / С. А. Токарев. – М., 1958. – С. 114 – 118.
5. Литовцы Народы мира : историко-этнографический справочник / под ред. Ю. В. Бромляя. – М., 1988. – 624 с.
6. Литовцы // Этнография народов СССР / С. А. Токарев. – М., 1958. – С. 104 – 113.
7. Памазенка, Т. Повазь часоў – беларускі ручнік / Т. Памазенка, Г. Ваўчок. – Роднае слова. – 2011. – № 7. – С. 77 – 79.
8. Рушник [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://zen.yandex.ru/media/id/5d50165423371c00ac10e85f/rushnik-drevnii-slavianskii-obereg-5d6c8d728600e100ae994f19>. – Дата доступа: 14.09.2020.
9. Скворцова, И. В. Головной убор в ансамбле русского праздничного крестьянского костюма / И. В. Скворцова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – № 70. – С. 313 – 316.
10. Суров, М. В. Вологодчина: невостребованная древность / М. В. Суров. – Вологда : Полиграфист, 2001. – 440 с.
11. Фадзеева, В. Я. Беларускі ручнік / В. Я. Фадзеева. – Мінск : Польша, 1994. – 325 с.
12. Rankšluostis // Mažoji lietuviškoji tarybinė enciklopedija / red. J. Matulis. – Vilniuje, 1971. – Т. 3. R – Ž. – 953 р.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена трансграничным связям в области материальной культуры населения белорусско-русско-литовско-латышско-украинско-польского пограничья. Автором проанализированы различные аспекты взаимодействия в сфере ткачества рушников. Наличие многих деталей доказывает, что рушники играли существенную роль в традиционном белорусском обществе.

SUMMARY

The article is devoted to cross-border relations in the field of material culture of the population of the Belarusian-Russian-Lithuanian-Latvian-Ukrainian-Polish border area. The author analyzes various aspects of interaction in the field of weaving towels of our ancestors. The presence of many details proves that towels really played a significant role in the Belarusian society of that time.

ТЭМА КАХАННЯ І СПАСАБЫ ЯЕ ВЕРБАЛІЗАЦЫІ Ё ЗАМОВАХ БРАГІНШЧЫНЫ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 14.09.2020)

З глыбокай старажытнасці ў святomasці чалавека ўкаранілася вера ў тое, што пры дапамозе пэўных слоў, дзеянняў і прадметаў можна ўздзейнічаць на розныя аб'екты, з'явы, сілы. Да сённяшніх дзён гэтая вера непасрэдна звязваецца з варажбітамі, шаптухамі, знахарамі, «бабкамі», тымі ведунамі, якія сваім замоўным словам садзейнічалі ўладкаванню парушанай у выніку спрадвечнай барацьбы сіл добра і зла гармоніі ў прыродзе, грамадстве, сям'і.

У разгалінаванай і шматвектарнай сістэме жанраў вуснай народнай творчасці замовы займаюць адметнае месца, абумоўленае іх тэкставай і жанравай спецыфікай. Тэкст замовы строга фіксаваны, нязменны. У працэсе функцыянавання штараз узнаўляецца ўвесь вербальна-акцыянальна-атрыбутыўна-рэальны комплекс, бо ад дакладнасці прамаўлення (у гэта шчыра верыў замаўляльнік) залежыць эфектыўнасць уздзеяння замовы.

Вусная форма трансляцыі патрабуе ад замовы жорсткай эканоміі аб'ёму тэксту, што абумоўлівае асаблівасці будовы яе мастацкага свету, таксама зведзенага да мінімуму. Здавалася б, у такім выпадку ў тэкстах утылітарна-практычнага жанру прыёмы эмацыянальнага ўздзеяння павінны выкарыстоўвацца даволі абмежавана. Аднак такое меркаванне адхіляецца нават пры павярхоўным знаёмстве з замоўнымі тэкстамі. Звернемся, напрыклад, да замовы «На прылучэнне парынька» (зап. ад Наталлі Васільеўны Бяляк, 1936 г. н., у в. Малажын). Закаханая дзяўчына жадае, *«штоб ён (каханы. – С. В.) не мог без рабы Божай (імя) ні жыць, ні быць, ні піці, ні есці, ні свету беллага бачыць»*. У прыведзеным прыкладзе просьба дзяўчыны аформлена пералічэннем са шматпрыназоўнікавым спалучэннем. Або *«сеў бы ты, белы крэчат, на грудзь белую, на рэцівае сэрцайка, на пячонку гарачую»*. Зварот-просьба адрасаваны, што само па сабе паказальна, беламу крэчату, якому надаецца функцыя медыятара паміж дзяўчынай і каханым. Каларатыў «белы» мае яскрава выражанае канататыўнае значэнне добра, чысціні, прыгажосці, а ў дачыненні да крэчата (парода сакаліных) – гэта яшчэ і высакароднасць (нагадаем, што ў сярэднявеччы знакавым

падарункам ад князя князю, што сімвалізаваў бясконцую павагу, пашану, быў залогам сяброўства і ўзаемадапамогі, з'яўляўся белы сокал-крэчат). З мастацка-паэтычных сродкаў, акрамя шматпрыназоўнікавасці, функцыянальна аналагічнай полісіндэтону, ў замове сустракаецца і асіндэтон: «...з вуснаў сваіх чыстых, розавых, мяккіх...», словы з памяншальна-ласкавымі суфіксамі і шматлікія сталыя эпітэты.

Шчыра, сардэчна, нават інтымна гучыць просьба закаханай дзяўчыны ў замове «На любоў» (зап. ад З. І. Лузік, 1934 г. н., у п. Майскі). Перш за ўсё, звяртаючыся да Божай Маці, адрасант-замаўляльнік просіць прабачэння, бо разумее, што замаўленне – «нячыстае слова і дзела»: «*Прасці мне, Мацэр Божая, за маё нячыстае слова і дзела*». І просьба аб дапамозе: «...*прышлі мне друга (імя), каторый для мяне*» – гучыць ласкава-пакорліва ў дачыненні і да Багародзіцы, і да 12 анёлаў, і да зор-зараніц, Божых памочніц, і да ранняй пары і вячэрняй зары. Просьба да касмічных аб'ектаў не з'яўляецца нечым іншародным у дадзеным кантэксце, бо ў свядомасці аўтара-творцы на генетычным узроўні захавалася вера старажытнага продка-язычніка ў тое, што касмічныя аб'екты валодаюць звышнатуральнымі магчымасцямі і могуць актыўна ўмешвацца ў жыццё чалавека. Узгаданы тэкст можна разглядаць не як замову, а як аўтарскую малітву-просьбу, бо ў ёй гучыць зварот да вышэйшых сіл, як да хрысціянскіх, так і да язычніцкіх, з просьбай прываражыць канкрэтнага чалавека. Менавіта таму так часта ў замовах звяртаюцца па дапамогу, як у прыведзеным тэксце, да зор ці месяца-маладзіка.

Адной з універсальных форм камунікацыі ў замовах з'яўляецца зваротак. Паколькі вакатыў – гэта форма абазначэння адрасата маўлення, то без зваротка немагчыма ўявіць замову, бо замаўляльнік звяртаецца па дапамогу і да хрысціянскіх ці язычніцкіх персанажаў, і непасрэдна да сіл-духаў, хваробы ці, як у прыведзеным прыкладзе, да зор-зараніц. Замова – гэта наратыўны квазіманалагічны тэкст, бо нават калі ў творы дзейнічае, выконвае абрад толькі замаўляльнік, ён звяртаецца да свайго «суразмоўцы», які часта прысутнічае пасіўна. Такім чынам, замоўны тэкст фактычна з'яўляецца дыялогам, дзе адзін з суразмоўцаў актыўны, а другі – пасіўны, напрыклад, «*вячэрняя пара, ранняя зара, прышлі мне друга, каторы для мяне...*»; «*Зара-зараніца, божыя памашніцы і вячэрняя, дапамажыце...*». Разам з тым, у замоўным дыскурсе сустракаецца і звычайная форма дыялога. Так, па прынцыпе пытанне-адказ будзецца замова-дыялог «На жаніха» (зап.

у в Жгунь Добрушкага р-на ад Е. Я. Кліменка, 1929 г. н., раней пражывала ў в. Багушы Брагінскага р-на): *«Лава, лава, дзе ты гуляла? / У чыстым полі / – Што ты там відзела / – Брата з сястрою / – Што яны там дзелалі? / – Грэх вытваралі»*. Кожная рэпліка-адказ набліжае да кульмінацыйнага вываду: *«Як брату з сястрой граха не вытвараць, так (імя) без мяне (імя) не бываць»*. Як бачна з прыведзенага прыкладу, аўтар-замаўляльнік ведаў не толькі рэаліі паўсядзённага побыту, але і выпрацаваныя народамі правілы маральна-этычнага кодэксу. Таму ў замове адназначна асуджаюцца паводзіны брата і сястры, якія парушаюць стэрэатып гендарных адносін і агульнапрынятыя нормы паводзін паміж сямейнікамі.

Адным са структурных цэнтраў любоўных замоў з'яўляецца эгацэнтрызм, пры дапамозе якога раскрываецца ўнутраны стан і пачуццёвы свет закаханых, усе думкі якіх накіраваны на аб'ект свайго кахання, і афармляюцца (перадаюцца) яны цэлым арсеналам эмацыянальна-экспрэсіўных сродкаў. Замаўляльнік звяртаецца да вобразаў-сімвалаў, што асацыіруюцца з сіламі добра ці зла. У замове «Прысушная» (зап. ад В. І. Фясько, 1926 г. н., у в. Хракавічы), як і ў варыянце «Любоўныя прысушкі» (зап. ад Г. С. Гайдук, 1922 г. н., у в. Любенікі), замаўляльнік характарызуецца эгаістычнымі матывамі, што праяўляюцца ў імкненні любымі сродкамі дабіцца жаданага для яго выніку. Тут гаворка ідзе не столькі пра нястрыманую палкасць любоўных пачуццяў, колькі пра парушэнне агульначалавечых маральна-этычных правіл і прынцыпаў: *«...штоб ён (хлопец. – С. В.) маць сваю зненавідзеў, атца знелюбіў»* (алюзійна звязана з тэкстам «Бібліі» – «почитай отца и мать свою», але кантрастуе з гэтым агульначалавечым прынцыпам). З тэксту замовы яскрава вымалёўваецца вобраз самога аўтара-творцы. Дзяўчына дэманструе аўтарытарны тып (экстравертны падтып –К. Г. Юнг) паводзін жанчыны, дзе дамінуе патрэба ўлады. Яна не жадае «дзяліць» каханага хлопца ні з маці, ні з бацькам, ні з іншымі людзьмі, таму адкрыта выказвае сваё жаданне ў даволі катэгарычнай форме: *«...адну мяне ведаў, адну мяне знаў»*. Парадаксальна яшчэ і тое, што адрасант – дзяўчына, якой самой прыродай наканавана быць маці, свякроўю або цешчай. У замове «Прысушная» адрасантам-замаўляльнікам парушаюцца нават агульнапрынятыя правілы выканання рытуалу замаўлення, якіх прытрымліваюцца знахары-лекары (*«...стану на восток храбтом, на запад ліцом»*). Замаўляльнік мае на мэце прымусіць адрасата любым спосабам (*«пакарусь самому сатане»*) скарыцца яго волі,

таму і гэст уяўляе, па сутнасці, маўленчую атаку ў дачыненні да прадмета кахання.

З пункту гледжання гендарнай стэрэатыпнасці «прысушка» больш падыходзіць мужчынскаму парсанажу, бо выяўляе якасці і характарыстычныя адзнакі моўнай агрэсіі. У розных варыяцыях гучыць просьба-крык, аформленая паўторам і ўзмоцненая сінанімічнай парай, што надае твору інтанацыйна-ўзрушанае гучанне: *«Памагіце, пасабіце... Памажыця, памажыця, пасабіця прысушыць раба Божага (імя)»*. І просьба выконваецца: *«Наляцела трыццаць тры тысячы дзьявалаў і акружылі этага парня, і адалелі, і прысушылі»*. Аднак нават у дадзеным кантэксце стандартнай застаецца закрэпка – малітоўная формула («Ва імя Атца...») і зааміньванне («Амінь»). Мэта замаўлення аднолькавая ў абодвух творах, аднак аб'екты дапамогі выбраны дыяметральна супрацьлеглыя: у адным выпадку гэта інфернальная асоба («пакарусь самому сатане»), а ў замове «Любоўныя прысушкі» зварот адрасаваны Богу: *«Госпаду Богу памалюся, Святой Прачыстай пакланюся... улажы яму, Божа»*. Узнікае парадаксальная сітуацыя: да Бога звяртаюцца з просьбай, якая ігнаруе, адхіляе адзін з асноўных біблейскіх заветаў. Характарызуючы псіхалагічны стан закаханай дзяўчыны, адзначым, што гэта не каханне, а ўсёпаглынальны любоўны запал, калі замаўляльнік-закаханая прагне плоцевай уцехі: *«...цела і цела – любоўнае дзела, цела і к целу – к любоўнаму дзелу»*. Маўленчая агрэсія ў прыведзенай замове перадаецца цэлым арсеналам лінгвістычных сродкаў. Гэта і сінонімы, як у апошнім прыкладзе («ведаў-знаў»), і таўталагічны прыметнікавы прыдатак (*«улажы яму, Божа, сухату-сухапушчую, таску-таскушчую, думу-думушчую»*), і эліпсіс (*«цела к целу – любоўнае дзела»*), і рыфма. Толькі чалавек, які знаходзіцца ва ўладзе фатальнай сілы звышэгаізму, можа жадаць ад іншага, каб ён пераступіў, зламаў традыцыйныя ўяўленні аб жыцці ў соцыуме, каб каханы жыў толькі для яе (*«толькі мяне ведаў, толькі мяне знаў»*).

Іншыя пачуцці выклікае замова «Прысушная», запісаная ад В. І. Фясько. Адчуваецца прыхільнасць да хлопца-замаўляльніка, які ў даволі лаканічным тэксце выявіў найбольш характэрныя для нацыянальнага стэрэатыпу паводзін рысы. Тыповая для любоўнай замовы сітуацыя: юнак шчыра кахае дзяўчыну, ставіцца да яе з павагай, знаходзіць для выказвання сваіх пачуццяў дакладныя простыя словы і адпаведна свайму жыццёваму вопыту выкарыстоўвае, на першы погляд, незвычайнае параўнанне: *«Як*

*дзверы прытвараюцца, так прысланісь, жэнічына, (імя), ка мне, рабу Божаму (імя)». Так звычайныя аб'екты рэчаіснасці ўключаюцца ў сапраўдную паэтычную формулу. Адэкватнасць паводзін, намераў закаханага адпавядае яго псіхалагічнай прыродзе: па-рознаму ставіцца ён да каханай і да тых сіл, якія ўвасабляюць пагрозу. Тады з добрага, шчырага мужчына ператвараецца ў рашучага, адчайна смелага, гатовага ўступіць у барацьбу нават з «д'яблам, сатаной і чарчэнтамі». Каханне надае яму сілы. Таму так рашуча гучыць пагроза «*долы і цёмныя лясы, і бары, і горы – усё разрушу*», аформленая полісіндэтонам. Як бачна, маўленчая агрэсія накіравана толькі на навакольныя аб'екты, калі ж магічнае слова звернута да прадмета кахання, то просьба, пажаданне тактоўна аформлены: «*...прысланісь ка мне ... утрамі, вечарамі, і зорамі, і днямі, і часамі*». Гэта ўдумліва-памяркоўнае жаданне быць разам на ўсё жыццё.*

Такім чынам, любоўныя замовы раскрываюць маральна-псіхалагічны аспект ва ўзаемаадносінах паміж закаханымі мужчынам і жанчынай, пераканаўча паказваюць бязмежную, усёпаглынальную сілу гэтага пачуцця. Разгледжаная тэматычная група замоў складаецца з разнастайных кадыфікаваных знакаў і характарызуецца павышанай насычанасцю мастацка-вобразных сродкаў, якія дапамагаюць глыбей зразумець унутраны стан закаханых, іх настрой, мары і жаданні.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу социально-бытовой группы белорусских заговоров, в частности, любовных заговоров, так называемых «присушек» и «отсушек». Обращается внимание на образность, эмоциональность, стилистическую наполненность данной группы текстов.

SUMMARY

The article is devoted to the analysis of the social-everyday group of Belarusian conspiracies, in particular, love conspiracies, the so-called «prisushki» and «otsushki». Attention is paid to the imagery, emotionality, stylistic fullness of this group of texts.

Захаркевич С. А., Шайдунов В. Н.

НЕМЦЫ БЕЛАРУСИ В XIX – 1-й ПОЛОВИНЕ XX В.

Белорусский государственный университет,

Ленинградский государственный университет им. А. С.Пушкина

(Поступила в редакцию 15.09.2020)

Статья подготовлена в рамках проекта БРФФИ №Г20Р-304

Немецкая миграция на белорусские земли имеет давнюю историю. Первые немецкие поселенцы появились в Великом Княжестве Литовском (ВКЛ) как минимум в начале XIV в. по религиозным и торговым причинам [12, с. 105; 13]. Немецкие мигранты расселялись на Беларуси и в новое время, реализуя себя в разных сферах жизнедеятельности [1 – 3].

До XIX в. миграция немцев на белорусские земли была скорее незначительной. Тем не менее стоит признать, что несмотря на отсутствие возможности точных подсчётов мигранты оказали заметное влияние на язык, архитектуру, образование и религию в ВКЛ и Речи Посполитой [8, с. 15; 15, с. 62].

Лишь со 2-й половины XIX в. началось массовое переселение немцев [16, с. 17]. В. В. Тугай выделяет три волны переселения из Волыни в южные районы Беларуси. С 1801 по 1871 гг. сюда прибыло 5 982 семьи немецких колонистов [16, с. 17]. Фактическая же миграция могла быть значительно больше. Современники отмечали, что многие немцы проживали на положении иностранцев, что фактически не регистрировалось статистикой и выводило переселенцев из-под юрисдикции Российской империи [19, с. 300].

Большую роль в организации и мотивации немецкой миграции в Восточную Европу сыграла императрица Екатерина II. Она подписала два манифеста (4 декабря 1762 г. и 22 июля 1763 г.), которые наделяли переселенцев привилегиями и льготами: свободный выбор места поселения, свобода вероисповедания, самоуправление, освобождение от налогов и всякого рода повинностей. Такая поддержка со стороны государства вызвала закономерную интенсивную колонизацию окраин России. Переселялись преимущественно немцы из Пруссии, разорённой Семилетней войной. Спустя 20 лет, во время посещения императрицей Екатериной Полоцка в 1780 г., она назвала население Беларуси «вавилонским столпотворением», подчеркнув, что здесь «сплошь и рядом обитают православные, католики, униаты, евреи, русские, поляки, чухонцы, немцы, курляндцы» [17, с. 107].

Новая волна миграции немцев в Россию началась после войны 1812 г. Каждому немецкому хозяйству были отведены земельные угодья до 60 га, предоставлен сельскохозяйственный инвентарь, даны всевозможные льготы для интенсивной обработки земли.

Во 2-й половине XIX в. наблюдалась массовая внутренняя миграция немцев в Российской империи, в частности, на белорусские земли из Волыни, где к концу XIX в. проживала подавляющая часть немецкого населения региона (в 1897 г. – 171,3 тысячи человек, или 5,7 %). Миграция продолжалась вплоть до Первой мировой войны. По переписи 1897 г., в белорусских губерниях насчитывалось 49 073 немцев, или 0,49% общего населения Беларуси. Немцы становились привычной частью культурного и этнического ландшафта белорусских земель.

В конце XIX – начале XX в. началась немецкая колонизация Белорусского Полесья. Переселяясь с Волыни, немцы посредством льготных кредитов банка латыша Анзельмова приобретали там земельные наделы. Не все немецкие колонисты могли сразу купить их, многие становились арендаторами у белорусских помещиков. В 1909 г. небольшое количество земли с крайне неплодородной почвой было приобретено на Мозырщине (Наровлянский, Ельский и Лельчицкий р-ны Гомельской обл.) и в южных районах нынешней Брестской области.

Немцы в XIX в. были заняты преимущественно в аграрном секторе в качестве арендаторов, управляющих; в городах в ремесленной деятельности и торговле; в обрабатывающих промыслах и сфере обслуживания (врачи, аптекари, часовщики и т. д.). Практически всеми парковыми ансамблями и парками белорусских экономий помещиков Радзивиллов, Паскевича, Горватов, Хмар и других в своё время управляли садовники, выписанные из Пруссии [5; 6]. По мнению этнолога В. С. Титова, в XIX в. среди немцев незначительно преобладало городское население, особенно в Виленской губернии (53%) [18, с. 107].

В XIX в. абсолютное большинство (90 – 95%) немцев были протестантами. В Беларуси во многих городах действовали евангелистско-лютеранские округа. Они относились к курляндскому консисториальному району с резиденцией в Митаве и составляли общественный центр немецкого населения Беларуси.

Начало Первой мировой войны и её последствия принесли многочисленные изменения для немцев, проживавших в Беларуси. Часть их во избе-

жание обвинений в коллаборационизме с продвижением на восток немецких армий переехала в глубь российского государства. Другая часть была в 24-часовой срок насильственно выселена из прифронтовой полосы, хозяйства разорены, в результате чего увеличилось количество немецкого населения в Минской губернии (современные районы юга Гомельской, а также Брестской областей). Общая численность немцев Беларуси в этот период упала в два раза [4, с. 28; 16, с. 17].

После Октябрьской революции 1917 г. в истории российских немцев наступает новый период. В процессе так называемой политики «территориализации этничности» советской власти немцы смогли получить право на самоопределение, когда была провозглашена Трудовая коммуна немцев Поволжья [10, с. 210 – 211]. Создание в 1924 г. национальной государственности для немцев Поволжья было лишь частью решения немецкого национального вопроса в СССР.

В 1920-е годы численность немцев в Беларуси серьёзно менялась. Это было обусловлено значительными территориально-административными трансформациями Беларуси. В результате Рижского мира 1921 г. к Польше отошла и так называемая Наревская область, населённая более чем 11 тысячами немцев. Немецкие населённые пункты располагались в треугольнике Ломжа – Бельск – Гродно с наиболее густо населённым Белостокским воеводством. По переписи 1931 г. на территории Белостокского воеводства проживало 2 968 немцев, а в самом Белостоке – 1 948 [7, с. 119].

По переписи 1926 г. в БССР насчитывалось 7 075 немцев (0,14% всего населения). В Беларуси немцы проживали дисперсно по всей территории большими компактными группами в сельской местности и рассеяно по городам. Для них обретение какой бы то ни было формы национальной государственности имело первостепенное значение и находилось в русле той национальной политики, которую в 1920-е – начале 1930-х годов проводило правительство СССР. В это время в Беларуси из 32 созданных национальных сельских советов было два немецких и один украинско-немецкий. В Наровлянском районе существовал Берёзовский национальный (немецкий) сельский совет, на территории которого проживали 1 762 человека немецкой национальности. В соседнем Каролинском (сейчас Ельский) районе немцы компактно жили в колонии имени Розы Люксембург, на её базе был создан немецкий совет. В Лельчицком районе Гомельской области в трёх деревнях насчитывалось 33 немецких хозяйства. В названных колониях имелось

451 немецкое хозяйство с количеством населения 3 770 человек. В 1926 г. немцы составляли 6,4% от численность всего населения Наровлянского района. Среди председателей советов Наровлянского района нередко встречались немецкие фамилии. Так, первым председателем Осиповского сельского совета был Август Битнер, секретарём – Альберт Райзер; Берёзовского сельского совета – Адольф Гофман; Майдановского – Юлиус Кренц, секретарём – Адольф Герзекри [16, с. 18 – 19].

Немцы традиционно продолжали заниматься сельским хозяйством. Организовывали фермерские хозяйства, которые специализировались на мясо-молочном производстве. Породистый скот, трудолюбие и дисциплина приносили свои результаты: неоднократно на базе немецких хозяйств организовывались сельскохозяйственные выставки. Так, в колонии Клесин Берёзовского сельсовета ежегодно проводились выставки приплода молодняка. На высоком уровне в немецких хозяйствах находилось и коневодство. Многие хозяйства немцев выгодно выделялись в округе наличием мельниц, маслобоек, сельхозинвентаря [9, с. 182]. Так, в Берёзовском сельсовете было 247 лошадей, два вола, 683 дойные коровы, мелкого рогатого скота – 52, овец – 882; насчитывалось шесть молотилок, 26 соломорезок, 273 пароконных плуга, 200 железных телег. Функционировали две паровых и три ветряных мельницы, завод по выделке кож, три маслобойни, семь кузниц. Немецкие колонисты занимались также обработкой дерева, шитьём и другими видами деятельности [16, с. 19].

В 1920-х – начале 1930-х годов советская власть большое внимание уделяла развитию образования этнических меньшинств. В постановлении Наровлянского райисполкома Мозырского округа от 15 сентября 1924 г. выражалась просьба к Мозырскому окрисполкому срочно выселить из бывшего имения Клесин помещика Носенко, а дом закрепить под национальную немецкую школу и канцелярию совета [16, с. 20]. В письме председателя Сованацмена НПК РСФСР в Гомельское губоно от 8 ноября 1926 г. содержался запрос об использовании учебников на 1926/1927 учебный год на украинском, немецком, белорусском, латышском и польском языках, «с подробным указанием, как и насколько обеспечены школы и процент удовлетворённости учащихся учебниками» [9, с. 107].

В 1936 г. в Наровлянском районе насчитывалось 77 школ, из которых 4 – немецких, одна – еврейская, три – польских, одна – чешская и другие. В Каролинском районе также работали три немецких школы. Только на строи-

тельство Берёзовской средней школы государство выделило сто тысяч рублей. Большим уважением у родителей пользовалась чешская начальная школа, Хатковские немецкая и украинская школы, Кустовницкая польская и другие. Письменность взрослого населения немецких колонистов составляла у мужчин – 80%, а у женщин – 30%. Знание белорусского и русского языков было слабым. Владение немецким языком советские власти причисляли к неграмотности. Всего же немецкие школы обслуживали до половины детей школьного возраста. Тех, кто умел читать и писать только по-немецки, власти объявляли неграмотными. Учителями обычно работали бывшие церковные служащие. Из Ленинградского политехникума прибыли молодые педагоги Керн и Шехтель, однако местные немцы отнеслись к ним с недоверием [14, с. 175; 16, с. 20]. В Гомельском районе в 1933/1934 учебном году работало четыре учителя-немца [9, с. 125].

Берёзовский сельский совет выписывал 41 газету, из них 14 – на немецком языке. Организации культурно-массовой работы в немецких колониях мешала хуторская система расселения (в документах того времени так нередко и писали – «немецкие хутора»). Все поселения белорусских немцев размещались в радиусе 8-9 верст. В документах подчёркивается особая религиозность немецких колонистов. Каждую неделю все от мала до велика посещали церковь. У немцев были широко разветвлённые связи с Германией, Америкой, многими регионами СССР. В начале 1920-х годов среди немцев были также представители баптистов, христиан-евангелистов и особенно адвентистов седьмого дня [16, с. 21].

В конце 1920-х годов в Беларуси предпринимались попытки создания немецких колхозов. В 1930 г. на базе Берёзовского национального немецкого сельского совета (Наровлянский р-н) был организован небольшой колхоз «Искра». Докладные и информация органов ОГПУ республики начала 1930-х годов говорят о том, что немцы-колонисты особо педантично выполняли постановления властей по хозяйственным вопросам, сельскохозяйственной кооперации. Из документов следует, что образование колхозов в немецких колониях происходило насильственным путём. Немцы, не видя результатов своего труда, отказывались в них вступать и стали поговаривать о возвращении в Германию. Докладные ОГПУ также свидетельствовали о распространении эмиграционных настроений среди немцев-колонистов. Немцы-колонисты стремились уехать в Сибирь, Крым, Украину или на Кавказ. Так,

из Наровлянского района только в 1928 г. по разнарядке в Сибирь переселились семь семей в количестве сорока человек [16, с. 21].

Несмотря на отчуждённость немецких колонистов, их непонимание и безразличное отношение к мероприятиям правительства, комиссия по осуществлению национальной политики всё же пыталась помочь им в ликвидации неграмотности, изучении белорусского языка, сглаживании конфликтов на этнической и религиозной почве [14, с. 176].

В начале 1930-х годов в Беларусь переселилась большая группа немцев из Автономной республики немцев Поволжья. Немецкие исследователи называют цифру 15 тысяч человек и указывают, что они бежали с Поволжья от коллективизации и высылки. Люди селились вокруг Минска в рабочих пригородах и работали в основном на фабриках. Отдельные немецкие семьи проживали в городе, их главы являлись служащими, учителями, врачами. В истории переселения этой немецкой этнической группы много неясного. Во-первых, в годы массовой коллективизации в СССР никто не мог покинуть места проживания без разрешения на то официальных властей. Каждое хозяйство, инвентарь, скот были на строгом учёте. Вероятнее всего, существовала какая-то партийная директива, которая принуждала немцев переселиться из далёкого Поволжья в Беларусь.

В Национальном архиве Республики Беларусь сохранились документы Бюро ЦК КПБ, которые свидетельствуют о том, что для «усиления» коллективизации в БССР из Поволжья перебрасывается большая группа крестьян. Подчёркивалось, что *«надаючы велізарнае палітычнае значэнне перакідцы калгаснікаў з перадавых абласцей СССР на дапамогу калгасам прымежнай паласы, – прапанаваць райкомам, калгасцэнтру разгарнуць шырокую работу на месцах на падрыхтоўцы ўмоў для прыезджаючых»*. В постановлении Бюро отмечалось, что все поволжские переселенцы должны быть обеспечены квартирами и материальной помощью в размере пятидесяти рублей. Все они прибывали в Минск, откуда распределялись по республике. В первой группе насчитывалось 350 человек. Они были направлены в 21 район. Спустя некоторое время 83 немецких переселенца покинули БССР из-за крайне плохих условий проживания и организации труда. В связи с этим Бюро ЦК КП(б)Б приняло постановление, в котором обязало партийные и хозяйственные органы на местах создать для переселенцев надлежащие условия для проживания и выдать дополнительно каждой семье материальную помощь в размере пятидесяти рублей. Однако укрепить

колхозы БССР за счёт немецких переселенцев этими мерами не удалось. Поэтому новые мобилизованные группы немецких переселенцев из Поволжья расселяли в пригороде Минска и направляли для работы на фабрики и промышленные предприятия.

По переписи 1937 г. в БССР насчитывалось 9 667 немцев – 0,12% от всего населения.

В предвоенный период в результате антинемецких настроений, а также в ходе Великой Отечественной войны численность немецкой этнической группы значительно сократилась. Особо стоит отметить волну репрессий, затронувшую немцев БССР и СССР в целом в 1937 г. [11].

Таким образом, расселение немцев на белорусских землях в первую очередь было обусловлено политическими мероприятиями Российской империи, а также экономическим кризисом в немецких землях. Непосредственно в Беларусь немцы в основном мигрировали с Волыни в XIX в. и с Поволжья в XX в. Расселение было дисперсным по всей территории, однако в сельской местности на Мозырщине немцы размещались компактно. Также они проживали небольшими группами практически во всех городах Беларуси.

ЛИТЕРАТУРА

1. Безмацэрных, Д. Немец з Браслаўскага павета: паводле матэрыялаў актавых кніг Браслаўскага земскага суда пачатку XVII стагоддзя / Д. Безмацэрных // *Архівы і справаводства*. – 2018. – № 2. – С. 90 – 96.
2. Варонін, В. Вучоба немцаў на Беларусі ў 1-й палове XVI ст. / В. Варонін // *Беларускі гістарычны агляд*. – 2013. – Т. 20, сш. 1-2. – С. 3 – 12.
3. Голубович, О. П. Именованіе іноземцаў у «Полоцкіх граматах» (на прымере лівонскіх немцаў) / О. П. Голубович // *Современные технологии сельскагаспадарства* : сб. науч. ст. – Гродно, 2018. – С. 252 – 254.
4. Кабузан, В. М. Немецкое население в России в XVIII в. – начале XX в. / В. М. Кабузан // *Вопросы истории*. – 1989. – № 12. – С. 18 – 29.
5. Кахновіч, В. А. Немцы ў валоданнях Радзівілаў на Палессі (другая палова XIX – пачатак XX ст. / В. А. Кахновіч // *Этнокультурное развитие Беларуси в XIX – начале XXI в. : материалы междунар. науч.-практ. конф.* / редкол. : Т. А. Новогродский (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2011. – С. 180 – 182.
6. Киштымов, А. Л. Германские капиталы и немецкие предприниматели в экономике Беларуси XIX – начала XX в. / А. Л. Киштымов // *Albarythenica : Беларусіка – 7. Беларуская-нямецкая грамадска-культурная ўзаемадзеянне: гісторыя, сучаснасць, перспектывы* : матэрыялы Міжнар. «круглага стала», Мінск, 29-30 красавіка 1996 г. / А. Мальдзіс (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1996. – С. 13 – 21.

7. Кривашэй, Д. А. Нямецкая супольнасць Беласточчыны ў 1930-я гады / Д. А. Кривашэй // Восень 1939 года ў гістарычным лёсе Беларусі. – Мінск, 2021. – С. 118 – 126.
8. Кушнярэвіч-Шпэт, А. М. Германскі кампанент этнакультурнай гісторыі Беларусі XIII – XVIII стст. / А. М. Кушнярэвіч-Шпэт // Вестник Минского государственного лингвистического университета. Серия 3. – 2020. – № 19. – С. 10 – 16.
9. Малые диаспоры Гомельщины в 20 – 30-е годы XX века: аналитические материалы и документы Государственного архива Гомельской области / сост. : В. И. Пичуков, М. А. Алейникова, З. А. Александрович ; под ред. В. И. Пичукова. – Гомель : ГГТУ им. Сухого, 2008. – 250 с.
10. Миллер, А. Империя Романовых и национализм / А. Миллер. – М. : Новое литературное обозрение, 2006. – 248 с.
11. Охотин, Н. Г. Из истории «немецкой операции» НКВД 1937 – 1938 гг. / Н. Г. Охотин, А. Б. Рогинский // Наказанный народ. Репрессии против немцев : материалы конф. «Репрессии против российских немцев в Советском Союзе в контексте советской национальной политики». – М., 1999. – С. 37 – 75.
12. Сагановіч, Г. Інфлянцкія немцы ў Полацку ў сярэдзіне XIII і пачатку XIV ст. / Г. Сагановіч // Беларускі гістарычны агляд. – 2000. – Т. 7, сш. 1. – С. 97 – 105.
13. Сагановіч, Г. Полацак і нямецкая калонія на Дзвіне (паводле хронікі Генрыхы) / Г. Сагановіч // Беларускі гістарычны агляд. – 1998. – Т. 5. Сш. 1 (8). – С. 3 – 26.
14. Тугай, В. Немецкие сельские советы в Белоруссии в 20-х годах XX века / В. Тугай // Першая міжнар. навук.-практ. канф. «Татары-мусульмане на землях Беларусі, Літвы і Польшчы». – Мінск, 1994. – Ч. 1. – С. 170 – 176.
15. Тугай, В. Особенности этнокультуры немцев Беларуси (конец XIX – 30-е гг. XX в.) / В. В. Тугай // Беларусь і Германія: гісторыя і сучаснасць : матэрыялы Міжнар. навук. канф., Мінск, 26 красавіка 2007 г. – Мінск, 2007. – Вып. 6. – С. 61 – 71.
16. Тугай, В. В. Немецкий этнос в Беларуси в XIV в. – 40-х. гг. XX в. / В. В. Тугай // Гісторыя. Праблемы выкладання. – 1998. – № 1. – С. 16 – 22.
17. Філатава, А. Нацыянальнае пытанне і палітыка царскага ўрада ў Беларусі канца XVIII – першай паловы XIX ст. / А. Філатава // Беларускі гістарычны агляд. – 2000. – Т. 7, сш. 1. – С. 106 – 114.
18. Цітоў, В. С. Нямецкая дыяспара на Беларусі XIX – пачатку XX ст. / В. С. Цітоў // Беларуска-нямецкае грамадска-культурнае ўзаемадзеянне: гісторыя, сучаснасць, перспектывы. – Мінск, 1996. – С. 105 – 107.
19. Чубинский, П. П. Труды этнографической экспедиции в западно-русский край. Юго-западный отдел / П.П. Чубинский. – СПб. : Тип. К. В. Трубникова, 1872. – Т. 7. Евреи. Поляки. Племена малорусского происхождения. Малоруссы (статистика, сельский быт, язык). – 608 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрена история расселения немецкого меньшинства на белорусских землях Российской империи и БССР до Великой Отечественной войны.

Проанализированы основные направления миграции, государственная политика по отношению к немцам, главные аспекты их жизнедеятельности в Беларуси.

SUMMARY

The article examines the history the settlement on the German minority in the Belarusian lands of the Russian Empire and the BSSR before the Great Patriotic War. The main directions of migration, the state policy in relation to them, the main aspects of life of Germans of Belarus are analyzed.

Іванова Г. П.

ВОБРАЗЫ МУЖА І ЖОНКІ Ў ТЭКСТАХ НАВЕЛІСТЫЧНЫХ БАЛАД

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 18.03.2020)

Навелістычныя балады прадстаўлены найбольшай колькасцю тэкстаў, што неаднойчы падкрэслівала Л. Салавей у кнізе «Беларуская народная балада», дзе грунтоўна разгледжана паходжанне і ідэйна-мастацкі змест навелістычных балад. Аўтар адзначыла, што «змест балад-навел складаюць рэалістычныя апавяданні пра незвычайныя здарэнні ў сферы сямейнага, асабістага жыцця людзей» [1, с. 31]. У калектыўным выданні «Баладныя песні (балады)» (Р. М. Кавалёва, В. К. Каратай, Т. В. Лук'янава, Г. А. Жэгала) падкрэсліваецца, што героем балад становіцца «прыватны чалавек»: «Яго сацыяльны статус няпэўны, імя, як правіла, не пазначана, ён – увасабленне гендарнай ролі, таму ў баладах дзейнічаюць сын, дачка, маці, брат, сястра, бацька, муж, жонка, бандароўна, вайтоўна, князеўна, хлопец, дзяўчына, нявестка і г. д.» [2, с. 6].

Асноўная ўвага ў тэкстах навелістычных балад сканцэнтравана на здарэннях, якія, як правіла, адбыліся па прычыне неасцярожнасці, неабачлівасці, залішняй даверлівасці самога чалавека ці пад уплывам абставін жыцця.

Самымі моцнымі лічацца сямейныя ўзаемаадносіны, аднак чалавек здольны забыць пра ўсё, калі ім кіруе свавольства. У асноўным героямі навелістычных балад становяцца асобы, якія знаходзяцца паміж сабой у цесных сямейных і роднасных сувязях. Прыведзены аналіз тэкстаў балад дазваляе вылучыць наступныя вобразы: муж, жонка, бацька, маці, дзеці, сястра, брат, удава, свякроў, нявестка і іншыя. У дадзеным артыкуле

засяродзім увагу на больш пашыраных вобразах у вышэйназваных тэкстах навелістычных балад.

Адным з найбольш распаўсюджаных з'яўляецца вобраз мужа, прадстаўлены двухпланава: з аднаго боку, гэта сапраўдны сем'янін, які імкнецца выратаваць жонку, верны сваёй палавіне і вельмі цяжка перажывае яе страту; з другога – муж-дэспат, здраднік, не задаволены жонкай. Напрыклад, у сюжэце «Пятрова жонка ў палоне ў татар» цэнтральнае месца адведзена вобразу мужа, які шчыра перажывае за лёс сваёй жонкі і імкнецца выратаваць яе з палону: «– *А ўставайце, служанькі найвярнейшыя, / Выбірайце конікаў вы найлепшых, / Асядлайце Пётру сіўца-варанца, / Ды паедзем жа мы за круту гару. / Там за крутой гарой тры елі стаіць, / А за тымі елямі тры сталы стаіць, / А за тымі сталамі Пётрава жана / На тры лісты піша, назад не зірне*» [3, с. 78]. Але яго шматлікія намаганні не прынеслі жаданага выніку: «*Як кінецца Пётра аб сыру зямлю: / – Няхай разлучыць мяне сыра маць-зямля, / А павянчае мяне жоўты пясочак, / Пракукуе мне шэра зязюля, / Прашчабечуць мне дробныя пташачкі: / А шэра зязюля – мамачка мая, / А дробныя пташачкі – дзетачкі мае*» [3, с. 78]. У вышэйпрыведзеным прыкладзе выкарыстоўваюцца эпітэты, якія называюць колер: «сыру зямлю», «жоўты пясочак», «шэра зязюля». Дамінуючым з'яўляецца шэры колер, які дапамагае падкрэсліць эмацыянальны стан галоўнага героя. Зваротак «– *А ўставайце, служанькі найвярнейшыя*», з якога пачынаецца тэкст, адлюстроўвае намаганні мужа хутчэй дапамагчы сваёй жонцы. Увасабленне «– *Няхай разлучыць мяне сыра маць-зямля, / А павянчае мяне жоўты пясочак*» у далейшым развіцці сюжэта дапаўняецца персаніфікацыяй: «*А шэра зязюля – мамачка мая, / А дробныя пташачкі – дзетачкі мае*». Дзякуючы гэтым тропам ствараецца адпаведны эмацыянальны фон і зрокавыя асацыяцыі.

Муж, страціўшы жонку, не шукае спачування сярод знаёмых, а застаўшыся адзін на адзін са сваім бодем, імкнецца вырашыць свой лёс. Надзвычай моцнай сілай духу прасякнуты вобраз мужа-ўдаўца, які сумуе па сваёй жонцы і цяжка перажывае яе страту, што знайшло адлюстраванне ў сюжэце «Жонка ўтанула»: «– *Ліхі мае перавозы, / Абліваюць горкі слёзы, / Як сок цячэ із бярозы. / Была ў мяне жонка міла, / На каменні ножкі мыла, / У Дунай-рэчку затанула. / Траіх дзетак пакінула, / Чацвёртае ў павіточку, / Трудна сэрцу й жываточку*» [3, с. 108]. Яго душэўную вытрымку адлюстроўваюць эпітэты «ліхі перавозы», «горкі слёзы», якія ўказваюць на

цяжкі перыяд у жыцці героя, а параўнанне «слёзы, як сок цячэ із бярозы» яшчэ раз падкрэслівае горыч страты любай жонкі. Нягледзячы на ўсе цяжкасці і выпрабаванні асабістага лёсу, мужу-ўдаўцу неабходна знайсці сілы, каб упарадкаваць жыццё і побыт дзяцей.

Аднак не заўсёды муж здольны змірыцца з трагедыяй у сям'і. Так, у сюжэце «Жонка памірае» прадстаўлены вобраз разгубленага мужа, які нечакана сутыкнуўся з горам (смерць жонкі). Ён не ведае, што рабіць і да каго звярнуцца па дапамогу: «*Аж мая міленькая / Сынка парадзіла / [Сынка парадзіла], / Сама ляжыць няжыва. / Ці не было ратуначку, / Ні блізкай суседачкі? / Ах, божа-збавіцелю, / Да й знімі мае валы, / [Да й знімі мае валы] / Да з высокай гары, / Да й вярні маю жану, / Жану з тамтага свету! / Не дзяля мяне, маладога, / Да для дзіцяці малога*» [3, с. 113]. Паўтор «сынка парадзіла» ў гэтым балады ўзмацняе перажыванні героя, бо ён у адзін момант страціў жонку і атрымаў немаўля, якое яму давядзецца гадаваць аднаму, што і пацвярджаюць неаднойчы ўзгаданыя эпітэты («*мяне маладога*», «*дзіцяці малога*»), што падкрэсліваюць трагізм абставін. Рытарычнае пытанне з выкарыстаннем адмоўя «*Ці не было ратуначку, / Ні блізкай суседачкі?*» выразна сведчыць пра бязвыхаднасць дадзенай сітуацыі.

У тэкстах навелістычных балад муж даволі часта дзеля каханай ідзе на самаахвяраванне, выяўляе самаадданасць і вернасць адзінай і любай жанчыне-жонцы. Пра гэта сведчыць сюжэт балады «Муж на вяселлі сваёй жонкі», дзе перададзена пачуццё вернасці адзінай жанчыне, якое не змянілася нават праз сем гадоў знаходжання на вайне: «*Гадуў маю Рузю гладка / Да да року да сёдмэго, / Да прыезда моего. / На сёмы год наступае, / Рузя замуж замышляе*» [3, с. 139].

Сюжэт «Сымон і Кацярына» дэманструе зусім іншы вобраз мужа-сем'яніна, які прагне дабрабыту для сваёй сям'і, але асабістага шчасця з жонкай яму не давялося ўбачыць, бо тая збегла ад яго, пакінуўшы дзяцей: «*Заляцеў Сымон ў камору ды й адразу да скрыні – / Няма сукняў, няма грошай, няма жонкі Кацярыны*» [3, с. 268].

Са зместу навелістычных балад з сюжэтам «Сын Даніла», якія адрозніваюцца глыбокім павучальным сэнсам, вынікае, што не трэба давяраць усяму сказанаму. Іншы раз празмерная даверлівасць да слоў іншых людзей непазбежна прыводзіць да трагедыі ў сям'і героя – смерці жонкі, якой ён самастойна выносіць прысуд: «*– Ай, божа, божа, што ж я нарабіў, / Жану за-*

губіў я, сына ўсіраціў. / Жану пахароняць, мяне акуюць, / Малую малютку ў прыют забяруць» [3, с. 367].

Дэспатычны характар героя выяўляецца ў сюжэце «Муж пазбаўляецца ад жонкі-няўдаліцы», дзе паўстае вобраз мужа, не задаволенага жонкай з першых дзён іх асабістага жыцця: *«Да не ўмее жаці, / Ні жаць, ні вязаці, / Ні жаць, ні вязаці, / Ні слоўца сказаці» [3, с. 423].* Паўторы з адмоўем «ні жаць, ні вязаці» неабходныя для таго, каб герой пераканаў сам сябе ў правільнасці і справядлівасці свайго рашэння. А прычына яго гневу заключаецца ў тым, што ажанілі яго: *«Малалетняга, малавумнага. / Да ўзялі жану мне / Не па любові / Да не белае ж ліцо, / Не чорныя бровы» [3, с. 423].* Вось і з'явілася ў мужа жаданне пазбавіцца ад сваёй жонкі не зусім законным спосабам: *«Павязу ж я й жану / На базар прадавааць, / Запрашу за жану / Я тры тысячы – / Не даюць за жану / Тры капеечкі» [3, с. 423].* Гэтымі словамі муж яшчэ раз хоча падкрэсліць нікчэмнасць жонкі.

Сюжэт «Муж карае жонку па намове маці» падае вобраз бязвольнага і няшчаснага мужа. Ён паддаецца аўтарытэту роднай маці, якая жадае звесці са свету яго жонку, а душэўныя пакуты, неўладкаванасць асабістага жыцця прыводзяць да гібелі не толькі душы, але і жывога чалавека (уласнай жонкі). Сын давярае намове маці і карае сваю жонку: *«– А дайце мне скрыпку галасную, / Я заграю долю нешчасную, / А дайце мне да скрыпачку звонку, / Што я забіў, забіў сваю жонку» [3, с. 453].* Пры дапамозе эпітэтаў («скрыпачку звонку», «скрыпку галасную») герой хоча падкрэсліць, што яму сапраўды сорамна за свой учынак, і ўсе павінны ведаць пра гэта злачынства. А паўтор слоў «забіў, забіў» у межах радка ўзмацняе эмацыянальнае напружанне.

Па-іншаму раскрываецца вобраз мужа-зрадніка ў сюжэце «Муж карае жонку па намове каханкі». Дзеля асабістага шчасця з іншай ён гатовы пазбавіць жыцця жонку і асіраціць дзяцей: *«Ой, як цяжка, ой, як важна, / Ужо вечар находзіць, / Ой, што жанаты да дзяўчыны / Штовячора ходзіць. / Няхай ходзіць, няхай ходзіць, / Бо ён яе любіць, / Бо ён яе, маладую, / Из света от згубіць. / Ой, прыходзіць да дзяўчыны / Да й стаў гаварыці: / – Ой, як зарэжу сваю жонку, / З табой буду жыці» [3, с. 486].* Аднак, здрадзіўшы сваёй жонцы, ён так і не знайшоў асабістага шчасця з новай каханкай: *«– Забіў жану за мяне, маладу, / А цяпер я за цябе не пайду. / Цяпер табе не жаніціся, / Як сабаку валачыціся» [3, с. 478].* Параўнанне галоўнага героя з сабакам, які не можа знайсці сабе прытулку, вобразна адлюстроўвае далейшы лёс героя.

Вобраз рашучага мужчыны, які імгненна прымае рашэнне і нясе адказнасць за свой выбар, адлюстроўвае сюжэт «Кара за спробу атруціць мужа». Тут вобраз мужа паказаны як цэльная, ужо аформленая асоба. Ён здольны, не задумваючыся, прымаць рашэнне ў адносінах да лёсу жонкі: *«Пайду да стайні да й да навое, / Выберу каня найсівейшага. / Прывяжу жану к конскаму хвасту, / Пушчу коніка ў шырокі паля: / Няхай мой конік нагуляецца, / А шэльма-жана навучаецца. / Ужо мой конь без хваста бяжыць, / А шэльма-жана без духу ляжыць. / Ужо майго каня да стайні вядуць, / А шэльму-жану да магільны нясучь»* [3, с. 519]. Супастаўленні *«Няхай мой конік нагуляецца, / А шэльма-жана навучаецца»*; *«Ужо мой конь без хваста бяжыць, / А шэльма-жана без духу ляжыць»* прыцягваюць увагу і надаюць асаблівую выразнасць тым абставінам і ўзаемаадносінам, якія склаліся ў сям'і.

Тэксты навелістычных балад з вышэйназванымі сюжэтамі дэманструюць шырокі дыяпазон характарыстык вобраза мужа: з аднаго боку, ласкавы, самааданы сям'і, ён па-сапраўднаму клапаціцца за жыццё і лёс сваіх блізкіх; з другога – здольны катэгарычна прымаць рашэнне, выяўляць цікавасць толькі да сваіх спраў.

Лёс жанчыны складваўся ў баладах не менш цяжка, са сваімі перыпетыямі. Шмат увагі ў тэкстах нададзена ўнутранаму свету і перажыванням жаночай душы.

У навелістычных баладах даецца вобраз жонкі, якая валодае неймавернай сілай, а яе палымяная душа гатовая на вялікія подзвігі. Напрыклад, у сюжэце «Жонка памерла» адлюстроўваецца вобраз клапацівай жанчыны, якая нават пасля сваёй смерці дае наказ мужу, каб той паклапаціўся пра іх сумесных дзяцей: *«– Ой, не кажу табе журыціся, / Кажу табе жаніціся. / Вазьмі сабе жонку маладую, / Маім дзеткам матку гарэнькую. / Вазьмі жонку ў вяночку, / Маім дзеткам матка ў пясочку»* [3, с. 117]. У варыянтах балад з сюжэтам «Жонка памерла» паказаны вобраз жонкі, якая цэніць падтрымку і парады мужа: *«Чарачка мая медавая, / З кім я цябе піць буду, дарагая? / Без мілага дружанька, без савету, / Дзесь паехаў мілы мой, дома нету»* [3, с. 120]. У выніку сама становіцца дарадцам для яго пасля сваёй смерці: *«– Не жаніся, міленькі, у суботу, / Не бяры ты ўдовушку на сухоту. / А жаніся, міленькі, у нядзельку, / Не бяры ты ўдовушкі, бяры дзеўку»* [3, с. 121].

Не менш цікавы вобраз жонкі, якая імкнецца выратаваць мужа, каб не стаць удавой і не асіраціць дзяцей, адлюстраваны ў сюжэце «Жонка капае зелле, муж памірае»: *«Ляжыць мілы на палу, / Журыць маю галаву. / Як пайду я да гаю / Капаць зелле, што знаю. / Я й да гаю не дайшла, / За мной пошта ўслед прыйшла. / – Кідай зелле капаці, / Ідзі мужа хаваці. / Я й зеллейкам траснула / І ручкамі спляснула. / – Расці, зелле, травою – / Засталася ўдавою»* [3, с. 327 – 328]. Прыведзены тэкст балады сведчыць пра тое, што ў руках жанчыны вялікая моц, але толькі смерць здольная нагадаць, што не ўсё магчыма для прадстаўніц слабага полу.

У сюжэце «Муж-разбойнік» прадстаўлены вобраз жонкі, якая пакутуе ад таго, што яе аддалі замуж за разбойніка: *«Не аддаў мяне татачка ні за пана, ні за дзяка. / Аддаў мяне татачка за разбойнічка»* [3, с. 340]. У вобразе гэтай жанчыны перададзены прадчуванні і перажыванні не толькі за свой асабісты лёс, але і за лёс сваіх родных (бацькоў, брата ці сястры): *«... сэрца не ўтрымала, / Разгарнула, паглядзела: / Гэта ж маёй мамуленькі / Утыканейка, / Гэта ж маёй сяструленькі / Умыванейка, / Гэта ж браціхванькі / Штампанейка»* [3, с. 342]. Слова з памяншальна-ласкальным суфіксам «мамуленькі», «сяструленькі», «браціхванькі» ўказваюць на пяшчоту і шчырасць гераіні да сваіх блізкіх і родных.

Вышэйназваныя сюжэты раскрываюць складаны духоўны свет жанчыны, годнай жонкі, для якой характэрны глыбінныя перажыванні і якая здольна змагацца і ісці да апошняга.

Рашучасцю напоўнены вобраз жонкі-забойцы ў сюжэце «Жонка загубіла нялюбага мужа». Гэтая жанчына здольна звесці з жыцця абрыдлага мужа: *«Да жана мужа да й знявідзела, / Да забіла, да зарэзала. / Палажыла ў каморы пад акном, / Накрыла тонкім палатном»* [3, с. 385]. Выкарыстанне паўтору «да, да» ў тэксце падкрэслівае, што гераіня нясе адказнасць за свой учынак, які быў усвядомленым і спланаваным. І яна гатовая прыняць пакаранне за сваё злачынства: *«Да зрабеце гострую меч, / Да здымеце мне га-лоўку з плеч»* [3, с. 386].

У цэнтры развіцця баладнага сюжэта «Парада, як пазбавіцца ад благога мужа» вобраз жонкі-забойцы, якая вырашыла атруціць свайго мужа і прадставіць усё гэта як няшчаснае здарэнне: *«Нашчыплю я хмелю ягаду, / Навару я піва п'янага, / А ўпаю я свайго мужа благога. / А ўпаіўшы, яго спаць палажу, / Вакруг яго саломачкай абкладу, / Удоль яго лучыначку падпяку. / Сама выйду я на крутую гару, / Крыкну-гэйкну на ўсю сваю галаву: / – Ой вы,*

людзі і суседзі мае, / Ці не чулі праявачку праз мяне: / Пярун паліў, майго мужа забіў, / Малання жагла, майго мужа смякла. / Я ж, молада, саякнулася, / З краватанькі звалілася» [3, с. 411].

У вышэйназваных сюжэтах балад па-рознаму раскрываецца вобраз жонкі-забойцы. Стэрэатып, звязаны з жанчынамі як прадстаўніцамі слабага полу, не атрымлівае рэалізацыі. Жанчыны радзей, чым мужчыны, становяцца забойцамі, але яны вельмі часта дзейнічаюць жорстка. Жыццёвыя абставіны, у якіх яны апынуліся, робяць іх бязлітаснымі ў адносінах да сваіх блізкіх (мужа).

Агульнавядома, што ў сем'ях дапятроўскага перыяду панавалі патрыярхальна-аўтарытарныя адносіны, панаванне мужа над жонкай і іншымі членамі сям'і было ўстойлівай з'явай у грамадскім жыцці. Распаўсюджванню сямейнага гвалту спрыяла бязмежная ўлада мужа над жонкай, што часта выражалася ў самавольстве і нізкім узроўні адказнасці за сямейны гвалт. Вось і ў сюжэце «Муж пазбаўляецца ад жонкі-няўдаліцы» паказаны вобраз жонкі, наўмысна кінутай мужам у раку на пагібель. Жонка вырашае не змагацца за сваё жыццё, а толькі з апошніх сіл выказвае ўвесь боль і крыўду на мужа: «— Было не сеч, не рубяці / Дубовыя кладкі, / Было мяне не адвазіць / Ад айца, ад маткі. / Было не сеч, не рубяці / Зялёнага дуба, / Было мяне адрачыся, / Як ехалі да шлюбу. / Было не сеч, не рубяці / Да белай бярозы, / Было мяне не звазіці, / Калі знаў мой розум. / Было не сеч, не рубяці / Зялёнай ігрушы, / Было мяне не хінуці / Ды да сваёй душы. / Было не сеч, не рубяці / Сухой ляшчыны, / Было мяне не звазіці — / Маладой дзяўчыны» [3, с. 448]. Паўтор з паралелізмам адлюстроўвае душэўны боль маладой жанчыны, крыўду на каханага мужа і паказвае трагічныя абставіны, з якімі давялося сустрэцца ў жыцці.

Сюжэт «Муж карае жонку па намове каханкі» дэманструе жорсткія адносіны мужа да жонкі, але па тэксце балады назіраецца станаўленне і фарміраванне характару і ўнутранай моцы жанчыны, якая пакорна прымала пакуты ад мужа і не магла прарэчыць яму: «— Да не бі мяне, размілюські Гор'я, / Да не марай маю да пасцелечку кроўю» [3, с. 465]. Але пасля смерці жонка рашуча выказвае сваё слова: «— Няхай плачуць, аж паўміраюць, / Няхай знаюць, што мамкі не маюць. / Гані, мілы, цялятак ў аржышча, / Спраўляй, мілы, із другой ігрышча, / А малых дзетак пааддавай служыці, / Нячым яны будуць мачасе гадзіці» [3, с. 461].

Цяжкія сямейныя ўзаемаадносіны раскрываюцца і ў баладзе з сюжэтам «Муж карае жонку па намове каханкі», дзе адлюстраваны вобраз жонкі, якая ведае пра здраду мужа, яго жаданне пазбавіць яе жыцця і, нягледзячы на гэта, асэнсавана

і свядома прымае свой далейшы лёс. Яна не ставіць на першае месца асабістае жыццё, а жадае толькі адзінага – «*падрасціць дзяцінку*» [3, с. 488]: «– *Не губі мяне, мой мілы, / Дай пажыць гадзінку, / Дай падрасціць мне хоць трошкі / Малую дзяцінку*» [3, с. 488]. Яна клапаціцца, каб дзеці не сталі сведкамі злачынаства роднага бацькі, пра што сведчыць сюжэт «Казак топіць жонку»: «– *Не тапі ж мяне ўдзень – / Не смяшы ўсіх людзей. / Не смяшы ўсіх людзей, / Не пужай сваіх дзяцей. / Да тапі мяне ўночы, / Штоб не бачылі дзеці: / Будуць дзеткі бачыці, / Па мацеры плакаці*» [3, с. 500]. Адмоўе, ужытае ў тэксце балады з дзеясловамі «*не тапі*», «*не смяшы*», «*не пужай*», адлюстроўвае стан жанчыны, якая да апошняга лічыць, што прысуд мужа ў яе адрас не будзе здзейснены.

Супярэчлівыя сямейныя ўзаемаадносіны прадстаўлены ў сюжэце «Жонка памірае, каб выведаць праўду», які вылучаецца сярод іншых сюжэтаў навелістычных балад легкадумнасцю жонкі. Жанчына вырашыла праверыць шчырасць адносін мужа і дазнацца праўду: «*Ой, я умру, я умру, / Буду дзівіціся, / Ой, ці будзець мой міленькі / Па мне журыціся. / А мой мілы зажурыўся, / Пашоў падгаліўся, / І гуляець, запіваець, / І на мяне забываець. // Ой, прышлі тры дзяўчыны, / Мяне навяшчаці, / А ён стаіць выглядаець, / Каторую ўзяці*» [3, с. 642]. Вобраз жонкі ў вышэйназваных сюжэтах паўстае шматоблічным і непаўторным.

У дадзеным артыкуле прааналізаваны сюжэты навелістычных балад, у якіх сюжэтастваральнымі з’яўляюцца вобразы мужа і жонкі. Вобраз мужа ў тэкстах балад прадстаўлены шматбакова і на розных этапах сямейных узаемаадносін: каханы муж, муж-удавец, падмануты муж, раўнівы муж, няшчасны муж, муж-дэспат, муж-зdraднік, справядлівы муж.

Што да вобраза жонкі, то ў сюжэтах балад назіраецца толькі тры тыпы: клапацлівая і верная жонка, якая зробіць немагчымае для сваёй сям’і; жонка-удава, няшчасная жонка, сямейнае жыццё гэтых герань не склалася; жонка-забойца, якая пайшла на расшчыя меры, каб нешта змяніць у асабістым жыцці.

ЛІТАРАТУРА

1. Салавей, Л. М. Беларуская народная балада / Л. М. Салавей. – Мінск : Навука і тэхніка, 1987. – 284 с.
2. Баладныя песні (балады) : метадычныя ўказанні і ілюстрацыйны матэрыял да правядзення фальклорнай практыкі студэнтаў I курса філалагічных факультэтаў / Р. М. Кавалёва [і інш.] ; пад рэд. Р. М. Кавалёвай. – Мінск : БДУ, 2010. – 100 с.
3. Балады : у 2 кн. / рэд К. П. Кабашнікаў, В. І. Ялатаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1978. – Кн. 2. – 744 с.

РЕЗЮМЕ

В данной статье рассматриваются новеллистические баллады, основное внимание уделено образной системе и художественным средствам в организации сюжета балладных текстов.

SUMMARY

This article discusses novelistic ballads, focuses on the imaginative system and artistic means in organizing the plot of ballad texts.

Ізергіна А. М.

ДА ПЫТАННЯ МІЖКУЛЬТУРНЫХ ТРАДЫЦЫЙ БЕЛАРУСІ І КРАІН БАЛТЫ І ІХ УПЛЫЎ НА РАЗВІЦЦЁ КАЛЯНДАРНА-СВЯТОЧНЫХ ТРАДЫЦЫЙ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2020)*

З распадам Савецкага Саюза адбылася змена палітычнай карты Еўропы: утварэнне шэрагу новых незалежных дзяржаў. Гістарычныя падзеі перыяду незалежнасці краін Балтыі (Літвы, Латвіі, Эстоніі) на постсавецкай прасторы вызначылі новы падыход да навуковага асэнсавання іх сучаснасці, гісторыі і культуры. З улікам геаграфічнай блізкасці і гістарычна абумоўленых традыцый культурнага ўзаемадзеяння краін Балтыі і Рэспублікі Беларусь у постсавецкі перыяд актыўна развіваецца трансгранічнае супрацоўніцтва.

Трансгранічнае супрацоўніцтва – гэта сумесныя адміністрацыйныя, тэхнічныя, эканамічныя і культурныя мерапрыемствы па ўмацаванні і развіцці добрасуседскага супрацоўніцтва паміж раёнамі, размешчанымі па абодва бакі мяжы, і заключэнне адпаведных пагадненняў з мэтай вырашэння праблем, якія могуць паўстаць у гэтай сферы. Да нядаўняга часу трансгранічнае супрацоўніцтва не разглядалася ў нашай краіне ў якасці паўнаважнага рэсурсу для развіцця памежных тэрыторый [4, с. 579].

У апошнія гады прыкметна актывізавалася цікавасць да розных формаў і жанраў святочнай дзейнасці. Культура з’яўляецца ўніверсальнай формай сацыяльнай камунікацыі, механізмам пераемнасці розных этапаў развіцця індывідаў, супольнасцяў і грамадства ў цэлым. Яна рэалізуецца як форма ўзаемадзеяння ўсіх элементаў соцыуму. У культуры як складанай сістэме сэнсаўтваральных прынцыпаў, узораў і знакава-сімвалічных формаў важнае

месца займае народна-мастацкая творчасць. Зварот да народнай творчасці – аб’ектыўны і заканамерны працэс, які становіцца актуальным ва ўмовах глабалізацыі. Такім чынам, мэта дадзенага артыкула – разгледзець міжкультурнае ўзаемадзеянне Беларусі і краін Балтыі і яго ўплыў на развіццё каляндарна-святочных традыцый на сучасным этапе. Тэрыторыя даследавання – памежныя рэгіёны Літвы, Латвіі і Беларусі. Крыніцай даследавання сталі палявыя матэрыялы, сабраныя аўтарам падчас культурных мерапрыемстваў у Літве і Латвіі, сродкі масавай інфармацыі, інтэрнэт-рэсурсы.

Сучасная сацыякультурная сітуацыя характарызуецца зменай ролі традыцыі ў жыцці чалавека і грамадства. На сённяшні дзень адсутнічае жорсткае супрацьпастаўленне традыцыйнай і сучаснай культуры, адзначаецца узаемапранікненне іх асобных элементаў, адбываецца злом выразнага цэнтравання сакральнага свету і паўсядзённай рэчаіснасці. Свята ўсё больш трывала замацоўваецца ў структуры сучаснай культуры. Пашырэнне святочнай культуры ў бок яе ўсё большага пранікнення ў паўсядзённасць прыводзіць да ўзбагачэння дадзенай сферы новымі элементамі, характарыстыкамі, рысамі і атрыбутамі [7, с. 4].

На працягу апошніх шасці год ідзе рэалізацыя Праграмы трансгранічнага супрацоўніцтва Латвіі – Літвы – Беларусі ў рамках Еўрапейскага інструмента суседства на 2014 – 2020 гг. Стратэгічная мэта – умацаванне адносін, павелічэнне магчымасцей і абмен вопытам паміж людзьмі і арганізацыямі з Латвіі, Літвы і Беларусі шляхам ажыццяўлення сумесных праектаў, накіраваных на павышэнне агульнай якасці жыцця ў памежных рэгіёнах [13].

У межах праграмы выконваецца праект «Bella culture» «ENI-LLB-1-016 Захаванне і садзейнічанне папулярнасці кулінарнай спадчыны і традыцыйных рамёстваў», накіраваны на папулярнасцю і захаванне рэгіянальнай кулінарнай спадчыны і рамесных традыцый у Латгальскім рэгіёне (Латвія), Анікшчайскім і Купішскім (Літва), Полацкім, Мінскім і Зэльвенскім раёнах (Беларусь) з мэтай умацавання рэгіянальнай ідэнтычнасці, пачуцця ўзаемасувязі і станоўчага ўплыву на мясцовую эканамічную дзейнасць [17].

Адным са свят, якое адзначаецца ў трох краінах, з’яўляецца Дзень летняга сонцастаяння: у Беларусі – Купалле, у Літве – «Jonines», у Латвіі – «Līgo» (уключаны ў Культурны канон Латвіі). У межах міжнароднага

фестывалю «Sābrī», які праходзіў 23 чэрвеня 2019 г. у Лудзе, удзельнікі вышэйадзначанага праекта з розных краін і госці змаглі пазнаёміцца з кулінарнымі традыцыямі, асаблівасцямі народных гістарычных касцюмаў, якія насілі продкі латышоў, літоўцаў і беларусаў і традыцыямі архаічных спеваў [2]. Асобнай часткай фестывалю стаў абрад, які праводзяць латышы на дзень летняга сонцастаяння: адметным спосабам выкладаецца вогнішча, упрыгожанае рознымі зёлкамі, па чатырох баках свету ўсталёўваюцца факелы. Абрад суправаджаецца спевамі, у пэўны час вогнішча кропяць вадой, мёдам, зернем і сырам (малюнак 1).



Малюнак 1. Падчас абраду летняга сонцастаяння, г. Лудза. Фота аўтара

Добрай традыцыяй календара міжнароднага супрацоўніцтва з'яўляюцца фестывалі сярэднявечнай культуры. Так, у межах праекта № ENI-LLB 1-108 «Павышэнне канкурэнтаздольнасці і ўстойлівасці турызма ў сферы культуры, садзейнічанне захаванню, даступнасці і развіццю нематэрыяльнай культурнай і гістарычнай спадчыны ў Латвіі, Літве і Беларусі» 30 жніўня – 1 верасня 2019 г. праходзіў Міжнародны фестываль «На шляху з вараг у грэкі ў Полацку», які аб'яднаў удзельнікаў з Беларусі, Літвы, Латвіі, Украіны, Расіі [8].

Асновай для стварэння і правядзення Міжнароднага фестывалю «На шляху з варагаў у грэкі» стала нематэрыяльная культурная спадчына рэгіёна: рамесныя веды і навывкі, фальклор. Насычаная праграма мерапрыемства ўключала вячэрнюю шоу-праграму «Падарожжа ў часе», канцэрты сярэднявечнай музыкі, турніры капейшчыкаў, працу вулічных тэатраў і кантактнага заапарка, майстар-класы па валенні шапак, сталярнай справе, вырабе васковых свечак і старадаўніх музычных інструментаў, ліцці з волава,

фарбаванні і штампоўцы тканін, старадаўняй кухні, тэатралізаваныя прадстаўленні з удзелам сярэднявечных караблёў-дракараў, светлае шоу *3D-Mapping* з праекцыяй на Сафійскі сабор, што з’яўляецца ўнікальным для падзейных мерапрыемстваў у Беларусі. Галоўная водная артэрыя рэгіёна – Заходняя Дзвіна – стала арэнай бітваў ваяроў на дракарах [8]. З асаблівасцямі і каларытам традыцыйных спеваў рэгіёнаў госці і ўдзельнікі пазнаёміліся падчас «Спеваў над Дзвіной» [14].

Спалучэнне сучасных тэхналогій і багатых традыцый нематэрыяльнай культурнай спадчыны дазволіла гасцям свята зрабіць падарожжа ў часе, дакрануцца да гісторыі і стаць яе часткай: узяць у рукі меч, паспрабаваць сябе ў якасці майстра ў тым ці іншым рамястве, прымерыць еўрапейскія ўборы розных перыядаў сярэднявечча, даведацца аб асаблівасцях кулінарных традыцый. Самым маленькім гасцям фестывалю было прадэманстравана, як праводзілі вольны час дзеці ў розны час: іх пазнаёмілі з сярэднявечнымі гульнямі і забавамі, старадаўнімі настольнымі гульнямі, правялі майстар-клас па вырабе сярэднявечных лялек.

11 Міжнародны пленэр разьбяроў па дрэве «Імпровізацыі на тэмы жыцця і творчасці Лёнгінаса Шэпкі» праходзіў з 12 па 17 верасня 2019 г. у горадзе Рокішкіс (Літва). На пленэры 11 майстроў з Літвы, Латвіі і Беларусі прадэманстравалі свае навыкі разьбы па дрэве, у прыватнасці імі былі выкананы скульптуры «Цмок», «Святы Юргіс і Каралева». Мастацтвазнавец Іяланта Забула падзялілася сваімі ведамі аб літоўскім народным мастацтве. Працай майстроў кіраваў скульптар Кястуціс Красаўскас, які працаваў разам з іншымі ўдзельнікамі [20].

Калядным традыцыям Беларусі і Літвы была прысвечана другая сумесная выстаўка «Мастацтва выцінанкі» (снежань 2019 г. – студзень 2020 г.) Гродзенскага дзяржаўнага музея і Цэнтра культуры горада Друскінінкай. Установы праводзілі яе ў межах праекта ENI-LB-1-242 «Культурная спадчына па абодва бакі мяжы», што стала яшчэ адной прыступкай ва ўмацаванні культурнага і творчага абмену. У сваіх творах майстры перадалі тэму старажытнага свята Каляд (перамогі святла над цемрай), а таксама паказалі адзін з відаў традыцыйнага для гэтых дзён старадаўняга ляльнага тэатра – ценявую батлейку, дзе лялькі выразаюцца з паперы [9]. Таксама калядным традыцыям прысвечаны міжнародныя выстаўкі, якія ладзяцца Рокішкіскім краязнаўчым музеем [18].

Адным з накірункаў трансгранічных адносін Літвы, Латвіі і Беларусі з'яўляецца развіццё супрацоўніцтва паміж метраполіяй і беларускай дыяспарай. Згодна з данымі перапісу 2011 г., у Літоўскай Рэспубліцы пражывала 36 227 беларусаў [19], Рэспубліцы Латвія – 68 202 [10]. Прававой асновай для развіцця двухбаковых адносін у сферы культуры Літвы і Беларусі з'яўляецца дамоўленасць аб супрацоўніцтве ў галіне культуры паміж Міністэрствам культуры Рэспублікі Беларусь і Міністэрствам культуры Літоўскай Рэспублікі ад 21 лістапада 2001 г. [15]. Беларуска-латвійскія адносіны ў сферы культуры грунтуюцца на пагадненні паміж Міністэрствам культуры Рэспублікі Беларусь і Міністэрствам культуры Латвійскай Рэспублікі аб супрацоўніцтве ў галіне культуры і мастацтва ад 18 красавіка 2002 г. [6].

Арганізацыі беларускай дыяспары ў Літве і Латвіі заключаюць пагадненні з гарадамі Рэспублікі Беларусь. Шматлікія мерапрыемствы ладзяцца арганізацыямі беларусаў Латвіі і Літвы і накіраваны на папулярызацыю беларускіх традыцый, культуры і мовы, а таксама захаванне нацыянальнай ідэнтычнасці (фестывалі беларускай культуры, беларускія народныя святы, лекцыі па беларускай тэматыцы, выстаўкі беларускіх мастакоў). Аматырскія фальклорныя калектывы функцыянуюць пры большасці беларускіх арганізацый. У межах супрацоўніцтва творчыя калектывы ўдзельнічаюць у культурных мерапрыемствах як у Літве, Латвіі, так і ў Беларусі.

З улікам агульнага гістарычнага мінулага Беларусі і Літвы рэгулярна праходзяць акцыі, накіраваныя на папулярызацыю беларуска-літоўскай культурнай і гістарычнай спадчыны, увекавечанне памяці аб вядомых суайчынніках. У 2018 – 2019 гг. прайшлі памятныя мерапрыемствы, звязаныя з імем Ігната Дамейкі, святкаваннем 200-годдзя з дня нараджэння Станіслава Манюшкі. У Нацыянальнай бібліятэцы Літвы адбылася навуковая канферэнцыя, дзе прынялі ўдзел беларускія навукоўцы, у вільнюскім касцёле Святых Янаў (у якім доўгія гады С. Манюшка служыў арганістам) адбыўся агульны канцэрт беларускіх і літоўскіх музыкантаў. Генеральная канферэнцыя ЮНЕСКА ўключыла 150-годдзе з дня нараджэння мастака Фердынанда Рушчыца ў каляндар памятных дат на 2020 год [15].

Выстаўка «Іване, жыві», прысвечаная грамадскаму дзеячу, публіцысту, крэйзнаўцу Івану Луцкевічу, была адкрыта 28 верасня 2019 г. у сценах Еўрапейскага гуманітарнага ўніверсітэта ў Вільнюсе. У экспазіцыю ўключаліся дакументы пра жыццё і працу І. Луцкевіча са збораў Віленскага беларускага музея, што носіць яго імя, Літоўскага нацыянальнага музея, Літоўскага

дзяржаўнага гістарычнага архіва, Бібліятэкі Акадэміі навук Літвы імя Урублеўскіх і Беларускага дзяржаўнага архіва-музея літаратуры і мастацтва, а таксама прыватных калекцый Маргарыты Пяровай і Алесі Луцкевіч [3].

Традыцыйнымі з’яўляюцца святы беларусаў Літвы і Латвіі «Беларускі кірмаш» [11], Купалле [12], якія аб’ядноўваюць удзельнікаў з розных краін. Новай традыцыяй Цэнтра беларускай культуры ў Даўгаўпілсе стала правядзенне навуковай канферэнцыі «Беларускія чытанні. Мова. Кніга. Адукацыя», прысвечанай Міжнароднаму дню роднай мовы. У 2020 г. дакладчыкі і слухачы «Беларускіх чытанняў» прынялі ўдзел у напісанні дыктоўкі па беларускай мове [5]. Адметнасцю канферэнцыі стала анімацыйная праграма «У кнігадрукара», падрыхтаваная Народным тэатрам гістарычнага касцюма «Полацкі зьвяз» і Грамадскім аб’яднаннем «Інтэграцыя ініцыятыў»: удзельнікі канферэнцыі дакрануліся да старажытнай тэхналогіі друкарскай справы, што стала знакавай і сімвалічнай падзеяй у Міжнародны дзень роднай мовы [16].

Такім чынам, міжкультурнае супрацоўніцтва памежных рэгіёнаў Беларусі з рэгіёнамі Літвы і Латвіі з’яўляецца важным ў пытаннях захавання і развіцця гісторыка-культурнай самабытнасці тэрыторый. Шэраг арганізацый памежных рэгіёнаў, вопыт якіх стаў прадметам аналізу, будуюць сваю працу на аснове спалучэння сучаснай культуры і рэканструяванай традыцыйнай, апошняя, у сваю чаргу, спрыяе захаванню нематэрыяльнай культурнай спадчыны рэгіёнаў, мясцовай гісторыі, адметнасці і ўнікальнасці кожнага этнасу. Правядзенне міжнародных мерапрыемстваў дае магчымасць удзельнікам пазнаёміцца з суседнімі культурамі і традыцыямі, фарміруе станоўчы прэстыж краіны на сусветным узроўні. Актывізацыя трансгранічнага супрацоўніцтва павінна стаць важным інструментам рэгіянальнай палітыкі Беларусі.

ЛІТАРАТУРА

1. Архіў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. – Ф. 6. Воп. 14. Спр. 252.
2. В Лудзе прошёл международный фестиваль «Сябры» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=08DCPp6O5Bg>. – Дата доступа: 12.05.2020.
3. Віленскі беларускі музей імя Івана Луцкевіча [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://www.facebook.com/lutskevichmuseum/>. – Дата доступу: 09.01.2020.
4. Изергина, Е. Н. Этнокультурные связи Витебской области со странами Балтии / Е. Н. Изергина // Этнокультурные процессы Белорусского Подвинья (Витебщины) в прошлом и настоящем / А. Вл. Гурко [и др.] ; науч. ред. А. Викт. Гурко. – Минск, 2017. – С. 579 – 593.

5. Конференция «Белорусские чтения» вызвала большой общественный резонанс [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://bkc.daugavpils.lv/ru/11-newsru/358-konferentsiya-belorusskie-chteniya-vyzvala-bolshoj-obshchestvennyj-rezonans>. – Дата доступа: 22.03.2020.
6. Культурные отношения [Электронный ресурс] // Посольство Республики Беларусь в Латвийской Республике. – Режим доступа: http://latvia.mfa.gov.by/ru/bilateral_relations/cultural/. – Дата доступа: 02.02.2020 г.
7. Ленинцева, В. А. Современная праздничная культура Китая: традиции и инновации : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / В. А. Ленинцева ; Забайкальский гос. педагогический ун-т им. Н. Г. Чернышевского. – Чита, 2010. – 130 с.
8. Міжнародны фестываль «На шляху з вараг у грэкі» ў Полацку [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://polotsk-turizm.com/festyvali/z-varahau-u-hreki>. – Дата доступу: 03.05.2020.
9. Открытие выставки «Мастацтва вытінанкі/Мenas karpiniai» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://muzej.by/?p=3198>. – Дата доступа: 24.04.2020.
10. Ethnic composition of Latvia 2011 [Electronic resource]. – Mode of access: <http://popstat.mashke.org/latvia-ethnic-comm2011.htm>. – Date of access: 22.03.2020.
11. Пометько, М. На «Белорусском кирмаше» отшумело весёлое подворье [Электронный ресурс] / М. Пометько. – Режим доступа: <http://bkc.daugavpils.lv/ru/11-newsru/329-na-belorusskom-kirmashe-otshumelo-veseloe-podvore>. – Дата доступа: 16.01.2020.
12. Пометько, М. На берегу Балтийского моря ожили белорусские купальские традиции [Электронный ресурс] / М. Пометько. – Режим доступа: <http://bkc.daugavpils.lv/ru/11-newsru/400-na-beregu-baltijskogo-morya-ozhili-belorusskie-kupalskie-traditsii>. – Дата доступа: 15.07.2020.
13. Программа транграничного сотрудничества Латвия – Литва – Беларусь в рамках Европейского инструмента соседства на 2014 – 2020 гг. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.eni-cbc.eu/lb/ru/programma/56>. – Дата доступа: 29.08.2020.
14. Ранішнія «Спевы над Дзвіной» на сярэднявечным фэсце ў Полацку : фотарэпартаж [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://gorod214.by/new/4351>. – Дата доступу: 07.07.2020.
15. Сотрудничество в области культуры, образования, науки, здравоохранения, туризма и физической культуры и спорта. Посольство Республики Беларусь в Литовской Республике [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lithuania.mfa.gov.by/ru/bilateral_relations/cultural/. – Дата доступа: 02.02.2020.
16. 21 лютага – Міжнародны дзень роднай мовы [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://initiative-polotsk.by/by>. – Дата доступу: 04.03.2020 г.
17. ENI-LLB-1-016 Захаванне і садзейнічанне папулярызаванні кулінарнай спадчыны і традыцыйных рамёстваў [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://polotsk-turizm.com/udziel-u-prajektach/bella-culture>. – Дата доступу: 07.07.2020.
18. Kviečiame dalyvauti konkursinėje prakartėlių parodoje [Elektroninis išteklius]. – Prieigos režimas: <https://www.muzejusrokiskyje.lt/kvieciame-dalyvauti-konkursineje-prakarteliu-parodoje>. – Prieigos data: 01.09.2020.

19. Population by ethnicity / Statistics Lithuania [Elektroninis išteklius]. – Prieigos režimas: <http://pop-stat.mashke.org/lithuania-ethnic2011.htm>.

20. Tarptautinis medžio drožėjų pleneras «Improvizacijos Liongino Šepkos gyvenimo ir kūrybos temomis» [Elektroninis išteklius]. – Prieigos režimas: <https://www.muziejusrokiskyje.lt/project/tarptautinis-medzio-drozeju-pleneras-improvizacijos-liongino-sepkos-gyvenimo-ir-kurybos-temomis>. – Prieigos data: 01.09.2020.

РЕЗЮМЕ

Автор приходит к выводу, что межкультурное сотрудничество пограничных регионов Беларуси с регионами Литвы и Латвии является важным в вопросах сохранения и развития историко-культурной самобытности территорий. Проведение международных мероприятий даёт возможность участникам познакомиться с соседними культурами и традициями, формирует положительный престиж страны на мировом уровне. Активизация трансграничного сотрудничества должна стать важным инструментом региональной политики Беларуси.

SUMMARY

The author comes to the conclusion that intercultural cooperation of the border regions of Belarus with the regions of Lithuania and Latvia is important for the preservation and development of the historical and cultural identity of the territories. Hosting various international events gives participants the opportunity to learn the culture and traditions of the neighbour regions, as well as forms a positive image of the country at the international level. The intensification of cross-border cooperation should become an important instrument of the regional policy of Belarus.

Ляшкевіч А. І.

ПРАБЛЕМА СЕЗОННАЙ ІДЭНТЫФІКАЦЫІ БЕЛАРУСКАГА МАСЛЕНІЧНАГА АБРАДАВАГА КОМПЛЕКСУ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 04.06.2020)*

У навуковай літаратуры няма адназначнага меркавання аб зімовай ці вясновай прымеркаванасці беларускай Масленіцы. Як завяршэнне зімы яе разглядалі М. Я. Грынблат [9, с. 67], Н. С. Гілевіч [21, с. 54], А. М. Райкова [25, с. 258 – 259]. Масленічныя напевы атрыбуюць як прыналежныя да вясновага абрадавага цыклу этнамузыкалагі [16; 23, с. 29; 31]. Некаторыя даследчыкі адзначаюць наяўнасць у беларускім масленічным абрадавым комплексе як зімовых, так і вясновых матываў [18, с. 3; 26, с. 64 – 65, 70]. Выказваюць думку, што Масленіцу ад іншых вясновых абрадаў з прыняццем хрысціянства аддзяліла ўвядзенне Вялікага посту [10, с. 70; 13, с. 172; 15, с. 24 – 25].

Увесь комплекс назапашаных матэрыялаў, рэканструкцыя семантыкі і сімволікі асобных яе рытуалаў і атрыбутаў ствараюць перадумовы для разгляду Масленіцы як свята, што знаходзіцца на мяжы зімовага і вясновага абрадавых цыклаў. Змена сезонаў, «каляндарны пераход» нароўні з магічнай стымуляцыяй плоднасці зямлі, людзей і свойскіх жывёл – асноўныя тэмы, якія абыгрываюцца ў масленічных абрадах. Масленіца – адно са свят у шэрагу тых, што пазначалі старажытнае вясновае навалецце (сакралізаваны пачатак новага гадовага кола). Масленіца знаходзіцца між вялікімі святамі, што маркіруюць зімовае (Каляды) і вясновае (Вялікдзень) навалецце. У сваіх лакальных праявах беларускія святкаванні Каляд і Масленіцы маюць шмат агульнага.

З. Я. Мажэйка адзначала сувязь масленічных песень Віцебшчыны з тыпам калядных напеваў, характэрным для ўсходняга Падзвіння, і блізкасць іх да вясновых загуканняў. Тэксты на гэты калядны напеў ідэалізавана апісваюць свята, з якімі селяніну не хочацца разлучацца («Ай, Калядачкі, вы вярніцеся», «Каб калядачак цэлы гадочак») [16, с. 9]. Узнікаюць паралелі з тэкстамі масленічных песень: «Чаму ў цябе Маслянка не сем нядзель», «А ты Масленка-каўзуха, працягніся да Духа».

Падчас Масленіцы панавала атмасфера разняволенасці, весялосці. У стварэнні святочнай атмасферы істотнае месца займалі пераапраананні, што таксама яднае масленічны святочны комплекс з калядным. У. Я. Проп на рускім матэрыяле прыйшоў да высновы, што рытуальнае пераапраананне перанесена на Масленіцу з Каляд [22, с. 145]. Персанажы беларускага масленічнага рытуальнага пераапраанання пераважна антрапаморфныя: Масленіца [28, с. 68 – 69], Чорт, Чараўніца, Дзед, Смерць [24, с. 160 – 162], Нябожчык [5, арк. 37], цыганы [18, с. 6], Поп, Лекар, старцы; жанчыны маглі пераапраанацца проста ў персанаж «мужчына» [12, с. 79, 91, 92, 149].

У запісах апошніх гадоў сустракаюцца звесткі і пра зааморфных персанажаў масленічнага пераапраанання. У вёсцы Скабін Капыльскага раёна Казёл абыходзіў незамужніх дзяўчат: «Хадзілі, спявалі, гулялі. Прыдзе і спявае. Казёл хадзіў. “Добры вечар у вакеначка, ці ёсь у вас паненачка”. Тады выйдзе на вуліцу. [Дык таго казла надзевалі?] Ён выварачаваў кажух наізнанку і хадзіў» [3, арк. 20]. Масленічнае пераапраананне і ваджэнне Казы на поўдні цэнтральнага Падзвіння згадвае Т. С. Якіменка [31]. Шматлікія запісы з архіва Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі сведчаць пра масленічнае

пераапананне ў Казу ў Докшыцкім раёне з песнямі, у іншых мясцовасцях характэрнымі для каляднага абходу. У вёсцы Сураж Віцебскага раёна на Масленіцу цыганы з Мядзведзем наведвалі маладыя сем'і: *«Радзяцца в зверей, чаще всего мядзведзі: выворачівают шубу, ходзят. Цыганамі –эта певчая група. Раньшэ вот немножка хадзілі, бывала. Каса... піла і всякіе інструменты сельскагаспадарственыя все ў ніх пают. Раньшэ, папа раскажывал, у нас была большая хата... і туды сабіралісь эці ряжэныя і напуцтвія давалі – і маладым, якіе-та дажы падаркі знаменацельныя ані делалі там, тожы вручалі ім»* [1, арк. 82 – 83].

Антрапаморфныя і зааморфныя персанажы масленічнага пераапанання, з аднаго боку, знаходзяць паралелі ў калядных гуртах, а з другога – персанажны склад каляднага пераапанання значна шырэйшы, калі казаць і пра свята як такое, і пра калядны гурт пэўнай вёскі. Толькі Ч. Пяткевіч прыводзіць звесткі пра масленічны гурт пераапанутых з мноствам персанажаў [24, с. 160 – 162]. Пераапанутыя маглі не проста здзяйсняць абыход вёскі, а яшчэ цягаць калодку, наведваць бабку-павітуху і маладыя сем'і, ладзіць жартоўныя вяселлі. Пераапаналіся на Масленіцу найчасцей замужнія жанчыны.

Масленіцу з Калядамі яднае шэраг гульняў, перш за ўсё для моладзі. У Пастаўскім раёне сустракаюцца згадкі пра «Жаніцьбу Цярэшкі» на Масленіцу [28, с. 72]. У вёсках Прыяміна Барысаўскага [4] і Крупчына Шумілінскага раёнаў [10, с. 111 – 112] запісаны ў якасці масленічных песні, тыповыя для каляднай абрадавай гульні «Жаніцьба Цярэшкі».

У вёсцы Паўлаўка Бярэзінскага раёна моладзь на Масленіцу гуляла «ў ката»: *«У першы дзень Масленіцы маладзёж сабіралася чарадою і ішла да каго-небудзь у хату. Перад тым, як сесці за стол, выбіраўся “кот” (звычайна гэты быў хлопец). Усе садзіліся за стол, а “кот” залезаў пад стол. Праз некаторы час ён пачынаў мяўкаць. Усе выскаквалі з-за стала, вылазіў і “кот”, яго пачыналі ўсе лавіць. Гуляня працягвалася да тых пор, пакуль “кот” не быў злоўлены»* [2]. Гэтая масленічная дзея мае паралелі ў калядных гульнях Міншчыны [30, с. 275].

У вёсцы Акунёва Мёрскага раёна зафіксавана масленічная моладзевая гуляня «У жураўля», у якую гулялі і на Каляды. Ролю «жураўля» магла выконваць дзяўчына ці хлопец, апранаючы вывернуты кажух і прасоўваючы ў рукаў руку з палкай, на якую прывязвалі накрыж меншую палачку – атрымлівалася «дзюба». «Журавель» у кампаніі хлопцаў хадзіў па хаце і

«дзяўбаў» усіх, хто трапляўся. Рабілі гэта, «каб пасмяшыцца, пасмяяцца» [28, с. 686]. У гэтай гульні, як і ў іншых забавах моладзі, у параўнанні з забавамі сямейных людзей, эратызм праяўляецца сціпла, на яго толькі ўказвае «дзяўбанне» жураўля.

Гульня «ў Яшчура» бытуе як масленічная ў вёсцы Тонеж Лельчыцкага раёна [3, арк. 38], зафіксавана таксама ў вёсцы Заазер'е Бялыніцкага раёна [27, с. 514] і ў вёсцы Капачэўка Барысаўскага раёна: *«А вечарам спраўляюць Масленіцу ... маладыя гуляюць у Яшчура. На калоду сярод хаты садзяць хлопца і дзяўчынку. Хто-небудзь з іх быў Яшчурам. Дзяўчаты становяцца у круг, бяруцца за рукі і пяюць: “Сядзі, сядзі, Яшчур, / Ладу, ладу / Сярот горада, / Калі Яшчур рагочыць, / Ён жаніцца хочыць. / Бяры сабе дзеўку, / Каторую хочыш, / Хоць сабе Ірынку...”. Пасля гэтага Яшчур у названай дзяўчыны бярэ хустку. Так спяваюць кожнай дзяўчыне. А як забярэ Яшчур ва ўсіх хусткі, дзяўчаты спяваюць: “А Яшчур-паночак, / Аддай мой вяночак...”. Яшчур аддае хусткі назад дзяўчатам. Але пры гэтым дае ім загад – зрабіць што-небудзь. Калі дзяўчына зробіць загад, то яшчур аддае хустку. Так і праходзіць вечар»* [2]. Падобным чынам гуляюць у Тонежы. У Заазер'і гульня троху адрозніваецца: Яшчур не бярэ фантаў, а забірае адразу дзяўчыну і выводзіць яе з карагода, пасля чаго выбіраецца новы Яшчур. Магчыма, гульня працягвалася, пакуль усе ўдзельнікі не разаб'юцца па парах.

Нягледзячы на тое, што ў Бялыніцкім раёне гульня магла прымяркоўвацца і да Калядаў, і да Масленіцы, Т. Л. Бярковіч адзначае масленічны мелас характэрнага для гэтай мясцовасці напеву «Яшчара» [8, с. 73]. Аўтар прыходзіць да высновы, што ў большасці выпадкаў гульня «у Яшчура» прымяркоўвалася да Каляд, аднак адзначае і вясновыя фіксацыі. Даследчыца выказвае гіпотэзу аб сувязі гульні з ушанаваннем Вялеса [8, с. 62 – 65, 70], што яшчэ раз паказвае яе арганічнасць для масленічнага абрадавага комплексу.

Масленіцу і Каляды ў іх сімваліцы памежных перыядаў, свят навалецца яднае вера ў магчымасць даведацца пра будучыню. На Масленіцу фіксуецца прыкметы пра надвор'е [27, с. 43; 28, с. 64]. Шмат запісаў сведчыць пра дзявочую (у некаторых выпадках і хлапечую) варажбу на шлюб. Масленічныя падобныя да шырока распаўсюджаных калядных варыянтаў: слуханне пад вокнамі [29, с. 86], «абдыманне» плота з лічэннем штыкецін [20, с. 36 – 37]. Масленічныя варажбы на шлюб з выкарыстаннем бліноў нагадваюць калядныя [19, с. 264], таму складана назваць іх

адметнасцю масленічнага перыяду. Сустрэкаюцца згадкі масленічнай варажбы з сырам [11, с. 51]. Верагодна, сыр выкарыстоўваецца менавіта як ежа, характэрная для масленічнага перыяду, да таго ж суаднесена са шлюбнай сімволікай. Варажбу з сырам можна назваць адметнасцю Масленіцы.

Масленіцу з Калядамі яднаюць таксама найменні святочнага перыяду – «святыя» і «крывыя» вечары [11, с. 43 – 44; 29, с. 81], дзеянні «на доўгі лён» [11, с. 50], вечарынкі моладзі, збыткоўнасць у ежы [24, с. 159 – 160]. Рытуальныя дзеянні з «калодкай», якія часцей прымяркоўваліся да Масленіцы, маглі выступаць і як частка каляднага абрадавага комплексу [6].

Масленіцу з Калядамі яднае таксама міфапаэтычнае ўяўленне пра «выправоджванне» свят (іх каляндарных сімвалаў) на дрэва, у дадзеным выпадку на дуб, які асабліва выразна сімвалізуе сусветную вось. У вёсцы Хутар Быхаўскага раёна апісваюць провады Масленіцы: *«У последні дзень пелі: “Масленіца на дуба, / А дзевачкам нялюба”. Празьнік пойдзе на дуба, так жа ўсе гэтыя празьнікі дзеўкі гуляюць, а так ужо нада апяць работаць, то дзевачкам і нялюба»* [5, арк. 13]. Тэкст выклікае асацыяцыі з калядным звычаем «цягнуць Каляду на дуба», што суправаджаецца песняй: *«А калядачкі, вы на дуб-на дуб, / А нам, дзевачкам, ды ніхто не люб...»*. Абрад праходзіць у канцы каляднага цыкла – 21 студзеня, сустракаецца ў Бярэзінскім і суседніх раёнах. У якасці «каляды» на дуб за вёскай маглі зацягваць кола, барану, калоду, гаршчок з куццёй, ступу, снапок жыта (часам у выглядзе лялькі ў жаночым вобразе), рэшткі сабраных падчас каляднага абходу двароў пачастункаў [14]. У вёсцы Аколіца Клічаўскага раёна на дуб у апошні дзень Масленіцы зацягвалі барану. Для гэтага абіралася «чыстае» дрэва (што стаіць на водшыбе, каб каля яго мала хадзілі, не сварыліся). Барану здымалі, цэлы год яна не вісела [7]. У вёсцы Тонеж Лельчыцкага раёна ў Масленічную нядзелю на дуб зацягваюць упрыгожаную ёлку. У апошнія гады гэта робіць маленькі хлопчык. Узгадваюць, што раней на дуб залазілі і жанчыны: *«Пробуюць хто, і вжэ старыя ото ж былі. І пробуем на той дуб залезці. То бывае якая здароўша баба, да й залезе на той дуб да й тожа на дубе сядзіць»* [3, арк. 37 – 38]. Зацягванне «каляды» і масленічнай ёлкі на дуб можна інтэрпрэтаваць як падрыхтоўку да «натуральнай смерці» каляндарнага сімвала, вынесенага за межы вёскі.

Бурлівая весялосць і карнавалізацыя (як яе разумеў М. Бахцін), характэрныя для Масленіцы ў Заходняй і Паўднёвай Еўропе і Расіі, на нашых

тэрыторыях больш праяўляецца ў калядным цыкле. У той жа час беларуская Масленіца мае сваю адметную карнавальную культуру. Падабенства між калядным і масленічным абрадавымі цыкламі варта тлумачыць сімволікай навалецца, характэрнай для гэтых перыядаў.

Беларускі масленічны комплекс мае агульныя рысы як з Калядамі, так і з вясновымі святамі, будучы ў той жа час цэльнай і самастойнай структурай, што знаходзіцца на мяжы зімовага і вясновага абрадавых цыклаў. Змена сезонаў, «каляндарны пераход» – адна з асноўных тэм, што абыгрываюцца ў масленічных абрадах.

ЛІТАРАТУРА

1. Архіў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі (АІМЭФ). – Ф. 8. Воп. 89. Спр. 249.
2. АІМЭФ. – Ф. 9. Воп. 5. Спр. 42.
3. АІМЭФ. – Ф. 9. Воп. 5. Спр. 45.
4. АІМЭФ. – Ф. 13. Воп. 11. Спр. 338.
5. АІМЭФ. – Ф. 23. Воп. 12. Спр. 11.
6. Антропов, Н. П. Белорусские этнолингвистические этюды: 1. колода / колодка / Н. П. Антропов // Слово и культура: памяти Никиты Ильича Толстого : в 2 т. – М., 1998. – Т. 2. – С. 21 – 33.
7. Архіў Студэнцкага этнаграфічнага таварыства. – а/ф Kliczau_110815_NA_Akolica_02.
8. Бярковіч, Т. Л. Песенна-гульнявыя дзеі перыяду сонцавароту ў этнамузычнай традыцыі беларусаў / Т. Л. Бярковіч. – Мінск : БДАМ, 2015. – 169 с.
9. Грынблат, М. Я. Каляндарна-абрадавая паэзія / М. Я. Грынблат // Беларуская народная вусна-паэтычная творчасць : гісторыка-тэарэтычнае даследаванне / рэдкал.: П. Ф. Глебка [і інш.]. – Мінск, 1967. – 392 с.
10. Гульні, забавы, ігрышчы / склад. А. Ю. Лозка. – Мінск : Беларуская навука, 1996. – 534 с.
11. Ісачанкава, М. А. Абрадавая лексіка беларускай масленіцы / М. А. Ісачанкава // Жывое наша слова : дыялекталагічны зб. / рэд. Л. П. Кунцэвіч, І. Я. Яшкін. – Мінск, 2001. – С. 40 – 63.
12. Кухаронак, Т. І. Маскі ў каляндарнай абраднасці беларусаў / Т. І. Кухаронак. – Мінск : Ураджай, 2001. – 239 с.
13. Ліс, А. С. Абрады і песні Масленіцы / А. С. Ліс // Каляндарна-абрадавая паэзія / А. С. Ліс [і інш.]. – Мінск, 2001. – С. 170 – 187.
14. Ляшкевіч, А. І. Каляда на дуб – да наступнага года [Электронны рэсурс] / А. І. Ляшкевіч. – Рэжым доступу: <https://novychas.by/kultura/kaljada-na-dub-da-nastupnaha-hoda>. – Дата доступу: 02.05.2020.

15. Мажэйка, З. Я. Каляндарна-песенныя традыцыі / З. Я. Мажэйка // Беларусы / навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2008. – Т. 11. Музыка / Т. Б. Варфаламеева [і інш.]. – С. 14 – 41.
16. Мажэйка, З. Я. Песні беларускага Паазер'я / З. Я. Мажэйка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1981. – 494 с.
17. Мазурына, Н. Г. Дыяхронная варыянтнасць беларускіх масленічных песень збору студэнтаў БДПУ на мяжы XX – XXI стагоддзяў / Н. Г. Мазурына // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў : зб. навук. арт. / гал. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2020. – Вып. 1. – С. 484 – 488.
18. Масленічныя песні : метадычныя ўказанні і ілюстрацыйны матэрыял да правядзення фальклорнай практыкі студэнтаў I курса філалагічнага факультэта / пад рэд. Р. М. Кавалёвай. – Мінск : БДУ, 2008. – 40 с.
19. На зямлі Залатавуста: Тураўшчына літаратурная / уклад. А. Бароўскі. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2004. – 303 с.
20. Нясвіжскага краю напеў векавы: народная духоўная культура Нясвіжчыны / пад агул. рэд. В. С. Новак. – Нясвіж : Нясвіжская ўзбуйненая друкарня імя С. Буднага, 2012. – 272 с.
21. Песні народных свят і абрадаў / уклад. і рэд. Н. С. Гілевіч. – Мінск : Выд-ва БДУ, 1974. – 464 с.
22. Пропп, В. Я. Собрание трудов / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 2000. – 188 с.
23. Прыбылова, В. М. Музычны ландшафт песенна-абрадавых традыцый Масленіцы Верхняга Падняпроўя / В. М. Прыбылова – Мінск : БДАМ, 2010. – 151 с.
24. Пяткевіч, Ч. Грамадская культура Рэчыцкага Палесся / Ч. Пяткевіч ; уклад. У. Васілевіча, Л. Салавей. – Мінск : Беларуская навука, 2015. – 319 с.
25. Райкова, А. М. Масленіца ў сістэме каляндарнай абраднасці / А. М. Райкова // Славянскія культуры: гістарычны вопыт і сучасныя праблемы : зб. арт. / рэдкал.: В. К. Бандарчык [і інш.]. – Мінск, 1996. – С. 256 – 262.
26. Сысоў, У. М. З крыніц спрадвечных / У. М. Сысоў. – Мінск : Вышэйшая школа, 1997. – 415 с.
27. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / рэдкал.: Т. Б. Варфаламеева [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука ; Вышэйшая школа, 2001 – 2013. – Т. 1. Магілёўскае Падняпроўе. – 2001. – 797 с.
28. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / рэдкал.: Т. Б. Варфаламеева [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука ; Вышэйшая школа, 2001 – 2013. – Т. 2. Віцебскае Падзвінне. – 2004. – 910 с.
29. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / рэдкал.: Т. Б. Варфаламеева [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука ; Вышэйшая школа, 2001 – 2013. – Т. 3. Гродзенскае Панямонне : у 2 кн. – Кн. 1. – 2006. – 608 с.
30. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / рэдкал.: Т. Б. Варфаламеева [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука ; Вышэйшая школа, 2001 – 2013. – Т. 5. Цэнтральная Беларусь : у 2 кн. – Кн. 2. – 2011. – 911 с.

31. Якименко, Т. С. Стилевые черты масленичного цикла северобелорусских весенне-календарных напевов / Т. С. Якименко // Вопросы культуры и искусства Белоруссии: респ. межведомственный сб. науч. трудов / гл. ред. Н. Н. Заренок. – Минск, 1987. – Вып. 6. – С. 49 – 57.

РЕЗЮМЕ

Буйное веселье и карнавализация (как её понимал М. Бахтин), характерные для Масленицы в Западной и Южной Европе и России, в Беларуси проявляются в большей степени в рождественском цикле. В то же время белорусская Масленица имеет свою особенную карнавальную культуру. Сходство между рождественским и масленичным обрядовыми циклами объясняется символикой новолетия, характерной для этих периодов.

Беларуский масленичный комплекс имеет общие черты как со Святками, так и с весенними праздниками, будучи в то же время цельной и самостоятельной структурой, которая находится на границе зимнего и весеннего обрядовых циклов. Смена сезонов, «календарный переход» – одна из основных тем, которые обыгрываются в масленичных обрядах.

SUMMARY

Carnivalization (in terms of M. Bakhtin) of Shrovetide in Western and Southern Europe and Russia manifests itself more in Belarusian Christmas rituals. At the same time, Belarusian Shrovetide has its own special carnival culture. The similarity between Christmas and Shrovetide in Belarus can be explained by the symbolism of the New Year.

Belarusian Shrovetide has common features both with Christmas and with spring holidays, being at the same time an integral and independent structure, which is located on the border between winter and spring ritual cycles. The change of seasons, the «calendar transition» is one of the main features of Shrovetide.

Мазурына Н. Г.

ВАРЫЯНТНАСЦЬ У БЕЛАРУСКІХ КАЛЯДНЫХ ПЕСНЯХ

Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя М. Танка

(Паступіў у рэдакцыю 16.03.2020)

Багатая зімовая абрадавая паэзія беларусаў складаецца з некалькіх вялікіх груп тэкстаў, якія валодаюць уласнымі функцыямі, адрозніваюцца паводле форм бытавання, ступені захаванасці. Гэта не толькі калядкі і шчадроўкі, але і піліпаўскія песні, гульнёвыя песні абраду «Яшчур», слоўныя формулы падчас гаданняў, магічных дыялогаў, тэксты драматызаваных сцэнак, звязаных з Нараджэннем Хрыстовым («Батлейка») і іншае. Як пераканаўча праілюстравана ў калектыўным даследаванні «Календарныя обычаі і обряды в странах зарубежной Европы. Зимние праздники» [5],

зімовая абраднасць славян (а разам з ёй і песні, у тэкстах якіх абрады раскрывалі свой змест) сканцэнтравана вакол калядна-навагодняга святочнага цыкла.

Калядныя абрады і песні ў сістэме этнічнага каляндарна-абрадавага фальклору краін Еўропы – адны з найбольш устойлівых. Хаця пры ўважлівым прадметным разглядзе пад тэрмінам «калядныя песні» разумеюць і творы старадаўняй дахрысціянскай традыцыі, і рэлігійныя тэксты разнастайнага характару. Напрыклад, згодна з даследаваннямі Л. М. Вінаградавай, як у Чэхіі, Славакіі, так і ў Польшчы «калядны святочны рэпертуар існаваў у розных формах:

а) рэлігійныя календы афіцыйнага тыпу, якія можна было выконваць як у касцёле, так і пры калядных абходах дамоў;

б) “вясёлыя” календы (пастаралкі), што былі асабліва любімыя і прыжыліся ў народным асяроддзі;

в) жакаўскія і “драматычныя” календы, якія суправаджалі разыгрыванне сцэнак “віфліемскага” характару;

г) дзіцячыя кароткія (песенныя ці рэчытатыўныя) формулы, што спалучалі ў сабе матывы нараджэння Хрыста, гаспадарчых добрапажаданняў і просьбы аб узнагароджанні;

д) і, нарэшце, значна разбураны абрадавы цыкл велічальных каляд старога тыпу» [2, с. 12].

Калі параўноўваць калядныя традыцыі славянскіх краін Еўропы, то становіцца відавочным, што літаральна паўсюдна ў той ці іншай ступені адбываўся працэс актыўнай хрысціянізацыі песнапенняў святочнага рэпертуару. І калі ў беларускай і ўкраінскай культуры пранікненне царкоўных узораў было моцным, то ў заходнеславянскіх традыцыях старажытныя песні амаль цалкам замяняліся, адаптаваліся пэўным чынам да народнага стылю (часцей за ўсё гэта было выкарыстанне традыцыйных напеваў для тэкстаў хрысціянскай тэматыкі).

Паколькі калядная абрадавая песеннасць у беларускай фалькларыстыцы даследавана дастаткова падрабязна, у дадзеным артыкуле яна будзе аналізавацца пераважна ў дачыненні да абрадавых і вербальных варыянтаў. Праца праводзіцца ў рэчышчы распрацоўкі канцэпцыі варыянтнасці песеннага фальклору, з улікам шматкампанентнасці сістэмы народнапесеннай традыцыі. Менавіта гэта складае навуковую навізну.

Варыянтнасць у народных песнях прапануецца разглядаць сістэмна, але на розных узроўнях: 1) абрадавым; 2) вербальным (ці інтралінгвістычным); 3) музычным. Такі падыход абумоўлены комплексам прычын, перш за ўсё, сінкрэтычнай прыродай фальклору. У традыцыйнай культуры беларусаў сістэмы каляндарна-абрадавых дзеянняў і зместу песень звязаны цесна і непасрэдна.

На першым, абрадавым, узроўні аналізу варыянтнасці выкарыстоўваецца падыход, прапанаваны Т. В. Валодзінай пры даследаванні песень і абрадаў талакі. «Мноства элементаў, якія ўтрымліваюцца ў розных варыянтах абраду, можна ўпарадкаваць дваяка:

1) максімальны інварыянт – гіпатэтычны абрад, які ўключае ўсе элементы, што сустрэліся хоць бы ў адным варыянце;

2) мінімальны інварыянт – які складаецца толькі з тых элементаў, што прысутнічаюць ва ўсіх варыянтах» [1, с. 12].

Месца кожнага рэальнага абраду ў такім выпадку знаходзіцца паміж адзначанымі інварыянтамі. Гэта адбываецца па той прычыне, што «ён заўсёды ўключае ў сябе элементы максімальнага, але амаль ніколі не супадае з мінімальным. Мінімальны інварыянт, ці ўстойлівыя моманты, што паўтараюцца <...> складаюць “абрадавую канстанту”» [1, с. 13]. Акрамя гэтага, як адзначае Т. В. Валодзіна, у народнай традыцыі функцыянуе шэраг «дапаўняльных», ці «факультатыўных», рытуальных дзеянняў, якія выконваюцца з меншай строгацю, чым абавязковыя. У беларускай каляндарнай традыцыі, такім чынам, «абрадавай канстантай» (абавязковымі элементамі) з’яўляюцца:

- абход двароў, які складаецца з шэрагу рытуальных дзеянняў і звычайна абавязковага звароту да гаспадароў з пытаннем, ці дазваляць яны спяваць, зайсці ў хату калядоўшчыкам, павадыру, «казе», музыку і інш.;
- спевы калядоўшчыкаў гаспадару і членам яго сям’і;
- адорванне калядоўшчыкаў.

Жорсткая прымеркаванасць правядзення калядных абходаў з песнямі і тэатралізаванымі сцэнкамі да пэўнага часу ў народным календары – умова выканання. Калядны абрад належыць да ліку абходных, якія праводзяцца ў важнейшыя каляндарныя перыяды не толькі ў беларускай (валачобны абход, палескі «Куст», ці «Куста»), але і ў еўрапейскай традыцыі. Менавіта вывучэнне каляднага абраду дазволіла Л. М. Вінаградавай зрабіць высновы і ў выніку вывучэння звычайў заходніх і ўсходніх славян вылучыць асноўныя

кампаненты структурнай схемы абходных абрадаў: а) наведванне двароў; б) з пэўнай рытуальнай мэтай; в) атрыманне дароў [2, с. 21]. Пры гэтым даследчык адзначае існаванне разнастайных варыянтаў абходных абрадаў, што залежыць ад шэрагу прыкмет:

- «– хто выконвае абход,
- каляндарныя тэрміны яго выканання,
- ці ёсць і якога характару вербальная частка абраду,
- ці ёсць і якога характару акцыянальная частка абраду,
- ці ёсць і якога характару абрадавыя сімвалы (у тым ліку маскі ў групе ўдзельнікаў абходу),
- чым адорваюць візіцёраў (ці не гатавалі загадзя спецыяльную абрадавую страву для іх?),
- адносіны гаспадароў да наведвання» [2, с. 21].

На фарміраванне лакальных форм варыянтнасці каляднага абраду і песень уздзейнічаюць і шматлікія іншыя фактары: месца выканання абраду ці яго часткі (дыялогу, сцэнкаі, песні, прыгавору) – на вуліцы, у двары, пад вокнамі, у хаце; выбар тэксту каляднай песні – велічальна-віншавальныя (гаспадару, гаспадыні, дачцэ, сыну), жартоўныя ці сатырычныя. З. Я. Мажэйка адзначала, што жыхары вёскі, члены сям’і заўсёды з хваляваннем чакалі калядоўшчыкаў.

Варыянтнасць калядных песень на абрадавым узроўні (варыянты тэкстаў у залежнасці ад мясцовай спецыфікі правядзення абраду), такім чынам, залежаць ад рэгіянальных і лакальных асаблівасцей калядных традыцый, усведамлення народнага календара, міфапаэтычнай карціны свету і іншага.

На вербальным (ці інтралінгвістычным) узроўні можна назіраць варыянты розных элементаў паэтычных тэкстаў традыцыйных песень.

Найбольш раннія запісы беларускіх калядных песень апублікаваны ў працы А. Рыпінскага «Беларусь» («Białoruś», выдадзена ў Парыжы ў 1840 г.), затым – у зборніках Я. Чачота, Р. Зянькевіча. Пераважная большасць запісаў прыпадае на 2-ю палову XIX ст. У 1871 г. у зборніку «Белорусские песни...» П. Бяссонаў змясціў 34 калядныя і шчадроўскія песні з розных губерняў Беларусі: Магілёўскай, Мінскай, Смаленскай, з Піншчыны. Назву раздзелу складальнік даў паводле мясцовых варыянтаў наймення песень і абраду – «Калядкі, песні калядны, кóляды, каляда». У каментарыях да 17 агульна-калядных і віншавальна-калядных песень П. Бяссонаў ужо тады адзначыў

падабенства віншавальна-велічальных калядак да валачобных песень падобнага зместу.

П. П. Чубінскі ў трэцім томе «Трудов этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским Русским географическим обществом» (1872) побач з указаннем месца запісу калядных і шчадроўскіх песень (каля 10 – з Беларусі) адзначыў і вядомыя іх варыянты.

З ліку дарэвалюцыйных выданняў самы поўны збор беларускіх калядных песень (усяго разам з варыянтамі – звыш 100 тэкстаў, тры з іх з напевамі) змешчаны ў «Белорусском сборнике» (вып. 1-2, 7, 8, адпаведна 1886, 1910, 1912 гг.) Е. Раманава.

Шэраг варыянтаў да асноўных тэкстаў згрупаваў у гнёзды пад літарамі ў алфавітным парадку, з захаваннем моўных асаблівасцей мясцовых гаворак У. М. Дабравольскі ў «Смоленском этнографическом сборнике» (ч. IV, 1903 г.).

Усе вядомыя збіральнікі беларускага фальклору не абышлі сваёй увагай калядныя песні. Але найбольш сістэматызаваным і поўным выданнем гэтай часткі каляндарна-абрадавай песеннасці варта лічыць том «Зімовыя песні» з серыі «Беларуская народная творчасць» (1975) укладання А. І. Гурскага і З. Я. Мажэйкі [4].

Аб'ём артыкула не дазваляе раскрыць усіх праяўленняў варыянтнасці (і інварыянтнасці) паэтычных тэкстаў калядных песень. Паводле ідэйна-тэматычнага зместу іх прынята дзяліць на перадкалядныя (агульнакалядныя, паводле класіфікацыі А. І. Гурскага), уласна велічальна-віншавальныя і песні пры абходзе з «казой», калядныя карагоды і гульні, жартоўныя і прымеркаваныя песні.

Таму спынімся толькі на ўласна велічальна-віншавальных калядках і шчадроўках. Інварыянтнымі для іх з'яўляюцца: 1) велічальна-віншавальная функцыя песень; 2) групы тэкстаў паводле функцыянальна-тэматычнага прынцыпу падзелу – песні гаспадару і гаспадыні, дзяўчыне (дачце), хлопцу (сыну), бабцы; 3) уласцівыя толькі каляднай традыцыі яркія рэфрэны.

Адной з характэрных прыкмет калядных песень з'яўляюцца тыповыя заклікальныя прыпевы, якія паўтараюцца пасля кожнага радка. Адна з тыповых форм песень можа быць запісана як *ARBRCRDR...* і г. д., дзе *ABCD...* – радок даўжынёй звычайна 10 складоў (5+5), а *R* – рэфрэн (прыпеў). Усяго зафіксавана больш за некалькі дзясяткаў прыпеваў з варыянтамі. У рытмаструктурных адносінах яны бываюць, у асноўным, двух тыпаў.

Першы – 4-складовы рэфрэн тыпу «Святы вечар», «Гэй, калядкі», «Вой, калядкі». У шчадроўках, якія адрозніваюцца ад калядак толькі прыпевам, – «Шчодры вечар» ці часам той жа «Святы вечар».

Здавалася б, магчымасці для варыянтнасці ў прыпевах дадзенага тыпу мінімальныя і абмежаваны толькі чатырма складамі. На самай справе, на ўзроўні рытмічнага боку гучання рэфрэна ў песеннай плыні на тэрыторыі Беларусі зафіксавана каля дзясятка варыянтаў. З. Я. Мажэйка ва ўступным артыкуле «Напевы зімовых песень (сучасны стан; тыпы калядных напеваў і раёны іх пашырэння)» вылучыла 8 дыялектных варыянтаў рытмічных формул рэфрэнаў [4, с. 36]. Для большай нагляднасці падаем іх ў форме табліцы з выкарыстаннем розных сістэм пазначэння часовай працягласці складоў вершаванага тэксту.

Тып I (4 склады)			
	рытмаформула згодна	рытмаформула	лакалізацыя
1	— — — — , x x X X		усходняя частка гомельскага Палесся
2	— — — — , X x x X		Лунінецкі р-н
3	— — — — , x X X X		Тураўскі, Лельчыцкі, Мазырскі р-ны
4	— — — — (-), x X XX (-)		Іванаўскі р-н
5	— — — — (-), X X XX (-)		Давыд-Гарадоцкі р-н
6	— — — — —, X X X XX		некаторыя ўчасткі заходніх р-наў
7	— — — — —, Xx x X XX		Пінскі р-н
8	— — — — —, XXx x X XX		Івацэвіцкі р-н

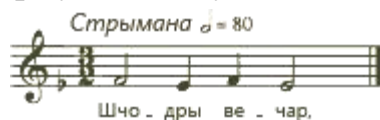
Вершаваны памер, ці колькасная структура формы вершаванай страфы (ФВС), – адзін з магчымых узроўняў аналізу песенных тэкстаў. Складарытмічнае мадэляванне традыцыйна даволі шырока выкарыстоўваецца ў вершазнаўстве, а таксама ў этнамузыкалогіі. Але да сённяшняга часу няма адзінства ў форме перадачы складарытмічнага мадэлявання. Хаця сама сутнасць ад гэтага не змяняецца: розныя знакі ўказваюць на суадносіны паміж часовай працягласцю складоў вершаванага тэксту.

Напрыклад, беларуская калядная песня «Шчодры вечар» [8, с. 36] мае 4-складовую структуру вершаванага радка, якую можна пазначыць рознымі спосабамі:

- 1) X x x X (у адпаведнасці з сістэмай М. Л. Гаспарова [3]);

- 2) — — — — (у адпаведнасці з сістэмай К. В. Квіткі [6]);
 3) ooOoo (у адпаведнасці з сістэмай Ю. В. Пацюпы [7, с. 27]).

Яму адпавядае рытмаформула напеву: 



Другі тып – гэта прыпеў калядных карагодаў, напрыклад, «Ой, люлі-люлі, ...!» з паўторам другой часткі вершаванага радка.

Форма вершаванай страфы ў калядных песнях звычайна адпавядае форме меластрафы (куплета, напеву). Напрыклад, калядная песня «Добры вечар таму, хто ў етам даму» [4, с. 181, № 225], адзін з некалькіх варыянтаў, прыведзеных у томе «Зімовыя песні» [4, с. 175 – 188], мае чатырохрадковую форму вершаванай страфы з якаснай структурай *ABRB*:

Добры вечар таму, (A)
Хто ў етам даму. (B)
Святы вечар, (R)
Хто ў етам даму. (B) [4, № 225, 233]

Пры гэтым ёй адпавядае напеў з аналагічнай будовай музычнага матэрыялу – *ABRB*. Такім чынам, *ABRB* верша = *ABRB* напеву.

Другі прыклад – «Добры вечар таму, хто ў етам даму» [4, с. 181, № 227] мае форму вершаванай страфы *AR*:

Добры вечар таму, хто ў етам даму. (A)
Святы вечар! (R).

Форма меластрафы таксама адпавядае формуле *AR*: *AR* верша = *AR* напеву.

На музычным узроўні варыянтнасць калядных песень праяўляецца на меладычным (інтанацыйным), рытмічным, ладавым, дынамічным, фактурным, агагічным планах, а таксама ў іх спалучэннях і камбінацыях. У працах З. Я. Мажэйка «Календарна-песенная культура Беларусі. Опыт системно-типологического исследования», У. І. Раговіча «Песенны фальклор Палесся. Песні святочнага календара», іншых даследчыкаў можна знайсці матэрыял для больш падрабязнага разгляду гэтага аспекту тэмы. У дачыненні да суадносін паэтычнага і музычнага кампанентаў у калядных песнях пераважае варыянт, пры якім група паэтычных тэкстаў (група варыянтаў паэтычных тэкстаў) выконваецца на адзін напеў (шэраг варыянтаў аднаго напеву). Гэты тып карэляцыі найбольш характэрны для сферы календарна-

абрадавага фальклору, прычым кожнаму рэгіёну ўласцівы свой комплекс традыцыйных тыпавых напеваў.

Праведзенае даследаванне дазволіла зрабіць наступныя высновы. Упершыню ў беларускай фалькларыстыцы прапанавана разглядаць варыянтнасць на трох узроўнях: абрадавым, вербальным (ці інтралінгвістычным) і музычным, што ўяўляецца мэтазгодным. Матэрыялам для аналізу сталі калядныя песні як неад’емная частка абрадавай традыцыі.

Варыянтнасць у калядных песнях мае як агульныя для ўсяго каляндарна-абрадавага корпуса народных песень асаблівасці, так і характэрныя. На розных (экстра- і інтралінгвістычных) узроўнях народнай традыцыі варыянтнасць праяўляецца па-рознаму. Апісаны (па ўзроўнях) некаторыя найбольш характэрныя яе праяўленні ў азначаных песнях: шэраг абрадавых канстант, тыпавых рытмаформул і іх варыянтаў. Вызначаны максімальны і мінімальны інварыянты каляднага абраду і звязаных з ім песень. Варыянты песень на абрадавым узроўні, такім чынам, залежаць ад рэгіянальных і лакальных асаблівасцей традыцыі, усведамлення народнага календара, міфапаэтычнай карціны свету і інш. На вербальным (інтралінгвістычным) узроўні варыянтнасць праяўляецца ў дыялектных, рэгіянальных і іншых формах, у лексічных, фанетычных і іншых варыянтах. На музычным узроўні яна ўвасабляецца ў шэрагу варыянтаў тыпавых напеваў, што ўтвараюцца ў выніку меладычнага, рытмічнага, ладавага, дынамічнага, фактурнага, агагічнага вар’іравання, а таксама ў іх спалучэннях і камбінацыях.

ЛІТАРАТУРА

1. Валодзіна, Т. В. Талака ў сістэме духоўнай культуры беларусаў / Т. В. Валодзіна. – Мінск : Беларуская навука, 1997. – 135 с.
2. Виноградова, Л. Н. Зимняя календарная поэзія заходніх і ўсходніх славян. Генезіс і тыпалогія колядовання / Л. Н. Виноградова. – М. : Навука, 1982. – 256 с.
3. Гаспаров, М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика, ритмика, рифма, строфика / М. Л. Гаспаров. – М. : Навука, 1984. – 319 с.
4. Зімовыя песні / склад. А. І. Гурскі ; склад. муз. часткі З. Я. Мажэйка ; рэд. тома М. Я. Грынблат. – Мінск : Навука і тэхніка, 1975. – 736 с.
5. Календарныя обычаі і абрады в странах зарубежной Европы. Зимние праздники / редкол.: С. А. Токарев (отв. ред.) [и др.]. – М. : Навука, 1973. – 362 с.
6. Квитка, К. В. Избранные труды : в 2 т. / К. В. Квитка. – М. : Советский композитор, 1971–1973. – Т. 1. – 1971. – 408 с.

7. Пацюпа, Ю. Законы ритму і прырода выклічнікаў: разнастайнасць у адзінстве / Ю. Пацюпа // Роднае слова. – 2015. – № 4. – С. 25 – 31.

8. Песні пакінутых вёсак / уступ. сл. Н. Г. Мазурына, Г. Р. Нячаева, Т. В. Валодзіна ; паслясл. Ю. В. Пацюпа ; уклад. Т. В. Валодзіна, Н. Г. Мазурына (муз. частка) ; пад агул рэд. А. І. Лакоткі. – Мінск : Беловагруп, 2016. – 356 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу вариантности в белорусских калядных песнях, проведённому на трёх уровнях: обрядовом, вербальном и музыкальном. Подобный подход позволил выделить границы и степень изменений на каждом из уровней анализа, выразить их в обобщённых понятиях обрядовых констант, максимального и минимального инварианта, типовых ритмоформулах и др.

SUMMARY

The article analyzes the variability in the Belarusian songs «kaliadnyja», performed on three levels: ritual, verbal and musical. This approach allowed us to identify the boundaries and degree of changes at each level of analysis, to Express them in generalized concepts of ritual constants, maximum and minimum invariants, typical rhythm forms, etc.

Марковіч Л. Г.

ГУЖАВЫ ТРАНСПАРТ ВУЧЭБНАЙ ФЕРМЫ «ЛОШЫЦА» (1922 – 1925)

*Музей гісторыі горада Мінска
(Паступіў у рэдакцыю 11.09.2020)*

Выкарыстанне гужавага транспарту амаль ва ўсіх сферах паўсядзённага жыцця з'яўлялася шырока распаўсюджанай з'явай да сярэдзіны ХХ ст. У артыкуле на падставе архіўных матэрыялаў аўтар разглядае пытанні выкарыстання гужавага транспарту Беларускім дзяржаўным інстытутам сельскай гаспадаркі на прыкладзе вучэбнай фермы «Лошыца»; засяроджвае ўвагу на клопаце пра коней; апісвае найбольш цікавыя выпадкі, звязаныя з транспартным забеспячэннем супрацоўнікаў і студэнтаў інстытута.

Вучэбная ферма «Лошыца» створана пастановай праўлення Беларускага дзяржаўнага інстытута сельскай гаспадаркі «Аб прыёмцы саўгаса Лошыца» ў сакавіку 1922 г. Згодна з дакументам, павінны быць «прыняты меры па абсталяванні фермы Лошыца неабходным жывым і мёртвым інвентаром» [1, л. 59].

Ферма знаходзілася ад інстытута на адлегласці чатырох вёрст на ўсход ад горада Мінска ўздоўж Ігуменскага тракту (сучасная вул. Маякоўская) на

тэрыторыі былога Лошыцкага маёнтка Любанскіх (тэрыторыя сучаснага Лошыцкага сядзібна-паркавага комплексу ў Мінску) і займала плошчу каля 330 сажняў.

Былы сядзібны дом і прылеглыя да яго пабудовы займалі каля чатырох сажняў плошчы; фруктовы сад і агароды – каля пяці; пад парк было адведзена каля сямі сажняў. На астатняй тэрыторыі знаходзіліся розныя пабудовы, агароды і сенажаці: вінакурня – паўтара сажня, пабудовы і агароды рабочых складалі каля двух, двор для хатняй жывёлы, агародаў і выганаў – каля пяці, пад зараснікам у двары – паўтара, пад сажалку адведзена каля трох сажняў. Найбольшую плошчу займалі ворыўныя землі (амаль 255 сажняў), пад сенажаці адводзілася 45 сажняў.

Ферму ўзначальваў загадчык, таксама да адміністрацыі адносіліся памочнік, бухгалтар, канторшчык, сельскагаспадарчы стараста. Акрамя таго, на ферме працавалі садоўнік-агароднік, каваль, стэльмах-сталяр, эканомка, кухарка і 30 рабочых [1, л. 65].

На момант уключэння былой Лошыцкай сядзібы ў структуру інстытута ў гаспадарцы пераважала малочная жывёлагадоўля са збытам прадукцыі ў сырым выглядзе. Наяўнасць вальцовага млына і вінакурні сведчылі аб заводскай накіраванасці гаспадаркі, што вызначыла асаблівае месца Лошыцы сярод іншых ферм інстытута. Гаспадарчы план прадугледжваў развіццё конегадоўлі і развядзенне буйной рагатай жывёлы, птушкагадоўлю і рыбаводства, агародніцтва з парнікамі і аранжарэяй.

Пладаводства садзейнічала забеспячэнню садавіной і агароднінай служачых фермы і супрацоўнікаў інстытута, кормам – жывёлы, а таксама служыла для паляпшэння глебы.

На ферме пашыралася вырошчванне траў (канюшыны, вікі, цімафееўкі), а таксама зерневых (аўса, жыта) і караняплодаў. Ферма займалася таксама нарыхтоўкай насення жыта, аўса, вікі, ячменю, пшаніцы, канюшыны, цімафееўкі, лубіну, бульбы, буракоў, морквы. Для севазвароту выкарыстоўвалі васьміполле [1, л. 62 – 62 адв., 64].

З мэтай паляпшэння якасных характарыстык глеб і павышэння ўраджайнасці эксперыментавалі з рознымі ўгнаеннямі. Так, у сакавіку 1924 г. з Цэнтраземсклада даставілі 150 пудоў суперфасфату, 50 пудоў фосфарнай мукі, 75 пудоў калійнай солі [1, л. 67].

Разнастайнымі былі сельскагаспадарчыя прылады працы: плугі параконныя (16 адз.) і двухлемешныя (5), ачучнікі (8), бароны (20), дыскавыя

і спружынныя бароны (4 і 5), культыватары (5), радавыя сеялкі (2), сеялкі для канюшыны (3) і ўгнаенняў (1), касілкі (2), жаткі-самаскідкі (2), жатка-снопавязалка (1), бульбакапалкі (2), косы (30), конныя граблі (2) [1, л. 63].

Усяго ў гаспадарцы налічвалася 40 коней. З іх двое забяспечвалі пасажырскія перавозкі, двое працавалі ў садзе і агародзе. Адзін конь выкарыстоўваўся для развозкі малака, два хварэлі, як адзначана ў даведцы, знаходзіліся на «рамонце», адзін служыў для верхавой язды. Кожны конь быў забяспечаны камплектам вупражы, кармавой скрыняй, шчоткамі і скрабніцамі, вёдрамі і мяшкамі для корму, сёдламі [1, л. 63].

У кастрычніку 1925 г. на ферме «Лошыца» ўзгадвалася 37 коней рознага ўзросту, пароды і масці (табліца 1). Самаму старэйшаму з іх быў 21 год, а маладзейшым – па сем гадоў, сярэдні ўзрост табуна складаў 11 – 15 гадоў. У статку пераважалі асобіны мужчынскага полу, у большасці мерыны і два жарабца, якія служылі для ўзнаўлення пагалоўя. У гэтых жа мэтах трымалі чатырох кабыл. Найбольшую каштоўнасць мелі жарабцы, іх цана складала 170-180 рублёў. У кошце рабочых коней улічваліся, у першую чаргу, працаздольнасць, моц, вынослівасць, паслухмянасць. Яны каштавалі ад 50 да 170 рублёў. У залежнасці ад вонкавага выгляду, норава, паводзін, пароды і прызначэння кожнаму каню вызначалі мянушку: «Грач», «Трактар», «Русак», «Паштальён», «Аўчар» і іншыя. Для распазнавання жывёлы ў вопісе зафіксаваны масць і рост. Сярод коней Лошыцкага табуна вылучаліся асноўныя і змешаныя масці, налічвалася да 18 тонаў і адценняў ад варанога, гнядога да чайнага, жэма, рыжа-залацістага і іншых.

Табліца 1. Вопіс коней вучэбнай фермы «Лошыца» на 1 кастрычніка 1925 г. [2, л. 8 – 10].

№ п/п	Мянушка	Пол	Масць	Рост, аршын	Узрост	Кошт, руб.
1.	Грач	мерын	вараны	2,3	9	100
2.	Трактар	мерын	гняды	3/2	10	150
3.	Марыдэр	мерын	белы ў крапінку	2,2	11	100
4.	Аўчар	мерын	цёмна-гняды	2,01	11	150
5.	Ксюшка	кабыла	серая	2,2	13	150
6.	Вярблюд	мерын	светла-чорны	2,2	12	120
7.	Асёл	мерын	гняды	2,1	11	60
8.	Абжора	кабыла	рыжа-залацісты	2	12	75
9.	Шумской	мерын	вараны	2,2	7	120
10.	Гонд	мерын	шэры	2,2	21	50

№ п/п	Мянушка	Пол	Масць	Рост, аршын	Узрост	Кошт, руб.
11.	Русак	мерын	вараны	2	13	90
12.	Лунь	мерын	белы	2,01	15	100
13.	Паштальён	мерын	цёмна-рыжы	2,01	14	100
14.	Мул	мерын	чайны	2	15	100
15.	Арол	мерын	светла-рыжы	2,01	12	80
16.	Аўчар	мерын	светла-карычневы	2,02	11	150
17.	Ракал	жарабец	чорны	2,03 1/2	7	180
18.	Дзегцяр	мерын	гняды	2,03	7	170
19.	Шалом	мерын	гняды	2,07	7	150
20.	Студэнт	мерын	гняды	2,02	7	130
21.	Максім	мерын	цёмна-чорны	2,02	13	130
22.	Дарка	кабыла	цёмна-чорны	2,01	11	150
23.	Ардын	мерын	гняды	2,02	7	150
24.	Грышка	жарабя	чайны	2,02	9	170
25.	Нарадка	кабыла	шэрая	2,04	10	150
26.	Алмаз	мерын	рыжы	1,15	10	90
27.	Цірыт	мерын	жэм	2,02	16	80

Як сведчаць дакументы, сваёй кармавой базы для забеспячэння харчавання коней не хапала. Таму корм набывалі дадаткова. Напрыклад, упраўляючы Ясінскі лістамі ад 9 і 19 кастрычніка 1923 г. клапаціўся аб набыцці інстытутам для коней 25 пудоў канюшыны і дзесяці пудоў аўса [1, л. 10, 18]. Праз год, у верасні 1924 г., неабходна было дадаткова даслаць у інстытут для корму коней 25 пудоў аўса і 50 пудоў канюшыны [1, л. 166].

Заслугоўвае ўвагі спосаб разліку за фураж для коней. Напрыклад, у кастрычніку 1923 г. эквівалентам аўса было вызначана жыта [1, л. 12].

Падчас існавання вучэбнай фермы «Лошыца» інстытут таксама быў зацікаўлены ў папаўненні пагалоўя. Так, 17.11.1923 г. вылучана 100 чырвонцаў для набыцця дзесяці малочных кароў і двух коней. Адбор жывёлы павінен быў зрабіць прафесар І. І. Калугін. Праз два дні дадаткова выдзелілі 1 000 рублёў на набыццё кароў і 500 рублёў у залатой валюце на пакупку коней. Акрамя таго, дазвалялася прадаваць ці абменьваць непрадуктыўных кароў [1, л. 41, 44].

Усю жывёлу (коней, буйны рагаты скот) трымалі ў сельскагаспадарчых пабудовах (табліца 2). На момант абсталявання вучэбнай фермы яны адрозніваліся невысокай ступенню годнасці, магчыма, былі пабудаваны пры

апошніх уладальніках маёнтка Любанскіх. Для далейшага выкарыстання патрабаваўся рамонт.

Выключэннем не з'яўляліся стайня і манеж. Стайня была пабудавана з дрэва, мела гонтавы дах. Гэта быў будынак выцягнутай прамавугольнай формы агульнай плошчай каля 850 м² з вышыняй сцен да чатырох метраў. Гарышча выкарыстоўвалі пад захоўванне фуражу. Адно з памяшканняў стайні абсталявалі пад кватэру для конюха. На момант стварэння вучэбнай фермы стайня была амаль не прыдатная для далейшага выкарыстання, ацэньвалася ў 300 рублёў. Захаванасць манежа была крыху лепшай.

Табліца 2. Гаспадарчыя пабудовы вучэбнай фермы «Лошыца» па дадзеных на кастрычнік 1925 г. [2, л.6].

№ п/п	Назва, кароткае апісанне	Памеры (даўжыня, шырыня і вышыня)	% гаспадарчай годнасці	Ацэначны кошт, руб.
1.	Хлеў драўляны з гонтавым дахам	37х13х3	25	200
2.	Хлеў драўляны з гонтавым дахам	37х12х3	50	350
3.	Адрына драўляная з мураванымі слупамі, крытая дахоўкай з дошкавымі пабудовамі	39х13х10	30	250
4.	Адрына драўляная з мураванымі слупамі, крытая гонтам	87х25х6	30	500
5.	Адрына цагляная, крытая дошкамі	22х5х3	25	150
6.	Стайня драўляная, крытая гонтам, з кватэрай для конюха	53х16х4	25	300
7.	Гумно драўлянае з мураванымі слупамі, крытае шчапой	90х29х6	50	1300
8.	Манеж драўляны, крыты гонтам	28х13х3	40	200
9.	Свіран драўляны, крыты дахоўкай з 5 засекамі	22х13х4	60	250

Транспартная база вучэбнай фермы «Лошыца» ўключала 32 параконныя вазы і вазкі, 10 аднаконных вазоў і вазкоў [1, л. 63]. Дадаткова для запатрабаванняў фермы і пасажырскіх перавозак у жніўні 1924 г. інстытутам за 200 рублёў была набыта шасцімесная рысорная брычка нямецкага паходнага ўзору, на поўных пярэдніх і задніх рысорах, з драўляным кузавам і крыламі, з дзвюма падушкамі, на жалезным хаду (шырыня 0,65 сажняў), з жалезнай багажніцай і тормазам [1, л. 158].

Гужавы транспарт фермы «Лошыца» выкарыстоўваўся для правядзення практычных заняткаў са студэнтамі, экскурсій у сад, праходжання вучэбна-вытворчай практыкі, забеспячэння выкладчыкаў інстытута малаком і іншымі прадуктамі харчавання з «лошыцкага» ўраджаю.

Неабходнасць у вазах або вазках афармлялася заяўкай на імя ўпраўляючага вучэбнай фермай «Лошыца» Яраслава Уладзіслававіча Ясінскага [1, л. 51].

Гужавы транспарт шырока выкарыстоўваўся для перавозкі маёмасці. Напрыклад, у лісце да ўпраўляючага фермай ад 4 кастрычніка 1923 г. узгадваецца просьба аб дастаўцы ў інстытут для студэнцкай сталовай трох катлоў, чатырох доўгіх абедзенных сталоў з неабходнай колькасцю лавак [1, л. 4], у лісце ад 4 лістапада 1923 г. – 25 ложкаў для студэнцкага інтэрната на вуліцы Аляксандраўскай, 36 [1, л. 25].

Коні былі незаменнымі пры перавозцы матэрыялаў, неабходных для арганізацыі заняткаў. Практычныя семінары кафедры заалогіі патрабавалі пэўнай падрыхтоўкі. Шэраг лістоў прысвечаны менавіта выкананню запатрабаванняў заалагічнага кабінета. Так, па просьбе асістэнта Шчапоцьева з Лошыцы для заняткаў у кастрычніку 1923 г. даставілі адзін воз рачнога пяску і 20 снапоў жытняй саломы, два пуды канюшыны [1, л. 15, 20], у студзені 1924 г. – 30 снапоў саломы, чатыры пуды канюшыны і цімафееўкі (дробнага сена) [1, л. 57].

Заняткі праходзілі як у Лошыцы, так і за яе межамі. Перавозка пасажыраў (выкладчыкаў і студэнтаў) адбывалася на транспарце вучэбнай фермы «Лошыца». Так, у лісце ад 13.10.1923 г. на імя ўпраўляючага выказвалася просьба прыслаць у 8 гадзін раніцы параконную падводу на кватэру асістэнта Шчапоцьева па адрасе вуліца Старажоўская, д. 1 для паездкі з двума студэнтамі ў Астрашыцкі Гарадок для лоўлі малюскаў. У той жа дзень падвода вярталася дадому [1, л. 11].

Звычайна студэнтаў-практыкантаў раніцай адвозілі на практыку ў Лошыцу, увечары дастаўлялі ў Мінск. Напрыклад, у кастрычніку 1923 г. транспартнае абслугоўванне забяспечвалі на працягу чатырох дзён. У 9 гадзін раніцы студэнты-практыканты рухаліся ад інстытута (Земляробчы завулак, 4) у Лошыцу, у 18.00 – з Лошыцы ў Мінск [1, л. 19]. 2 студзеня 1924 г. у 8 гадзін раніцы з Лошыцы да будынка Інстытута дасылалі падводу для паездкі па справах службы двух супрацоўнікаў-кантралёраў пры кафедры зоатэхнічнай станцыі [1, л. 54].

Транспартам Лошыцкай вучэбнай фермы карысталіся для паездак у іншыя месцы. Напрыклад, 10 верасня 1924 г. уранку з Лошыцы ў інстытут прыехала параконная падвода для таго, каб адвезці прафесара П. А. Маўрыдзіядзі з асістэнтам А. М. Шчапоцьевым у Астрашыцкі Гарадок [1, л. 170]. 27 снежня 1923 г. для юрыста інстытута Бялінскага была выслана падвода з Лошыцы для паездкі ў фальварак Шчомысліца па справах службы [1, л. 53].

Паслугамі гужавога транспарту карысталіся і студэнты. У лісце на імя ўпраўляючага фермай “Лошыца” ўзгадваюцца студэнты Пратасеня і Прапашка, якім была патрэбна дапамога пры зборы ўраджая лекавых траў і дастаўцы іх у Інстытут [1, л.43].

Вядомы выпадак, калі адбываліся збоі ў падачы транспарту. Згодна са скаргамі выкладчыкаў, «из-за безобразного отношения управляющего имением “Лошица” о присылке лошадей, что сопровождается инцидентами, как отказ практикантов иметь с управляющим дела» [1, л. 9]. Так, у лісце ад 6 кастрычніка 1923 г. упраўляючы Ясінскі на скаргу прафесара Яцэнткоўскага адказваў, што быў толькі адзін выпадак несвоечасовай падачы транспарту, выкліканы праліўным дажджом [1, л. 6 – 7].

Значную частку табуна выкарыстоўвалі на сельскагаспадарчых працах. Захаваўся ліст ад 31.10.1923 г. з патрабаваннем аб падачы дзвюх пар коней з плугам і баранамі для засеўкі ўчастка зямлі (прыкладна адной дзесяціны) каля інстытута [1, л. 22].

Загадам № 95 па Народнаму камісарыяту земляробства БССР Беларускай дзяржаўны сельскагаспадарчы інстытут быў рэарганізаваны, а саўгасгаспадарка Лошыца-Зацішша з 13 кастрычніка 1925 г. перададзена Усебеларускаму інстытуту прыкладной батанікі і новых культур для выкарыстання пад беларускі адзел гэтага інстытута [2, л. 1 адв.].

Такім чынам, створаная апошнімі ўладальнікамі Лошыцкага маёнтка гаспадарка аказалася прывабнай для выкарыстання пад вучэбную ферму Беларускага інстытута сельскай гаспадаркі.

Гужавы транспарт фермы забяспечваў розныя напрамкі гаспадарчай і вучэбнай дзейнасці інстытута. Транспартная база ўключала вазы і вазкі, прыдатныя як для перавозкі пасажыраў, так і для грузаў. Для прафесарска-выкладчыцкага складу была набыта шасцімесная брычка. Транспартныя сродкі абслугоўвалі стэльмах-сталяр і каваль. Дагляд за табуном быў

абавязкам конюха. Асаблівая ўвага надавалася мерапрыемствам па абнаўленні пагалоўя коней і нарыхтоўцы фуражу.

ЛІТАРАТУРА

1. Нацыянальны архіў Беларусі (НАРБ). – Ф. 209. Воп. 1. Спр. 100.
2. НАРБ. – Ф. 209. Воп. 1. Спр. 200.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены вопросы, связанные с использованием гужевого транспорта учебной фирмы «Лошица», созданной на базе совхоза и хозяйства бывшей Лошицкой усадьбы в 1922 г. В современной историографии период существования в Лошице учебной фермы до настоящего времени не освещался. Предлагаемый материал подготовлен к печати впервые.

SUMMARY

The article deals with issues related to the use of vehicles of the training farm «Loshitsa». The Loshitsa training farm was established on the basis of the state farm and the farm of the former Loshitsa estate in 1922. In modern historiography, the period of the training farm in Loshitsa has not been covered yet. The proposed material is prepared for printing for the first time.

Маховская И. С.

АНТРОПОЛОГИЯ ЭКОНОМИЧЕСКОГО ПОВЕДЕНИЯ: АДАПТИВНЫЕ ПРАКТИКИ БЕЛОРУСОВ В УСЛОВИЯХ ЭКОНОМИЧЕСКОГО КРИЗИСА НАЧАЛА 1990-Х ГОДОВ

*Белорусский государственный университет
(Поступила в редакцию 14.09.2020)*

К началу 1990-х годов Беларусь подошла в состоянии глубокого экономического кризиса, который развернулся ещё в 1980-е годы. В результате распада СССР и разрыва экономических связей стали очевидными недостатки производственного сектора экономики, где доля потребительских товаров составляла небольшую часть от всего объёма, а государственная торговля в силу своей неэластичности, многочисленного управленческого аппарата и вертикального типа циркуляции оказалась не в состоянии справиться с задачей эффективного удовлетворения постоянно растущего спроса. Устаревшие технологии, не позволявшие производить качественные товары, монополизация и государственная форма собственности, неэффективная ценовая стратегия, недостатки распределительной политики – все эти факторы создавали

систему, которая не могла эффективно реагировать на перемены в экономической и социальной сферах. Социальные преобразования во время перестройки продемонстрировали отсутствие запаса устойчивости на товарном рынке и его большую зависимость от внешних факторов. Так, достаточно было слухов о повышении цен, денежной реформе или неурожае, чтобы спровоцировать новый виток ажиотажного спроса, дефицита и инфляционных процессов [14, с. 15].

Советская экономика традиционно была дефицитарной, и, по большому счёту, ни дефицит, ни очереди не были незнакомы белорусским потребителям. Но в этот раз дефицит приобретает глобальный характер, из магазинов исчезает практически всё. Из воспоминаний информантов: *«Пусто в магазине, как Мамай прошёл. В магазинах были одни продавцы»* (зап. от Людмилы С.); *«Все прилавки пустые. Зайдёшь в магазин – а там только трёхлитровые банки сока или только чёрный хлеб лежит. Пустые полки! Ничего не было»* (зап. от Валентины Л.).

Тотальный дефицит вызвал ажиотажный спрос, когда при любой возможности приобретались не только необходимые вещи, но и то, что может пригодиться когда-нибудь потом. Единственно возможной тактикой стало, по терминологии Я. Карнаи, «маневрирование потребителя в условиях дефицита» [4, с. 14]: совершение покупки не тогда, когда нужен товар, а когда его можно приобрести либо достать («когда дают»).

Ажиотажному спросу способствовал и рост цен, иногда такой стремительный, что товар дорожал в несколько раз в течение дня. Так, 15 ноября 1990 г. в одном из магазинов Минска было организовано спецобслуживание инвалидов и участников войны, можно было приобрести остродефицитный товар: одну банку консервов «Лосось». Цена консервы для стоявших в бесконечной очереди людей составляла 1 руб. 02 коп, но только до половины двенадцатого. После – в пять раз дороже [12, с. 3].

Ключевым решением проблем в потребительском секторе стало введение нормированного распределения через систему талонов и карточек. Со 2 января 1991 г. вводятся визитные карточки покупателя – документ, который давал право на приобретение товаров только по месту прописки и только в количестве, обозначенном на отрезных талонах визитки или на вкладышах к ней. Карточки выдавались в ЖЭСах, на них обозначались имя и фамилия владельца, паспортные данные и вклеивалась фотография. Получить ее мог-

ли только люди старше 15 лет. На детей выдавались отдельные вкладыши одному из родителей.

Поскольку визитки были единственным возможным способом приобрести товары, относились к ним бережно. Из воспоминаний того времени: «... а ещё полиэтиленовые обложки для тетрадей – помнишь, были такие, – если её разрезать пополам и запаять утюгом, получалась отличная обложка для такой книжечки потребителя. Её берегли, тогда же казалось, что всё это будет длиться вечно» [2].

Визитки были мужские и женские – отличались ассортиментом. На каждую категорию товаров устанавливались соответствующие нормы. Например, один телевизор на два года или (в мужской визитке) – две пары носков в квартал. Нормы и категории в талонах были далеки от совершенства. Так, на сапоги предназначался один талон на два года, и покупателю нужно было принять решение: в эти два года он приобретает одну пару зимних или одну пару осенних сапог. Также существовало два талона «кожаная обувь», то есть две пары на два года, но под эту категорию попадали в том числе детские сандалии или гимнастические чешки [6, с. 146].

Введение визиток и талонов значительно усложнило процесс совершения покупки. Чтобы не допустить подделки, продавец должен был сверить номер каждого талона с пометкой на обложке визитки, которую проставляли в ЖЭСе. Фальшивые талоны появились очень быстро, тем более что ответственность за их подделку не предусматривалась. Причём фальшивыми талонами вполне открыто торговали. «Редко на каком столбе, – писала пресса в августе 1991 г., – в Гомеле не увидишь объявление об обмене визиток и талонов общественного пользования на любой товар вплоть до автомобиля и квартиры» [10, с. 3].

Проверки в это время обнаружили значительные нарушения в количестве заказанных визиток, вкладышей и талонов. Так, Управление государственной торговой инспекции БССР в ходе проверки Новобелицкого райисполкома города Гомеля выявило недостаток 2 462 вкладышей «Товары общесемейного пользования» и 134 вкладыша «Товары для детей». В Железнодорожном районе Гомеля, наоборот, нашлись «лишние» 473 визитных карточки, 256 вкладышей «Товары общесемейного пользования», 184 вкладыша «Товары для детей», 1 053 талона на продукты питания и 84 – на спиртные напитки [10, с. 3]. Тот же Железнодорожный район попадает в средства массовой информации снова через две недели по поводу проверки Госинспекции

по торговле и защите прав потребителей. Выяснилось, что райисполком получил из типографии 77 тысяч лишних комплектов визиток. 2 тысячи 700 визиток нашлись в райисполкоме, а где остальные 74 тысячи 300, осталось неизвестно [7, с. 4]. По данным Госкомстата, население Минска в 1992 г. составляло 1 миллион 650 тысяч человек, а исполкомы заказали талонов на 1 миллион 800 тысяч [1, с. 3]. Массовые нарушения фиксировались в ЖЭСах. Талоны активно продавались на «чёрном» рынке, цена их с двух рублей за штуку к августу 1991 г. повысилась до четырёх рублей [7, с. 4].

Вскоре после введения визиток была проведена денежная реформа, носившая конфискационный характер. Автором и инициатором реформы являлся Валентин Павлов, который с 1989 г. занимал пост министра финансов СССР, а 14 января 1991 г. был утверждён в качестве премьер-министра. По его фамилии реформа получила название «павловская». 22 января 1991 г. Кабинет Министров СССР опубликовал постановление «О прекращении приёма к платежу денежных знаков Госбанка СССР достоинством 50 и 100 рублей образца 1961 года и порядке их обмена и ограничения выдачи наличных денег со счетов граждан». В тот же день выходит Указ президента СССР, где денежная реформа объясняется «в интересах преобладающего большинства населения, усиления борьбы со спекуляцией, коррупцией, контрабандой, изготовлением фальшивых денег, нерабочими доходами и в целях нормализации денежного обращения и потребительского рынка». Реальной и всем понятной целью реформы было избавление от избыточной денежной массы, напечатанной в конце 1980-х годов и скопившейся в руках населения в условиях тотального товарного дефицита, ещё больше этот дефицит разгоняя.

Для удаления из обращения как можно большей суммы денег был использован принцип внезапности. Население узнало об Указе из вечернего выпуска программы «Время» в 21 час, а также о том, что в силу указ вступает с 0 часов следующего дня – 23 января 1991 г., то есть через три часа после его оглашения. Магазины и банки были уже закрыты. Наиболее ловкие и сообразительные за эти пару часов успели разменять деньги у таксистов, отправить почтовые денежные переводы кому-то из родственников или приобрести билет на самолёт или поезд куда подальше, чтобы завтра его вернуть и получить уже новые купюры. У остальных теоретически была возможность обменять наличные деньги номиналом 50 и 100 рублей на банкноты образца 1991 г. Но на обмен отводилось три рабочих дня со среды по пятницу. Причём каждый гражданин мог обменять не более 1 000 рублей.

К выполнению указа оказались не готовы ни население, ни банки. Около сберкасс собирались огромные очереди, составлялись и сверялись списки тех, кто стоял в очередях. Сотрудники Сбербанка жаловались на невозможность работать, так как буквально каждые 10 минут приходила новая информация, процедура была абсолютно непонятна. Преподаватель политехнического института рассказывал журналисту 24 января: «...до 12 часов стала огромная очередь, по списку было зарегистрировано уже 785 человек. Люди с утра не работают и, похоже, не будут работать, пока всё не выяснится» [9, с. 1].

Вводились ограничения на выдачу наличных денег с вкладов граждан, максимальная сумма – 500 рублей в месяц и не более 200 рублей в день. Но безналичные операции были возможны без ограничения. В результате реформы планировалось снизить количество наличных денег на 81,5 млрд рублей, реально же удалось снять только 14 млрд [8]. Причём заявлений на обмен крупных сумм практически не поступало, очевидно, их владельцы смогли обойти официальные каналы обмена. Пострадавшими от реформы оказались в основном рядовые граждане с небольшими капиталами, которые не имели возможности оставить работу и достояться в очереди на обмен и вынуждены были смириться с тем, что лишились заработанных и накопленных денег.

Следующим шагом шоковой терапии стало повышение цен со 2 апреля 1991 г. Заранее об этом потребителей предупредить не стали, и только позже объявили, что такой шаг был заранее спланирован и основан на Указе президента СССР М. Горбачёва и постановлении Кабинета Министров. Цены выросли на все товары минимум в три раза, на мясо и колбасы – в четыре, на некоторые категории непродовольственных товаров – до 10 раз. В несколько раз были повышены цены на транспорт и коммунальные услуги. На фоне катастрофического падения покупательной способности населения в магазинах начинают появляться хоть какие-то товары. Статистические данные свидетельствуют о падении розничного товарооборота за апрель 1991 г. на 27%.

В ответ на повышение цен в апреле-мае 1991 г. развернулись массовые протесты в городах Беларуси, так называемые «марши пустых кастрюль», в которых приняли участие сотни тысяч работников. Первый стихийный митинг состоялся на Минском электротехническом заводе. К нему присоединились рабочие некоторых других предприятий, бастовал Минский автомобильный завод. Был создан республиканский стачком, куда вошли предста-

вители 98 предприятий. Протестные акции проходили ежедневно на площади Независимости, рабочие протестовали против роста цен, требовали повышения зарплат и пенсий, выплат компенсаций пропорционально росту цен. С 10 апреля 1991 г. забастовка приняла общенациональный характер, стачкомы появились практически во всех промышленных центрах. В Орше демонстрантами на несколько дней была перекрыта железная дорога. В результате абсолютное большинство экономических требований было удовлетворено [13].

Ряд товаров оставался в состоянии устойчивого дефицита. Это телевизоры, стиральные машины «Мечта», фотоаппараты «Зенит», мебель, велосипеды, электроутюги, спички, ковры, посуда, хрусталь, хозяйственное мыло и другие [11, с. 2]. Введённое нормированное распределение не было обеспечено достаточными товарными ресурсами, которые могли бы удовлетворить в полном объёме потребности населения. Ни талоны, ни карточки потребителя не являлись гарантией приобретения товара. Способствовали формированию дефицита и многочисленные нарушения в сфере торговли. В сентябре 1992 г. органы внутренних дел провели масштабную операцию «Дефицит». Было проверено более 7 тысяч торговых объектов, и на каждом четвёртом выявили нарушения правил торговли. Товаров, скрытых от свободной продажи, было найдено на 3 миллиона рублей, в результате возбуждено 264 уголовных дела [3, с. 4].

В ситуации тотального дефицита и неуверенности в возможности приобрести необходимое завтра, распределение по талонам создало ситуацию, когда товар покупался не потому, что в нём была необходимость сейчас или в перспективе, но потому, что нужно было отоварить талоны-купоны. Например, некурящие покупали сигареты, те, кто не пьёт – спиртное и т. д., чтобы не пропал талон. Александр М. описывает ситуацию: *«После что там пошло, талоны. Это была самая большая ошибка товарища Горбачёва. Потому что хочешь – не хочешь, пришлось покупать. Спиртное и сигареты. А иначе пропадёт»*. По воспоминаниям Людмилы С., *«по карточкам всё было, бегали покупали. Чулки даже, даже то, что не нужно было. Потому что жалко было, когда эта карточка пропадала, ты брал, нужно это было или не надо, ты брал <...> А, кстати, у меня сейчас ещё вещи те висят, что тогда покупала по карточкам, они сейчас не нужны»*.

Сегодня люди, вспоминая свои некоторые экономические действия того периода, склонны считать их нерациональными. Но в депривационном со-

стоянии аффективные действия имеют свою рациональность и целесообразность, они, например, выполняют защитную, психотерапевтическую функцию. Именно в таком ракурсе следует рассматривать адаптационные практики начала 1990-х годов, которые сегодня являются важными топосами памяти о том времени. Паническое приобретение ненужных вещей и создание «золотого запаса»: *«Хватали всё подряд. Даже болоньевая куртка синеголубая до сих пор висит на чердаке, никто ни разу не надел. И костюм у меня ситцевый новенький, так и лежит»* (зап. от Галины В.); *«Такое покупали! <...> Брать хоть что-то, никто же не знал, что ждёт тебя впереди <...> То, что тогда покупали, здесь оно, в этом [родительском] доме и валяется. Что-то я раздарила, а что-то и раздать не могу – никому не нужно. Бедным я это всё раздарила. Ну, хоть так деньги не пропали, хоть кому-то понадобилось»* (зап. от Станиславы М.) [5, с. 455].

ЛИТЕРАТУРА

1. Баранникова, С. Кто выпил мой чай и съел мой сахар? / С. Баранникова // Советская Белоруссия. – 1992. – 1 апреля. – С. 3.
2. Беларусь. Совершеннолетие. Год 1991-й [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://news.tut.by/politics/132022.html>. – Дата доступа: 23.07.2019.
3. Борются с дефицитом // Советская Белоруссия. – 1992. – 19 сентября. – С. 4.
4. Корнаи, Я. Дефицит / Я. Корнаи. – М. : Наука, 1990. – 474 с.
5. Махоўская, І. Спажывецкія тактыкі ва ўмовах эканамічнага крызісу першай паловы 1990-х гадоў (паводле ўспамінаў жыхароў беларускай правінцыі) / І. Махоўская, І. Раманава // АРСНЕ. – 2013. – № 2. – С. 449 – 462.
6. Махоўская, І. С. Дэфіцыт, візітоўкі і талоны. 1991 год у гісторыі эканамічнага крызісу ў Беларусі / І. С. Махоўская // Беларусь у гістарычнай рэтраспектыве XIX – XX стагоддзяў: этнакультурныя і нацыянальна-дзяржаўныя працэсы : матэрыялы Рэспублік. навук. канф., Гомель, 3 кастрычніка 2019 г. / А. Р. Яшчанка (гал. рэд.) [і інш.]. – Гомель, 2019. – С. 146 – 152.
7. Не лучше ли без талонов? // Советская Белоруссия. – 1991. – 13 августа. – С. 4.
8. Обмен денег. На чём сердце успокоится [Электронный ресурс] // Коммерсант. Власть. – 1991. – 28 января – Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/265657>. – Дата доступа: 23.07.2019.
9. Оказались не готовы // Советская Белоруссия. – 1991. – 25 января. – С. 1.
10. Откуда визитки // Советская Белоруссия. – 1991. – 1 августа. – С. 3.
11. Первый шаг к рынку // Советская Белоруссия. – 1991. – 21 июля. – С. 2.
12. Переходим на рынок... сразу после обеда // Советская Белоруссия. – 1991. – 31 января. – С. 3.

13. Стуков, И. Как умеют протестовать белорусы [Электронны рэсурс] / И. Стуков // Заўтра тваёй краіны. – Рэжым доступу: http://www.zautra.by/art.php?sn_nid=8719. – Дата доступу: 23.07.2019.

14. Якупов, Р. А. Система потребления в СССР – России в конце 1980-х – начале 1990-х гг. (по материалам Среднего Поволжья) : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 07.00.02 / Р. А. Якупов. – Самара, 2010. – 15 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена антропологическому анализу экономического поведения белорусов в начале 1990-х годов, изучению повседневных адаптивных тактик населения. Исследовательский фокус направлен на реакцию жителей Беларуси на существование в условиях острого товарного дефицита, введение талонов, купонов, денежную реформу и т. д. Статья базируется в том числе на устноисторических источниках.

SUMMARY

The article is devoted to the anthropological analysis of the economic behavior of Belarusians in the early 1990s, and the daily adaptive tactics of the population. The research focus is on the reaction of the inhabitants of Belarus to the existence of an acute shortage of goods, the introduction of coupons, talons, monetary reform, etc. The article is based on oral historical sources.

Наваградскі Т. А., Шайдураў У. М.

ЭТНІЧНЫЯ МЕНШАСЦІ І МІЖЭТНІЧНЫЯ АДНОСІНЫ Ў РЭСПУБЛІЦЫ БЕЛАРУСЬ

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Ленінградскі дзяржаўны ўніверсітэт імя А. С. Пушкіна
(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2020)*

Артыкул падрыхтаваны ў межах праекта БРФФД № Г20Р-304

Вывучэнне працэсаў развіцця міжэтнічных адносін актуальнае для сучаснага беларускага грамадства і ў шэрагу выпадкаў выходзіць за яго межы, закранаючы інтарэсы суседніх дзяржаў і народаў. Гэта абумоўлена, перш за ўсё спецыфічным геапалітычным становішчам Беларусі «паміж Усходам і Захадам» і дастаткова ярка акрэсленымі знешнепалітычнымі арыентацыямі асноўных сацыяльных эліт, рухаў і партый, гістарычнымі і этнагенетычнымі асаблівасцямі насельніцтва розных рэгіёнаў краіны.

Ва ўмовах поліэтнічнай дзяржавы, дзе побач з колькасна дамінуючай тытульнай нацыяй беларусаў пражываюць розныя групы іншаэтнічнага насельніцтва, так званыя нацыянальныя меншасці, або этнічныя групы (рускія, палякі, украінцы, яўрэі, татары, літоўцы і інш.), усе гэтыя працэсы

развіваюцца як на групавым, так і на індывідуальным узроўні, абумоўліваючы спецыфіку сітуацыі міжэтнічных адносін.

Беларусь – поліэтнічная дзяржава, дзе разам з беларусамі (84,9% ад усяго насельніцтва [3, с. 31]) пражываюць прадстаўнікі іншых этнічных супольнасцей. Найбольш буйная па колькасці этнічная група ў рэспубліцы прадстаўлена рускімі – іх налічваецца, па даных апошняга перапісу, 706 992 чалавекі, або 7,5% ад агульнай колькасці насельніцтва [3, с. 31]. За апошнія дзесяцігоддзі заўважаецца яўная тэндэнцыя да змяншэння колькасці рускіх на тэрыторыі Беларусі.

Колькасць рускага насельніцтва пачала асабліва інтэнсіўна павялічвацца ў пасляваенны перыяд за кошт перасялення ў Беларусь рабочых, спецыялістаў розных галін народнай гаспадаркі, навукі, мастацтва. Жывуць у Беларусі і групы рускіх мігрантаў, якія з’явіліся значна раней, напрыклад, стараверы, а таксама нашчадкі інтэлегенцыі і чыноўніцтва, што асела на гэтых землях з канца XVIII ст. Расселены рускія ў Беларусі большай часткай дысперсна, ярка акрэсленыя анклавы адсутнічаюць, аднак найбольш значныя групы іх прысутнічаюць ва ўсходніх рэгіёнах (Віцебская, Гомельская і Магілёўская вобл.), у сталіцы рэспублікі і буйных прамысловых цэнтрах, дзе яны складаюць да 20 і больш працэнтаў [6, с. 24 – 27].

Пераважная большасць рускага насельніцтва (за выключэннем старавераў) у значнай ступені акультуравана ў беларускім этнічным асяроддзі, аднак захоўвае этнічную самасвядомасць, у тым ліку саманазву і мову, а веруючыя – рэлігію. Асноўнымі матывамі этнічнай самаідэнтыфікацыі з’яўляюцца паходжанне, мова і традыцыйная вера (так званая «руская вера» – праваслаўе). Міграцыі ў Расію на пастаяннае месца жыхарства ў апошнія гады абумоўлены пераважна эканамічнымі, а не нацыянальнымі ці рэлігійнымі прычынамі [3, с. 16].

Блізкароднасныя этнагенетычныя карані і агульная гісторыя з канца XVIII ст. прадвызначылі характар міжэтнічных адносін з карэнным насельніцтвам, якія можна ў цэлым ахарактарызаваць як добрасуседскія. Гэтаму ў многім садзейнічалі блізкасць моў, рэлігіі, нівеліроўка этнічных асаблівасцей за кошт мясцовай акультурацыі рускіх, русіфікацыі беларусаў, а пазней – «саветызацыі» і тых і іншых. Дамінуючае становішча рускай мовы і культуры доўгі час з’яўлялася фактарам асіміляцыйнага ўздзеяння на значныя часткі карэннага, пераважна гарадскога насельніцтва, якое часта мяняла сваё этнічнае самавызначэнне або пераходзіла на дваікі варыянт самаідэнтыфікацыі, гэта

значыць усведамляла сябе адначасова беларусам і рускім. Змена этнічнай самасвядомасці была асабліва папулярнай у асяроддзі беларусаў у пасляваенны перыяд, і калі гэты працэс набыў маштабны і некантраляваны характар, улады пачалі стрымліваць яго шляхам фіксацыі ў пашпарце нацыянальнасці толькі па прыналежнасці бацькоў. Афіцыйная статыстыка абавязкова павінна была фіксаваць рост, а не скарачэнне колькаснага складу насельніцтва «савецкіх сацыялістычных» нацый, у тым ліку і беларусаў. З гэтага часу колькасць рускага насельніцтва павялічвалася пераважна за кошт натуральнага прыросту, міжэтнічных шлюбаў і новых міграцый.

У сацыяльна-палітычным і нацыянальным аспектах рускаму насельніцтву адкрыты шырокія магчымасці і перспектывы для рэалізацыі ўласных этнічных і культурна-моўных патрэб. У рэспубліку паступае расійская прэса, выходзяць мясцовыя рускамоўныя перыядычныя выданні, кнігі, існуюць рускамоўныя тэатры, на рускай мове ідуць перадачы на тэлебачанні і радыё, ажыццяўляецца навучанне ў школах і ВНУ, у Мінску актыўна дзейнічае Расійскі цэнтр навукі і культуры.

Рускія Беларусі маюць высокі адукацыйны і сацыяльны статус. Яны вылучаюцца моцнай інтэграцыйнай стратэгіяй уключэння ў беларускае грамадства [1, с. 33]. Асноўнай мэтай дзейнасці культурных арганізацый рускіх на тэрыторыі Беларусі з'яўляецца захаванне, вывучэнне і папулярызацыя рускай культуры і мовы, умацаванне сувязей з суайчыннікамі ў Расіі.

Палякі з'яўляюцца другой па колькасці (пасля рускіх) этнічнай групай у Беларусі. Згодна з перапісам 2019 г., на тэрыторыі Беларусі іх налічваецца звыш 287 тыс. чалавек (3,1%) [3, с. 31]. Паводле канфесійнай прыналежнасці палякі з'яўляюцца католікамі. Характар іх рассялення ў Беларусі дысперсны, аднак найбольшая канцэнтрацыя польскага насельніцтва назіраецца ў заходніх раёнах Гродзенскай, Брэсцкай, Мінскай і Віцебскай абласцей. Сярод гарадскога насельніцтва палякі складаюць да 5% жыхароў, але ў шэрагу гарадоў Заходняй Беларусі (Гродна, Ліда, Шчучын, Масты, Паставы) і ў Мінску іх удзельная вага значна вышэйшая. Большая частка беларускіх палякаў – вясковыя жыхары. Некаторыя вёскі ў заходніх абласцях амаль цалкам населены палякамі [4, с. 178].

У канцы XIX ст. іх налічвалася каля 130 тыс. чалавек, а ў 1939 г. – 1,2 млн. (галоўным чынам у тагачаснай Заходняй Беларусі). З 1959 па 1979 гг. колькасць польскага насельніцтва скарацілася ў сувязі з працэсам кансалідацыі беларускай нацыі, што прывяло да памяншэння іх колькасці ў Беларусі з

6,7% да 4,2% ад усяго насельніцтва Беларусі. Такія рэзкія ваганні колькасці тлумачацца таксама нестабільнай этнічнай самаідэнтыфікацыяй, прымусовым працэсам асіміляцыі беларусаў у 1921 – 1939 гг. у Польшчы.

Даследаванню асаблівасцей традыцыйнай культуры палякаў на Беларусі, этнічнай гісторыі польскага насельніцтва рэспублікі спрыяла дзейнасць Міжрэспубліканскай групы па вывучэнні польскіх гаворак на тэрыторыі СССР, якая існавала ў 1967 – 1984 гг. пры Інстытуце мовазнаўства імя Я. Коласа АН БССР паводле ініцыятывы В. Л. Вярэніча. Вынікі даследаванняў змешчаны ў працы «Польскія гаворкі ў СССР» (1973). Традыцыйная культура палякаў Беларусі мела свае спецыфічныя рысы.

Палякаў закранулі працэсы ўрбанізацыі і міграцыі сельскага насельніцтва ў гарады, аднак у параўнанні з іншымі асноўнымі этнічнымі групамі Беларусі яны аказаліся ўрбанізаванымі ў меншай ступені.

Сёння палякі на Беларусі, пражываючы ў іншаэтнічным асяроддзі, успрымаюць многія элементы традыцыйнай беларускай культуры і, у сваю чаргу, аказваюць моцны ўплыў на беларускую культуру. Разам з тым, нягледзячы на працяглыя сувязі, узаемаўплыў, міжэтнічныя стасункі, палякі захавалі многія адметныя рысы сваёй нацыянальнасці.

Татары – этнічная група, якая традыцыйна адыгрывае прыкметную ролю ў адносінах беларусаў з іншымі нацыянальнымі меншасцямі ў Беларусі. Згодна з перапісам 2019 г., іх колькасць складае 8 445 тысяч чалавек [3, с. 31] (па даных перапісу 1979 г. – 10 тысяч). Расселены татары па Беларусі пераважна дысперсна, аднак ёсць і кампактныя пасяленні ў некаторых раёнах Гродзенскай, Віцебскай і Мінскай абласцей. Прайшло ўжо больш за 600 год, як татары пасяліліся на Беларусі, што стала для іх радзімай.

Татары з’явіліся на тэрыторыі Беларусі ў канцы XIV ст. пры вялікім князе Вітаўце. На рубяжы XIV – XV стст. некалі магутная Залатая Арда ў выніку шматлікіх войнаў, рода-племянных і дынастычных спрэчак перажывала глыбокі крызіс. Гэта стала прычынай з’яўлення значнай колькасці татарскіх перасяленцаў на Беларусі. Пасля смерці Мамая трон у Ардзе заняў хан Тахтамыш. У 1395 г. пасля паражэння ад Цімура Тахтамыш са сваёй дружынай адступіў у Літву. Тут ён быў гасцінна прыняты Вітаўтам і паселены са сваімі прыдворнымі ў Лідзе. У 1397 і 1398 гг. Вітаўт разам з Тахтамышам зрабілі два паходы на Дон і Крым, пасля чаго яны вярнуліся з багатай здабычай і значнай колькасцю палонных татар, паселеных каля ракі Вакі паблізу Трокаў. На чале іх стаялі прыбліжаныя да Тахтамышы татарскія фе-

адалы, якія карысталіся даверам Вітаўта, таму з самага пачатку ў складзе татар, акрамя ваеннапалонных, аказаліся і добраахвотныя пасяленцы. Да пачатку XVI ст. колькасць татар на Беларусі павялічвалася пераважна за кошт эмігрантаў з Арды. Акрамя крымскіх і залатаардынскіх татар, што неслі вайсковую службу, на Беларусі пасяліліся мусульмане, якія трапілі ў палон у час крываваых сутычак войск Вялікага Княства Літоўскага (ВКЛ) і Залатой Арды. У 1506 г. крымскія татары былі разгромлены літоўскім войскам на чале з князем Міхаілам Глінскім каля Клецка: чатыры тысячы палонных татар пасялілі ў Клецку, Мінску і суседніх мястэчках [4, с. 492].

Для значнай часткі татар, запрошаных вялікімі князямі, вайсковая служба стала родам прафесійнага занятку. Першыя татарскія пасяленцы адносіліся да розных плямён, але пераважаў цюркскомоўны элемент, таму што агульнымі для пасяленцаў былі мусульманскае веравызнанне і арабская пісьменнасць. Татары, што пасяліліся на Беларусі ў сярэднявеччы, адносяцца да этнічных супольнасцей Крымскага паўвострава, Паўночнага Каўказа і часткова Паволжа. Іх мова адносіцца да кіпчацкай групы цюркскіх моў, пашыраных на поўдні. Па антрапалагічным тыпе беларускія, літоўскія і польскія татары таксама бліжэй да татар поўдня. Па сваім гаспадарча-культурным тыпе беларускія татары адрозніваліся ад супольнасцей Цэнтральнай і Сярэдняй Азіі: асноўным заняткам ў іх было земляробства, асабліва садаводства і агародніцтва. Татары на Беларусі адрозніваліся ад азіяцкіх і сваімі традыцыйнымі вераваннямі. Пад уплывам мясцовага насельніцтва і ў выніку панавання адзінай дзяржаўнай мовы яны страцілі родную цюркскую мову і перайшлі на беларускую, значна ўзбагаціўшы яе мусульманскай тэрміналогіяй. Па падліках спецыялістаў, у беларускую і рускую мову ўвайшло каля 600 татарскіх слоў. Аб паважлівых адносінах беларусаў да татар сведчаць фальклорныя творы. «Татары – добрыя гаспадары», – казалі ў народзе, падкрэсліваючы іх спрыт і майстэрства ў вядзенні хатняй гаспадаркі.

На тэрыторыі Беларусі татарскія пасяленцы з пакалення ў пакаленне ўключаліся ў мясцовы сацыяльна-палітычны і бытавы ўклад, станавіліся паўнапраўнымі грамадзянамі і самаадданымі абаронцамі. У розныя перыяды пражывання на беларускіх землях татары адчувалі з боку дзяржавы, праваслаўнай і рымска-каталіцкай царквы не заўсёды аднолькавыя, прыхільныя, памяркоўныя адносіны. Гэта істотна адбівалася на колькасці татарскага насельніцтва, існаванні мусульманскіх храмаў.

У канцы 80-х гадоў XX ст. пачаўся працэс этнічнага, культурнага і рэлігійнага адраджэння ў асяроддзі беларускіх татар. У 1991 г. мясцовыя аб'яднанні былі арганізаваны ў Беларускае грамадска-культурнае згуртаванне татар-мусульман «Аль-Кітаб». У 1994 г. было створана мусульманскае рэлігійнае аб'яднанне, куды ўвайшло больш за 20 нова створаных мусульманскіх абшчын. Перыядычна выходзіць у свет часопіс-квартальнік «Байрам» і штотысячная газета «Жыццё», якія адлюстроўваюць важнейшыя падзеі з гісторыі і сучаснага жыцця тутэйшых татар, змяшчаюць звесткі аб дзейнасці мусульманскіх абшчын на Беларусі. Праводзяцца акцыі па культурна-рэлігійнай інтэграцыі татар Беларусі, Літвы і Польшчы, аднак галоўную мэту беларускія татары бачаць у захаванні сваёй этнічнай самабытнасці, адраджэнні ісламскай рэлігіі і культуры. У 1997 г. у Беларусі, Літве і Польшчы урачыста адзначалася знамянальная падзея – 600-годдзе пасялення татар на землях Вялікага Княства Літоўскага.

Сёння беларускія татары жывуць у міры і згодзе з усімі этнічнымі групамі Беларусі. У сваіх малітвах яны просяць Усявышняга Алаха аб міласці і міласэрнасці да зямлі, на якой жывуць і якая стала ім радзімай, да людзей, якіх татары лічаць сваімі братамі.

Цыганы – этнічныя групы, якія жывуць у многіх краінах свету, гэта ўнікальны і адметны народ. Не маючы ўласнай этнічнай тэрыторыі, раскіданыя па ўсім свеце, яны, тым не менш, захавалі этнічную самасвядомасць, культуру і ментальнасць [5, с. 306 – 308].

У ВКЛ цыганы прыйшлі ў XV ст. Першым дакументам, які датычыць названага этнасу на тэрыторыі Беларусі, лічыцца прывілей вялікага літоўскага князя Аляксандра ад 25 мая 1501 г. цыганскаму войту Васілю на права вандраваць у межах ВКЛ і Польшчы, а таксама мець свой суд. У ім гаворыцца: «Біў нам (вялікаму князю) чалом старшы войт Васіль і яго цыганы і прасілі нас, гаспадара, каб мы іх просьбу і чалабіцце задаволілі і каб таго войта зацвердзілі. Дзеля чаго гэтым лістом нашым выбранага Васіля, войта цыганскага, зацвердзіўшы і ўстанавіўшы, даём яму сілу і права судзіць цыганоў і разбіраць усякія спрэчкі паміж імі. Войт Васіль і яго цыганы ва ўсіх землях Вялікага Княства Літоўскага і яго валасцях павінны мець поўную свабоду згодна са старымі правамі, звычаямі і даўнімі княскімі граматамі».

Амаль ва ўсіх еўрапейскіх дзяржавах існавалі жорсткія законы, накіраваныя супраць цыганоў. Забойства цыгана законам не каралася. Больш спакойным было іх становішча ў ВКЛ. Тут цыганы заваявалі прызнанне як

добрыя кавалі, ювеліры, каняводы, дрэсіроўшчыкі, музыканты, спевакі, танцоры. Князі Радзівілы і Сапегі ахвотна запрашалі іх у свае тэатры. Жанчыны здабылі славу варажбой і знахарствам. Аднак вандроўны лад жыцця, барацьба за існаванне ў іншаэтнічным асяроддзі часта выклікалі непаразуменні з мясцовымі ўладамі. У 2-й палове XVI ст. урад выдаў некалькі загадаў, накіраваных на прымацаванне цыганоў да зямлі. Указ 1565 г. забараняў прымаць цыганоў, якія пайшлі ад пана. У 1586 г. Гарадзенскі сойм прымае пастанову аб выгнанні вандроўных цыганоў за межы дзяржавы, за выключэннем тых, якія асядуць на землях дзяржаўных, княскіх або шляхецкіх і будучы несці павіннасць вёскамі. Нягледзячы на гэтыя выпадкі асадніцтва, цыганы ўсё ж аддавалі перавагу вандроўнаму ладу жыцця. Дзяржаўны план, накіраваны на тое, каб зрабіць цыганоў землеўладальнікамі, не дасягнуў сваёй мэты.

Жыццё цыганоў карэнным чынам змянілася ў савецкі час. У 1920 – 1930-я гады стварыліся ўмовы для пераходу цыганоў да аседлага і працоўнага ладу жыцця, паляпшэння іх эканамічнага і культурнага стану. У 1926 г. у Беларусі пачаў арганізацыйную дзейнасць Усерасійскі саюз цыганоў, які праіснаваў да 1928 г. і быў ліквідаваны пастановай НКУС. У 1927 г. у сядзібе Міхалава Віцебскага раёна быў створаны першы ў СССР цыганскі калгас «Новае жыццё», пры ім працавала і пачатковая школа. У 1928 – 1932 гг. на аснове паўночнага дыялекту аформілася цыганская пісьменнасць, пачалі выходзіць кнігі і часопісы. У 1931 г. у Маскве адкрыўся прафесійны цыганскі тэатр «Рамэн». Першы яго спектакль быў пастаўлены па п'есе заснавальніка цыганскай літаратуры Аляксандра Германо «Жыццё на колах». З 1932 г. пачалі дзейнічаць цыганскія педагагічныя курсы ў Маскве. У 1930-я гады ў Віцебску працавала няпоўная цыганская школа. Аднак гэтыя меры мала закранулі традыцыйны ўклад жыцця цыганоў.

Цяжкія выпрабаванні выпалі на долю цыганскага народа ў гады Другой сусветнай вайны. Амаль 500 тысяч цыганоў з розных краін загінулі ў канцэнтрацыйных лагерах. Шмат цыганоў прымала ўдзел у Вялікай Айчыннай вайне, было ўзнагароджана ордэнамі і медалямі.

У 1956 г. быў прыняты ўказ «Пра далучэнне да працы цыганоў, якія займаюцца валацужніцтвам». Большасць цыганоў перайшла да аседласці і працоўнага ладу жыцця. У некаторых месцах яны аселі кампактна (Паўночны пасёлак у Мінску, пасёлак Цітаўка каля Бабруйска і інш.), у іншых масавае

пасяленне адбылося пазней (у в. Калодзішчы Мінскага р-на). Традыцыйна цыганы сяліліся на ўскраінах гарадоў і ў прыгарадах.

Сярод заняткаў цыганоў былі пашыраны кавальства, варажба, знахарства, конегадоўля. Для іх характэрны адносна нізкі адукацыйны ўзровень насельніцтва. Падчас этнаграфічных экспедыцый на тэрыторыі Беларусі сярод цыганскіх падлеткаў фіксуюцца шматлікія выпадкі нежадання наведваць школу і атрымліваць сярэдняю адукацыю.

На працягу сваёй вандроўнай гісторыі цыганы перажылі мноства нягод і страт, але, нягледзячы на гэта, захавалі сваю мову і культуру. На тэрыторыі Беларусі зараз пражывае 6 848 прадстаўнікоў цыганскай этнічнай супольнасці, або 0,1% ад агульнай колькасці насельніцтва [3, с. 31].

Акрамя вышэйразгледжаных этнічных меншасцей (рускіх, палякаў, татар і цыганоў) істотную ролю ў міжэтнічных адносінах Беларусі адыгрывалі ўкраінцы, яўрэі, літоўцы, латышы, немцы і іншыя, а таксама новыя групы іншаэтнічнага насельніцтва, якія адносна нядаўна пасяліліся на тэрыторыі Беларусі (карэйцы, японцы, народы Каўказа, Афганістана і інш.) [2].

ЛІТАРАТУРА

1. Беларусы. Сучасныя этнакультурныя працэсы / Г. І. Каспяровіч [і інш.] ; рэдкал.: А. І. Лакотка [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2009. – 607 с.
2. Кто живёт в Беларуси / А. В. Гурко [и др.]. – Минск : Белорусская наука, 2012. – 799 с.
3. Общая численность населения, численность населения по возрасту и полу, состоянию в браке, уровню образования, национальностям, языку, источникам средств к существованию по Республике Беларусь : статистический бюллетень [электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.belstat.gov.by/upload/iblock/471/471b4693ab545e3c40d206338ff4ec9e.pdf>.
4. Этнаграфія Беларусі : энцыклапедыя / рэдкал.: І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелСЭ, 1989. – 575 с.
5. Этналогія Беларусі: традыцыйная культура насельніцтва ў гістарычнай перспектыве : вучэбна-метадычны дапаможнік / Т. А. Наваградскі [і інш.]. – Мінск : БДУ, 2009. – 335 с.
6. Этнические процессы и образ жизни: на материалах исследования населения городов БССР / В. К. Бондарчик [и др.] ; ред. В. К. Бондарчик. – Минск : Наука и техника, 1980. – 279 с.

РЕЗЮМЕ

В статье дана характеристика четырёх этническим группам на территории Беларуси: русским, полякам, татарам и цыганам. Подчёркивается, что все они оказали влияние на

этническую культуру белорусов и способствовали формированию мирных взаимоотношений в Республике Беларусь.

SUMMARY

The article provides a description of four ethnic groups on the territory of Belarus – Russians, Poles, Tatars and Gypsies. It is emphasized that all of them influenced the ethnic culture of Belarusians and contributed to the formation of peaceful relations in the Republic of Belarus.

Новак В. С.

ВЕСНАВЫЯ АБРАДЫ І ПЕСНІ БРАГІНСКАГА РАЁНА ГОМЕЛЬСКОЙ ВОБЛАСЦІ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 23.08.2020)

Рэгіянальны падыход да вывучэння фальклору не траціць сваёй актуальнасці, бо бытаванне фальклорна-этнаграфічных з’яў звязана з пэўнай мясцовасцю. Выяўленне багацця іх лакальных праяў істотна паглыбляе змест агульнанацыянальнай традыцыі, дае магчымасць выявіць характар унутраных сувязей і узаемных адносін у кантэксце даследавання як агульнаэтнічнай асновы фальклорных жанраў, так і іх рэгіянальна-лакальных асаблівасцей. Што да апошняй праблемы, то вывучэнне фальклору асобных мясцовасцей (раёнаў, вёсак), у прыватнасці аднаго з раёнаў Гомельскай вобласці (у дадзеным выпадку Брагінскага) надзвычай важна для асэнсавання сутнасці фарміравання народнай духоўнай культуры на рэгіянальным узроўні. Адсюль невыпадкавай застаецца павышаная ўвага да сучаснага стану захавання той ці іншай фальклорнай з’явы ў народнай памяці. Засяродзім увагу на мясцовых асаблівасцях веснавых абрадаў і песень.

Сціплыя звесткі запісаны пра абрад гукання вясны, які на тэрыторыі Брагіншчыны выконвалі ў розны час: на 1 сакавіка па старым стылі («*На Еўдокі (14 марта, новы стыль), кажса, это ўжо вясна прыходзіць*»¹ – зап. у в. Краснае ад Настасі Пятроўны Фядосенка, 1943 г. н., перасяленкі з в. Капоранка); 25 сакавіка (па старым стылі) на Дабравешчанне («*Благавешчанне*», 7 красавіка – новы стыль). Сярод найбольш важных кампанентаў гэтага абрадавага комплексу вылучаюцца такія, як выхад на высокае месца («*Вясну звалі на ўзвышаным месцы*» – зап. ад Ганны

¹ У артыкуле выкарыстаны матэрыялы архіва навукова-вучэбнай фальклорнай лабараторыі пры кафедры рускай і сусветнай літаратуры Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.

Севасцьянаўны Гайдук, 1922 г. н., у в. Лубенікі); распальванне вогнішча («*Кастры палілі*» – зап. ад Ганны Адамаўны Шкурко, 1926 г. н., у в. Буркі); выбар дзяўчыны на ролю вясны («*Тады выбіралі дзевачку-вяснянку. Надзявалі ёй вянок. Хадзілі ў харавод*» – зап. ад Марыі Адамаўны Раманюк, 1930 г. н., у в. Буркі); выкананне песень-вяснянак.

Надзвычай папулярным на Брагіншчыне было веснавое свята Вялікдзень, за якім ў народным календары не было замацавана пастаяннага месца. Звесткі, запісаныя ў розных вёсках пра гэта свята, даюць магчымасць назваць асноўныя структурныя кампаненты велікоднага абрадавага комплексу: рытуалы, звязаныя з Чыстым чацвяргом, выпечка абрадавага хлеба – «паскі», фарбаванне яек, наведванне начной святочнай службы ў царкве, асвятчэнне прынесеных жыхарамі велікодных страў («паскі», яек і інш.), рытуалы, звязаныя з яйкамі, звычай наведваць хроснымі сваіх «хрышчанят».

Што да Чыстага чацвярга, то жыхары імкнуліся навесці парадак не толькі ў хаце, але і на падворках: «...*трэба было навесці вялікі парадак і ўборку ў дварэ і хаце: пабяліць, памыць, падгрэбці, падмясці, вымясці смецця. Самім памыцца ў бані*» (зап. ад Таццяны Іванаўны Цярэшчанка, 1930 г. н., у в. Рудня Жураўлёва); «*Перэд Паскаю трэба было ў Чысты чацвер павымуваць подлогу, побеліць печ, пасціраць гардзіны, вымесці двора і сомім помыцца*» (зап. ад Надзеі Раманаўны Саракаумавай, 1948 г. н., у в. Шкураты).

Звычайна ў суботу, якую называлі «чырвонай», рыхтавалі абрадавыя стравы да святочнага велікоднага застолля: «Тыдзень ад Вербніцы да Вялікадня ў асобных вёсках Брагінскага раёна носіць назву “Красная нядзеля”» [1, с. 186]. Паводле сведчанняў жыхароў вёскі Зарэчча, «у *Красную суботу красілі яечкі, пеклі паску, варылі святочную яду*» (зап. ад Кацярыны Дзмітрыеўны Фраловай, 1913 г. н.). І сёння фарбаванне яек – важны момант у мясцовай велікоднай абраднасці. У асноўным фарбавалі яйкі ў чырвоны колер, тлумачылі, што «*эта як сімвал калісьці такі, у царкві расказваў бацюшка. Красныя яечкі кідалі – сімвал, што васкрэс Гасподзь Ісус Хрыстос*» (зап. ад Валянціны Аляксандраўны Харко, 1939 г. н., у в. Малажын). Паводле сведчанняў Марыі Іванаўны Дземідок, 1941 г. н., з вёскі Аляксееўка, «у *красны цвет красіліся, як Хрыста распіналі, то была кроў*». «Фарбаванне велікодных яек у чырвоны колер мела на мэце ўзмацніць гэты пачатак, вылучыць яго. Хрысціянства, пераасэнсоўваючы язычніцкую сімволіку ў адпаведнасці са сваімі ўяўленнямі і догматамі, тлумачыла

ўжыванне чырвоных яек як далучэнне да радасці ў сувязі з уваскрэсеннем Хрыста» [2, с. 45]. Зыходзячы з народных вераванняў, забаранялася фарбаваць яйкі ў чырвоны колер, калі памёр хто-небудзь з членаў сям’і: «...а калі ў кого-небудзь у сям’е нядаўно помер чалавек і не прошло сорок дней, яйцо красіць у красны цвет нельзя» (зап. ад Надзеі Раманаўны Саракаумавай у в. Шкураты).

Наведванне храма было абавязковым падчас велікодных святкаванняў: «На Вялікдзень усю ноч правілі ў цэркві, пакуль Ісуса Хрыста падымуць. Стаялі ў цэркві ўсю ноч» (зап. ад Г. С. Гайдук у в. Лубенікі). Наведванне царкоўнай службы, верылі, паспрыяе захаванню здароўя, дабрабыту: «Хто на Усяночную ўсю ноч прастаіць у царкве, таму Гасподзь пашле здароўе, і добра на ўвесь год, і ўдачы. Паэтаму людзі не засыпалі. Як ужо спаць хацелі, а не засыпалі. Пасьцелі пазапраўляюць зь вечара і ніхто не прысядзе і не прыляжа для таго, штоб Гасподзь даў здаровейка. І абязацельна людзям гэтым была ўдача хоць у чым» (зап. ад Анастасіі Раманавец, 1932 г. н., у в. Новы Пуць) [1, с. 193]. Лічылася, хто раней прыйдзе з царквы і пачне разгаўляцца, «будзе ў гэтым годзе ўдача ў яго справах і добрае здароўе» (зап. ад Яўгеніі Іванаўны Іотчанка, 1928 г. н., у в. Зарэчча).

Пасля прыходу з царквы разгаўляліся асвечанымі яйкамі, «паскай» і мяснымі стравамі: «З гэтай асвечанай яды і начыналася першае сьнеданне» (зап. ад К. Д. Фраловай у в. Зарэчча). У мясцовай традыцыі было прынята перад пачаткам святочнага застолля абавязкова «ўмыцца крашаным яечкам. Хто клаў яго ў святую ваду і мыўся вадой, а хто качаў яечка па твары» (зап. ад К. Д. Фраловай).

Гульня ў біткі і качанне яек з горкі – важныя рытуалы ў велікоднай абраднасці беларусаў – выконваліся спрадвеку і на брагінскай зямлі: «На гэта свята гулялі ў біткі. Калі моё яйка разбілася, тады я аддаю сваю бітку. У нашай мясцовасці качалі яйкі з горкі. Пераможцам у гэтай гульні быў той, чыё яйка пакоціцца далей» (зап. ад Г. С. Гайдук у в. Лубенікі); «Раньша, ой гулялі ў біткі, выходзілі на вуліцу, асабэнно мужчыны, надзявалі свае сапагі хромавыя, гальхве, рубашкі вышываныя, з паясамі, шапкі – і ідуць гуляць у біткі. І такія яны ўжо давольныя, каторы наўбівая, каторы разумны, дак зробіць неяк яйцо і наўбівая, прынясе дамоў тых яіц – дак ого! Радаваліся людзі» (зап. ад А. Раманавец у в. Новы Пуць) [1, с. 199]. Жыхары вёскі Чамярысы верылі, што ўладальнік яйка-«мацака» (самага трывалага) «шчаслівы і здаровы будзя» (зап. ад Марыі Яўхімаўны Краўчанка, 1929 г. н.).

Паводле ўспамінаў жыхароў вёскі Малажын, качанне яек з горкі ў іх мясцовасці адбывалася на так званай «Лысай гары»: *«І іменна кожны качае яечка сваё з гары ўніз, і чые яечка разаб'ецца, значыць, той праіграў»* (зап. ад В. А. Харко).

Той факт, што велікодныя абрады і звычаі мелі адметную мясцовую семантыку, пацвярджаецца наступнымі сімвалічнымі засцерагальнымі і прадуцыравальнымі дзеяннямі: закопванне шалупаек з пасвечаных велікодных яек у агародзе («Шкарлупу с яек і ўсяго па чуць-чуць свёкар звязваў у вузлок і закопваў у агародзе, і там яна была да градавай серады, штоб расценія не пабіў град» – зап. ад Т. І. Цярэшчанка ў в. Рудня Жураўлёва); кіданне пасвечаных шалупаек ад яек у баразну («Пасвячоныя скарлупкі, як гарод сеяш, так кідаюць ў боразну»; «Таксама і свінням даюць» – зап. ад Валянціны Сцяпанаўны Баранавай, 1941 г. н., у в. Рыжкаў).

Абавязковым у мясцовай велікоднай абраднасці было наведванне могілак: *«На могілкі хадзілі, клалі яйкі мёртвым і булку. Убіралі могілкі. Сабіраліся з родзічамі і частаваліся каля могілак»* (зап. ад Раісы Уладзіміраўны Рэмізевіч, 1941 г. н., у в. Сцежарнае). Другі дзень святкавання Вялікадня быў звязаны з узаемным наведваннем кумоў і «хрэснікаў», бабкі і яе ўнукаў. Гэты звычай атрымаў назву «хадзіць у валачона»: *«Дзеці з вузелкамі шлі к хросным у валачона. Маці наложыць у вузлок кождому яйца крашаныя, трохі канфет, булачку»* (зап. ад Н. Р. Саракаумавай у в. Шкураты). У вёсцы Дуброўнае на другі дзень Вялікадня звычайна не толькі наведвалі хрэснікаў, але і зяць заўсёды прыходзіў у госці да цешчы: *«У каго былі зяці, дык к цёшчам хадзілі. І вот прыходзяць зяці, затым хроснікі ідуць, ідуць»* (зап. ад Вольгі Якаўлеўны Міхаленка, 1932 г. н.). У вёсках Зарэчча, Малейкі, Сялец хросныя прыносілі “валачобнае” сваім хрэснікам. Паводле ўспамінаў К. Д. Фралавай з вёскі Зарэчча, *«у еты ж дзень кумаўе носіць сваім хрышчонікам валачобнае»*. Асобныя запісы звестак пра Вялікдзень (у вёсках Зарэчча і Лубенікі) даюць падставы меркаваць, што калісьці тут мела месца традыцыя абходу падвор'яў валачобнікамі: *«На другі дзень Пасхі хадзілі валачобнікі. Я валачобных песень ужэ не помню, толькі радочкі»* (зап. ад К. Д. Фралавай); *«На трэці дзень Вялікдня хадзілі валачобнікі. Больш ім давалі яечкі»* (зап. ад Г. С. Гайдук).

Юраўскі абрадавы комплекс на Брагіншчыне мае як земляробчую, так і жывёлагадоўчую скіраванасць. Земляробчы цыкл юраўскай абраднасці найперш быў прадстаўлены абрадам абходу нівы, калі *«бралі баханачку*

хлеба, пяклі яе, у палаценца ўвёртвалі ды й хадзілі палосы зямлі сваёй абходзіць. Абходзілі, глядзелі, які ўраджай будзе» (зап. ад В. Я. Міхаленка ў в. Дуброўнае). Выконвалі гэты абрад і жыхары ў іншых мясцовасцях, напрыклад, у гарадскім пасёлку Камарын «*селянін клапаціўся пра сваю ніву. Ён абходзіў сваю ніву з хлебам, загорнутым у абрус. Утыкаў асвячоную ветачку ў зямлю з верай, што яго ніву міне град*» (зап. ад Таццяны Васільеўны Талкачовай, 1932 г. н.).

«У земляробчых звычаях Юр'я трымаецца прадпісанне садзіць агуркі: «На Юр'я мама ўсягда садзіла первыя агуркі, а тады ўжо на Міколу, дваццаць втарога мая» (Надзея Ліцвіненка, 1946 г.н., в. Буркі, Брагінскі раён)» [1, с. 216]. Паводле сведчанняў Глафіры Мікалаеўны Лук'янавай, 1938 г. н., з вёскі Малейкі, 6 мая, «*у ты дзень сеялі на гародзе гуркі. Кажуць, што толькі пасажаныя на Юрыю гуркі даюць добры ўраджай*». Пра абрад першага выгану жывёлы ў поле запісана больш звестак, што сведчыць пра актыўнасць яго бытавання. Як правіла, выганялі карову ў поле, выкарыстоўваючы хлеб, соль і галінкі пасвечанай вярбы: «*Бралі вербачку тую, што перад Паскаю за нядзелю свецяць. І вербачку тую ўвёртвалі ў палаценца з хлебам і ўганялі скацінку ў поле, штоб Бог даў, штоб усё было благапалучна, нармальна, здаровенька худоба була, хадзіла на поле*» (зап. ад В. Я. Міхаленка ў в. Дуброўнае). Сярод рытуалаў, звязаных з юраўскай абраднасцю, вылучаецца рытуал «падразання» хваста карове («*Утрам, да ўсходу сонца, абразалі каровам хвасты*» – зап. ад Ганны Паўлаўны Краўчанка, 1935 г. н., у в. Малейкі). Як патлумачылі жыхары, выкананне гэтага дзеяння мела магічнае значэнне: «Як адрастае хвост, так хай прыбывае малако» (зап. ад Г. М. Лук'янавай у в. Малейкі). Пад парогам хлява закопвалі яйкі, каб «*скацінка была такая ж гладкая і круглая, як яйка*» (зап. ад Ганны Фёдараўны Луччы, 1930 г. н., у в. Верхнія Жары).

Да юраўскага свята ў вёсцы Мікулічы рыхтавалі абрадавае печыва ў выглядзе фігур свойскіх жывёл, каб ушанаваць святога Юр'я, што не было выпадковым, бо верылі, што «*сам Ягорка ездзіць па полі на белым кані*» (зап. ад Марыі Андрэеўны Сокаравай, 1920 г. н.). Прыгадвалі мясцовыя жыхары і пра ваджэнне на Юр'я карагодаў: «*А было шчэ, што маладыя дзевушкі і хлопцы карагоды вадзілі і песні спявалі*» (зап. ад В. Я. Міхаленка ў в. Дуброўнае).

Святкаванне Тройцы на Брагіншчыне звязана найперш з упрыгожваннем зелянінай хаты і падвор'яў. У мясцовай абрадавай практыцы

перавага аддавалася ўстаноўцы такіх дрэў, як клён і бяроза: *«Свёкар ссякаў тры клёны малодзенькія і ставіў ля дзвярэй у хату і пад вокнамі»* (зап. ад Т. І. Цярэшчанка ў в. Рудня Жураўлёва); *«На Тройцу абязацельна вырубалі дзерева і ўкапывалі возле варот і пад окнамі бярозку»* (зап. ад А. М. Шаўчэнка ў г. п. Камарын). Выкарыстоўвалі для святочнага аздаблення падвор'яў з мэтай засцярогі і асобныя галінкі бярозы і клёна, калі іх *«ставілі перад уваходам у вароты, у шулу, абавязкова ўтыкалі перад хлевам»* (зап. ад П. П. Прыходзька ў в. Шкураты). У вёсцы Сцежарнае, зыходзячы з народных вераванняў, засцерагаліся ад звышнатуральнага ўздзеяння ведзьмы: *«У хаце ля ікон ставілі ліпавыя веткі, у дваре вешалі, затыкалі ў вароты. Калісь казалі, штоб ведзьмы не праходзілі»* (зап. ад М. І. Савянок).

Па стане зеляніны, зыходзячы з традыцыйных народных вераванняў, меркавалі аб тым, наколькі ўраджайным будзе год: *«І вот эта зелень дажа за адні суткі, еслі яна пастаіць і саўвяне, то, значыцца, эта будзе сухі год, а іншы раз стаіць доўга зялёна <...> гэта значыцца, сільна мокрае лета будзе»* (зап. ад В. Я. Міхаленка ў в. Дуброўнае). Мясцовыя жыхары надавалі магічнае значэнне траецкай зеляніне, якая валодала ўласцівасцямі ўплыву на ўрадлівасць зямлі і агароднінных культур: *«У нас на Тройцу хадзілі на поле: рабілі вянкi, насілі на агарод, лажылі на капусту, на адну галоўку, штоб капуста вялікая расла»* (зап. ад Н. Ліцвіненка ў в. Буркі [1, с. 238]).

У вёсцы Малейкі высцілалі «плюшнікам» падлогу, каб *«жылося добра ў хаце, штоб хазяіства вялося, штоб у двор толькі добрыя людзі хадзілі»* (зап. ад Г. П. Краўчанка). У вёсцы Малажын «маем» называлі галінкі клёна, ліпы і бярозы, якія «развешвалі» як абярэг у хаце, на двары, каля варот, каб засцерагчыся ад «злых духаў» (зап. ад Тамары Тарасаўны Філон, 1946 г. н.); *«“Май” у нас – ліпа. З ліпы рабілі вяночкі, і так ставілі і ў вокны, і ў хаце»* (зап. ад Н. Ліцвіненка ў в. Буркі) [1, с. 237].

На Брагіншчыне сустрэліся толькі адзінкавыя запісы звестак пра траецкі абрад завівання вяноў, калі дзяўчаты, знайшоўшы ў лесе *«дзе тонкія бярозкі, якія стаялі радам, і завязвалі іх вярхушкі, а патам хадзілі пад гэтай»* (зап. ад Р. У. Рэмізевіч у в. Сцежарнае).

Наступны тыдзень у мясцовым народным календары пасля Сёмухі называлі Русальным: *«Наступная нядзеля пасля Сёмухі звалася Русальнай»* (зап. ад М. А. Раманюк у в. Буркі). Абрад праводзін русалкі адбываўся ў некаторых вёсках адразу пасля Тройцы-Сёмухі, а ў іншых – на Купалле. Калі ў вёсках Буркі, Кавалі, Дуброўнае, Новы Шлях, Лубенікі, Сцежарнае, Зарэчча і іншых праводзілі

русалку ў жыта, то ў вёсцы Пасудава яе вялі да могілак: *«Калі “русалак” на могілкі вялі, вось так у шырэнгу за рукі браліся і пелі песні»* (зап. у в. Карлаўка ад Ніны Рыгораўны Макарак, 1930 г. н., перасяленкі з в. Пасудава). У мясцовай русальнай традыцыі названай вёскі мелі месца такія адметныя рысы, як пераапананне жанчын (*«былі ў адных белых сарочках, косы распускалі, як русалкі»*), абход імі могілак (тры разы), стуканне вянкамі па крыжах (тры разы).

Паводле сведчанняў жыхароў вёскі Ясяні, звычайна плялі тры вянкi: *«Дзелалі па тры венкі: адзін вянок лажылі на капусту, а другі пускалі на ваду, трэці адзявалі на галаву, і ўжо вадзілі русалку»* (зап. у в. Негаўка Буда-Кашалёўскага р-на ад Марыі Сцяпанаўны Мартыненка, 1929 г. н., перасяленкі з в. Ясяні Брагінскага р-на). Наяўнасць вянка ў абрадзе праводзін русалкі – важны элемент яе ўбранства, а дзеянні, звязаныя з ім, з’яўляліся доказам апатрапеічнай і прадуцыравальнай семантычнай скіраванасці гэтага рытуальнага атрыбута: *«Знішчэнне гэтых вялкоў (выкідванне на могілках, у ваду, у касцёр і г.д.) сімвалізавала акт выгнання “русалкі”»* [3, с. 317]. У вёсцы Астрагляды зняты з русалкі вянок клалі на капусту, што, зыходзячы з народных вераванняў, спрыяла яе ўраджайнасці: *«А потым баба брала вянок з галавы дзяўчыны і лажыла на капусту, каб капуста завязвалася»* (зап. у в. Кругавец-Калініна Добрушкага р-на ад Святланы Мікалаеўны Кабанчук, 1938 г. н., перасяленкі з в. Астрагляды). У вёсцы Багушы выконвалі аналагічныя дзеянні з вянкамі, якія прыносілі дадому, *«а патом маці брала іх, калі садзіла капусту, то вянок адзявала на каліва. Казалі, што так капуста будзе хутчэй расці і будзе вельмі добрая»*. У гэтай жа вёсцы русальныя вянкi закідваюць у жыта: *«Гэта робяць для таго, каб быў харошы ўраджай»* (зап. у в. Жгунь Добрушкага р-на ад Еўдакіі Якаўлеўны Кліменка, 1929 г. н., перасяленкі з в. Багушы).

Звычайна на ролю русалкі выбіралі *«прыгожую хуткую дзяўчыну з распушчанымі валасамі, прыбіралі яе кветкамі, на галаву надзявалі вянок»* (зап. ад М. А. Раманюк у в. Буркі). У вёсцы Пасудава гэту ролю выконваў мужчына: *«На плячах вісело веце дліннае-прэдліннае, бывало, што і долу цягалася. Ліца тожэ не было відно, бо ніхто не должэн яго бачыць. І вось ужо адзеты і разукрашаны ішоў мужчына гэты на кладбішчэ, чакаў там усю маладзёж»* (зап. у в. Малажын ад Паліны Іванаўны Сідзько, 1932 г. н., перасяленкі з в. Пасудава Брагінскага р-на).

З этнаграфічных апісанняў русальнай абраднасці вынікае, што арганічнымі кампанентамі структуры русальнага абраду з’яўляюцца провады русалкі, яе пагоня за ўдзельнікамі гэтай абрадавай цырымоніі, уцёкі ад русалкі: *«Русалку*

праводзім з дамоўкі да кінем у жыта, а самі ўцякаем, а яна гоніцца за намі» (зап. ад Г. С. Гайдук у в. Лубенікі, 1922 г. н.); *«Вянок несці і там вянок кідалі ў жыта, кідалі і ўцякалі ад русалкі. А яна ўжо нас лавіла, даганяла»* (зап. ад Н. Ліцвіненка ў в. Буркі); *«У нас маладзёж, дзевачкі, вяночкі вілі, надзявалі вяночкі і ішлі дзе-нібудзь у лес, на бугарочак і там хараводы вадзілі: “Мы заўём вяночкі на гады добрыя, / На жыта густое, на ячмень каласісты”*. А ноччу ў *этых вяночках русалку ганялі»* (зап. ад А. Раманавец у в. Новы Пуць) [1, с. 247 – 248]. «З праводзінамі русалак, – як слушна адзначаў А. С. Ліс, – заканчваліся абрады, звязаныя з веснавай парой года, і спяванне вясняных песень» [2, с. 54].

Даследаванне фактычных матэрыялаў па веснавай каляндарна-абрадавай паэзіі Брагінскага раёна, на тэрыторыі якога ў розныя гады было праведзена некалькі экспедыцый, дазволіла зрабіць спробу рэканструкцыі асобных абрадавых комплексаў веснавога цыкла земляробчага календара, прымеркаваных да гукання вясны, Вялікадня, Юр’я, Тройцы, праводзін русалкі, і выявіць спецыфічна адметныя рысы на ўзроўні іх структурных кампанентаў, прыкмет і павер’яў.

ЛІТАРАТУРА

1. Традиційная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / Т. В. Валодзіна [і інш.]; ідэя і агул. рэд. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск : Вышэйшая школа, 2012. – Т. 6. Гомельскае Палессе і Падняпроўе : у 2 кн. – Кн. 1. – 910 с.
2. Земляробчы каляндар. Абрады і звычаі / уклад., класіф., сістэм. матэрыялаў і камент. А. І. Гурскага ; уступ. арт. А. І. Гурскага, А. С. Ліса ; рэдкал.: А.С. Фядосік (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1990. – 405 с.
3. Славянские древности: этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М. : Международные отношения, 1995. – Т. 1. А – Г. – 584 с.

РЕЗЮМЕ

В статье на богатом фактическом материале рассматриваются местные особенности отдельных явлений весенней и летней календарной обрядности Брагинского района Гомельской области, характеризуются их структурные компоненты и связанные с обрядами и обычаями приметы и поверья.

SUMMARY

The article examines the local peculiarities of individual phenomena related to the spring and summer calendar rituals of Bragin district, Gomel region. Structural components, signs and beliefs associated with rituals and customs are characterized in the article.

**МІФАЛАГІЧНАЯ ПРОЗА ДОБРУШСКАГА РАЁНА ГОМЕЛЬСКОЙ
ВОБЛАСЦІ: ПРЫМХЛІЦЫ ПРА ВЕДЗЬМУ**

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 23.08.2020)

Знаёмства з фактычным матэрыялам па ніжэйшай міфалогіі асобных раёнаў Гомельскай вобласці дае магчымасць выявіць тыповы характар сюжэтыкі былічак і бывальшчын, а таксама высветліць адметныя мясцовыя рысы складвання асобных сюжэтных тэм. Як слушна адзначыў Б. М. Пуцілаў, міфалагічныя апавяданні на самой справе «аказваюцца варыяцыямі ўстойлівых сюжэтных тэм, пастаянна рэалізуюцца ў мностве тэкстаў, і тэмы гэтыя ўзыходзяць да агульнаславянскага фонду і маюць паралелі ў фальклору іншых народаў» [1, с. 8 – 9]. Паводле меркаванняў даследчыка, «фальклорная сюжэтыка ў многім абавязана першасным бессвядома-мастацкім абагульненнем у міфалогіі. У цэлым яна характарызуецца такімі традыцыйнымі прыметамі (па-рознаму праяўляюцца на розных этапах гісторыі фальклору і ў розных жанрах), як стэрэатыпнасць і формульнасць, умоўнасць матывіровак, устаноўка на вымысел» [2, с. 343].

У дадзеным артыкуле ўвага засяроджана на характарыстыцы аднаго з персанажаў ніжэйшай міфалогіі Добрушчыны – ведзьмы – і звязаных з ёй сюжэтах-матывах. Аб'ектам даследавання з'яўляюцца палявыя экспедыцыйныя матэрыялы архіва навукова-вучэбнай фальклорнай лабараторыі Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.

Найбольш папулярнымі на Добрушчыне з'яўляюцца прымхліцы пра ведзьму, статус якой як міфалагічнага персанажа дакладна вызначыла С. М. Талстая: «Прамежкавае становішча паміж светам дэманаў і светам людзей займаюць ведзьмы» [2, с. 58]. Сярод сюжэтных тэм, звязаных з вобразам ведзьмы, устойлівасцю вызначаюцца наступныя: перакідванне (ператварэнне) ведзьмы ў якую-небудзь істоту або прадмет, яе шкодныя дзеянні, цяжкая смерць ведзьмы, засцярогі ад яе звышнатуральнага ўздзеяння.

Схематычнае абазначэнне рэалізацыі тэмы-матыву, звязанага з метамарфозамі ведзьмы, выглядае наступным чынам:

1. Ведзьма набывае аблічча чорнай кошкі або жабы («*Ведзьмы могуць ператварацца ў жывёл. Гэта – у чорных кошак, жаб яшчэ <...> Расказвалі*

людзі, што жыла ў нашай вёсцы ведзьма, што ператваралася ў здаровую жабу і сасала ў кароў малако» – зап. І. Саламаха ад Ганны Герасімаўны Лупеевай, 1927 г. н., у в. Баршчоўка).

2. Ведзьма набывае выгляд кабылы, каня, казы («Ведзьма можа перарабіцца ў каго ўгодна. І кабылай <...> і казой <...> Кім угодна» – зап. К. Шаўчэнка ад Матроны Макаравай, 1921 г. н., у в. Ігаўка; «А вось у адных хлопцаў была матка-калдуння, якая абарочвалася ў каня. Ну, і вось, хлопцы гулялі, а за імі ўсё конь бегае, не адстае. Ну, яны яго паймалі, завялі ў кузню. І там яны яго падкавалі. А наутра сыны ўстаюць, а матка ляжыць на пячы хворага. Яны паглядзелі – а ў яе на руках і нагах падковы» – зап. А. Давыдавым у в. Баршчоўка ад Любові Іванаўны Рыжковай, 1941 г. н., перасяленкі з в. Дзям’янкі Добрушкага р-на).

3. Ведзьма набывае аблічча мышы, вароны, лятучай мышы, крысы («Ведзьма магла пераўтварацца ў розных птушак і звяроў – мыш, варону» – зап. М. Зэкавай ад Марыі Мікалаеўны Галкінай, 1926 г. н., у в. Крупец; «Ведзьма яшчэ можа абярнуцца лятучай мышшу, крысай» – зап. М. Зайцавай ад Марыі Данілаўны Храпуцкай, 1929 г. н., у г. Добруш).

4. Ведзьма набывае выгляд цяляці («Ведзьма – старая жанчына, якая можа пераўтварыцца ў жывёл: <...> цяля» – зап. Н. Шырай, А. Варганавай ад Н. А. Ананчанка, 1927 г. н., у в. Перарост).

5. Ведзьма набывае аблічча вужа, яшчаркі («Ведзьмы пераварачваліся на празнік (не памятаю ўжо, у які) у вужа <...> яшчарку. Казалі, што калі сядзеш пад барану, прыслоненую да сцяны хлева, то ўбачыш ведзьму. Адзін чалавек так зрабіў і ўбачыў, як баба ператварылася ў яшчарку, так ён пракалоў ёй лапу вілкамі» – зап. І. Бордак ад Раісы Іванаўны Бордак, 1939 г. н., у в. Церахоўка).

6. Ведзьма набывае аблічча сабакі, змяі («Ведзьма паяўлялася ў відзе розных звяроў, напрыклад, <...> сабакі, змяі» – зап. А. Калінкінай ад Ніны Сцяпанаўны Куцэвіч, 1924 г. н., у г. Добруш).

7. Ведзьма набывае выгляд курыцы («Ведзьмы маглі станавіцца <...> курыцай» – зап. А. Бур’як ад Марыі Адамаўны Буханкінай, 1912 г. н., у г. Добруш; «Аднойчы дзяўчына з хлопцам сядзелі за сталом. Пад сталом хадзіла курыца. Дзяўчына хацела таўкнуць яе нагой, а хлопец сказаў: “Не чапай, гэта мая маці”» – зап. ад Валянціны Фамінічны Капянковай, 1932 г. н., у в. Церахоўка).

8. Ведзьма набывае аблічча свінні («Ведзьмы дзелаліся свіннямі, за людзямі ганяліся. Той, хто знайшоў гэтую свінню і ўдарыў яе, яна адразу станавілася чалавекам. Ці за вуха яе спаймаюць і вуха адарвуць» – зап. ад В. Ф. Капянковай у в. Церахоўка; «Быў выпадак, калі ведзьма ператварылася у свінню. Гуляла моладзь, убачыла, што свіння бегае. Злавілі яе і адрэзалі вуха. На другі дзень людзі ўбачылі, што адна баба ходзіць з абматанай галавой. Калі ў яе спрасілі, што гэта, яна сказала, што баліць вуха» – зап. ад Н. А. Ананчанка ў в. Перарост).

9. Ведзьма ператвараецца ў які-небудзь прадмет («Перакуліцца то ў калясо <...> а то і ў капю сена» – зап. І. Бурцавай ад Ганны Сяргееўны Гладышавай, 1933 г. н., у г. Добруш; «Ведзьма <...> можа пераўтварыцца ў рэчы: карзіну» – зап. ад Н. А. Ананчанка ў в. Перарост; «Ведзьма яшчэ можа абярнуцца <...> калодай дроў, сухім дрэвам, калясом, ржавай якой палкай» – зап. ад М. Д. Храпуцкай у г. Добруш).

Прыведзеныя матэрыялы пацвярджаюць жыццяздольнасць дадзенага матыву, звязанага з ператварэннем ведзьмы, з'яўляюцца доказам праявы тыповага характару сюжэтыкі прымхліц.

Л. М. Вінаградава адзначыла, што «ўсе асноўныя характарыстыкі ведзьмы выяўляюцца ў сферы яе шкодных функцый, сярод якіх абсалютна пераважаючай аказваецца здольнасць пераймаць малако ад чужых кароў» [3, с. 42]. Адзін з найважнейшых матываў прымхліц пра ведзьму, запісаных на Добрушчыне, атрымлівае рэалізацыю ў шэрагу тэкстаў Іх таксама можна класіфікаваць у адпаведнасці з той ці іншай функцыяй ведзьмы ў дачыненні да таго, якую яна прыносіць шкоду чалавеку і яго гаспадарцы, што схематычна, як вынікае з фактычнага матэрыялу, можа быць абазначана так:

1. Ведзьма адбірае малако ў кароў («Расказвалі людзі, што жыла ў нашай вёсцы ведзьма, што ператваралася ў здаровую жабу і сасала ў кароў малако» – зап. ад Г. Г. Лупеевай у в. Баршчоўка).

2. Ведзьма наводзіць на людзей псоту, хваробу («Ведзьма можа наслаць порчу. Пагэтану нельга браць ад злых людзей тое, што яны табе даюць. І сама ніколі людзям не давай нічога» – зап. ад Г. Г. Лупеевай у в. Баршчоўка; «Ведзьма можа ўторкнуць іголку ў адзенне, тады балець будзеш доўга» – зап. ад М. А. Буханкінай у г. Добруш).

3. Ведзьма шкодзіць жыту, робіць шкоданосныя заломы ў жыце, каб чалавек хварэў («Жалі жыта. На жыце ведзьмы панакручвалі косы. Адзін хлопец вырваў такую касу і прыцапіў да каляса воза. Бачыць, а ззаду

цягнеца баба, а косы яе запутаныя ў калясо» – зап. ад Н. А. Ананчанка ў в. Перарост; *«Яшчэ ведзьма дзелае заломы ў жыце, каб чалавек доўга балеў. Калі іх знойдзеш, то нельга жаць»* – зап. ад М. А. Буханкінай у г. Добруш).

У найбольшай колькасці тэкстаў прымхліц і бывальшчын прадстаўлены менавіта матыў адбірання ведзьмай малака ў чужых кароў. Як адзначыла Л. М. Вінаградава, «гэты матыў з’яўляецца цэнтральным у наборы шкодных дзеянняў ведзьмы і адзначаецца на тэрыторыі Палесся паўсюдна. Часта ён выступае ў якасці ідэнтыфікуючай прыметы, гэта значыць з’яўляецца галоўным апазнавальным знакам гэтага персанажа» [3, с. 42].

Што да матыву цяжкай смерці ведзьмы, то схема яго лакалізацыі ўключае дзве групы мікраматываў, звязаных з выкананнем пэўных умоў, паводле якіх аблягчаецца паміранне гэтай істоты:

1. Ведзьма памірае пры ўмове перадачы сваёй сілы (*«Ведзьма не можа памерці, спакуль не аддасць сваю сілу. Яна стараецца аддаць каму-небудзь з свайго роду. Гэта старэйшай у родзе жанчыне»* – зап. ад Г. Г. Лупеевай у в. Баршчоўка; *«Памірала гэтая жанчына таксама вельмі цяжка. Некалькі дзён памірала. Крычала так, усё прасіла, каб дзяўчыну да яе прывялі, але ўсе ведалі, што яна навуку сваю хоча перадаць. Я знайшла яе ўжо мёртвую ў печцы. Гэта, каб яе душа выйшла, дык яна ў печку залезла»* – зап. М. Смірновай ад Марыі Мікалаеўны Удодавай, 1947 г. н., у в. Насовічы).

2. Ведзьма памірае, калі ўзрываюць столь (*«У нас тут адна такая доўга не магла памерці. Яна мучылася, крычала. Прышлося столь узрываць, тады толькі сканчалася»* – зап. С. Хацковай ад Кацярыны Піманаўны Шаўчэнка, 1928 г. н., у в. Карма; *«Каб яны памерлі, трэба ўзрываць столь»* – зап. ад М. А. Буханкінай у г. Добруш; *«Жыла так жэнічына, прыйшоў час памерці. Мучыцца, а смерць не ідзе. Пакуль адзін мужчына не выбіў у паталку доску, штоб злы дух выйшаў»* – зап. ад Г. Г. Лупеевай у в. Баршчоўка).

Значнае месца ў прымхліцах адводзіцца матыву засцярогі ад ведзьмы, які ў розных лакальных запісах выяўляе багацце мікраматываў, дзе магічнае значэнне надаецца не толькі пэўным дзеянням, але і адпаведнай прадметнай атрыбутыцы:

1. Асвятчэнне галінкамі вярбы і святой вадой, абсыпанне макам (*«Каб засцярэгчы жывёл ад чаравання, свяцілі іх вярбой, святой вадой. Ну, і тожа абсыпалі кругом сарая дзікім макам»* – зап. ад М. Макаравай у в. Ігаўка).

2. Прагаворванне замоўных формул (шаптанне), малітваў і выкарыстанне солі (*«Некалькі разоў у нашай каровы знікала малако. Яно ў яе дабрэннае было. Дык мы ведалі, хто гэта нам робіць. Тады маці нешта*

пашаптала, соллю насыпала, і тая ведзьма прыбегла да нас, прабачэння ўсё прасіла. Больш у каровы малако не знікала» – зап. ад М. М. Удадавай у в. Насовічы).

3. Завязванне каляровай стужкі на рагах каровы і “зашыванне” серабра ў ашэйнік («Яшчэ любая ведзьма баіцца яркай ленты, любога цвету. Вешалі ленту або трапку на рага карове і гэтым засцярагалі жывёлу. Яшчэ зашывалі жывёвое срэбра на ашэйнік» – зап. ад Г. С. Гладышавай у г. Добруш).

4. Нашэнне пасвечанага крыжыка («Ад ведзьмы нада крэсік царкоўны насіць» – зап. ад М. Д. Храпуцкай у г. Добруш).

5. Спальванне крапівы і ў выніку вымушанае знаходжанне ў становішчы пад гэтым дымам («Лучшы спосаб ад ведзьмы аддзелацца – гэта пайсці ноччу на тое месца, дзе крапіва расце. Голымі рукамі нарваць і не пішчаць, што коліць. Прыцягнуць да дому свайго, не аглядаючыся назад. Там тры дні няхай у цёмным месцы ляжыць. Ноччу разрубіць яе нада. Адзін лісіч ушыць у адзенне, а астатнія падпаліць у чыгунке і нічым не закрываць. Пад гэтым дымам самой хадзіць. Тады, калі так здэлаеш, то ведзьму можна не баяцца да следуюччага Купалля» – зап. ад Н. Г. Міхальковай, 1919 г. н., у г. Добруш).

Прааналізаваны фактычны матэрыял датычыць толькі аднаго персанажа ніжэйшай міфалогіі – ведзьмы, аднак пераконвае ў тым, наколькі важнае вывучэнне народнай міфалагічнай прозы беларусаў менавіта ў рэгіянальна-лакальным аспекце. Высвятленне асноўных матываў прымхліц і бывальшчын, звязаных з вобразам ведзьмы, дае магчымасць асэнсаваць, як фарміруецца даволі стройная сістэма народных уяўленняў, адлюстраваных у сюжэтыцы міфалагічнай прозы, як захоўваецца архаіка народнага светапогляду продкаў і раскрываецца выключнае падабенства ўстойлівых сюжэтных тэм, характэрных для міфалагічных апавяданняў, запісаных у розных месцах і ў розны час.

ЛІТАРАТУРА

1. Путилов, Б. Н. Предисловие / Б. Н. Путилов // Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири / сост. В. П. Зиновьев. – Новосибирск, 1987. – С. 7 – 9.
2. Восточнославянский фольклор : словарь научной и народной терминологии / редкол.: К.П. Кабашников (отв. ред.) [и др.]. – Минск : Наука и техника, 1993. – 478 с.
3. Народная демонология Полесья: публикации текстов в записях 80 – 90-х гг. XX века / сост. Л. Н. Виноградова, Е. Е. Левкиевская. – М. : Языки славянских культур, 2010. – Т. 1. Люди со сверхъестественными свойствами. – 648 с.

РЕЗЮМЕ

В статье на богатом фактическом материале рассматриваются основные мотивы быличек и бывальщин, записанных на территории Добрушского района Гомельской области, выявляются местные особенности реализации отдельных сюжетных тем, сохраняющих устойчивый вариантный характер бытования.

SUMMARY

On the basis of rich factual material, the main motives of the mythological stories, recorded on the territory of the Dobrush district, Gomel region, are studied in the article, local features of the plot theme implementation that preserves the existence of stable characters are revealed.

Раюк А. Р.

«ПНСКАЯ ШЛЯХТА» ЯК ПЕРШАКРЫНІЦА ВЫВУЧЭННЯ ЭТНІЧНЫХ ПРАЦЭСАЎ І ТРАДЫЦЫЙ

*Беларускі нацыянальны тэхнічны ўніверсітэт
(Паступіў у рэдакцыю 03.09.2020)*

Пры даследаванні этнічных працэсаў і традыцый нельга абмінаць бокам геніяльныя творы мастацкай літаратуры, створаныя сучаснікамі эпохі: «Раскіданае гняздо» Янкі Купалы, «Дзве душы» Максіма Гарэцкага і г. д. Як першакрыніцы яны часта могуць у мінімалісцкай і вобразнай форме перадаваць псіхалагічную атмасферу, каштоўныя аўтарскія абагульняючыя ацэнкі і канцэнтраваную сутнасць падзей і працэсаў.

Аб'ектам нашага аналізу стане фарс-вадэвіль «Пінская шляхта» (1866) Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча, які літаратуразнаўцамі лічыцца за бессмяротна-выдатны (Язэп Янушкевіч, Вячаслаў Рагойша, Уладзімір Караткевіч і інш.) [1, с. 30] або «нараўд ці вялікі» (Альгерд Бахарэвіч) [2, с. 18] твор беларускай літаратуры. Традыцыйныя падыходы заўважаць у гэтым творы беларускай класікі сатырычную крытыку работы прадажнага паразітычнага адміністрацыйнага апарата царскай Расіі XIX ст., камічнасць «цёмных» і запалоханых прадстаўнікоў дробнай шляхты (а часам – маральную дэградацыю прывілеяванага саслоўя), праблему ўзаемаадносін бацькоў і дзяцей, а галоўнай сілай, што рухае развіццё сюжэта, – страх [1, с. 30].

Але нам гэта здаецца не поўнасцю вычарпальнай ацэнкай «Пінскай шляхты». Этнолаг заўсёды імкнецца выявіць у літаратурным творы і ацаніць

сістэму нефармальных правіл паводзін этнасу (сукупнасць этычных норм, традыцый, звычаяў, дамінуючых каштоўнасцей, каб ахарактарызаваць этнічны стэрэатып паводзін, які гістарычна склаўся ў працэсе адаптацыі ў навакольным прыродным ландшафце), а таксама ўзаемаадносіны з суседнімі этнасамі.

Сам аўтар вызначыў жанр свайго твора як фарс-вадэвіль – лёгкая камедыя аб побыце ваколіцы Пінскага павета, напоўненым скандальнымі здарэннямі і весялосцю, – і даў назву «Пінская шляхта». В. Дунін-Марцінкевіч намалюваў утульны дом – квітнеючую шляхецкую ваколіцу, напоўненую жывымі характарамі. Урадлівы край, дзе працавітая дробная шляхта жыве заможна («грошы асьмінаю мерыць; у гумне поўна, у хаце дастатак, і абора багата»), нават мае прыхаваныя грошы ў запасе (для хабару і штрафаў) і праяўляе сваю тэмпераментнасць у весялосці са жвавымі танцамі і каларытнай мовай, насычанай гумарам і эратызмам (параўнанне гарчай дзеўкі з гарэлкай), у інтрыжках з лаянкамі і бойкамі. Раблезіянская ідылія: мёд, гарэлка, піва, хлеб, каша, рэпа, хрэн, баравікі, сала, ліпа, бліны, верашчака, каўбасы, зайцы, цецерукі, курыцы, уюны, харты, мука, сушоная рыба. «Чаго ж болей людзям трэба? Пінчуку тут даў Бог неба!». Тут завязваюцца шчырыя чулыя адносіны паміж годнымі людзьмі: прыгажуня Марыся Пратасавіцкая пакахала Грышку Цюхай-Ліпскага, бо ён «малады, прыгожы хлопец, а сэрца ў яго залатое».

Самадастатковасць ідыліі часам бывае патурбавана канфліктамі на традыцыйнай для Рэчы Паспалітай глебе: закрануты шляхецкі гонар – ідэальная каштоўнасць, даражэйшая за любыя грошы і пабітыя спіны. «Мы – адвеку пінская шляхта». Шляхціц Іван Цюхай-Ліпскі паставіў пад сумненне шляхецтва Ціхона Пратасавіцкага, назваўшы яго мужыком. Звычайная падзея ў Рэчы Паспалітай, у адрозненне ад Расійскай імперыі. Сварка бацькоў пагражае шлюбам закаханых дзяцей – Марысі і Грышкі. На скаргу абражанага шляхціца з павятовага цэнтра прыязджаюць два рускія судовыя чыноўнікі (станавы прыстаў Кручкоў і яго пісар Піскулькін), якія абсурднымі штрафамі ў сваю кішэнь абіраюць абодва бакі, а таксама іншых шляхціцаў, што не маюць ніякага дачынення да канфлікту.

Самае галоўнае, што паказана аўтарам у яго творы: належна не функцыянуе чаканая шляхціцамі фармальна сістэма вырашэння канфліктаў – сумленны дзяржаўны суд. Сам В. Дунін-Марцінкевіч патлумачыў прычыну праблемы ў рэмарцы да твора. Гэта адсутнасць усялякай выбарнасці ўлады: у

часы Рэчы Паспалітай мясцовыя чыноўнікі выбіраліся шляхціцамі на соймаках (манарх – на сойме), а ў часы Расійскай імперыі нават дробны судовы чыноўнік (станавы прыстаў) ужо прызначаўся ад расійскага ўрада, а расійскі манарх атрымліваў прастол па спадчыне. У заходнееўрапейскай традыцыі Рэчы Паспалітай задача суддзі была ў тым, каб даць абодвум бакам магчымасць выказацца і прывесці свае аргументы, а пасля гэтага суддзя прымаў рашэнне ў залежнасці ад фактаў следства і сведак. Рускі станы прыстаў сумяшчаў адначасова следчыя, судовыя і паліцэйскія функцыі.

У гэтай рознасці кардынальных грамадскіх прынцыпаў закладзена галоўнае непаразуменне паміж мясцовай шляхтай (спадчынніцай каштоўнасцей і традыцый Вялікага Княства Літоўскага (ВКЛ) і Рэчы Паспалітай) і расійскай уладай. Па гістарычных мерках яшчэ нядаўна палеская ваколіца (разам з іншымі беларускімі землямі) складала частку федэрацыйнай Рэчы Паспалітай з развітымі традыцыямі шляхецкага самакіравання, што была пераўтворана ў канстытуцыйную манархію 3 мая 1791 г., а з 1793 г. увайшла ў склад іншай дзяржавы (Расійскай імперыі), дзе функцыянавалі не проста іншыя законы, а іншыя грамадскія каштоўнасці.

Нам падаецца, што камедыя «Пінская шляхта» выразна апісвае з’яву сустрэчы дзвюх цывілізацый і судакранання іх культур у Беларусі – заходнееўрапейскай (у прыватнасці, мясцовых традыцый ВКЛ і Рэчы Паспалітай) і ўсходнееўрапейскай (традыцый Расійскай імперыі). Гэта, напрыклад, адкрыта праяўляецца ў суіснаванні і мешаніне юрыдычных норм (Статута ВКЛ і ўказаў рускіх цароў), тэрміналогіі («асэсар» – «станавы прыстаў») і моў (беларускай і рускай) у камічных сцэнах суда. Так і было ў бюракратычных дваранскіх установах беларуска-літоўскіх губерняў Расійскай імперыі: асобныя нормы Статута ВКЛ (1588) дзейнічалі да іх адмены ў 1840 г., а выключна руская мова ў справаходстве пачала выкарыстоўвацца пасля 1831 г., хоць да 1864 г. яшчэ часам можна было сустрэць дакументы на польскай мове і фрагменты тэкстаў на старабеларускай.

Сваёй фразай «Не ка мне – няхай у суд падаюць» станы прыстаў Кручкоў, які прыехаў рабіць суд у ваколіцу, нібы падкрэслівае, што гэта не ён асабіста, а фармальнае сістэма судовай працэдуры Расійскай імперыі з’яўляецца прычынай несправядлівых (на думку пінскай шляхты) судовых вырокаў, якія не залагоджваюць людзей, а перашкаджаюць жыццю.

Рэакцыяй пінскай шляхты на такую грамадскую сістэму фармальных працэдур і няпісаных каштоўнасцей з'яўляюцца яе псіхалагічнае непрыманне і спроба ігнаравання. Марыся просіць рускага станавога прыстава Кручкова вырашыць справу не па фармальных правілах, а нефармальна: *«Скончыце дзела няшчаснае між нашымі бацькамі не па-судоваму, а па хрысціянскаму абычаю: пагадзіце іх з сабою, – няхай больш не індычацца»*. Калі Кручкоў «зладзіць яе шчасце» з Грышкам, то Марыя і Грышка ў якасці падзякі гатовыя век прасіць у Бога за «судовага чалавека» Кручкова, яго дзетак і ўнукаў. Кручкоў абяцае вырашыць усё па-хрысціянску і зладзіць вяселле, але ніякага сапраўднага следства не праводзіць, хоць ладзіць вяселле маладых за іх хабар. Сам хабар з'яўляецца адным з распаўсюджаных прыкладаў дэлінквентных паводзін – парушэння фармальных норм, калі людзі нязгодны з гэтымі нормама і жадаюць іх абысці. У той жа час у камедыі дробная шляхта зацята трымаецца сваіх нацыянальных культурных традыцый і годнасці: каб шляхту не секлі лозамі «на голай зямлі без дывана».

Альгерд Бахарэвіч лічыць, што сябе аўтар камедыі ўвасобіў у вобразе Пісулькіна, які, на думку літаратуразнаўца, разам з Кручковым прыехаў у далёкую палескую ваколіцу «адшукаць страчаны нацыянальны характар» беларусаў [2, с. 18].

На наш жа погляд, В. Дунін-Марцінкевіч некаторыя свае рысы і факты біяграфіі перадаў вобразу Харытона Куторгі, што па-іншаму дазваляе ахарактарызаваць як ролю Куторгі ў камедыі, так і саму задуму твора. Менавіта Куторга спявае раманы, кажа заключнае слова і па-майстэрску сыпле шматлікімі рыфмаванымі беларускімі прымаўкамі, як і герой іншага твора В. Дуніна-Марцінкевіча – Навум Прыгаворка з «Ідыліі», якога сам аўтар іграў на мінскай сцэне і імя якога стала паважлівай мянушкай В. Дуніна-Марцінкевіча ад сяброў. Менавіта Куторга ведае велічную гісторыю края: згадвае выдатную перамогу праслаўленага нацыянальнага ваяра Хадкевіча над шведамі пад Кірхгольмам (1605) і паражэнне шведаў пад Палтавай (1709), а таксама ўзбагачае «малюнак» мясцовага грамадства ўпамінаннем пра наяўнасць у ім іншаэтнічных груп («ліхі нехрышчоны татарын» і яўрэй-карчмар Бэрка), хоць яны не прысутнічаюць на сцэне. Ціхон Пратасавіцкі паважае адукаванага шляхціца Куторгі: «Пане Куторга, ты ж такі пісьменны чалавек – можаш падаць разумную раду». Куторгу адзінага ў камедыі бяруць пад часовы арышт, як здарылася і ў жыцці літаратара. Як і

В. Дунін-Марцінкевіч у год стварэння «Пінскай шляхты», Куторга дажывае «шосты дзясятак».

Пасля смерці ў 1854 г. першай жонкі Юзэфы Бараноўскай В. Дунін-Марцінкевіч, перадаючы свае пачуцці і жаданні ў той час, напісаў характэрныя шчырыя вершы «Трэба кахаць» (1854), «Яна» (1854) і «Хіба я стары?» (1858). У сталым узросце пісьменнік другі раз ажаніўся з вельмі маладой Марыяй Грушэўскай. Заляцанні старога Куторгі да Марысі, няроўны па ўзросце шлюб і нейтральнае стаўленне беларусаў да гэтага з’яўляюцца адной з цэнтральных тэм камедыі «Пінская шляхта».

Куторга таксама яскрава паказаны як мастак вобразаў і слова, знаток жаночай прыгажосці і філосаф (галоўны інтэлектуал твора). Менавіта ён, як трапна адзначыў Альгерд Бахарэвіч [2, с. 18], апавядае пра сацыяльную іерархію ў часы Расійскай імперыі: *«Дзярэ каза ў лесе лозу, / Воўк дзярэ у лесе козу, / А ваўка – мужык Іван, / А Івана – ясны пан, / Пана ўжо дзярэ юрыста, / А юрысту – д’яблаў трыста!»*. Напэўна, пад «д’ябламi» В. Дуніным-Марцінкевічам разумеліся найвышэйшыя расійскія чыноўнікі і члены царскай сям’і, якія не залежалі ад беларускіх паноў, а дыктавалі апошнім сваю волю, як і мясцовым і прышлым дробным чыноўнікам («юрыстам»), да якіх беларускі класік і сам належаў пэўны час свайго жыцця.

У Расійскай імперыі ў рамках адзінай цэнтралізаванай адміністрацыйнай сістэмы існавала разнастайнасць рэгіянальных юрыдычных норм, складанасць і рознаварыянтнасць палітыкі і форм кіравання рэгіёнамі, у тым ліку нярускімі ўскраінамі. Аднак, як паказваюць даследчыкі, гэтая разнастайнасць кіраўніцкіх форм і сама эвалюцыя ўнутранай палітыкі Расійскай імперыі ніколі не парушалі прынцыпы царскага самаўладдзя і імперскай мадэлі рускай дзяржавы па схеме «цэнтр-ускраіны» без якіх-небудзь сапраўдных аўтаномій: «Ні пры якіх гістарычных абставінах не рабілася добраахвотных саступак, якія маглі б прывесці да ўзнікнення чаго-небудзь, што нагадвае “дагаворныя правы”, – пагадненне, заключанае паміж суверэнам і народамі <...> Самае вялікае, на што мог пайсці царызм, успрымаючы як дадзенасць бяспрэчнае выкананне падданымі павіннасцей і абавязкаў, – гэта прадастаўленне “прывілеяў” выбраным групам на класавай, прафесійнай ці тэрытарыяльнай аснове» [3, с. 44]. Самі гэтыя «прывілеі» ці, напрыклад, Збор законаў Расійскай імперыі (1832) маглі быць ануляваны царом у любы момант і ў аднабаковым парадку, без якіх-небудзь тлумачэнняў і кампенсацыі [3, с. 44].

Грышка Цюхай-Ліпскі ад імя мясцовай шляхты просіць у рускага чыноўніка, апелюючы да роўнасці статусаў з рускім дваранствам: *«Не глумі ж, не пэўкай у балоце шляхеўкай, братняе табе, крыві! Скасуй строгі твой дэкрэт, на сорам нашай ваколіцы пісаны»*. З аднаго боку, Кручкоў на словах згаджаецца з ваколічнымі шляхціцамі (*«Ну, панове шляхта-брацьця! Я вам родны, я вам брат»*), а з другога – на самай справе імкнецца абабраць і падтрымліваць паміж імі звады для сваёй карысці і кіравання імі.

Нельга папракаць прадстаўніка маладога пакалення – Грышку Цюхай-Ліпскага, які загадзя дае Кручкову хабар, каб вырашыць сваю праблему. У канкурэнцыі з моцным сапернікам беларуская шляхта выбірае спосаб хоць бы адкупіцца, але захаваць сваю этнічную самасць (каштоўнасці і традыцыі) праз адаптацыю, тым больш што расійскае чыноўніцтва такое прадажнае. Грышка таксама добра разумее, у чым галоўная праблема мясцовай шляхты: *«Бачыце, бацька, як нядобра, што вы зводзіцеся з суседзямі»*. І ў маладога Ліпскага няма страху, а ёсць мэтанакіраванасць: *«Што хочаце, тое рабіце, а ўсё-такі Марыся будзе мая!»*. Дарэчы, Куторга менавіта Грышку параўновае з пераможным гетманам Хадкевічам.

Язэп Янушкевіч лічыць, што «драматург бязлітасна выкрыў пыхаватую забабонную шляхту, самой гісторыяй асуджаную на выміранне». Мы больш згодны з думкай Міхася Яніцкага, што ў камедыі В. Дуніна-Марцінкевіча «мы не знойдзем адмаўлення шляхты як сацыяльнай групы», якая вымушана сысці з гістарычнай арэны [4].

Паводле нашага аналізу, лейтматывам усёй творчасці Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча стаў заклік да паразумення паміж дваранамі (шляхтай) і сялянамі і народнага адзінства. У камедыі ж «Пінская шляхта» аўтар спецыяльна заклікае саміх шляхціцаў (эліту грамадства) спыняць сваркі і бойкі паміж сабой.

Цікава, што ў «Пінскай шляхце» ўхваляюцца традыцыйныя хрысціянскія каштоўнасці, але адсутнічае роля рэлігійных структур (касцёла ці царквы) і не акцэнтуюцца канфесія (каталіцкая ці праваслаўная) у беларускім грамадстве. Вядома, што святарства (праваслаўнае, каталіцкае і пратэстанцкае) у ВКЛ і Рэчы Паспалітай увогуле не лічылася за асобнае саслоўе і на беларускіх землях мела другаснае значэнне ў грамадскай іерархіі і культуры ў параўнанні са свецкім дваранствам (баярамі, шляхтай), нягледзячы на тое, што ў Сенаце Рэчы Паспалітай каталіцкія біскупы займалі пярэднія крэслы, а праваслаўныя і ўніяцкія іерархі не былі прадстаўлены

ўвогуле. Такое ж стаўленне захавалася ў беларускім грамадстве і ў часы Расійскай імперыі, хоць святарства пачало афіцыйна лічыцца за асобнае саслоўе. І ў «Пінскай шляхце» супрацьпастаўленне ваколільных шляхціцаў рускім чыноўнікам ідзе зусім не па рэлігійнай прымеце.

Параўноўваючы літаратурныя вартасці камедыі «Пінская шляхта» і п'есы Г. Ібсена «Пэр Гюнт» (1867), Альгерд Бахарэвіч сцвярджае, што нарвежскі твор значна глыбей асэнсоўвае ідэю самавызначэння і рэалізацыі чалавечай асобы, бо ў ібсенаўскай драматычнай паэме чалавек з яго асабістымі імкненнямі стаіць на самым версе іерархіі агульначалавечых каштоўнасцей [2, с. 21]. Аднак менавіта каханне да дзяўчыны са сваёй ваколільцы дазваляе Пэру Гюнту знайсці самога сябе пасля доўгіх блуканняў па свеце і выратаўвае ад бессэнсоўнасці жыцця.

І ў сваім творы В. Дунін-Марцінкевіч паказвае, што сэнсам жыцця для пінчукоў з'яўляецца не проста шлюб, а сямейнае шчасце. На пытанне, ці хоча Грышка з Марысяй да шлюбу, той адказвае: *«Ой, хачу, вельмі хачу! Бог мяне пакарай, калі я не дам ёй шчасця, адружыўшыся»*.

Абагульняючы ўсё сказанае, адзначым, што камедыя «Пінская шляхта» стварае вобраз утульнага дома, выказвае аўтарскую пазіцыю на грамадскія працэсы ў нацыянальна-патрыятычным духу і цікава, лёгка, непрымусова маніфестуе станоўчыя нацыянальныя і традыцыйныя кансерватыўныя каштоўнасці: гарманічная сям'я, добразычлівасць да суседзяў і таварыскасць, працавітасць, набожнасць, шанаванне нацыянальнай гістарычнай традыцыі, выбарнасць улад, справядлівы суд, свабода волі і творчасці, пазітыўны позірк на свет (радасць быцця), роўнасць адносін мужчын і жанчын.

Такім чынам, фарс-вадэвіль «Пінская шляхта» Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча з'яўляецца цудоўным мастацкім творам, які ўдала і цікава выказаў галоўную сутнасць свайго гістарычнага перыяду – сустрэчу і судакрананне дзвюх культур у Беларусі (мясцовых традыцый ВКЛ і Рэчы Паспалітай і традыцый Расійскай імперыі). Паводле ацэнкі В. Дуніна-Марцінкевіча, першыя вынікі гэтага этнічнага і цывілізацыйнага кантакту на працягу 1-й паловы XIX ст. цяжка назваць сімбіёзам ці сугуччам, хоць, як адлюстроўвае беларускі літаратар у некаторых сваіх творах (напрыклад, «Халімон на каранацыі»), мясцовай шляхтай рабіліся спробы знайсці прымальную форму суіснавання з рускім дваранствам і царом пры захаванні ўласнай ідэнтычнасці і культуры. «Пінская шляхта» з'яўляецца мясцовай першакрыніцай і вельмі сімвалічным творам, які прама ці алегарычна

перадае атмасферу ў беларускім грамадстве ў ходзе адаптацыі яго да новых умоў існавання і яго жаданне захаваць сваю этнічную самасць і культурную самабытнасць. В. Дунін-Марцінкевіч паказвае вядучую ролю свецкай шляхты ў беларускім грамадстве і ў патрыятычных намерах заклікае яе да адзінства.

ЛІТАРАТУРА

1. Дунін-Марцінкевіч, В. Збор твораў : у 2 т. / В. Дунін-Марцінкевіч ; уклад. з тэкст. падрыхт., прадм., перакл. і камент. Я. Янушкевіча. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2007. – Т. 1. – 494 с.
2. Бахарэвіч, А. Гамбургскі рахунак Бахарэвіча / А. Бахарэвіч. – [Б.м.] : Радыё Свабодная Еўропа / Радыё Свабода, 2012. – 428 с.
3. Пирсон, Р. Привилегии, права и русификация / Р. Пирсон // *Ab imperio*. – 2003. – № 3. – С. 35 – 56.
4. Яніцкі, М. Ці высмейваў Дунін-Марцінкевіч пінскую шляхту / М. Яніцкі // Літаратура і мастацтва. – 1996. – 20 снеж. – С. 7.

РЕЗЮМЕ

В статье впервые проводится анализ комедии Винченца Дунина-Марцинкевича «Пинская шляхта» в качестве первоисточника для изучения этнических процессов и традиций Беларуси 1-й половины XIX в. Произведение точно отразило главную суть своего исторического периода – встречу и соприкосновение двух культур в Беларуси (местных традиций ВКЛ и Речи Посполитой и традиций Российской империи). По оценке В. Дунина-Марцинкевича, первые результаты этого этнического и цивилизационного контакта в течение 1-й половины XIX в. трудно назвать симбиозом. В. Дунин-Марцинкевич восхваляет положительные национальные и традиционные консервативные ценности, показывает ведущую роль светской знати в белорусском обществе и в патриотических намерениях призывает её к единству.

SUMMARY

The article analyzes for the first time the comedy «Pinsk gentry» by Vincent Dunin-Marcinkevich as the primary source for studying the ethnic processes and traditions of Belarus in the first half of the XIX century. The work perfectly reflects the main essence of its historical period – the meeting and contact of two cultures in Belarus (local traditions of the Grand Duchy of Lithuania and Polish-Lithuanian Commonwealth and the traditions of the Russian Empire). According to V. Dunin-Martsinkevich, the first results of this ethnic and civilizational contact during the first half of the XIX century can hardly be called a symbiosis. V. Dunin-Martsinkevich praises positive national and traditional conservative values, shows the leading role of the secular nobility in Belarusian society and in his patriotic intentions calls it to unity.

УЯЎЛЕННІ ПРА «КРАЙ ЗЯМЛІ» Ў ТРАДЫЦЫЙНАЙ КАРЦІНЕ СВЕТУ БЕЛАРУСАЎ

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт

(Паступіў у рэдакцыю 23.06.2020)

Артыкул падрыхтаваны ў рамках асобнага праекта фундаментальных і прыкладных даследаванняў НАН Беларусі (Пастановы Бюро Прэзідыума НАН Беларусі ад 12 сакавіка 2019 г. № 116 і ад 10 сакавіка 2020 г. № 87).

Вядомыя ўсім выразы «на край свету», «на край зямлі», якія пазначаюць вельмі далёкую адлегласць, незнаёмае месца, куды чалавек можа зайсці ці заехаць, адлюстроўваюць архаічную карціну свету і паходзяць з традыцыйных касмалагічных уяўленняў, зафіксаваных у фальклорных крыніцах XIX – XX і нават XXI ст. Паводле іх, навакольны свет, уся зямля, мае свае межы, якіх, нягледзячы на цяжкасці, пры пэўных умовах можа дасягнуць чалавек. З наяўных крыніц вынікае, што ў традыцыйнай свядомасці край зямлі выступае адначасова і як міфалагічны вобраз, і як элемент рэальнай навакольнай прыроднай прасторы.

Паняцце «край зямлі» ў традыцыйнай карціне свету беларусаў супрацьпастаўляецца цэнтру і ўвасабляе агульную мяжу культурнай і прыроднай прасторы гэтага свету. Аднак і цэнтр, і мяжа свету маюць сакральны статус. Сакральнасць у дадзеным выпадку абумоўлена як адпаведным статусам мяжы ўвогуле [7, с. 106 – 123], так і яшчэ адным важным чыннікам, які выўляецца ва ўспрыманні сімвалічнай ролі гэтай прасторы.

Край зямлі звычайна апісваецца як месца, дзе «неба з зямлёю сутыкаюцца» [5, с. 189], што адсылае да касмаганічных часоў, калі спачатку неба не было адзелена ад зямлі: «*Перш небо падходзіло да зямлі так, што можна было на яго ўсходзіць, але як людзі саграшылі, та Бог атдзяліў небо ат зямлі й закрыў тую дарогу*» [12, с. 28]; «*...як Бог на зямлі хадзіў. А тады ўсё было разам. Ну кажучь жа, што Ён на зямлі хадзіў, а тады разлучыў неба і з зямлёй, дык ужо сам на небе Бог, а людзі на зямлі*» [8, с. 26]. Гэта сведчыць пра тое, што край свету як месца, дзе зямля і неба злучаны, успрымаецца ў якасці адзінай кропкі ў прасторы, патэнцыяльна дасяжнай для чалавека, што захавала першапачатковыя якасці і стан свету, непадзельнага і ў час да стварэння, і адразу пасля яго ў перыяд так званага Залатога веку. Невыпадкова край свету фігуруе ў лекавых замовах як месца, куды выганяюцца хваробы і дзе магчыма выпраўленне рознага кшталту адхіленняў, бо абнаўленне

жыцца і аднаўленне ладу найбольш эфектыўнае менавіта ў месцы, якое нязменна захоўвае свой сакральны статус і невычэрпны патэнцыял з касмаганічных часоў.

Паняцце «край свету» ўзнікла з распаўсюджаных у традыцыйным грамадстве ўяўленняў пра плоскую зямлю, якая ў такой касмалагічнай мадэлі заўсёды мае выразную акрэсленую мяжу, прычым гэтая мяжа існуе толькі на гарызантальным, а не на вертыкальным узроўні. З цягам часу архаічная мадэль свету, паводле якой зямля мае плоскую круглую форму, выціскалася ідэяй пра шарападобнасць зямлі. Аднак круглая форма яшчэ разумелася ў кантэксце яе плоскасці: «— Чуў я, і што зямля круглая, як бабскі клубок нітак. / — Ды яна — круглая. Але ня так, як клубок, а — як патэліна плоская, што бабы бліны пякуць. Вот з-за гэтага і неба ўпёрлася» [2, с. 289]. Праз такую супярэчнасць паступова пашыралася ўяўленне пра прынцыповую адсутнасць краю зямлі: «Зямля не мае канца, бо яна круглая, як галка» [12, с. 47].

Як сведчыць наяўны матэрыял фальклорна-этнаграфічных крыніц, уяўленні пра край зямлі маюць пэўныя адрозненні і ўвасабляюцца ў двух асноўных варыянтах, якія будуць разгледжаны далей.

1. Край зямлі — сцяна, агароджа. Паводле першай групы ўяўленняў, край свету, які апісваецца як месца, дзе сутыкаецца неба і зямля, прадстаўлены ў выглядзе цвёрдай сцяны ці агароджы. Адметна, што такія вобразы фіксуецца падчас сучасных экспедыцый, напрыклад, у вёсцы Судзілы Клімавіцкага раёна: «Бывала, бульбу сеям: “Бацька, а што там дальшэ, ну, за небам, неба канчаецца. А што там дальшэ?” А ён: “Неба шалёўкай забіта там”. І мы, дуракі, бягім, бягім — ано всё дальшэ, дальшэ» [1, с. 246].

Як ужо адзначалася, першапачаткова, па ўяўленнях, неба не было адзелена ад зямлі, што давала чалавеку магчымасць трапіць на неба, але пасля з-за грахоў такая здольнасць была згублена. Аднак пры гэтым кропка, дзе зямля сустракаецца з небам, сама па сабе робіць магчымым падняцца на неба. Вядома некалькі апавяданняў пра салдат, якія наведвалі край свету: «А што ты баеш, Спірыдон, што свету нідзе канца нет. А чаму ж, бывала, салдаты заходзяць туды, дзе ўжо і канец свету. Я сам помню аднаго салдата-старычка. Ён яшчэ Аляксандра I помніць. Вот ён нам і раскаваў, што быў там, дзе неба ўпёрлася ў зямлю, — і яны ранцы, і амуніцу вешалі на небе, і бяллё сушылі» [2, с. 288 — 289]; «Паслалі маскаля ў чужы край. Ішоў ён, ішоў да й заблудзіўся. Падходзіць да ён к таму мейсцу, дзе канчаецца земля. Нельга йці далей. — Дай, паначую, — думае маскаль. Убіў гэта ён у небо гвозд, па-

весіў свой клунак, наклаў агню, лёг і пакурвае люльку» [11, с. 1]; «Канец зямлі дзесь далеко за морэм, там, дзе зямля стыкаецца з небам. Кажуць, што толькі адзін салдат быў раз аж на краю зямлі, ён там убіў у небо гвозд і па-весіў свой клунак. Ці праўда, ці не, ён нават хадзіў на небо, але яму там не спадабаласо, бо на небе не нашоў ні тутуну, ні гарэлкі» [12, с. 48].

Невыпадкова, што менавіта салдаты згадваюцца ў такіх апавяданнях. Па-першае, пасля захопу беларускіх зямель Расійскай імперыяй і ўвядзення рэкруцкай павіннасці салдаты-рэкруты сталі найбольш мабільнай групай насельніцтва, прадстаўнікі якой пакідалі родныя мясціны і выпраўляліся на службу па ўсім вялікім абшары імперыі, удзельнічалі ў далёкіх замежных ваенных кампаніях. Таму толькі салдат, паводле народнага меркавання, і быў здольны трапіць не проста на чужыну, але на самы край свету. Па-другое, важны сам сімвалічны статус салдата, які для сваёй супольнасці становіўся, па сутнасці, прадстаўніком іншасвету, чужынцам у сацыяльным плане. Выпраўленне ў рэкруты фактычна азначала смерць чалавека як на сімвалічным узроўні (чалавек на доўгі час пакідаў радзіму, грамаду, не ствараў сям'ю), так і на фізічным (рэкруты паміралі, атрымлівалі калецтвы, не вярталіся ў родныя мясціны). Салдат, як носьбіт іншасветных якасцей, атрымліваў магчымасць трапіць на мяжу гэтага і таго свету.

Уяўленні пра нябесную сцяну на краі зямлі звязаны з архаічнымі індаеўрапейскімі вераваннямі пра цвёрдае, каменнае неба. Гэтыя міфалагічныя погляды адлюстраваліся ў індаеўрапейскіх мовах, дзе семантыка слова «неба» выяўляецца праз значэнне «каменны звод» [7, с. 78]. Беларусы ўспрымалі неба як дах ці купал, які пакрывае ўсю зямлю: «Прадстаўлялі, што эта купал, неба, вот, і гдзе-то там на краях ён апіраецца на зямлю» [1, с. 245]. Беларусы пра неба так і казалі, што гэта «божы дах» [10, с. 150], «богава страха» [14, с. 217]. Захаваліся ўяўленні, якія сведчаць пра існаванне вобраза каменнай сцяны: «Госпадзі <...> гарадзі каменную сцяну ат неба і да зямлі» [6, с. 274]. Паводле пазнейшага народнага меркавання, неба зроблена з нейкага цвёрдага, але нябачнага рэчыва: «Неба ёсць вялізны купал, зроблены з рэчыва, падобнага на шкло» [4, с. 94 – 95]; «Небо так штучно зроблена, што людзі ніяк не могуць даведацца. Яно прасвечвае, бы шкло, але цьвордае й моцнае» [12, с. 28].

Край свету, як памежная і перыферычная прастора, на сімвалічным узроўні набліжаецца да цэнтру свету, што ў фальклорных тэкстах, асабліва ў валачобных песнях, апісваецца як агароджаная тынам сядзіба, на двары якой

часам знаходзіцца прастол Бога: *«У тваім дварку, / Як у вянку: / Шацёр стаіць / Тонак, высак, / Срэбрам крыты, / А ў тым шатрэ / Прастол стаіць, / За прастолам / Сам бог сядзіць»* [3, с. 122 – 123]; *«Твой дварочак, як вяночак, / Тынам тынаваны дубовенькім, / Дубовенькім, цісовенькім»* [3, с. 128 – 129]. У валачобных і калядных песнях з такім сюжэтам круглы ў плане двор не толькі пазначае сакральны цэнтр Сусвету [7, с. 267], але і выступае ў якасці мадэлі ўсяго свету. У такім выпадку круглы двор адпавядае круглай плоскай зямлі, мяжа двара адпавядае краю зямлі, а сама агароджа (тын) суадносіцца з небам. Сімвалічнае значэнне агароджы як аднаго з увасабленняў мяжы заключаецца ў ахове і адасабленні «свайго» свету ад «чужога», а таксама ў магчымасці аператыўнай і эфектыўнай камунікацыі (або яе прадухілення) чалавека і іншасвету, што гарантуе стабільнасць касмічнага парадку ў цэлым [7, с. 123].

2. Край зямлі – бездань. Другая вядомая група фальклорных наратываў адлюстроўвае ўяўленне беларусаў пра тое, што на краі зямлі знаходзіцца прорва, бездань: *«Думаюць, што зямля не шарападобная, а плоская, што ёсць канцы зямлі, да якіх калі дайсці, то вачам прадставяцца бездань і прорва»* [9, с. 45]. У такіх уяўленнях край свету апісваецца не проста як месца, дзе сутыкаюцца сцяной неба і зямля, а як месца, дзе ўзыходзіць і заходзіць сонца, падае вада.

Сонца ці проста ўздываецца з-за краю зямлі, ці туды ж апускаецца: *«Сонейко раненько падымаецца з-за зямлі й коціцца па небу на захад, потым нанач яно заходзіць пад землю й там атдыхае, а потым зноў падымаецца»* [12, с. 28]. Сонца мае на краі зямлі свой палац, як гэта апісваецца ў казцы «Агонь у сэрцы, а розум у галаве»: *«Мо ўжэ саўсім блізка падышоў ён к сонейку, дзе яно з-за зямлі сходзіць на небо <...> як зірнуў праз лес, дак аж вочы зажмурыў, – такі там бляск. Падышоў ён бліжэй, аж гэта сонейка палацы блішчаць у золаце, бы вагонь гарыць. Насілу вайшоў ён туды, чуць не аслеп ат бляску»* [13, с. 202 – 203]. На край зямлі да сонца выпраўляецца герой казкі, каб ведаць усё на свеце. Блізкасцю да сонца тлумачыцца надзвычайная гарачыня на краі зямлі: *«Далеко е край зямлі, дзе зямля сходзіцца з небам, але ніхто туды не даходзіў, бо там вельмі гарачо»* [12, с. 47].

З уяўленняў пра плоскую зямлю і бездань на яе краі натуральным чынам вынікае тое, што ўся вада (крыніцы, рэкі, мора, што абкружае зямлю) сцякае уніз. Адсюль паходзяць апісанні, згодна з якімі, край зямлі – гэта

месца, дзе «сонейка западае, дзе вада ўпадае» [5, с. 58, 243], а гэта, у сваю чаргу, дазваляе зразумець, чаму «зямля стаіць на вадзе» [12, с. 47].

Край зямлі ў традыцыйнай карціне свету беларусаў – гэта і месца ў навакольнай прасторы, куды тэарэтычна можа дайсці чалавек, і таксама сакральнае месца, што вылучаецца як кантактная, памежная зона з іншасветам, дзе можна атрымаць дапамогу надзвычайнага кшталту, якой няма ў свеце людзей. Паводле народных уяўленняў, на краі свету знаходзіцца жывая і гаючая вада: «*Е такая жывая вада, што яна мажэ ажывіць нават змарлаго. Е й такая вада, што яна гоіць усялякія раны й лечыць усялякія хваробы, толькі жывую воду або тую, што гоіць, не можна дастаць, бо яна дзесь на краю света, а каб туды дайці, та трэа доўго йці тою дарогаю, на якой засела нячыстая сіла, засела дзеля таго, каб не дапусціць чалавека да таго цуду*» [12, с. 51]. Як бачна, перашкодай для чалавека на шляху да краю зямлі з’яўляецца не толькі далёкая адлегласць, але і нячыстая сіла, што дадаткова падкрэслівае іншасветны характар гэтай прасторы. Традыцыйны погляд на край зямлі як месца, дзе можна здабыць веды пра ўсё на свеце або жывую і гаючую ваду, адпавядае агульнаму ўспрыманню мяжы і памежнай прасторы, якая выступае крыніцай надзвычайных рэсурсаў і патэнцый, як небяспечных, так і неабходных для чалавека [7, с. 107].

На край свету ў замовах выганяецца ўсё ліхое, а таксама хваробы, якія павінны там знікнуць: «*Нясіце за цёмныя лясы, за сіняе мора, дзе сонца западае, гора-ліха прападае*» [5, с. 57]; «*Ішоў звіх дарогамі крамяністымі, камяністымі; дзе неба з зямлёй спаткаецца, няхай звіх змянаецца*» [5, с. 179]; «*Дзе неба з зямлёю сутыкаюцца, усё дрэннае няхай туды ўбіраецца*» [5, с. 189]; «*Забралі, паняслі, дзе пяхух не пяе, дзе пастух не ходзіць, дзе статку не пасе, дзе месяц не свеціць, дзе сонца не грэе, дзе сонейка западае, дзе вада ўпадае, там уляк-спужанне прападае*» [5, с. 243]. З улікам таго, што край зямлі ўвасабляе непадзельны стан свету, праз выгнанне туды хваробы забяспечваецца вяртанне да пачатковага стану, калі нічога нідзе не было, а значыць, няма і гэтай хваробы. Такім чынам, забяспечвацца выпраўленне хібаў і аднаўленне здароўя чалавека, які таксама сімвалічна вяртаецца ў свой першапачатковы поўны жыццёвай сілы стан.

У завяршэнне разгляду традыцыйных беларускіх уяўленняў пра край зямлі падкрэслім асноўныя моманты. У народнай свядомасці паняцце «край зямлі» адначасова разумеецца і як месца ў навакольнай прыроднай прасторы, і як сімвалічнае месца на памежжы з іншасветам, дзе знаходзяцца міфалагіч-

ныя істоты, крыніцы з жывой і гаючай вадой, куды выганяюцца хваробы і ліха. Сам край зямлі з'яўляецца мяжой паміж «гэтым» і «тым» светам, што абумовіла зварот да адзначанага вобраза ў замовах (магічных практыках у шырокім сэнсе). Важны сакральны статус і сімвалічны патэнцыял гэтай прасторы вызначаюцца тым, што край зямлі ўвасабляе пачатковае адзінства неба і зямлі, характэрнае для касмаганічных часоў і Залатога веку.

Уяўленні пра край зямлі маюць пэўную варыятыўнасць і звычайна апісваюць яго ў якасці месца, дзе сутыкаюцца зямля і неба, прычым зямля агароджана цвёрдай сцяной (само неба), ці як месца, дзе знаходзіцца бездань, куды падае вада і дзе ўздываецца/заходзіць сонца. Паняцце «край зямлі» паходзіць з архаічнай касмалагічнай канцэпцыі плоскай Зямлі, што панавала на беларускіх землях у традыцыйным вясковым грамадстве да XX ст.

ЛІТАРАТУРА

1. Авілін, Ц. Паміж небам і зямлёй: этнаастраномія / Ц. Авілін. – Мінск : Тэхналогія, 2015. – 287 с.
2. Арлоўскі, В. Беларускія народныя расказы / В. Арлоўскі // Arche. – 2011. – № 5. Полацк: падарожжа ў прасторы і часе. – С. 282 – 299.
3. Валачобныя песні / склад. Г. А. Барташэвіч, Л. М. Салавей ; склад. муз. часткі В. І. Ялатаў ; рэд. тома К. П. Кабашнікаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1980. – 560 с.
4. Демидович, П. Из области верований и сказаний белорусов / П. Демидович // Этнографическое обозрение. – 1896. – № 1. – С. 91 – 120.
5. Замовы / уклад.: У. А. Васілевіч, Л. М. Салавей ; уступ. арт. Л. М. Салавей. – Мінск : Беларусь, 2009. – 519 с.
6. Лапацін, Г. І. Любоўныя замовы са збору Веткаўскага музея народнай творчасці / Г. І. Лапацін // Навуковыя запіскі Веткаўскага музея народнай творчасці : зб. арт. супрацоўнікаў музея да 25-годдзя заснавання Веткаўскага музея народнай творчасці / навук. рэд. Г. Р. Нячаева. – Гомель, 2004. – С. 270 – 278.
7. Лобач, У. А. Міф. Прастора. Чалавек: традыцыйны культурны ландшафт беларусаў у семіятычнай перспектыве / У. А. Лобач. – Мінск : Тэхналогія, 2013. – 510 с.
8. Полацкі этнаграфічны зборнік / М-ва адукацыі Рэспублікі Беларусь, Полацкі дзярж. ун-т ; уклад., прадм. У. А. Лобача. – Наваполацк : ПДУ, 2011. – Вып. 2. Народная проза беларусаў Падзвіння : у 2 ч. – Ч. 1. – 290 с.
9. Романов, Е. Р. Материалы по этнографии Гродненской губернии. / Е. Р. Романов. – Вильно : Изд. Управления Виленского учебного округа, 1911. – Вып. 1. – 238 с.
10. Сержпутовский, А. К. Очерки Белоруссии. I. Сябрына. II. Бонда (из жизни полесских белорусов южной части Слуцкого уезда Минской губернии) / А. К. Сержпутовский // Живая старина. – 1907. – Т. XVI, вып. III. – С. 149 – 152.

11. Сержпутовский, А. К. Сказки и рассказы белорусов-полешуков (материалы к изучению творчества белорусов и их говора) / А. К. Сержпутовский. – СПб. : Типо-литография К. Л. Пентковского, 1911. – VII, 185 с.
12. Сержпутоўскі, А. К. Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў / А. К. Сержпутоўскі. – Мінск : Універсітэцкае, 1998. – 302 с.
13. Сержпутоўскі, А. К. Чароўны човен: казкі і апавяданні беларусаў Слуцкага павета / А. К. Сержпутоўскі ; склад., прадм., навук. рэд., літ. апрац. У. К. Касько. – Мінск : Вышэйшая школа, 2012. – 446 с.
14. Янкоўскі, Ф. Дыялектны слоўнік / Ф. Янкоўскі. – Мінск : Выд-ва АН БССР, 1959. – 230 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена представлениям о «крае земли» в мифопоэтической картине мира белорусов. Автор рассматривает семантику данного понятия и его роль в традиционном мировоззрении. В народном сознании край земли является границей между «этим» и «иным» миром, а сам термин понимается и как место в окружающем природном пространстве, и как символический локус, обладающий характеристиками потустороннего мира. Край земли воплощает первоначальное единство неба и земли, что характерно для космогонических времён и Золотого века.

SUMMARY

The article discusses ideas about the edge of the earth in the Belarusians' traditional worldview. The author considers the semantics of this concept and its role in the traditional worldview. In folk beliefs, the edge of the earth is shown as the border between «this» and «other» world. This term is understood both as a place in the surrounding natural space and as a symbolic place with the characteristics of the other world. The edge of the earth embodies the original unity of heaven and earth, which is characteristic of cosmogony times and the Golden Age.

Станкевіч А. А.

ДЭРЫВАЦЫЙНЫ ПАЎТОР І ЯГО ФУНКЦЫЯНАЛЬНА-СТЫЛІСТЫЧНАЯ РОЛЯ Ў БЕЛАРУСКІХ НАРОДНЫХ ЗАГАДКАХ

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 14.09.2020)*

Адным з найбольш распаўсюджаных прыёмаў вуснай народнапаэтычнай традыцыі, які выкарыстоўваецца ў розных фальклорных жанрах, лічыцца паўтор. Паўторы ў фальклорным тэксце адыгрываюць важную ролю ў структура-семантычнай арганізацыі слоўнай тканіны твора: з'яўляюцца галоўным моўным сродкам яго звязнасці, ствараюць вобразны паралелізм, садзейнічаюць лагічнаму вылучэнню паўтораных моўных

элементаў, актуалізацыі іх сэнсу, спрыяюць рытміка-інтанацыйнаму афармленню маўлення [1, с. 40; 2, с. 76; 3, с. 5].

У сістэме жанраў вуснай народнапаэтычнай творчасці адметнае месца займаюць загадкі дзякуючы іншасказальнай і лаканічнай форме выражэння іх зместу, вобразнасці і выяўленчай выразнасці. Паэтыка загадкі грунтоўна асвятлялася ў працах даследчыкаў беларускай народнапаэтычнай творчасці [4 – 6]. Слоўна-вобразныя сродкі стварэння выяўленчай выразнасці дыскурсу беларускіх народных загадак пакуль што не акрэслены ў поўным аб'ёме лінгвістычнай інтэрпрэтацыі.

Аб'ектам аналізу ў артыкуле з'яўляюцца беларускія народныя загадкі, змешчаныя ў зборніку «Загадкі» (серыя «Беларуская народная творчасць») [7], мэтай – вызначэнне тыпаў і відаў дэрывацыйнага паўтору, яго тэкстаўтваральнай, сэнсавыяўленчай і выяўленча-выразнай ролі ў дыскурсе беларускіх народных загадак.

Паводле якасці і характару паўтораных моўных адзінак вызначаецца поўны і частковы паўтор. Пры поўным паўтараюцца асобныя лексічныя адзінкі, пры частковым – асобныя кампаненты гэтых адзінак. Частковы паўтор называюць таксама дэрывацыйным, або словаўтваральным. Як адзначаюць даследчыкі, «дэрывацыйны паўтор – прыватная разнавіднасць моўнага паўтору, якая прадугледжвае рэгулярнае ўзнаўленне ў мікра- і макратэксце асобных марфем у розных словах: пры каранёвым паўторы – паўтор караня ў словах з рознымі афіксамі, пры афіксальным паўторы – паўтор афіксаў у рознакаранёвых словах, які мае тэкстаўтваральную функцыю і служыць для звязнасці тэксту, стварэння лейтматыву, актуалізацыі асацыятыўнай, сімвалічнай інфармацыі і іншых функцый» [8, с. 77].

У дыскурсе беларускіх народных загадак дэрывацыйны паўтор выкарыстоўваецца даволі часта. Ён не толькі служыць для звязнасці выказвання, але і выконвае асацыятыўна-вобразную функцыю, ажыўляе ўнутраную форму слова, актуалізуе семантыку паўтораных слоў, якія звычайна называюць пэўныя ўласцівасці, якасці, колькасны склад, стан або дзеянне загаданага прадмета.

Найчасцей у загадках ужываюцца каранёвыя паўторы, даволі разнастайныя па структуры, пазіцыі ў сказе, колькасці кампанентаў і функцыі. Гэта, як правіла, словазлучэнні, звязаныя пэўнай сінтаксічнай сувяззю.

Так, аднакаранёвыя дзейнік і выказнік, звязаныя адносінамі каардынацыі, вызначаюць зашыфраванае дзеянне, што выконвае аднайменны суб'ект: «*Паўзун паўзе і іголки вязе. Вожык*» [7, № 1327]; «*Пад лінавым кустом мяцеліца мяце. Муку сеюць*» [7, № 1958]; «*Каціліся каточки на лінаваму масточку. Як увідзелі зару – шмыг у ваду. Клёцкі высыпаюцца з рэшата ў гаршчок*» [7, № 1990].

Аднакаранёвыя назоўнік і дзеяслоў, звязаныя аб'ектнымі адносінамі, падкрэсліваюць аб'ект, на які накіравана аднайменнае дзеянне: «*Загадаю загадку, закіну за градку, няхай мая загадка ляжыць да налецця. Жыта*» [7, № 542]; «*Загадаю загадку: улажу ў яму ягадку, выму, абліжу ды ізноў улажу. Лыжка і міска з кашай*» [7, № 2059].

Словазлучэнні з атрыбутыўнымі адносінамі ўзмацняюць характарыстыку загаданага прадмета праз семантыку азначальнага слова, выражанага аднакаранёвым назоўнікам: «*У цёмнай цямніцы паны кросны ткуць. Пчолы*» [7, № 1145]; «*Малы-малы малышачкіносяць воду на вышачкі. Пчолы*» [7, № 1143].

Квантытатыўныя адносіны паміж аднакаранёвымі назвамі ў загадках указваюць на колькасць пэўных састаўных частак загаданага прадмета: «*Чатыры чатыркі, пятая растапырка, шостая жывушка. Калыска і дзіця*» [7, № 2426]; «*Чатыры чатырнечкі пабеглі ў палянечкі, ды злавілі вутку і пасадзілі ў кутку. Воз са снапамі*» [7, № 1533].

Каранёвы паўтор у загадках мае розную часцінамоўную прыналежнасць і прадстаўлены наступнымі прадуктыўнымі структура-семантычнымі мадэлямі:

– ‘назоўнік+дзеяслоў’ – «*Зара зырала, ключы пацярала, месяц убачыў, сонца ўкрала. Раса*» [7, № 234]; «*Прыехалі пісары і ўсе дзверы спісали без пярэ і без карандаша. Мароз*» [7, № 248]; «*Шарык, шарык, усю хату перашарыў і ў куточку стаў. Венік*» [7, № 2573]; «*Сталі шыпулі шыпуліца, няма месца, дзе ім прытуліца. Пчолы*» [7, № 1162];

– ‘назоўнік+прыметнік’ – «*Доўгі даўгач упадзе ў балота, яго не знаць. Дождж*» [7, № 210]; «*За борам баранскім, за лесам лясанскім плакала каралеўна голасам панскім. Зязюля*» [7, № 1370]; «*Чорная чарнява ўвесь лес паламала, белая бялява ўвесь лес падымала. Ноч і дзень*» [7, № 390]; «*Мудры мудрэц гусей арэць. Пісар*» [7, № 2945].

Непрадуктыўнымі, адзінкавымі ў загадках з'яўляюцца мадэлі:

– ‘назоўнік+назоўнік’ – «*Тындэлечка невялічка, тындэль бальшой.*

Капуста» [7, № 671];

– ‘прыметнік+прыметнік – «*Не чарнёны, а ўвесь чорны*. Воран» [7, № 1345];

– ‘назоўнік+дзеепрыметнік’ – «*Тысячы братоў адным поясам падпаясаны*. Сноп» [7, № 1535];

– ‘прыметнік+дзеепрыслоўе’ – «*Што бела не белячы?* Лебедзь, снег» [7, № 3255]; «*Што чорна не чэрнючы?* Воран» [7, № 3256].

Такім чынам, паводле граматычнай аформленасці большасць каранёвых паўтораў належыць да розных часцін мовы, што спрыяе стварэнню рознабаковай характарыстыкі апісаных з’яў. Як сведчаць прыклады, часцей за ўсё ў структурна-семантычных мадэлях з каранёвым паўторам у загадках выкарыстоўваецца назоўнікі, якія дзякуючы сваёй намінатыўнай функцыі выконваюць ролю субстанцыянальнага ядра выказвання.

Каранёвыя паўторы ў загадках з’яўляюцца, як правіла, двухкампанентнымі: «*Сіня сінява лес паламала, лес павяў, горад стаў*. Каса» [7, № 1635]; «*Стаяць стаючкі, а на іх калючкі*. Хваёвыя дрэвы» [7, № 410]; «*Два арлы арлююць, адно яечка балуюць*. Кума, кум і дзіця» [7, № 2990].

У некаторых выпадках выкарыстоўваецца парны дэрывацыйны паўтор, які стварае аб’ёмную характарыстыку загаданага прадмета і павышае вобразнасць і выразнасць яго апісання: «*Віса вісіць, хода ходзіць, віса ўпала, хода ўкрала*. Жолуд і свіння» [7, № 444]; «*Рыцька рые, ляпа ляпае: сцеражыся, рыцька, – пан едзе*. Свіння, сарока, воўк» [7, № 1092]; «*Рында рые, скока скача: берагіся, рыя, – курман ідзе*. Свіння, сарока, воўк» [7, № 1092]; «*За борам баранскім, за лесам лясанскім плакала каралеўна голасам панскім*. Зязюля» [7, № 1370]; «*Вязушка вязе, сякушка сячэ, мокры Марцін ні сапе, ні храпе, толькі наварочваецца*. Лыжка, зубы і язык» [7, № 2047].

У складзе дэрывацыйнага каранёвага паўтору паводле яго ўзаемаразмяшчэння вызначаюцца кантактныя і дыстантныя паўторы. Кантактны дэрывацыйны паўтор у загадках выкарыстоўваецца значна часцей, ён выконвае ў першую чаргу ролю ўзмацнення сэнсу і ідэйнай значнасці паўтораных слоў: «*Малы малышак упаў з вышак, ён не забіўся, адно шапачкі пазбыўся*. Жолуд» [7, № 440]; «*У цёмнай цягнушачцы сядзяць гарнушачкі і вязуць вязаначкі – ні вузла, ні пятлі*. Пчолы» [7, № 1149].

Дыстантны дэрывацыйны паўтор у загадках сустракаецца даволі рэдка, ён рэалізуе найперш функцыю звязнасці выказвання, аб’ядноўваючы

адасобленыя адзінкі тэксту, а таксама ўзмацняе іх значэнне і ролю ў раскрыцці зместу маўлення: «*Ехалі пісары, усё поле напісалі*. Барана» [7, № 1610]; «*Дзве сястрычкі пайшлі ў чарнічкі і самі пачарнелі*. Градкі» [7, № 1525].

Асобным відам дэрывацыйнага паўтору, які нагадвае гульню слоў, з'яўляецца паўтор аднакаранёвых слоў, утвораных ў выніку далучэння да аднаго караня розных прэфіксаў («*Увесь мір распаясан, адзін стараста падпаясан*. Сноп» [7, № 1536]), а таксама падваенне пачатковага складу аднаго з аднакаранёвых слоў (рэдуплікацыя) («*Увесь свой век ходзіць, а з месца не сыходзіць*. Гадзіннік» [7, № 3217]).

Акрамя каранёвага, у складзе дэрывацыйнага паўтору вылучаецца афіксальны – паўтор афіксаў у рознакаранёвых словах. Афіксальныя (прэфіксальны і суфіксальны) паўторы садзейнічаюць аднаструктурнаму афармленню супастаўленых слоў, што надае сугучнасць і рытмічнасць дыскурсу загадак. Часцей за ўсё ў загадках выкарыстоўваецца дэрывацыйны суфіксальны паўтор. Паўтор словаўтваральнай мадэлі ў адным кантэксце загадкі таксама стварае своеасаблівую гульню слоў. Ён уключае аднаструктурна афармленыя словы, утвораныя пры дапамозе аднолькавых суфіксаў:

-ёнк-, -к-, -ушк- – «*Бацька-сцюдзёнка, матка-таплёнка, сынкі-скакункі, а дачушкі-лізушкі*. Ток, ёўна, цапы і мётлы» [7, № 1555];

-ішк- – «*У нашага папішкі сінія штанішкі*. Нарогі» [7, № 1600];

-ошк- – «*Прайшла парошка – стала дарожка, а як прыляцелі гусі з сямі нагамі – сталі харомы*. Каса, граблі, копы» [7, № 1647];

-ул- – «*Маці таўстуля, а дачка красуля, а сын перабор паляцеў на двор*. Печ, полымя, дым» [7, № 2146];

-ух- – «*Матка таўстуха, дачка краснуха, а сын Хвядос пайшоў да нябёс*. Печ, агонь, дым» [7, № 2152];

-ушк- – «*Ішлі чарнушкі на вечарушкі, як ляглі і цяпер спяць*. Лаўкі» [7, № 2394];

-іц- – «*Цёмная цямніца, ткуць панны красніцы*. Пчолы і вулей» [7, № 1566].

У складзе суфіксальнага паўтору ў загадках сустракаецца і парны паўтор, які прадстаўляе розныя мадэлі словаўтварэння: «*Быў на капальні, быў на тапальні, быў на кружары, быў на пажары*. Гаршчок» [7, № 2462];

«*Быў я на таўкачове і на мельнікове, і на пажары, і на базары.* Гаршчок» [7, № 2463].

Прэфіксальны паўтор у загадках сустракаецца рэдка: «*Расло-навырасла, з куста навывлезла, на руках пакацілася, на зубах апынулася.* Арэх» [7, № 461].

Рытмічнай арганізацыі дыскурсу загадак, яго аднаструктурнаму афармленню садзейнічае таксама выкарыстанне аднатыпных граматычных дзеяслоўных і аддзяслоўных форм: «*Тысячы брацікаў звязаны, адным поясам падпяразаны.* Сноп» [7, № 1534]; «*Трапчыць, лапчыць, а ў лес не хочыць.* Барана» [7, № 1619]; «*Круціцца, верціцца, на ноч навесіцца.* Цэп» [7, № 1709]; «*Шчука гуляла, увесь свет наваляла.* Каса і трава» [7, № 1629].

Актыўна выкарыстоўваецца ў народных загадках спалучэнне розных відаў дэрывацыйнага паўтору:

– каранёвага і афіксальнага – «*Вісіць вісютка, ляціць крысютка – цап за вісютку.* Журавель у студні» [7, № 2637]; «*Чатыры чатыркі, дзве растапыркі, адзін шаптун, і той скрыпун.* Калодзеж» [7, № 2640]; «*Чатыры чатырнічкі, пятая падушачка, шостая жывушачка.* Калыска з дзіцем» [7, № 2427]; «*Загану заганачку, закладу за градачку, пушчай будзе на Новы год.* Каўбаса» [7, № 2010];

– каранёвага і граматычнага – «*Горб гарбаты, на сілу багаты, сто каней не павязе, што горб адзін панясе.* Лодка» [7, № 2885]; «*Ляжайка ляжыць, на ёй таратайка бяжыць.* Дарога і воз» [7, № 2938]; «*Хадзіў хаданак на чужых странах, прыйшлося паміраці – няма каму прыграбаці.* Чобат» [7, № 2732];

– афіксальнага і граматычнага – «*Сітавіла-матавіла, па-французску гаварыла, па-нямецку шапятала, па-турэцку лепятала.* Арфа (млынок для збожжа)» [7, № 1842].

Такое афармленне дыскурсу загадак сведчыць пра высокае паэтычнае і слоўнае майстэрства іх стваральнікаў, арыгінальнасць і непаўторнасць формы выражэння думкі, выразнасць і вобразнасць маўлення.

Асаблівую выразнасць, эмацыянальную афарбоўку і ацэначны характар дыскурсу загадак надаюць паўтаральныя суфіксы суб'ектыўнай ацэнкі:

– памяншальныя і памяншальна-ласкальныя – «*Дзве кароўкі злажылі галоўкі.* Лавы ў куце» [7, № 2390]; «*Ілі масковачкі, склалі галовачкі, леглі спаць і цяпер спяць.* Лаўкі» [7, № 2395]; «*Кругленька, бяленька, усяму свету міленька.* Сонца» [7, № 5]; «*Маленькі, гарбаценькі усё поле абскача.* Серп» [7, № 1661]; «*Між дубінкі, між ляшчынкi – кусочак скурацінкі.* Цэп» [7, № 1693];

– павелічальныя і павелічальна-узмацняльныя – «*Пастаўлю лінішча, засцялю льнішча, а на льнішчы палажу ржышча.* Стол, абрус, хлеб» [7,

№ 2387]; «*Мар'янка-курцянка пабегла ў лясочак, пазбірала трасчышча, нагрэла касьцішча*. Сякера» [7, № 2670].

Адметнасцю дэрывацыйнага паўтору ў загадках з'яўляецца актыўнае выкарыстанне ў ім аказіяналізмаў, якія адлюстроўваюць арыгінальнасць і непаўторнасць народнага словаўтварэння. Як правіла, аказіяналізмы дапамагаюць ствараць яскравыя метафарычныя вобразы – эквіваленты загаданых прадметаў і з'яў. Гэта субстантыўныя адпрыметнікавыя дэрываты «зялёнка, сінява, малышак, чарнява, даўгач, дыр, жывушка», што актуалізуюць пэўныя істотныя рысы, уласцівасці зашыфраванага прадмета – яго колер, памер, стан, паводзіны; ад'ектыўныя адсубстантыўныя ўтварэнні «лясанскі, баранскі, палянскі», якія падкрэсліваюць адносіны да ўтваральнай асновы; аддзеяслоўныя субстантыўныя намінацыі «стаючкі, віса, хода, вязушка, сякушка, махін, рыцька, рыя, скока, хаданак, махін, ляжоначка, пяёначка, растапырка, шатуліцы, матуліцы, шадзіла-бадзіла», што ствараюць метафарычныя вобразы, якія ўвасабляюць загаданы прадмет паводле дзеяння; ддзеяслоўныя адыменныя намінацыі «зырацца, шыпуліцца, ляпаць, перашарыць, арлаваць», што перадаюць характэрнае дзеянне утоенага прадмета; адлічэбнікавыя ўтварэнні *чатыркі, чатырнічкі, чатырначкі*, якія характарызуюць колькасны склад іншасказальнага вобраза; анатапейныя аказіяналізмы «трапочыць, лапочыць», утвораныя ад гукапераймальнага асноў, якія ствараюць экспрэсіўнасць апавядання ў загадках.

Такім чынам, дэрывацыйны паўтор, які актыўна выкарыстоўваецца ў беларускіх народных загадках, з'яўляецца разнастайным па структуры, пазіцыі ў сказе, колькасці кампанентаў і стылістычнай ролі. Каранёвыя і афіксальныя паўторы служаць не толькі для звязнасці выказвання, але і для рытміка-інтанацыйнай арганізацыі маўлення, што значна павышае яго экспрэсіўны патэнцыял. Акрамя таго, дэрывацыйны паўтор у дыскурсе загадак выконвае асацыятыўна-вобразную функцыю, ажыўляе ўнутраную форму слова, актуалізуе семантыку паўтораных моўных адзінак, якія звычайна называюць пэўныя ўласцівасці, якасці, колькасны склад, стан або дзеянне загаданага прадмета і адыгрываюць ролю своеасаблівай падказкі. Аказіяналізмы ў складзе дэрывацыйнага паўтору адлюстроўваюць арыгінальнасць і непаўторнасць народнага словаўтварэння, ўзмацняюць выразнасць і вобразнасць формы выражэння зместу дыскурсу народных загадак.

ЛІТАРАТУРА

1. Гілевіч, Н. С. Паэтыка беларускай народнай лірыкі. Слова і вобраз. Паэтычны сінтаксіс. Гукапіс і рыфма / Н. С. Гілевіч. – Мінск : Вышэйшая школа, 1975. – 288 с.
2. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский ; сост. В. В. Мочалова. – М. : Высшая школа, 1989. – 405 с.
3. Амроян, И. Ф. Повтор в структуре фольклорного текста (на материале русских, болгарских и чешских сказочных и заговорных текстов) / И. Ф. Амроян. – М. : Государственный республиканский центр русского фольклора, 2005. – 296 с.
4. Гілевіч, Н. С. Паэтыка беларускіх загадак / Н. С. Гілевіч. – Мінск : Вышэйшая школа, 1976. – 128 с.
5. Гурскі, А. І. Беларускія загадкі: даследаванне жанру / А. І. Гурскі. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2000. – 80 с.
6. Алфёрава, А. Г. Усходнеславянскія і заходнеславянскія загадкі. Вобразна-паэтычная сістэма / А. Г. Алфёрава. – Мінск : Беларуская навука, 2008. – 162 с.
7. Загадкі / склад. М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі ; рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1972. – 448 с.
8. Надежкин, А. М. Корневой повтор в художественной речи М. И. Цветаевой : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / А. М. Надежкин. – Нижний Новгород, 2015. – 208 с.

РЕЗІЮМЕ

В статье анализируется деривационный повтор и его роль в белорусских народных загадках. При этом описываются корневые и аффиксальные повторы, разнообразные по структуре, позиции в высказывании, количеству компонентов и функции; выделяются структурно-семантические модели корневых и словообразовательные модели аффиксальных повторов; определяется ассоциативно-образная роль деривационного повтора, функция актуализации семантики повторяемых слов и ритмико-интонационного оформления дискурса загадок.

SUMMARY

The article analyzes the derivational repetition and its role in Belarusian folk riddles. Thus describes the root and affixal repetition, varied in structure, position in the utterance, the number of components and functions; distinguished structural-semantic model of root repetitions and word-formative model of affixal repetition; the associative-shaped the role of derivational replay, the function is updating the semantics of repeated words and rhythmical-intonational design discourse of mysteries.

ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ АРМЯНСКИХ НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ В БЕЛАРУСИ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.09.2020)*

Статья подготовлена в рамках проекта БРФФИ № Г19АРМ-009

В Беларуси по состоянию на 1 января 2020 г. насчитывается порядка 140 национальностей, официально зарегистрировано около 200 национально-культурных общественных объединений [1]. Армяне являются одной из этнических групп, тесно связанных с белорусскими землями, где первое упоминание о них датируется XVI в. Представители данной этнической группы были известны как хорошие переводчики и ремесленники, зачастую участвовали в военных сражениях. Благодаря армянам поддерживались связи Великого Княжества Литовского, позже Речи Посполитой с Крымом, Османской империей и Ираном. Вследствие нескольких волн миграций, связанных с войнами, природными и социально-политическими катаклизмами, значительно увеличилось количество армян на белорусских землях. На современном этапе армянская диаспора приобрела институциональную структуру и стала играть активную роль в политическом процессе Республики Беларусь. Судя по переписи 2009 г., самые большие группы армян живут в Минской области и городе Минске (1 705 и 1 955 человек соответственно) [2, с 8]. Однако некоторые исследователи считают, что количество армян в Беларуси значительно большее. Так, Г. А. Погосян называет примерную цифру в 30 000 человек [3, с. 4]. В Минске же находится и самое многочисленное в республике общественное объединение армян «Айастан».

В исследовании с целью всестороннего изучения формирования и развития армянских национально-культурных объединений в Беларуси применялись как общенаучные, так исторические и этнологические методы исследования. При сборе полевых этнографических материалов по данной проблеме были разработаны вопросы для беседы-интервьюирования, направленные на более полное раскрытие тематики, также использовалась аудио- и фотофиксация. Проводились беседы-интервью с армянами, в том числе с председателями армянских культурно-просветительских обществ, руководителем танцевального ансамбля Эребуни, руководителем Фонда «Анив». Изучены и внедрены в исследование данные статистических источников, архивных и

материалов средств массовой информации, проведён анализ литературных источников по истории формирования армянской общины и развития армянских национально-культурных объединений в Беларуси.

Первые общественные организации армян в Беларуси создавались в начале 1990-х годов с целью сохранения национальных традиций, содействия этнической самоидентификации и адаптации армянского населения в республике. В ходе исследований были изучены уставы объединений армян, чья деятельность определяется заложенными там принципами. Таким образом, организацию возглавляет председатель, который представляет её во всех инстанциях и на мероприятиях. Приём в организацию и выход из неё осуществляется на добровольной основе.

По официальным данным на начало 2020 г., армянские общественные объединения функционируют в Минске (Минское городское армянское культурно-просветительное общество «Айастан»), Могилёве (Могилёвское областное благотворительное армянское общественное объединение «Масис»), Гродно (Гродненское региональное общественное объединение армян «Му-салер») и Бобруйске (Международная общественная организация армян «Урарту»). Есть и неформальные армянские объединения, существующие в Бресте, Витебске и Гомеле, о деятельности которых можно судить по их группам в социальных сетях. По мнению председателя могилёвского армянского общественного объединения «Масис» К. С. Памбухчяна, такие объединения нужны, *«чтобы дети наши знали свои корни, чтобы понимали, что мы представители армянского народа, чтобы язык наш сохранился, чтобы дети знали, какие праздники и как нужно отмечать, знали все наши традиции»*.

Анализ собранного фактического и полевого материала, позволил выделить несколько направлений деятельности национально-культурных объединений армян в Беларуси. Одно из них – организация и проведение национальных культурно-массовых, спортивных и зрелищных мероприятий, тематических выставок, фестивалей и экспозиций исторического и культурного наследия Республики Армения на территории Беларуси.

Значительное внимание национально-культурные организации уделяют проведению культурно-просветительских акций, которые проходят как в тесном кругу армянской общественности, так и на площадках культурных и образовательных учреждений Республики Беларусь. Они нацелены на пропаганду истории, языка и культуры армян и основаны на принципах уважи-

тельного отношения к культурам других народов, проживающих на территории Беларуси (проведение совместных спортивных игр, интеллектуальных викторин).

Большинство молодых респондентов назвало в числе основных и значимых для них мероприятий фестиваль армянской молодёжи «Миасин». Данное мероприятие имеет несколько направлений: творческое (концертно-конкурсная программа – хореография, поэзия, вокал, представления команд; интеллектуальное – брейн-ринг; спортивное – футбол, волейбол, турнир по нардам; идеологическое – тематический круглый стол, видеоматериалы). В фестивале принимают участие команды представителей как молодёжи армянских диаспор областей Беларуси, так и гости из стран СНГ.

Кроме фестивалей организуются совместные поездки, празднование знаменательных для армянского народа годовщин, спортивные турниры (чаще всего по волейболу), литературные вечера (например, молодой поэтессы Вард Григорян), периодически выступает армянский КВН (в котором принимают участие команды из разных регионов Беларуси). Делается упор на образовательные встречи, проводятся кинопоказы, посвящённые известным событиям или личностям армянской истории. Ежегодно молодёжь из республиканской общины отмечает национальный праздник Вардавар (в 2020 г. – в Гродно) и делает короткие репортажи для своего Ютуб-канала.

Хорошей традицией стало проведение игр «Мафия» и армянских клубных вечеринок, отличающихся яркой, насыщенной программой. «Нау Party» – это вечеринки, посвящённые армянской культуре, основная цель которых – сплотить молодёжь. *«Сколько бы мы ни жили в Беларуси, мы останемся армянами и стремимся сохранить нашу культуру, традиции и язык»,* – говорит один из организаторов Вачаган Манукян. С августа 2020 г. в Минске открыт набор команд на новый формат мероприятия «Humorі Liga» - это популярное армянское комедийное телешоу, транслируемое «Shant TV». Команды талантливых комиков выступают на сцене с весёлыми скетчами, а команда победителей получает билеты в Армению и денежный приз.

В личных беседах было установлено, что информацию о планируемых и проводимых общественным объединением мероприятиях рядовые члены получают, как правило, в социальных сетях, через официальный сайт или через знакомых – членов организации.

Второе направление – организация работы национальных ансамблей песни, танца (фольклорный ансамбль «Эребуни»), воскресной школы по изу-

чению армянского языка, истории и культуры, обычаев, традиций армянского народа, научная и издательская работа (фонд «Анив»).

Из числа самых ярких культурных организаций армянской диаспоры в Беларуси выделяется танцевальный ансамбль «Эребуни», который, как в беседе назвала его руководитель Рузанна Аванесян, «является визитной карточкой белорусских армян за рубежом». Он был основан в 1998 г. при Минском городском армянском культурно-просветительском обществе «Ай-астан» и представляет армянскую традиционную культуру как на национальном, так и на международном уровне. Коллектив награжден дипломом ЮНЕСКО за особый вклад в развитие межкультурного диалога и высокий профессионализм в представлении национальных традиций (рисунок 1).



Рисунок 1. Танцевальный коллектив «Эребуни» на Республиканском фестивале национальных культур в г. Гродно, 2016 г. Фото из личного архива Р. Г. Аванесян

Культурно-просветительская деятельность общественных объединений тесно связана с научной и издательской работой фонда «Анив» (рисунок 2), а также функционированием армянской воскресной школы. Армянский язык не преподаётся в белорусских школах, колледжах или университетах, и изучают его на регулярной, хотя и ограниченной основе только в однодневной воскресной школе в Минске, образованной по инициативе местных армянских общин [4].



Рисунок 2. Выставка книг на дне армянской культуры в г. Минске, 2019 г. Фото автора

Третье направление – общественно-политическая работа. Осуществляется взаимодействие с Посольством Республики Армения в Республике Беларусь, государственными органами Армении по работе с армянами, проживающими за рубежом, организовываются конференции и конгрессы в Армении, Беларуси и других странах;

Развитие национальных объединений происходит в рамках законодательной базы, определяющей права этнических общностей в Республике Беларусь. Действует более 20 законодательных актов, прямо или косвенно регулирующих этническую сферу жизни общества и позволяющих гарантировать равноправие людей, принадлежащих к национальным меньшинствам, в том числе армянам.

Четвёртое направление – организация участия членов национально-культурных объединений в совместных мероприятиях других общественных национальных образований на территории Беларуси.

Несмотря на то, что большинство направлений деятельности ориентировано на внутриэтническое общение, армянская община Беларуси стремится к формированию дружеских контактов с другими этническими объединениями. Этому способствует участие в межэтнических спортивных состязаниях, культурно-массовых мероприятиях, общественно-политических акциях. Общественные объединения армян принимают активное участие как в международных, так и в республиканских фестивалях (Республиканском фестивале национальных культур в г. Гродно, празднике армянской культуры в рамках дней национальных культур в г. Минске). «Масис» и «Айстан» являются постоянными участниками межнациональных фольклорных фестивалей в Республике Беларусь, где представляют армянскую кухню, национальные костюмы, изобразительное искусство, поэзию и литературу (рисунок 3). Ежегодно национальными объединениями проводятся праздничные концерты, посвящённые Дню Независимости Армении, Дню Республики, Рождеству Христову, Пасхе и другим знаменательным датам [5, с. 97].



Рисунок 3. Выставка Спартака Арутюняна, армянского скульптора, члена Белорусского союза художников, в рамках дней армянской культуры в г. Минске, 2019 г. Фото автора

Пятое направление – организация консультативной помощи членам общины по вопросам, связанным с получением гражданства, оформлением виз (обращение к национально-культурной организации является одним из возможных путей решения проблем, с которыми сталкиваются как вновь прибывшие мигранты, так и представители этнического сообщества, проживающие в регионе долгое время).

Молодёжь играет значительную роль в общественной жизни армянской общины. Как отмечает заместитель председателя молодёжного движения армянского культурно-просветительского общества «Айастан» К. Мурадян, «самая активная часть диаспоры – это молодёжь, на которой всё и держится», и характерен данный факт не только для минского объединения. Проведение музыкально-литературных вечеров, круглых столов, развлекательных и интеллектуально-познавательных игр с участием армянской молодёжи способствует наряду с решением конкретных задач (познавательных и т. д.) консолидации общины, её молодёжной части, формированию и укреплению этнического самосознания. В интервью председатель могилёвского областного благотворительного армянского общественного объединения «Масис» К. С. Памбухчян отметил, что «проводимые мероприятия помогают армянской молодёжи взаимодействовать, находить время для встреч и передавать друг другу накопленный опыт и знания о родной культуре».

Таким образом, обобщение фактического и полевого материала позволило определить важную роль в консолидации белорусских армян общественных национальных организаций, которые являются инструментом участия армянской диаспоры в политической, экономической и культурной жиз-

ни Беларуси, а также способствуют укреплению связей с Республикой Армения. Деятельность данных организаций имеет несколько направлений: культурно-просветительское, благотворительное, общественно-политическое. Главы объединений армян наладили связи не только в этнической среде, но и с другими этническими организациями и государственными учреждениями Беларуси, что способствует продуктивной работе национальных объединений по выполнению их уставных задач. Общественные объединения армян являются важной формой национальных отношений, а также способствуют межэтническому согласию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Список национально-культурных общественных объединений, зарегистрированных в Республике Беларусь (по состоянию на 1 января 2020 года) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://belarus21.by/Articles/nac_cult_ob. – Дата доступа: 10.09.2020.
2. Перепись населения 2009 г. Национальный состав населения Республики Беларусь / Национальный статистический комитет Республики Беларусь ; редкол.: В. И. Зиновский [и др.]. – Минск : Нац. стат. комитет Республики Беларусь, 2011. – Т. 3. – 433 с.
3. Погосян, Г. А. Белорусский вектор армянской молодежной миграции / Г. А. Погосян // Журнал Белорусского государственного университета. Социология. – 2017. – № 4. – С. 44 – 49.
4. Армянская воскресная школа в Минске [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://miasin.by/armyanskaya-voskresnaya-shkola-v-minske/> – Дата доступа: 19.11.2019.
5. Аветян, Н. Армянская диаспора в Республике Беларусь. Социокультурные и социодемографические характеристики / Н. Аветян. – Saarbrücken : Lambert Academic Publishing, 2015. – 155 с.

РЕЗЮМЕ

В статье на основе фактических и полевых материалов рассмотрены формирование, развитие и основные направления деятельности национально-культурных объединений армян Беларуси. Отмечена их направленность на консолидацию армянской молодёжи, общины в целом, формирование и укрепление этнического самосознания её членов, формирование позитивного образа этнической общины в поликультурном пространстве Республики Беларусь.

SUMMARY

Based on the data of factual and field materials, the article examines the formation, development and main directions of activity of the national-cultural associations of the Armenians

of Belarus. Their focus on the consolidation of the Armenian youth, the community as a whole, the formation and strengthening of the ethnic identity of its members, the formation of a positive image of the ethnic community in the multicultural space of the Republic of Belarus is noted.

Хазанова К. Л.

ГУКАВЫЯ СРОДКІ АРГАНІЗАЦЫІ ТЭКСТУ Ў БЕЛАРУСКІХ НАРОДНЫХ ЗАГАДКАХ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 02.09.2020)

Моўная прастора фальклорнага тэксту адлюстроўвае мадэль народнага выяўлення свету ў пэўны (даволі працяглы) гістарычны.

Выразнасць мовы беларускіх народных загадак заснавана на сукупнасці і сістэмнай арганізацыі шматлікіх кампанентаў. Лексічныя, сінтаксічныя, семантычныя, вобразна-выяўленчыя сродкі ў беларускіх загадках па-майстэрску сплечены ў адзінае мастацкае цэлае. Надзвычай значнымі ў экспрэсівізацыі мовы беларускіх загадак з'яўляюцца рытміка-інтанацыйныя і гукавыя сродкі арганізацыі тэксту.

Моўныя адметнасці беларускіх загадак пастаянна становяцца аб'ектам навуковай увагі лінгвістаў, этнолагаў і фалькларыстаў [1 – 6]. Аднак стылістычныя рысы і спецыфіка функцыянавання моўных сродкаў у тэкстах беларускіх загадак вывучана яшчэ далёка не поўнасцю.

Мэта артыкула – выяўленне стылістычнага патэнцыялу сродкаў гукавой афарбоўкі ў экспрэсівізацыі народнапаэтычнага дыскурсу беларускіх загадак.

Гукавая, або эўфанічная, экспрэсіўнасць народнапаэтычнага тэксту грунтуецца на спалучэнні слоў адметнай гукавой інструментарыі, што нараджае своеасаблівае перагуканне. Кожны асобны гук надзелены семантычным цяжарам усяго тэксту ў цэлым. Паводле вершазнаўчай канцэпцыі А. Белы, узровень фанетычнай значнасці тэксту складаецца з алітэрацыі і асанансу [7].

Гукавая і інтанацыйная структура народнага тэксту ўяўляе сабой вынік працэсу падсвядомага разумення прасторы і часу старажытнымі стваральнікамі фальклору. Адмысловая арганізацыя паэтычнага маўлення надае беларускім народным творам яркую эмацыянальна-экспрэсіўную афарбоўку. У беларускіх народнапаэтычных тэкстах назіраецца жанравая дыферэнцыяцыя прыёмаў узмацнення фанетычнай выразнасці. Як сведчыць

А. А. Станкевіч, «эўфанічным сродкам выяўленчай выразнасці пазаабрадавых песенных тэкстаў, у адрозненне ад пісьмовай паэзіі, часцей з’яўляецца асананс <...> Гэта абумоўлена арганічнай сувяззю народнай песні з мелодыяй» [8, с. 140]. Для гукавой арганізацыі беларускага каляндарна-абрадавага народна-песеннага дыскурсу даволі ўласцівай выступае алітэрацыя: «*Святы вечар, стаў набуджаці: “Да ўставай, Толік, уставай, мой сыноч”*» [9, с. 28]. Адметныя рытміка-інтанацыйныя і гукавыя сродкі выяўленчай выразнасці назіраюцца ў беларускім парэмійным дыскурсе.

У эўфанічнай прасторы беларускіх народных загадкаў перш за ўсё вылучаецца алітэрацыя. Гэты гукавы сродак выяўленчай выразнасці заключаецца ў сіметрычным паўторы аднародных зычных гукаў. Алітэрацыю можна назваць кананізаваным прыёмам паэтычнай тэхнікі фальклорнага тэксту, заснаваным на паўторы і суаднясенні зычных гукаў.

Алітэрацыя ў мове беларускіх народных загадаў кранае розныя зычныя. У большасці выпадкаў частотнае ўжыванне ў радках аднаго і таго самага зычнага гуча сэдзейнічае нараджэнню ва ўспрыняцці адгавальніка пэўных асацыяцый.

Адметнасцю алітэрацыі ў мове беларускіх загадаў з’яўляецца паўтор спалучэнняў асобных зычных. Гэты прыём даволі характэрны для загадаў пра садавіну. У тэкстах з адгадкай «капуста» сустракаецца паўторанае выкарыстанне зычных [с], [с’], [т], [ц’]: «*Семдзесят адзёжак, ды ўсё без засцёжак*» [10, с. 93]; «*Лата на лаце і шва не знаці*» [10, с. 93]. Да паўтору названых зычных далучаецца спалучэнне [ст]: «*Тоўста наша маці, у яе лата на лаце*» [10, с. 93]; «*Ішла пані з маста, на ёй кашуль за ста*» [10, с. 94]. Прыгадаем пра наяўнасць гучавага спалучэння [ст] у слове, што выступае адгадкай – «капуста». Часцей у загадкаў пра капусту [ст] прапанавана неаднаразова: «*Круцестая, вярцестая, хто яе дбае, будзе сто год жыць*» [10, с. 93]; «*Крутаста, вяртаста, а на ёй рубашак за ста*» [10, с. 93]; «*Крутаста, вяртаста, на ёй сукон за ста, хто дагадае, той пажыве лет за ста*» [10, с. 94]. Суадноснае ўжыванне зычных [с], [с’], [т], [ц’] разам з кансанантным спалучэннем [ст] мае на мэце перадаць шоргат капустных лістоў, які атрымліваецца, калі качан капусты разбіраюць, тым самым ужо на ўзроўні падсвядомасці ўспрымальнік загадкі атрымлівае асацыятыўны рад: гукі – крыніца гукаў – адгадка.

Гукавыя асацыяцыі з’яўляюцца ў некаторых загадкаў пра цыбулю. Пры вымаўленні гэтых загадаў неаднаразовае ўжыванне асобных зычных перадае

гукі шалупіння. Вобраз цыбулі ў загадках ствараецца за кошт спляцення гукавых дынамічных ліній свісцячых зычных: «*Стаіць Хадосся, распусціўшы валосся*» [10, с. 90]; «*Сядзіць дзед, у многіх плаццях адзет, хто яго раздзявае, той ад жаласці слёзы пралівае*» [10, с. 89]. Такі ж стылістычны эфект дасягаецца шляхам выкарыстання ў загадках пра цыбулю слоў, у гукавым складзе якіх пераважаюць шыпячыя: «*Ляжыць грушка ў чырвоным кажуську, хто як ўкусиць, той плакаць мусіць*» [10, с. 90].

У загадкі пра цыбулю з мэтай эўфанічнай падказкі прыцягваюцца дэмінітывы антрапонімаў, у фанетычным нападуненні якіх прысутнічаюць шыпячыя: «*Прыйшла Эльжуха ў сямі кажухах*» [10, с. 91]; «*Ехала Машуха ў сямі паўшубках, хто на яе гляне, усякі заплача*» [10, с. 91]; «*Ішла Марушка ў дзевяці кажуськах, і хто на яе ўзгляне, той заплача*» [10, с. 90]. Як адзначае А. А. Станкевіч, «сугучча ўласных імён з апелятыўнай лексікай стварае своеасаблівую моўную гульню» [4, с. 335]. Акрамя таго, на паказаным сугуччы пабудавана рыфма такіх загадак [4, с. 335].

Выразнасць мастацкага маўлення загадкі, створаная шляхам гукавой абалонкі, узмацняецца пры ўключэнні ў тэкст асобных нанова прыдуманых, створаных толькі для дадзенага тэксту, слоў: «*Сядзіць шурша ў сямі шубах. Цыбуля*» [10, с. 91]. Па заўвазе А. А. Станкевіч, «зарыфмаваныя аказіяналізмы, якія надаюць кантэксту характар моўнай гульні і ўзмацняюць зашыфраванасць загаданага прадмета, ствараюць арыгінальнасць і навізну многіх загадак» [4, с. 334]. Такія словы ствараліся па наяўных прадуктыўных словаўтваральных мадэлях і мелі выразныя фармальныя граматычныя прыкметы самастойных часцін мовы: напрыклад, сінтаксічная функцыя суб'екта і канчатак жаночага роду *-а* /*-я* дапамагае адразу залічыць новае слова ў назоўнікі: «*Сядзіць шуся ў сямі кажусях, хто на яе гляне, той плача. Цыбуля*» [10, с. 92]. Да гэтага далучаецца і словаўтваральны суфікс *-ух-*, што мае значэнне 'асоба жаночага полу' і стылістычнае адценне непавагі, пагарды: «*Сядзела шашуха ў сямі кажухах, хто яе ўкусиць, то заплакаць мусіць. Цыбуля*» [10, с. 92].

Гукавой падказкай для паскарэння адгадвання алітэрацыя стала ў асобных беларускіх загадках пра насякомых. Узмоцненае выкарыстанне шыпячых і свісцячых зычных выступае сродкам стварэння адпаведных гукавых асацыяцый у загадках пра муху: «*Цэлы дзень лятае, усім назале, а ноч настане, тады перастане*» [10, с. 177]; «*Цэлы дзень лятаю, усім дакучаю, а ноч прычакаю, тады адпачываю*» [10, с. 177]. Прыём паўторанага

ўжывання ў тэксе шыпячых і свісцячых зычных з мэтай перадаць адпаведныя гукі і паскорыць адгадванне назіраецца ў загадцы пра прусакоў: «*Чырвона карыта да сцяны прыбіта*» [10, с. 177]. Алітэрацыя зычных [с], [т], [ц'] і спалучэння [ст] уласціва загадцы пра пчол і соты: «*Сто сястрыц адну хустку вяжуць*» [10, с. 144].

У беларускіх загадках алітэрацыя часта выконвае функцыі гукапераймання і стварае асацыяцыі не толькі з прыроднымі гукамі ў загадках пра прыродныя з'явы. Гэты прыём уласцівы і загадкам пра гаспадарку, прадметы побыту: «*Чорны нішчы на сяле свішча*. Сала на скаварадзе» [10, с. 241]. Шматразовае ўжыванне шыпячых [ч] і [шч] і свісцячага [с'] перадае гукавую абалонку працэсу прыгатавання загаданай стравы: «*Чорнае памялішча на таку свішча*» [10, с. 241]; «*Чорна свінішча, ходзячы на сяле, свішча*» [10, с. 241]. У іншых загадках алітэрацыя шыпячых і свісцячых спалучаецца з увядзеннем наватвораў і аднакарэнным кантактным паўторам: «*За лесам лясанскім закрычала чырычэнька голасам паганскім*. Сала на патэльні» [10, с. 240].

Выкарыстанне алітэрацыі для адлюстравання гукапераймання ўласціва перш за ўсё беларускім загадкам, прысвечаным рэаліям з выразнай гукавой афарбоўкай, якія можна адразу пазнаць і адгадаць па асацыяцыі з адпаведнымі гукамі. Для беларускіх загадак больш характэрныя складаныя гукавыя паўторы, калі пры алітэрацыі паўтараецца не адзін гук, а некалькі або спалучэнні гукаў. Гукаперайманне як простае від алітэрацыі ў беларускім фальклорным дыскурсе выступае першаасновай далейшых эўфанічных асацыяцый.

Паўтор асобных зычных гукаў робіць фальклорны тэкст запамінальным і яркім. Разнастайнасць эўфанічных паўтвораў у беларускім загадкавым дыскурсе садзейнічае дакладнай расстаноўцы стылістычных акцэнтаў. У тэкстах беларускіх загадак сустракаецца алітэрацыя дрыжачага [р]. Санорны дрыжачы адлюстроўвае выразныя, гучныя гукі: «*Кацілася заранка, пацярала баранка, месяц убачыў, сонца ўкрала*»; «*Зара зырала, ключы пацярала, месяц убачыў, сонца ўкрала*. Раса» [10, с. 46]. Алітэрацыя [р] перадае бадзёры, прыўзняты настрой, які стварае ранак у прыродзе, радасць, што мае ўвесь прыродны свет ад надыходу дня, святла, калі якраз і з'яўляецца загаданая ў тэксе прыродная з'ява.

Алітэрацыя [р] адзначаецца і ў загадках пра мароз, адлюстроўваючы бадзёрасць і жорсткасць гэтай прыроднай з'явы: «*Без рук, без ног, а цвяты*

рысуе»; «Без рук, без ног, а рысаваць умее»; «Прыехалі камісары, вокны, дзверы напісалі»; «Прыехалі пісары і ўсе дзверы спісалі без пярэ і без карандаша» [10, с. 47].

Алітэрацыя [р] і [ж] адразу стварае асацыяцыі з грукатам і стукам і ў загадках з лёгкасцю перадае адпаведную гукавую абалонку навальніцы і накіроўвае да адгадвання прыроднай рэаліі: *«Як заржаў жарабок на крутой гарэ, а як адыржаліся кабыліцы ў турэцкай зямліцы. Гром і маланка» [10, с. 39].*

Стваральнікі тэкстаў беларускіх загадак былі ўважлівыя і да зычных [л], [л']. Паўтор гэтых гукаў характарызуе многія славянскія фальклорныя творы. Так, у песнях назіраецца алітэрацыя [л'], што перадаецца ў спалучэннях «люлі, лёлі, леля». Беларускім загадкам частотнае выкарыстанне [л'] таксама ўласціва: *«Кругленька, маленька, як лямпёшачка. Зерне сачавіцы» [10, с. 85].* Аднак у загадках сустракаецца таксама алітэрацыя [л], за кошт чаго перадаецца мяккасць, павольнасць асобных прыродных з'яў, ствараецца спакой, непаспешлівасць: *«Як я была маладая, то я была бела, а як жа я пастарэла, то зачырванела. Каліна» [10, с. 74].*

Пераважная колькасць зычных у параўнанні з галоснымі ў фанетычнай сістэме беларускай і іншых славянскіх моў паўплывала на ўстанаўленне разнастайных эўфанічна-семантычных асацыяцый паміж зычнымі гукамі, а гэта прывяло да пашыранасці ў тэкстах беларускіх загадак алітэрацыі.

У гукавой прасторы беларускіх народных загадак прысутнічае і асаблівае гарманічнае спалучэнне галосных. Гукавая арганізацыя сіметрыі аднародных галосных стварае асананс. Паколькі спецыфічнай рысай фанетычнай сістэмы беларускай мовы з'яўляецца аканне, то і беларускім фальклорным творам, у тым ліку загадкам, больш за ўсё ўласцівы асананс [а], [‘а]: *«Маленькі, удаленькі, скрозь зямлю прайшоў, красную шапачку знайшоў. Падасінавік» [10, с. 75]; «Ляжыць пад ганкам, хвост абаранкам. Сабака» [10, с. 141].* Агучванне тэксту з неаднаразовым ужываннем галоснага [а], [‘а] перадае напеўнасць, плаўнасць беларускага маўлення: *«Пад адною папонкаю сядзіць брат з сястронкаю. Авёс» [10, с. 81]; «Ляцела без крыла, села без сука, зварыла кухарка без агня, ела паня без зуба. Жыта» [10, с. 80].* Беларускае аканне прывяло да перавагі галоснага [а] у вакальным напеўненні некаторых загадак: *«Па гарам, па гарам – шуба і каптан. Авечка» [10, с. 140].*

Нетыповасць, асаблівасць мовы беларускіх загадак, народжаная адметнасцю даследаванага фальклорнага жанру, выяўляецца ў асанансным паўторы ў тэкстах іншых галосных.

У многіх беларускіх загадках адзначаецца частотнасць выкарыстання галоснага [y]. Асананс [y] стварае некаторую гарэзлівасць: «*На кургане, на вургане стаіць курачка з сяргамі. Авёс*» [10, с. 81]; «*Улетку ялушка, узімку – галушка. Каноплі*» [10, с. 84]. Жартаўлівасць і пацешлівасць, характэрная для загадак як фальклорнага жанру, у многіх беларускіх тэкстах дасягаецца за кошт асанансу [y]: «*З куста шыпуля, ды за ногу шчыпуля. Вуж*» [10, с. 175]. Асаблівасць лабіялізаванага галоснага [y] у беларускай мове заключаецца ў вакальна-кансанантнай суадноснасці [y]/[ў]. Губна-губны [ў], або [w], па сваёй прыродзе з’яўляецца санантам, які перад наступным зычным выступае галосным, а перад наступным галосным – зычным. Уласцівасці [ў] удала выкарыстаны ў гукавой інструментоўцы некаторых загадак, дзе экспрэсіўнасць тэксту якраз і ствараецца за кошт спалучэння [y]/[ў]: «*Задраўшы чупрынку, ляцеў у адрынку. Ячмень*» [10, с. 81]; «*Стаіць дуб на полі, на тым дубу сем сукоў, а на кожным суку па гнязду. Авёс і лён*» [10, с. 81].

Сярод эўфанічных сродкаў экспрэсівізацыі паэтычнага тэксту вылучаецца гукаперайманне. «Імітацыя з дапамогай гукаў маўлення тых ці іншых гукаў рэчаіснасці» [11, с. 23] не з’яўляецца ў загадках пашыраным моўным сродкам. Часцей тут сустракаецца стварэнне гукавых асацыяцый з дапамогай алітэрацыі. У некаторых тэкстах адзначаюцца гукавыя спалучэнні, закліканыя імітаваць адпаведную фонавую афарбоўку загаданых рэалій: «*Шах, мах – пад загнет спаць. Венік*» [10, с. 298]. Апакапічныя словы са скарачэннем гукаў або складоў перадаюць у загадках імгненныя дзеянні і рухі і ствараюць у фальклорных тэкстах «сугучную анаматапею» [4, с. 335] – «ужыванне гукапераймальнага слоў, якія імітуюць асобныя гукі прыроды, крыкі птушак, звяроў, а таксама гукі, якія суправаджаюць некаторыя дзеянні і працэсы» [10, с. 23].

Анаматапея уласціва беларускім загадкам больш за ўласна гукаперайманне: «*Як узялі шыпулі шыпуліць, не было дзе плячэй прытуліць. Блыха*» [10, с. 180]. У анаматапеі выкарыстоўваюцца вытворныя ад гукапераймальнага адзінак словы: «*А з-пад куста шыпуляе і за ногу шчыпуляе. Вуж*» [10, с. 175]. Паводле граматычных уласцівасцей такімі ўтварэннямі ў беларускіх загадках звычайна выступаюць дзеясловы або

назоўнікі: «З-за куста **цыпуля**, за нагу **шчыпуля**. Змяя» [10, с. 175]; «*Чорненькая, маленькая скакуха, а колоду варочае*. Блыха спаць не дае чалавеку» [10, с. 178]. Як алітэрацыя з гукаперайманнем, так і анаматапея выкарыстоўваюцца ў загадках пра з’явы, якія маюць выразную агаласоўку і суправаджаюцца надзвычай характэрнымі гукамі. Для стварэння анаматапеі прыдатнымі з’яўляюцца загадкі пра такую прыродную рэалію, як гром. У беларускіх загадках пра гэтую прыродную стыхію ўжываюцца розныя анаматапічныя дзеясловы: «**Раўнуў** вол на сто гор, на тысячу азёр»; «**Крыкнуў** вол на сто гор, на тысячу азёр»; «**Сівенькі жарабец** на ўсяму свету **ржэць**» [10, с. 38]. У некаторых загадках пра гром анаматапічныя дзеясловы выступаюць адзінымі падказкамі для адгадвання: «**Стукае, грукіе** – *нідзе яго не знойдзеш*» [10, с. 39].

Дзякуючы створаным эўфанічным асацыяцыям імітаванне прыродных і гаспадарчых гукаў у тэкстах беларускіх народных загадак не толькі ўваходзіць у шэраг трапных падказак, але і павышае выразнасць і запамінальнасць твораў, што садзейнічае іх трываламу захаванню ў грамадскай свядомасці.

ЛІТАРАТУРА

1. Алфёрава, А. Г. Усходнеславянскія і заходнеславянскія загадкі. Вобразна-паэтычная сістэма / А. Г. Алфёрава. – Мінск : Беларуская навука, 2008. – 162 с.
2. Гілевіч, Н. С. Паэтыка беларускіх загадак / Н. С. Гілевіч. – Мінск : Вышэйшая школа, 1976. – 128 с.
3. Гурскі, А. І. Беларускія загадкі: даследаванне жанру / А. І. Гурскі. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2000. – 80 с.
4. Станкевіч, А. А. Рыфма і яе рытміка-інтанацыйная роля ў беларускіх народных загадках / А. А. Станкевіч // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2020. – Вып. 28. – С. 342 – 347.
5. Хазанава, К. Л. Да пытання вывучэння моўных асаблівасцей беларускіх загадак / К. Л. Хазанава // Известия Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины. – 2009. – № 6. – С. 110 – 113.
6. Хазанава, К. Л. Лексіка пасіўнага ўжытку ў беларускіх народных загадках (на прыкладзе загадак Гомельшчыны) / К. Л. Хазанава // Россия и славянские народы в XIX – XXI вв. : сб. ст. : материалы Междунар. науч. конф., г. Новозыбков, 28 марта 2020 г. / под ред. В. В. Мищенко, Т. А. Мищенко, С. П. Куркина. – Брянск, 2020. – С. 266 – 273.
7. Белый, А. Аллитерация в поэзии А. Блока [Электронный ресурс] / А. Белый. – Режим доступа: <http://kogni.narod.ru/magdalene.htm>. – Дата доступа: 23.11.2017.

8. Станкевіч, А. А. Звуковые средства изобразительной выразительности внеобрядового народно-песенного творчества Гомельщины / А. А. Станкевіч // Мова і культура. – Київ, 2018. – Вип. 21, т. II. – С. 139 – 144.
9. Песні народных свят і абрадаў: беларускі фальклор у сучасных запісах / уклад. і рэд. Н. С. Гілевіча. – Мінск : Выд-ва БДУ, 1974. – 464 с.
10. Загадкі / склад. М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі ; рэд А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1972. – 448 с.
11. Станкевіч, А. А. Лінгвістычны аналіз тэксту: вучэбны дапаможнік / А. А. Станкевіч. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2018. – 198 с.

РЕЗЮМЕ

Звуковая, или эфоническая, выразительность народнопоэтического текста основана на сочетании слов своеобразной звуковой инструментовки. Звуковые средства организации текста чрезвычайно важны в экспрессии языка белорусских загадок. Рассмотрение эфонического пространства белорусских народных загадок выявило стилистические особенности употребления аллитерации, ассонанса, звукоподражания и ономотопеи. Благодаря созданным эфоническим ассоциациям имитация природных и хозяйственных звуков в текстах белорусских народных загадок не только входит в ряд уточняющих подсказок, но и повышает выразительность и запоминаемость текстов, что способствует их устойчивому сохранению в общественном сознании.

SUMMARY

The sound, or euphonic, expressiveness of the folk-poetic text is based on a combination of words of a kind of sound instrumentation. Sound means of text organization are extremely important in the expression of the language of Belarusian riddles. The study of the euphonic space of Belarusian folk riddles has revealed the stylistic features of the use of alliteration, assonance and onomatopoeia. Thanks to the created euphonic associations, the imitation of natural and housewifely sounds in the texts of Belarusian folk riddles is not only included in a number of clarifying hints, but also increases the expressiveness and memorability of the texts, which contributes to their stable conservation in the public consciousness.

Цімашэнка Н. П.

СІНТАКСІЧНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ БЕЛАРУСКІХ ЗАГАДАК

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 16.03.2020)*

Беларускія загадкі як малы жанр фальклору вызначаюцца сваёй мудрасцю, ідэйнай глыбінёй і высокай мастацкай формай. Тут адлюстраваны жыццёвы вопыт людзей, іх багатая фантазія, кемлівасць, дасціпны розум, заповітныя мары і спадзяванні народа. На думку А. І. Гурскага, «паяўленне

разнастайных жанраў вуснай паэтычнай творчасці, сярод якіх вылучыліся і адмыслова хітрыя загадкі, з’явілася вынікам багатага жыццёвага вопыту ў абагульненні з’яў навакольнай рэчаіснасці» [2, с. 5]. Загадкі, як і іншыя фальклорныя творы, даюць невычарпальны матэрыял для вывучэння побыту народа і яго жыцця. Гэтым і абумоўлены наш выбар у якасці фактычнага матэрыялу беларускіх загадак.

Тэрмін «загадка» ўтвораны ад старажытнага слова «гадати», што азначае думаць, разважаць. Загадка – гэта «іншасказальнае вобразнае апісанне якога-небудзь прадмета або з’явы на аснове падабенства паміж утоеным прадметам, які трэба адгадаць, і тым, які замяняе яго ў загадцы. Яна ж прадстаўляе сабой мудрагелістае пытанне, пераважна выражанае ў форме метафары, у якой загадваемы прадмет можна распазнаць па другарадных, сходных ці па намякаючых на яго адзнаках» [2, с. 10].

Важнасць лінгвістычнага аспекту вывучэння загадак бяспрэчная. Наяўнасць у загадках такіх характарыстык, як рытм, часам рыфма, алітарацыя, гукавыяўленне, накладвае адбітак на іх сінтаксічную арганізацыю. Кожная загадка ўяўляе сабой мікратэкст, што, як правіла, адпавядае сказу. Найбольш агульная і відавочная асаблівасць будовы загадкі – лаканічнасць, сцісласць яе тэксту. Увесь сінтаксіс беларускай загадкі падпарадкаваны адной мэце – дасягненню кампактнасці выкладу.

Перш за ўсё звярнем увагу на парадак размяшчэння кампанентаў у загадках. Парадак слоў у кожным простым сказе – гэта «тыповае адноснае размяшчэнне словаформ у іх пэўных функцыях – дзейніка і выказніка, азначэння і азначаемага слова, дзеяслова і дапаўнення і г. д. На ўзаемнае размяшчэнне слоў уплывае некалькі фактараў – граматычны, камунікатыўны, стылістычны» [3, с. 320]. Заканамернасці размяшчэння слоў у вершаванай мове, якая часам прадстаўлена ў тэкстах беларускіх загадак, істотна адрозніваюцца ад адпаведных заканамернасцей у літаратурнай праявінай мове. У вершаванай мове, як лічыць І. І. Каўтунова, «парадак слоў не падпарадкаваны строгім нормам, якія ўласцівы літаратурнай праявінай мове» [4, с. 43]: *«Пад бэлькаю вісіць дзеўка з чырвонаю сукенкаю, хто яе ўкусіць, той заплакаць мусіць. Цыбуля»* [2, с. 496]. У цэлым свабода словаразмяшчэння звязана з рытмічнай арганізацыяй вершаванай мовы. Ажыццяўленне пэўнай метрычнай схемы, якая рытмічна паўтараецца, патрабуе вар’іравання ў расстаноўцы слоў. Захаванне прамога парадку слоў у такіх сінтаксічных канструкцыях зрабіла б цяжкім пабудову розных

метрычных форм верша. Такім чынам, парадак слоў у вершаванай мове валодае пэўнай ступенню свабоды менавіта з пункту погляду стылістычнага функцыянавання. Розная стылёвая значнасць варыянтаў словазнаходжання ў вершах і прозе непасрэдна вынікае з адрозненняў у рытміка-інтанацыйнай структуры гэтых дзвюх разнавіднасцей мовы. Празайчная мова мае больш ці менш строгія заканамернасці ў размяшчэнні слоў і выступае неабходным фонам, на якім ярка выяўляюцца адметныя прыметы вершаванай мовы, больш складанай і разнастайнай па арганізацыі словаразмяшчэння.

Тэксты беларускіх загадак характарызуюцца не толькі спецыфікай акцэнтнай структуры, але і асаблівасцю сінтаксічнай арганізацыі, рознымі па будове сінтаксічнымі канструкцыямі. Кожная загадка, як правіла, адпавядае сказу. Сказ разумеецца як «сінтаксічная адзінка, якая арганізавана са слова ці спалучэння слоў і служыць для выражэння асобнай думкі або пачуцця» [1, с. 32]: «*Два браты ў ваду глядзяцца, а разам не сходзяцца*. Берагі» [2, с. 35]; «*Відзен край, а дабрацца да яго нельга*. Гарызонт» [2, с. 31]. Паводле структуры сказу, прадстаўленыя ў тэкстах беларускіх загадак, могуць быць простымі і складанымі. Калі разглядаць канструкцыі са структурай простага двухсастаўнага сказа, то можна адзначыць шмат асаблівасцей сінтаксічнага характару.

Тэксты беларускіх загадак шырока прадстаўлены простымі двухсастаўнымі сказами развітай будовы: «*Сіняя дзяружка ўвесь свет пакрыла*. Неба» [2, с. 21]; «*Па чорнай паляне нябачны пастух белых баранчыкаў ганяе*. Неба, вецер, хмары» [2, с. 21]. Паводле мадальнасці сустракаюцца як сцвярджальныя («*Вышэй аблокаў чырвоная птушка лятае*. Сонца» [2, с. 21]; «*У сінім мяшочку шмат белых парасят*. Неба і зоры» [2, с. 27]), так і адмоўныя сказу («*Сто коней, сто валоў яйцо не пацягнуць*. Зямны шар» [2, с. 30]; «*Нічым хаты не абнясеш*. Мора» [2, с. 36]. Адмоўныя сустракаюцца значна радзей за сцвярджальныя. Сярод сказаў, прадстаўленых у загадках, большасць двухсастаўных канструкцый паводле камунікатыўнага прызначэння з'яўляецца апавядальнай: «*Без касцей, без мазгоў пераплыве мора*. П'яўка» [2, с. 174]; «*Пад лінавым кустом мяцеліца мяце*. Муку сеюць» [2, с. 235]. Часта сустракаюцца пыталыя канструкцыі, што, як правіла, пачынаюцца пыталым займеннікам: «*Хто задам ходзіць?* Рак» [2, с. 174]; «*Хто на сабе хату носіць?* Слімак» [2, с. 174]; «*Два браты, а адзін з іх мой дзядзька*. Хто другі? Бацька» [2, с. 343]; «*Што чалавеку самае мілае?* Сон» [2, с. 383]; «*Які бацька кожны дзень дзяцей пералічвае?* Настаўнік» [2,

с. 413]. Зрэдку пыталыная канструкцыя можа пачынацца прыслоўем: «*Кадзіла ў руках трымае, кадзілам махае, з кадзіла дым прэціца. Як ён завецца? Поп*» [2, с. 366]. Пабуджальныя сказы ў тэкстах загадак прадстаўлены адзінкавымі прыкладамі, прычым гэта, як правіла, адна з прэдыкатыўных частак складанага сказа: «*Ты, брат, ідзі туды, а я пайду туды ды на пуповай гары стрэнемся. Канцы пояса пры завязцы*» [2, с. 312]. З боку эмацыянальнай афарбоўкі сказы, прадстаўленыя ў загадках, няклічныя: «*Семсот казакоў рубяць хату без вуглоў. Мурашкі*» [2, с. 186].

З боку ўскладненасці структурнай арганізацыі двухсастаўных сказаў намі было заўважана, што сінтаксічныя канструкцыі беларускіх загадак ускладняюцца рознымі кампанентамі граматычнай будовы сказаў: 1) аднароднымі членамі («*Цераз палі, цераз лугі спусціліся канцы дугі. Радуга*» [2, с. 45]; «*Ішла паненка ўначы, пагубіла ключы. Раса*» [2, с. 45]); 2) адасобленымі акалічнасцямі і азначэннямі («*Упіраючыся на берагах, ляжыць дуга на быках. Вясёлка*» [2, с. 44]; «*Паміж гор сядзіць Рыгор, капелюшом накрыты. Грыб*» [2, с. 76]; «*Задраўшы чупрынку, пабег у адрынку. Авёс*» [2, с. 81]); 3) адасобленымі прыдаткамі («*Кандрат, мой брат, цераз зямлю прайшоў, чырвону шапачку найшоў. Грыб*» [2, с. 76]; «*Бяжыць ваўчок, гарэлы бачок. Засланка*» [2, с. 259]); 4) звароткамі («*Душа, душа, ці не знаеш Тамаша-галыша. Арэх*» [2, с. 71]; «*Госпадзі, благаславі! З чаго хлеб, з таго і пірагі. Мука*» [2, с. 235]); 5) параўнальнымі канструкцыямі («*Ляціць, як сокал, садзіцца, як пан, а за сабаку прападае. Снег*» [2, с. 49]; «*З неба ўпаў, усю зямлю, як абрусам, заслаў. Снег*» [2, с. 51]; «*Кругленька, маленька, як лямпёшачка. Зерне сачавіцы*» [2, с. 85]). Аднародныя і адасобленыя члены сказа – самыя распаўсюджаныя ўскладняльныя кампаненты ў тэкстах народных загадак. Гэта тлумачыцца экстралінгвістычнымі фактарамі: аднародныя і адасобленыя члены сказа найбольш ярка выяўляюць разнастайныя якасці тых прадметаў і з’яў, якія трэба ўгадаць. Прычым абодва ўскладняльныя кампаненты могуць сустракацца ў адной загадцы адначасова: «*Стаяў Рыгор між гор, плашчом акрыўшыся, слязьмі абліўшыся. Авёс*» [2, с. 81]. Для тэкстаў загадак характэрна ўжыванне няпоўных двухсастаўных сінтаксічных канструкцый: «*У полі без караня расце. Камень*» [2, с. 31]; «*Без ног бяжыць. Вада*» [2, с. 44]; «*У лазе – на курынай назе. Грыб*» [2, с. 74]; «*Усю зямлю прайшоў, чорну шапачку знайшоў. Грыб*» [2, с. 75]. Прычым часцей за ўсё

прапускаецца дзейнік, які будзе названы ў адгадцы: *«Ні стучыць, ні гручыць – у ваконца глядзіць. Сонца»* [2, с. 21].

Сінтаксічныя канструкцыі са структурай простага аднаасастаўнага сказа характарызуюцца вялікай частотнасцю ўжывання ў тэкстах беларускіх народных загадак: *«Чаго за хвост не падымеш? Клубок нітак»* [2, с. 221]; *«Білі мяне, білі, білі, калацілі, на кавалкі рвалі, на полі цягалі, на ключ замыкалі і на стол паслалі. Лён, настольнік»* [2, с. 223]; *«Адну казу маем (маю) і тую падымаем (паднімаю). Засланка»* [2, с. 259]; *«Кладу скібкамі, а выму крошкамі. Дровы і жар»* [2, с. 258]; *«На чым знаку не наложыш? На вадзе і агні»* [2, с. 383]; *«Чаго лягчэй на свеце няма? Думкі»* [2, с. 383]; *«На чым мякчэй спаць? На руцэ»* [2, с. 383]. Тэксты загадак могуць быць прадстаўлены складанымі сказамі, прэдыкатыўныя часткі якіх суадносяцца з аднаасастаўнымі сказамі: *«Скачу па хаце з работаю маю, што больш пакручваюся, то больш таўсцяю. Ручайка»* [2, с. 222]. Сярод усіх тыпаў аднаасастаўных пабудоў найбольш прадуктыўным з’яўляецца пэўна-асабовы сказ з абагульненым значэннем.

Яшчэ адна асаблівасць арганізацыі прэдыкатыўных адзінак ў тэкстах беларускіх загадак – гэта сінтаксічны паралелізм: *«Летам – зялёны, а восенню – чырвоны. Яблык»* [2, с. 108]; *«Зімой грэе, вясной тлее, улетку памірае, увосень аджывае. Снег»* [2, с. 51]; *«Матчыну скрыню не паднімеш, дочкіну трубку не скатаеш, братнінага коніка не паймаеш. Зямля, дарога, вецер»* [2, с. 30].

Пры аналізе пабудоў са структурай складанага сказа адзначым, што беларускія загадкі прадстаўлены складаназлучанымі (*«Дзяжа (дзежка) чорная, а века белае. Зямля і снег»* [2, с. 30]; *«Відзен край, а дабрацца да яго нельга. Гарызонт»* [2, с. 31]; *«Ідзе чалавек і сам сябе бачыць. Цень»* [2, с. 54]), складаназалежнымі (*«Ні мора, ні зямля, ні караблі не плаваюць, бо нельга. Балота»* [2, с. 31]; *«Што то за мода, што трашчыць вода. Лёд»* [2, с. 52]; *«Хоць ён побач ідзе, а рукамі не возьмеш. Цень»* [2, с. 54]) і бяззлучнікавымі складанымі (*«Вутка ў моры – хвост угоры. Радуга»* [2, с. 44]; *«Вісіць арашок, у яго галоўка кісленькая. Арэх»* [2, с. 70]; *«Укіну клінком – вырасце кійком з шыбалдовічкай. Лён»* [2, с. 82]) канструкцыямі. Акрамя таго, даволі часта тэксты загадак прадстаўлены складанымі сказамі з рознымі відамі сувязі, паміж часткамі якіх выражаюцца розныя тыпы семантыка-сінтаксічных адносін: *«Усе яго любяць, як паглядзяць – моршчацца. Сонца»* [2, с. 23];

«Глянеш – заплачаш, а ўсе яму рады. Сонца» [2, с. 23]; «Адзін лье, другі п’е, а трэці паглынае. Дождж, зямля, расліны» [2, с. 44].

У мове гэтага фальклорнага жанру сустракаюцца выпадкі ўжывання ў адной загадцы некалькіх сказаў, як простых, так і складаных: «*Ляцеў птах, на ваду – бах. Вады не скалыхнуў, на дно патануў. Снег*» [2, с. 48]; «*Быў я на капаньцах і на кляпаньцах, быў і на пажары, быў і на базары. Як молад быў – людзей карміў, як стар стаў – спавіваўца стаў, як памёр – косці выкінулі і сабакі не ядуць. Гаршчок*» [2, с. 286]. Да асаблівасцей сінтаксічнага ладу народных загадак можна аднесці таксама ўжыванне так званых міні-тэкстаў: «*Ляцеў лютар, сеў на калютар, пытаецца ў кохтаркі: “Дзе твае пыхтаркі?” – “Істрыкалі ў горадзе”*. Квахтуха з куранятамі ў крапіве і каршун» [2, с. 150].

Праведзены аналіз сінтаксічных асаблівасцей простага і складанага сказаў, якімі прадстаўлены беларускія загадкі, дазваляе зрабіць наступныя высновы:

1. У беларускіх загадках ужываюцца як простыя, так і складаныя сказы. Ніводны з гэтых тыпаў не з’яўляецца дамінуючым.

2. Пытальныя сказы сустракаюцца радзей, чым можна было чакаць. Загадванне ажыццяўляецца ў асноўным з дапамогай сказаў, з сінтаксічнага пункту погляду непытальных, нягледзячы на тое, што вобразная частка загадкі заўсёды застаецца пытаннем па змесце.

3. Пабуджальных сказаў таксама менш, чым магло б быць, калі ўлічваць, што тэкст загадкі па сваёй сутнасці з’яўляецца дыялагічным і прадугледжвае непасрэдны зварот да суразмоўцы.

4. Агульнай асаблівасцю сінтаксісу загадкі з’яўляецца надзвычайная сцісласць яе тэксту. Дадзенай асаблівасцю тлумачацца многія сінтаксічныя характарыстыкі як простага, так і складанага сказаў. Гэта, перш за ўсё, частае выкарыстанне аднастаўных і няпоўных двухсастаўных сказаў.

5. Граматычнай асаблівасцю беларускай загадкі з’яўляецца таксама перавага цяперашняга часу ў выказніку. Гэта звязана з тым, што загадка паведамляе пра пастаяннае, фактычна пазачасавае дзеянне, а формы цяперашняга часу валодаюць здольнасцю абазначаць дзеянне, якое здзяйсняецца ў любы момант часу.

6. Прадстаўленае выкарыстанне форм трэцяй асобы ў выказніку таксама тлумачыцца агульнай асаблівасцю сінтаксічнай структуры загадкі ў

двухсастаўных сказах, дзе дзейнікам амаль заўсёды выступае назоўнік, які патрабуе каардынацыі з трэцяй асобай.

7. У складаным сказе дамінуе злучальная і бяззлучнікавая сувязь, гэта значыць складаназлучаныя і бяззлучнікавыя складаныя сказы сустракаюцца часцей за складаназалежныя.

Такім чынам, загадкі беларускага народа вызначаюцца трапнасцю выказаў, афарыстычнасцю і сцісласцю формы. З аднаго боку, у загадках, як у прыказках і прымаўках, адлюстраваліся багаты гаспадарчы і жыццёвы вопыт працоўнага народа. З другога – у іх знайшлі выражэнне творчай фантазія, кемлівасць, дасціпны гумар народа, яго паэтычныя здольнасці. Разгледжаныя беларускія загадкі прадстаўлены рознымі тыпамі сінтаксічных канструкцый, пры дапамозе якіх выражаюцца і захоўваюцца мудрыя думкі народа.

ЛІТАРАТУРА

1. Бурак, Л. І. Сучасная беларуская мова: Сінтаксіс. Пунктуацыя / Л. І. Бурак. – Мінск : Універсітэцкае, 1987. – 320 с.
2. Загадкі / склад. М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі ; рэд. тома А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1972. – 448 с.
3. Касаткін, Л. Л. Краткий справочник по современному русскому языку / Л. Л. Касаткін [и др.] ; под ред. П. А. Леканта. – М. : Высшая школа, 1991. – 383 с.
4. Ковтунова, И. И. Порядок слов в стихе и прозе / И. И. Ковтунова // Синтаксис и стилистика / отв. ред. Г. А. Золотова. – М., 1976. – С. 43 – 64.

РЕЗЮМЕ

В работе рассматриваются синтаксические особенности белорусских загадок. Автор статьи характеризует разные по структуре синтаксические конструкции с точки зрения размещения компонентов, а также с позиции структурно-грамматической организации предложений, представленных в белорусских загадках.

SUMMARY

The syntactic features of the Belarusian riddles are considered in the work. The author of the article characterizes the syntactic constructions that are different in structure from the point of view of the component placement, as well as from the position of the structurally-grammatical organization of the sentences, which are represented in Belarusian riddles.

СЭНСЫ І ЗМЕСТЫ ТРАЕЦКАЙ АБРАДАВАЙ ТРАДЫЦЫІ ГАРАДОЧЧЫНЫ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 14.09.2020)*

Траецкая абрадавая культура Беларусі пастаянна знаходзілася ў цэнтры ўвагі вучоных. Навуковую цікавасць да гэтай тэматыкі праяўлялі даследчыкі як старэйшых, так і маладзейшых пакаленняў. Дадзеная праблематыка знаходзіцца ў полі зроку навукоўцаў і на сучасным этапе развіцця фалькларыстычнай навукі. Калі для старэйшых даследчыкаў характэрным было імкненне выявіць, сабраць і апісаць фактычны матэрыял, то для сучасных вучоных найбольш важным у навуковым асэнсаванні траецкай традыцыі з'яўлялася спасціжэнне больш глыбінных яе ўзроўняў.

Навуковая літаратура, прысвечаная вывучэнню траецкага абрадавага комплексу, разнапланавая як па тэматыцы даследавання, так і па падыходах да яго асэнсавання. З пэўным дапушчэннем траецкія святы можна разглядаць ў межах тэорыі «абрадаў пераходу» Арнольда ван Генепа [1]. Можна меркаваць, што ў тым ліку і на адзначаную працу абапіралася Т. А. Івахненка пры вывучэнні абрадавых песень пары каляндарных пераходаў [2]. Таксама свой уклад у аналіз дадзенай праблематыкі зрабіла В. М. Шарая [3; 4]. Веснавую абрадавую традыцыю разглядала і Г. А. Барташэвіч [5]. Што датычыцца ўласна вербальных і абрадавых тэкстаў, прысвечаных Тройцы, то значная іх колькасць змешчана ў томе «Веснавыя песні» [6] з серыі «Беларуская народная творчасць». Акрамя таго, запісы сістэмы траецкіх абрадаў і іх вербальнага напаўнення змешчаны ў тамах «Земляробчы каляндар» [7] і «Паэзія земляробчага календара» [8].

Пры ўсім багацці літаратуры сёмушняй (траецкай) скіраванасці, уласна гарадоцкая Тройца не знаходзілася ў цэнтры ўвагі даследчыкаў. Дадзены артыкул якраз і прысвечаны вывучэнню траецкага комплексу Гарадоцчыны, яго марфалагічна-структурным асаблівасцям, абрадавым стравам, эвалюцыйнай гісторыі, эмацыянальна-псіхалагічнай настраёнасці, функцыянальна-камунікатыўным сувязям.

На пяцідзесяты дзень пасля Вялікадня на Гарадоцчыне святкавалася Тройца. Гэтая назва свята характэрная для ўсёй тэрыторыі раёна. Але дзе-нідзе замест назвы «Тройца» маглі ўжываць найменне «Духа». Па

класіфікацыі рускага пісьменніка і прыродазнаўцы Міхаіла Прышвіна, гэтай даце адпавядае, як можна меркаваць, прапанаванае ім паняцце «вясна травы» [9]. Як вядома, Тройца з'яўляецца рухомым святам і магла адзначацца і ў маі, і ў чэрвені, выконваючы злучальную функцыю паміж веснавым і летнім земляробчымі цыкламі. Але нягледзячы на гэты факт, нават з улікам кліматычных асаблівасцей на Гарадоччыне і часу святкавання Тройцы, трава так або інакш сапраўды ішла ў рост. Пры гэтым азімыя пасевы пачыналі «выцягвацца ў трубку». Свойская жывёла ў асноўным ужо прыносіла прыплод, і яе выганялі на пашу. Ярына таксама была пасеяна, часцей за ўсё ўжо была пасаджана і бульба. Таму ў гэты перыяд у чарадзе неадкладных земляробчых спраў з'яўляўся невялікі прамежак часу, на які прыпадала свята Духа. І галоўнымі адзнакамі гэтай даты на Гарадоччыне з'яўляюцца траецкія дзяды з іх абрадавымі памінальнымі стравамі, «май», родавая камунікацыя.

Траецкія дзяды адзначаліся ў суботу перад Тройцай. Для Гарадоччыны было характэрным ладзіць іх на могілках. Але могілкі наведвалі і на Радуніцу (праз тыдзень пасля Вялікадня ў аўторак). У некаторых мясцовасцях гэты звычай называўся «пахрыстосавацца велікодным яйкам з нябожчыкамі». Але, як можна меркаваць, галоўнай мэтай у гэты дзень або напярэдадні было наведзенне парадку на могілках, якія чысціліся, падмяталіся, фарбаваліся і, такім чынам, падрыхтоўваліся да траецкіх дзядоў. Гарадоччына адносіцца да ліку тых раёнаў, дзе галоўным памінальным днём лічыліся менавіта траецкія дзяды. Каб іх правесці належным чынам, на могілкі стараліся прыехаць родзічы і сваякі нябожчыкаў, нават здалёку. Пэўная частка страў да памінальнага стала гатавалася напярэдадні, гэта значыць у пятніцу. У суботу ж зранку дадавалася неабходнае. Абавязковымі стравамі былі куцця, традыцыйна пшанічная, якая магла падсалоджвацца мёдам, а пазней, у пасляваенны і сучасны перыяды, яна гатавалася з ячных круп, рысу (а ў рысавую куццю часам дадаваліся разынкі). Таксама абавязковай стравой з'яўляліся бліны, яйкі, спецыяльна звараныя і пафарбаваныя, паводле сведчання Марыі Кузмінічны Сафронавай, 1920 г. н. з вёскі Маскалянты, у зялёны колер з дапамогай раслін, адна з якіх па-мясцоваму называлася «казлы». Для паміну пякліся розныя бліны. Жыхарка вёскі Малое Кашо Праскоўя Раманаўна Дубарэзава, 1900 г. н., распавядала, што гатавала ў печы цэлую міску аладак, потым кожную аладку мачала ў смятану, выкладвала на дно вялікай патэльні і пасыпала цукрам, і так паўтарала, пакуль бліны не заканчваліся. Тады патэльнію закрывала крышкай і ставіла ў печ «на вольны

дух». На Гарадоччыне і ў наш час робяць такія бліны не толькі на памін. На памінальным стане прысутнічала і шмат іншых страў, як малочных так і мясных. Зялёнае яйка маглі закапаць у зямлю, а таксама раскласці па могілках. Іх таксама ўжывалі ў ежу, асабліва ў сем'ях, дзе былі «рабяты» (зап. у в. Маскалянты ад М. К. Сафронавай). Пасля заканчэння «дзядоў», калі людзі сыходзілі з могілак, там з'яўляліся жабракі, якія харчаваліся тым, што пакідалася на могілках. З чырвоным яйкам на траецкія дзяды на могілкі не хадзілі. Перад наведваннем могілак ішлі ў лазню, дзей мыліся ўсе, хто быў дома. Пры гэтым пакідалі гарачую ваду, дух, венік, а таксама ўціральнік памерлым «радзіцелям», якім таксама трэба было памыцца.

Перш чым ісці на могілкі, прыгатаваную куццю перакладалі ў місу, якую на могілках пускалі па крузе. Паводле слоў інфарматара Алены Уладзіміраўны Бельскай (яе бацька родам з вёскі Зубакі), родзічы па бацькоўскай лініі збіраюцца на Тройцу на могілкі і зараз. На мясцовых могілках у іх, як і ў прадстаўнікоў іншых родаў, каля сваіх усталяваны доўгі стол з лаўкамі, дзе размяшчаліся ўсе родзічы, якія сабраліся ў гэты дзень, каб успомніць сваіх продкаў. Стол засцілаўся саматканымі, а ў сучасны перыяд таксама фабрычнымі белымі абрусамі. На лаўкі клалі капуп – посцілку, якой дома засцілаўся ложкак. Белымі абрусамі засцілалі і могілкі. Як паведаміла А. У. Бельская, у іх на памінальным стане выпіўкі не было. На траецкія дзяды на могілкі маглі прыходзіць і ў дванаццаць, і ў гадзіну дня, а можа, і пазней, знаходзіліся там да вечара. У тых мясцовасцях, дзе існаваў звычай асвячаць могілкі, асабліва калі яны былі вялікія, дзяды адзначаліся ў розныя дні, напрыклад, у вёсцы Буравіны – у суботу, у вёсцы Пагост – «у васкрасенне», у вёсцы Чэрнава – у панядзелак. Гэта было звязана з тым, што бацюшка за адзін дзень не паспяваў асвяціць усе могілкі (зап. у в. Маскалянты ад М. К. Сафронавай).

На траецкія дзяды стараліся сабрацца ўсе сваякі. Нярэдка здаралася так, што ў больш ці менш поўным складзе яны сустракаліся менавіта на могілках у час памінання дзядоў. Магчыма, таму траецкія дзяды ў некаторых мясцовасцях Гарадоччыны называліся «фэстам». Паводле сведчання інфарматараў, і на траецкія дзяды, і на Радуніцу маглі гучаць галашэнні як па нядаўна памерлых, так і па тых, каго не стала даўно. Гэтыя галашэнні напоўнены шчырай, непадробнай, а таму кранальнай тугой, жалем, разуменнем незваротнай страты тых, каго ўжо не будзе побач.

Як і паўсюль па Беларусі, дзе святкавалася Тройца, у суботу насельнікі Гарадоччыны імкнуліся ўпрыгожыць свой двор і хату зялёнымі галінкамі, дрэўцамі. Паколькі на Гарадоччыне ў суботу адзначаліся траецкія дзяды, то аздабленнем займаліся малодшыя пакаленні. З гэтага вынікае, што час перад Тройцай быў вельмі насычаным дзеяннямі рознага функцыянальнага характару. Калі гаспадыня гатавала стравы для памінальнага стала, а мужчыны тапілі лазню, то малодшыя клапаціліся пра «май». Пад ім на Гарадоччыне разумеліся зялёныя галінкі розных дрэў і выкапаня ці ссечаныя бярозкі. Сярод раслін інфарматары таксама называлі рабіну, клён, аер. Галінкі прыносілі ў хату і падторквалі пад бэлькі на столі, як гэта было ў вёсцы Малое Кашо, а на падаконнікі ставілі аер у супрацьлеглых баках акна. Ім жа ўсцілалі і падлогу; расліну ў вёсцы Малое Кашо, а магчыма, і іншых мясцовасцях, дзялілі на часткі (зап. у в. Малое Кашо ад П. Р. Дубарэзавай). Ссечаныя ці выкапаня бярозкі ставілі на двары. З «маем» на Гарадоччыне звязана наступная прыкмета гаспадарча-ўтылітарнага характару: калі «май» высахне за тыдзень, то лета будзе сухое, а таму сена высахне хутка. А калі такога не здарыцца, то і сена будзе сохнуць дрэнна (зап. у в. Маскалянты ад Сцепаніды Міхайлаўны Маісеенка, 1908 г. н., Вольгі Дзмітрыеўны Мажуровай, 1926 г. н., Марыі Канстанцінаўны Сафронавай, 1919 г. н.).

З Тройцай на Гарадоччыне, як і паўсюль у Беларусі, звязаны павер'і пра русалак. Сцвярджалася, што русалкі жывуць у вадзе, але выходзяць на сушу, гушкаюцца на дрэвах, а таксама могуць бавіць час у жыце. Паводле перакананняў мясцовых жыхароў, русалкамі станавіліся дзяўчаты, якіх «закалдоўваў калдун» (зап. у в. Вярэчка ад Ніны Міхееўны Мандрок, 1927 г. н.).

Розныя інфарматары даюць адрозныя апісанні знешняга выгляду русалак, яны маглі быць і прыгожымі, і пачварнымі, і як «васількі ў жыце», і як «абыкнавенны чалавек», і вельмі прыгожай істотай, у якой замест рук і ног былі плаўнікі (зап. у в. Маскаленяты ад С. М. Маісеенка, В. Д. Мажуровай, М. К. Сафронавай). Русалкамі палохалі дзяцей і моладзь, каб яны не хадзілі ў жыта, бо русалка можа зацягнуць да сябе або заказытаць. Гэтае палоханне магло мець пад сабой і рэальную аснову. Ва ўсе часы ў эмацыянальна-псіхалагічнай і камунікатыўнай сферах жыцця супольнікаў прысутнічалі канфліктныя сітуацыі. Таму з мэтай нашкодзіць свайму праціўніку асобныя «знаўцы» маглі ісці на палеткі і рабіць там «заломы», каб нанесці шкоду. А

каб дзеці ў час сваіх гульняў выпадкова не ламалі жытнія каласы, іх і пужалі русалкамі.

Такім чынам, калі ў даваенныя часы гэтае свята яшчэ захоўвала свае сакральныя сэнсы і зместы, то ў 2-й палове ХХ ст. яны паступова пачалі страчвацца. У гэтай эвалюцыйнай парадыгме траецкіх свят яскрава вылучаюцца наступныя моманты, якія звязаны з іх дэсакралізацыяй і датычацца абрадавых страў, «маю» і ў цэлым звыклага ў мінулым эмацыянальна-псіхалагічнага настрою. У падрыхтоўцы да Духа (Тройцы) удзел прымалі ўсе працаздольныя члены сям'і. Гаспадыня займалася стравамі, дарослыя мужчыны – неадкладнымі гаспадарчымі клопатамі, а малодшыя пакаленні – «маем». Такім чынам, стваралася агульная для ўсёй сям'і эмацыянальна-псіхалагічная настраёнасць, якая злучалася з падобнымі настроймі іншых прадстаўнікоў роду. За гэтай псіхалагічнай сферай бачыцца вельмі глыбокая фундаментальная напоўненасць. З аднаго боку, у падрыхтоўцы да свята задзейнічана ўся сям'я, з другога – за чарадой, здавалася б, звыклых для працаўніка турбот стаіць паслядоўны рух эмацыянальна-псіхалагічных станаў. Пачатковай кропкай у траецкай абраднасці, безумоўна, з'яўляецца ўшанаванне продкаў. Ім неабходна было выказаць удзячнасць за спрыянне ў гаспадарчых і сямейных клопатах, характэрных для датраецкага перыяду, заручыцца падтрымкай продкаў у будучым. Датраецкі перыяд меў прадукцывальны характар, а паслятраецкі з'яўляўся выніковым, калі наступаў час збору ўраджаю. Такім чынам, Тройца не толькі на Гарадоччыне, але і паўсюль, дзе яна адзначалася, паступова рыхтавала чалавека да новага цыкла працоўных турбот.

У пасляваенны перыяд у час траецкіх абрадаў замест дамацкіх абрусаў пачалі выкарыстоўваць фабрычныя. Змяніўся і набор абавязковых абрадавых страў. У іх лік увайшлі прадукты, вырабленыя не ва ўласнай гаспадарцы. Што тычыцца «маю», то з улікам міграцыйных працэсаў, калі моладзь перасялілася ў гарады, старым людзям цяжка хадзіць за галінкамі для ўпрыгажэння двара. За ўсім за гэтым стаіць відавочнае страчванне сакральных камунікатыўных сувязей. І нават той факт, што на Гарадоччыне і па сённяшні дзень збіраюцца на Тройцу на могілках, сведчыць аб дэсакралізацыі гэтых сувязей. Пераважна прадстаўнікі родаў сустракаюцца для таго, каб убачыцца, пагаварыць, успомніць.

Дадзеная парадыгма характэрная для ўсіх традыцыйных народных культур. Усё ранейшае рана ці позна разбураецца і паралельна з гэтым

фарміруецца новае. Праблема толькі ў тым, ці можа гэтае новае стварыць такую даўгавечную традыцыю культуры, падобную да папярэдняй, якая сёння, можна сказаць, на зыходзе.

ЛІТАРАТУРА

1. Ван Геннеп, А. Обряды перехода / А. ван Геннеп. – М.: Восточная литература, 1999. – 200 с.
2. Івахненка, Т. А. Паэтыка беларускіх абрадавых песень перыядаў каляндарных пераходаў. Семантыка. Вобразны лад. Кампазіцыя / Т. А. Івахненка. – Мінск: РІВШ БДУ, 2002. – 155 с.
3. Шарая, В. М. Абрад завівання і развівання бярозкі на Тройцу: структура, функцыянальныя асаблівасці. Мастацкі свет песень / В. М. Шарая // Каляндарна-абрадавая паэзія. – Мінск, 2001. – С. 294 – 306.
4. Шарая, В. М. Абрад Куст: функцыянальная прырода, трансфармацыя. Мастацкі свет песень / В. М. Шарая // Каляндарна-абрадавая паэзія. – Мінск, 2001. – С. 307 – 332.
5. Барташэвіч, Г. А. Беларуская народная паэзія веснавога цыкла і славянская фальклорная традыцыя / Г. А. Барташэвіч. – Мінск: Навука і тэхніка, 1985. – 184 с.
6. Веснавыя песні / склад. Г. А. Барташэвіч, Л. М. Салавей. – Мінск: Навука і тэхніка, 1979. – 608 с.
7. Земляробчы каляндар: абрады і звычаі / уклад., сістэм. матэрыялаў, камент. А. І. Гурскага. – Мінск: Навука і тэхніка, 1990. – 403 с.
8. Паэзія беларускага земляробчага календара / уклад., сістэм. тэкстаў, уступ. арт., камент. А. С. Ліса. – Мінск: Навука і тэхніка, 1992. – 611 с.
9. Пришвин, М. М. Календарь природы / М. М. Пришвин // Собрание сочинений: в 8 т. / М. М. Пришвин. – М., 1983. – Т. 3. – С. 162 – 378.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируются материалы коллекции фольклорных записей отдела фольклористики и культуры славянских народов Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси. Рассмотрена троицкая традиция Городокского района Витебской области с учётом её морфологически-структурной, эмоционально-психологической, функционально-коммуникативной специфики.

SUMMARY

The article is based on the materials of the Collection of Folklore Records of the Department of Folklore and Culture of Slavic Peoples of the Center for Studies of Belarusian Culture, Language and Literature of the National Academy of Sciences of Belarus. It examines the Trinity tradition of Haradok district of Vitebsk region, taking into account its morphological-structural, emotional-psychological, functional-communicative specifics.

К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ОДЕЖДЫ КИТАЙЦЕВ В БЕЛАРУСИ В 10-Е ГГ. XXI В.

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 10.09.2020)*

Одежда является одним из главных знаков культурного статуса человека, представляя собой важную часть материальной культуры каждой этнической общности. Для характеристики культуры китайской этнической общности в Беларуси наряду с другими элементами материальной культуры важно исследовать особенности одежды и её использования в повседневной жизни.

Цель работы – охарактеризовать особенности одежды китайцев в Беларуси в 10-е годы XXI в. Для достижения поставленной цели выполняются следующие задачи: 1) выявить основные функции и характеристики одежды, исходя из результатов опроса китайцев, проживающих в Беларуси; 2) установить статусные формы национального костюма китайцев в Беларуси.

Данная статья основана на использовании материалов полевых исследований, проведённых автором с 2018 по 2020 гг. Методом анкетирования были опрошены 63 представителя китайской культуры. Также проведено 31 интервью по указанной тематике.

В настоящее время одежда для китайцев характеризуется тремя основными функциями: защитной, информативной и эстетической.

Первая из перечисленных функций непосредственно связана с особенностями адаптации китайцев к белорусскому климату. Поскольку средняя температура зимой в Беларуси колеблется от -4° до -8° и зима длится дольше, чем в Китае, для защиты от холода китайцы обычно надевают термобельё – «秋衣» («qiū yī», «цю-и», буквально «осенняя одежда»). Как отметили некоторые респонденты, до 2016 г. в Беларуси было сложно купить термобельё, поэтому приходилось привозить его из Китая. Однако со временем белорусская промышленность также начала выпускать подобную одежду. В качестве зимней обуви обычно используют тёплые ботинки или кроссовки. Тем не менее в белорусском климате китайцы, как мужчины, так и женщины, предпочитают зимние кожаные сапоги. Это объясняется лучшими теплозащитными, противоскользящими и гидроизоляционными свойствами данной обуви.

Информативная функция одежды связана с признаками её национальной или социальной значимости для человека и общества. Для китайцев,

проживающих в Беларуси, этот ракурс одежды не имеет большого значения. С развитием процессов глобализации, современная западная мода охватила весь мир, в том числе Китай. Поэтому стиль будничной одежды китайцев не сильно разнится с местной.

Некоторые респонденты (около 60%) отметили, что они одеваются в китайские традиционные костюмы только в период национальных праздников или участия в торжествах церемониях. Лишь немногие в повседневной жизни выбирают национальную китайскую одежду. Тем не менее, большинство опрошенных (84%) признало особое значение традиционной одежды для сохранения китайской культуры [1].

Особое внимание у китайской этнической общности в Беларуси уделяется эстетической функции одежды. Под влиянием западной культуры китайцы считают, что одежда должна не только прикрывать тело человека, но и соответствовать современному стилю, чтобы хорошо сочетались цвет и фасон. Такие требования чаще предъявляются китайской молодёжью, составляющей большинство китайской общины в Беларуси.

По результатам анкетирования установлено, какие характеристики одежды важны для респондентов при покупке. Использовалась пятибалльная система оценки: 1 – «неважно»; 2 – «не очень важно»; 3 – «важно»; 4 – «довольно важно»; 5 – «очень важно».

Первое место занимают качество и комфортность одежды (4,49/5) [1]. В значительной степени данные показатели зависят от состава товара. Среди китайцев одежда из хлопка или льна пользуется большой популярностью. Если позволяют средства, также выбираются изделия из шёлка, поскольку данный материал обладает хорошей воздухопроницаемостью и мягкостью. Также в китайской традиционной культуре и в сознании современных китайцев шёлк символизирует богатство.

В ходе исследования мы заметили, что в Беларуси китайцы проявляют определённый интерес к кожаной верхней одежде и наполнителю из пуха. Для респондентов данные материалы являются идеальным сочетанием защитной, эстетической и информативной функций и соответствуют локальному стилю. В зимнее время кожа и пух хорошо сохраняют тепло. Также в Республике Беларусь предлагается разнообразный выбор изделий из названных материалов. Вместе с тем, в китайской культуре кожа и пух являются символами высокого социального статуса и богатства.

Находясь в новом обществе, белорусские китайцы обычно подсознательно представляют себя единой группой, в то же время для них важны оценки и отношения внутри принимающего общества. В этом смысле белорусское общество оказывает большое влияние на поведение и этикет, связанные с культурой одежды китайцев. По данным, полученным в процессе исследования, соответствие одежды предполагаемым случаям и уровень её восприятия в принимающем обществе являются важными показателями (4,02/5) [1]. В целом, под влиянием местной культуры белорусские китайки одеваются соответственно принятым в белорусском обществе стилям: свободно и открыто, демонстрируя свою фигуру. Это во многом отражает и принципы западной культуры. На территории Беларуси некоторые китайки несколько уходят от традиционной китайской культуры, предполагающей, что одежда должна соответствовать моральным принципам: откровенные и слишком открытые наряды считаются неприемлемыми [2, с. 40]. Кроме того, в Беларуси почти все китайцы соблюдают этикет, связанный с одеждой. Например, зимой после входа в помещение они раздеваются; при посещении монастыря или церкви китайки надевают платки и юбки.

В отдельных случаях вышеизложенные показатели являются особенно важными для белорусских китайцев, особенно на официальных встречах, конференциях, собраниях, выступлениях и других мероприятиях. В основном, китайцы предпочитают европейский стиль: для мужчин это рубашка, костюм с галстуком; для женщин – удобное платье или блузка и пиджак. Некоторые китайцы считают нужным продемонстрировать свою национальную одежду, однако это случается довольно редко, на определённых тематических мероприятиях.

На современном этапе основным традиционным костюмом у китайок (хань) является «旗袍» («qí páo», «ципао»). Это платье-халат, напоминающее рубашку, с воротником-стойкой и запахнутой на одну сторону полрой. Как правило, ципао шьётся из шёлка. Его фасоны также разнообразны: прямой, полуприлегающий или приталенный, чётко обрисовывающий линию фигуры. Ципао имеет рукава прямые, широкие или узкие, короткие или длинные. Также существует летний халат без рукавов. Его длина может быть до щиколоток или выше колена [3, с. 150]. Ципао обычно украшается вышитыми узорами, имеющими символический смысл в китайской культуре: птицы, цветы (сливы, орхидея, хризантемы), деревья и травы (бамбук, сосна), феникс и дракон.

Китайки, одетые в ципао, нередко участвуют в мероприятиях, посвящённых китайской культуре. Кроме этого, ципао является рабочей формой официанток в некоторых китайских ресторанах в Беларуси.

В Беларуси также можно видеть китайнок в «汉服» («hàn fú», «ханьфу»). Если ципао является продукцией нового веяния, то ханьфу в большей степени символизирует возрождение китайской традиционной культуры. Термин «ханьфу» обозначает совокупность национальных костюмов ханьцев периода древней династии Шан (1600 – 1000 гг. до н. э.). В это время ханьфу приобрёл свой классический облик: длинная до колен верхняя одежда, рукава с широкими манжетами и узкая длинная юбка.

В Беларуси культура ханьфу обычно распространяется среди отдельных категорий китайцев: лишь большие поклонники китайской традиционной культуры и любители ханьфу носят и демонстрируют его. С точки зрения китайских масс, ханьфу является реставрацией древней национальной одежды, поэтому носить его на публике в значительной степени считается перформансом [4]. В белорусском обществе ханьфу также не пользуется достаточно высокой степенью принятия. Некоторые организации стремятся распространять китайскую культуру и ханьфу за границей. Например, ежегодно Институт Конфуция проводит День Конфуция в Минске. В данном мероприятии китайцы в национальных костюмах исполняют народные песни и танцы. Некоторые местные белорусские студенты также ходят и выступают в ханьфу.

Кроме ханьцев, составляющих этническое большинство китайцев, существуют представители малых народов Китая, к которым относятся монголы, приехавшие, в основном, из Внутренней Монголии. Основной монгольской традиционной одеждой является халат из цельного полотнища с бортом разных стилей и небольшими надставками на рукавах. У халата круглый ворот и воротник. Узкая кайма сшита по борту, подолу, воротнику и краю рукавов [5, с. 251].

В повседневной жизни китайцы из Внутренней Монголии одеваются как местные жители и большинство китайцев. Но в некоторых важных случаях они ходят в национальном костюме, чтобы показать уважение к своей этнической культуре. Национальный костюм китайцы из Внутренней Монголии надевают в период монгольских традиционных праздников для соблюдения установленных веками традиций.

Итак, на основании проведённого исследования было выяснено, что одежда выполняет защитную, информативную и эстетическую функции, которые соответствуют физическим и психологическим требованиям китайцев в белорусском обществе. Исходя из данных функций, китайцы выбирают себе удобную одежду с учётом таких характеристик, как качество, комфортность, соответствие предполагаемым случаям и уровень принятия в обществе. Существование разнообразных национальных костюмов свидетельствует о богатой материальной культуре белорусских китайцев и способствует сохранению их этнической идентичности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архив Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси. – Ф. 6. Оп. 14. Д. 250.
2. Jianhui, J. An ethical research for Chinese culture of apparel and accessories : dis. ... PhD in Philosophy / J. Jiang. – Changsha, 2015. – 348 p.
3. Finnane, A. Changing Clothes in China. History. Fashion. Nation / A. Finnane. – New York : Columbia university press, 2008. – 359 p.
4. Новый костюм Тан, ханьфу и возрождение ханьфу – новые тенденции китайского национального костюма в начале XXI века [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.chinafolklore.org/web/index.php?NewsID=3065>. – Дата доступа: 01.09.2020.
5. Решетов, А. М. Одежда малых народов Китая / А. М. Решетов // Одежда народов Зарубежной Азии : сб. ст. / АН СССР, Музей антропологии и этнографии ; редкол.: С. В. Иванов [и др.]. – Л., 1970. – С. 248 – 269.

РЕЗЮМЕ

Данная статья основана на использовании полевых этнографических материалов, собранных автором. Рассмотрены особенности одежды китайской этнической группы в Беларуси в последнее десятилетие.

SUMMARY

This work is based on the use of the field ethnographic materials, which were collected by the author. The article considers the features of the clothing of the Chinese ethnic group in Belarus in the last decade.

Шарая О. Н.

**ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ
ПРАЗДНИЧНО-ОБРЯДОВОЙ ТРАДИЦИИ БЕЛОРУСОВ В
УСЛОВИЯХ КУЛЬТУРНЫХ ИЗМЕНЕНИЙ**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.09.2020)*

Восстановление роли христианских традиций в общественной жизни и повышение уровня религиозности населения стало одной из тенденций, характеризующих культурную динамику в постсоветской Беларуси. Изменения оказали существенное влияние на праздничную традицию, религиозные праздники стали важной составляющей культуры. Одна из особенностей изменений состояла в том, что рост религиозности населения республики сопровождался восстановлением народных традиций, прежде всего в сельской местности. Но полного восстановления традиционных народных представлений, которые сложились в прошлом, не произошло, что позволяет говорить об особенностях трансформации религиозности населения в постсоветский период. Следует отметить, что в празднично-обрядовой культуре сельского населения особое место занимают традиционные календарные обряды. Таким образом, празднично-обрядовая культура значительной части населения Беларуси последние три десятилетия формировалась не только вследствие восстановления христианских праздников, но и в результате восстановления календарно-обрядовых комплексов, характерных для традиционной народной культуры. Анализ показывает, что традиционные календарные обряды являются одним из существенных факторов, влияющих на празднично-обрядовую традицию населения в регионах республики.

На важность сохранения традиционной культуры обращают большое внимание в связи с процессами глобализации. В этой связи актуализируются проблемы культурной идентичности и сохранения культурного наследия. Значительно более актуальной, чем в прошлом, становится проблема аутентичности традиционных культурных феноменов, в том числе календарной традиции. Понятие аутентичности становится одним из базовых в рамках теоретико-методологического подхода исследования традиционной народной культуры, в том числе календарной обрядности.

Для научного изучения празднично-обрядовой традиции белорусов в условиях высокой динамики социокультурных изменений необходимо использование новых теоретико-методологических и методических подходов. Выявленные в последние десятилетия региональные особенности календарной традиции сельского населения Беларуси свидетельствуют об имеющемся существенном потенциале их изучения.

Обряд отличается от других форм стереотипного поведения. Традиционные обряды делятся на календарные и семейные. В то же время они могут быть календарными и окказиональными. Окказиональные обряды не соотносятся с конкретным временным периодом, исполняются в конкретных случаях, имеют конкретную цель. Календарные обряды наиболее глубоко связаны с системой социальных ценностей, их проведение является обязательным в строго установленном время и, таким образом, их повторяемость приобретает циклический характер, что также характерно для многих праздников. Обряд – форма социально санкционированного поведения, сложившаяся исторически, в соответствии с установленным образцом и через традиционные символические действия выражающая связь субъекта с системой ценностей и социальных отношений, что выделяет его в особую форму поведения по сравнению с повседневными действиями [4, с. 31].

Календарные обряды являются одной из существенных составляющих региональной и локальной традиционной культуры населения. Региональной спецификой обладают обрядовые комплексы рождественского, пасхального, троичского и других периодов. Перспективы изучения календарной обрядности связаны с проведением полевых исследований и использованием соответствующих методологических подходов. Под полевым исследованием понимается совокупность методов, используемых на микроуровне, для исследования обозримых социокультурных единств, данные о которых получают на месте их существования.

Троица – один из главных церковных праздников. Научный интерес для этнологического изучения представляют неконфессиональные, народные обряды, традиционно приуроченные к периоду празднования христианского праздника Троицы. Народные обряды, приуроченные к временному периоду церковного празднования Троицы, – сложный комплекс обрядов, который характеризуется региональной спецификой и в разных локальных традициях включает ряд тех или иных элементов. Без учёта этих традиционных обрядов празднично-обрядовая культура белорусского населения будет неполной.

Для традиционной культуры белорусов на региональных уровнях с их локальными вариантами характерна дифференциация номинаций «Троица», «Сёмуха». Обрядовый комплекс на Троицу определяется как сёмушно-троицкая обрядность. Наиболее отличительным и широко распространённым символом Троицы является зелень, которой, в соответствии с народной традицией, украшали дома снаружи и внутри.

В монографических работах доминируют подходы, ориентированные прежде всего на рассмотрение общего в обрядах. Особенности проведения обрядов на Троицу изучены в меньшей степени. В то же время, как показывает анализ, народная обрядовая традиция, приуроченная к Троице, у белорусов достаточно разнообразна. С праздником Троицы в Беларуси, с учётом региональных и локальных традиций, соотносятся: обряд Дзяды, обряд завивания и развивания берёзки, обряд «вождение Кúста», традиция посещения в троицкий период могил предков; обряд проводов русалки; обряд переноса Свечи и другие.

На востоке Беларуси, частично в центральных районах, как свидетельствуют материалы XIX – XX вв., на второй день Троицы исполнялся обряд завивания берёзки. На Духов день после обеда, иногда под вечер, девушки, украсив себя венками, с песнями отправлялись в лес завивать венки. Центральным элементом обряда было кумление – девушки связывали верхушки стоящих рядом берёзок (так образовывался венок) и проходили парами под ними. На Петров день, через неделю, приходили развивать берёзки [3, с. 193 – 194].

Обряд «проводов русалки» был распространён в Гомельском Полесье и мог исполняться вечером в воскресенье после Троицы или, чаще, в первый день (понедельник) Петровского поста. В южных районах Гомельской области, между Припятью и Днепром, «проводы русалки» приходились на период купальских праздников и сопровождалась разжиганием костров. Как отмечают исследователи, в соответствии с народными представлениями русалки являются существами опасными для человека, противостоящими миру живых [1, с. 154 – 174]. По мнению исследователей, изучавших варианты полесского обряда «проводов русалки», «есть все основания рассматривать обрядовую традицию как продолжение поверий о русалках» [2, с. 181].

С разными праздниками христианского календаря, в том числе с Троицей, в зависимости от локальной традиции, связан обряд переноса Свечи. Среди локальных традиций, приуроченных к Троице, можно отметить

престольный (храмовый) праздник. Особенностью престольного праздника («святок», «кірмаш») является то, что в нём комплексно представлены религиозные и семейно-родовые традиции. Таким образом, приуроченные к Троице региональные народные традиции с их локальными вариантами достаточно многочисленны и представляют существенный научный и культурный интерес.

Обрядовый комплекс, приуроченный к празднику Троицы, в традиционной культуре белорусов не является гомогенным, характеризуется разнообразием. Согласно традиции на севере Беларуси, а также в локальных традициях других регионов, в троичский период не только украшали зеленью накануне Троицы дома, но также посещали могилы предков, куда приносили троичскую зелень.

Интерес представляют данные, зафиксированные нами в 1991 г. в южной части Пинщины исторической, которые свидетельствуют о том, что на первый день Троицы, перед «вождением Кўста», посещали кладбище, а также о локализации зелени в доме и на могилах: «У сўботу шчэ увэчэры заготовлялы зэлэні клэна, лэпіх, як у нас кажучь, шчо на кладбішчэ, откладалы оддэльно. Уранцы устава́лы, по хаты роскыда́лы лэпіх, а потóm ужэ у часóв вóсім усí лю́ды на кладбішчэ, нэсу́ть тогó клэна зэлэно́го, нэсу́ть лэпіх на могы́лы свойі́м рідным, блы́зкым, лóжать лэпіх як бы́дто бы і йіх одві́дають у пра́знік. Лэпіх – ягі́р. Потóm у Кўста ходы́лы» (Сварицевичи Дубровицкого р-на Ровенской обл.); «У нэд́лю, пёрвы дэнь Тру́йцы, бэру́ть лэпіх, іду́ть кажón на свойі́ могы́лы, по покóйніках сэ́дють і стэлю́ть лэпіх,... стары́шыя іду́ть на мо́глыцы, а молоды́е пошлы́ Кўста убыва́ты. Зра́нку іду́ть на мо́глыцы, а Кўста ужэ у обід, у дэнь вóдять, до само́го вэ́чора ходя́ть. А у чэ́твэр Навска Тры́йца, то ужэ тогді́ іду́ть, кажón до свойі́х іде́ на мо́глыцы» (Бродница Заречненского р-на Ровенской обл.)¹.

В Западном Полесье в современном ареале обряда «вождения Кўста» в троичский период в основном днём посещения кладбища был четверг после Троицы («Навска Тры́йца», «Намська Тру́йца», «Тру́йца умэрлых», «Сухы чэ́твэр» и др.). В некоторых локальных традициях на кладбище несли ветки деревьев, аир: «Пóсле Тру́йцы шлы, нэслы́ клюн, бэро́зу і дуба. Зайдэ́ш да на могы́лку наты́каеш. У чэ́твэр. Сухы́ чэ́твэр» (Вяз Пинского р-на Брестской

¹ В статье использованы материалы, полученные автором в результате полевых исследований. Эти материалы приводятся далее без указания на то, что они были собраны автором. В случаях, когда приводятся данные других исследователей, даются ссылки на источник.

обл.); «На Навску Тры́йцу занэсла голы́нку клёну, голы́нкы зэлёны – гэто йіх Тры́йца, мёртвых Тры́йца» (Жолкино Пинского р-на Брестской обл.); «На́вська Тры́йца – ма́ртвых Тры́йца. На На́вську Тры́йцу ла́паху по́ложать на мо́гылу у но́гах» (Ладорож Пинского р-на Брестской обл.). В конце XX в. в результате полевых исследований в западной части Беларуси были получены новые эмпирические данные, что позволило более полно рассмотреть такие региональные практики поминальной традиции, как Навская Пасха, Навская Троица.

Особое место в традиционной культуре белорусов занимают календарные обряды почитания предков, среди которых наиболее известен обряд Дзяды, который проводился накануне православных праздников [5, с. 322]. В локальных вариантах обряд Дзяды характеризуется отличиями: дифференциацией по времени проведения, количеству раз проведения обряда в течение года и другими. В Западном Полесье, в современном ареале обряда «вождения Кўста», согласно данным, полученным в результате полевых исследований, обряд Дзяды широко распространён, в том числе Дзяды перед Троицей: «Тройча́ныя Дзяды» (Велута Лунинецкого р-на Брестской обл.); «Труйча́ны Дэды» (Липники Пинского р-на Брестской обл.); «Дэды пэ́рд Тру́йцою» (Вяз Пинского р-на Брестской обл.); «Тры́цёвыя Дэды» (Осовница Ивановского р-на Брестской обл.); «Тро́ецкыя Дэды» (Бусса Ивановского р-на Брестской обл.; Бродница Заречненского р-на Ровенской обл. Украины); «Дэды пэ́рд Тры́йцою» (Богдановка Лунинецкого р-на Брестской обл.; Федоры Столинского р-на Брестской обл.); «Дэды пэ́рд Тры́йцою, Трэ́йча́ны Дэды» (Омельная Ивацевичского р-на Брестской обл.); «Дэды пэ́рд Тру́йцою» (Спорово Берёзовского р-на Брестской обл.) и др.

Существенные локальные особенности характерны для рождественского обрядового комплекса белорусов (обрядов, связанных с тремя праздниками) с разным удельным весом его составляющих. Христианская традиция представлена в праздничных богослужениях в церкви в начале (Рождество Христово) и в конце колядного цикла (Крещение). В то же время архаическая составляющая была представлена приуроченным к этому времени обязательным ритуальным семейным ужином в доме, обрядами колядования и щедрования. В символических практиках семейного ужина представлен наиболее архаический пласт традиционных представлений, в котором обязательным элементом была «кутья» – универсальный элемент народной поминальной традиции. Архаическая традиция колядования и щед-

рования приходилась на два праздника первой половины рождественского цикла, значительно реже, лишь в отдельных локальных традициях, обходы домов были на Крещение. Традиционными компонентами обрядности на Рождество были также запреты, любовные гадания. Новый год включал большее количество компонентов игрового характера, существенно отличалась обрядовая трапеза (кутья) на Рождество и Новый год. Региональные особенности проявились в распространённости определённых игровых практик.

В 1996 г. нами была зафиксирована традиция посещения могил предков на первый день Рождества: «На мógліца ... на пёрвы дэнь Рожэства ходылі і тэпэр хódяць, рánэнько до снідання ідём, Бóгу мóлімса і лóжым там покóйнікам шчо удóма у нас ёстека...» (Рудня Ивацевичского р-на Брестской обл.) [3, с. 105]. В результате последующих полевых исследований получены новые данные, свидетельствующие о наличии традиции посещения могил предков на первый день Рождества в Западном Полесье. Нами был зафиксирован микроареал данной традиции в сёлах Рудня, Краи, Речки Ивацевичского района, Пучины Пинского района Брестской области.

В результате социально-экономического развития, урбанизации, влияния системы образования на мировоззрение сельских жителей, демографических изменений происходит утрата многих элементов традиционной культуры, в том числе традиций на Рождество. Таким образом, региональная дифференциация культурной традиции могла усиливаться. Процесс урбанизации ведёт к изменению численности сельского населения, в некоторых населённых пунктах значительна доля мигрантов, что оказывает большое влияние на местную обрядовую традицию.

В сельской местности влияние социокультурных изменений становится интенсивнее (миграция молодёжи, влияние СМИ и т. д.), в связи с чем интенсифицируются процессы трансформации культурной сферы, исторически характерной для конкретных сельских поселений. В связи с высокой социальной динамикой изучение аутентичной традиции становится сложнее.

В результате проведённого исследования дано авторское определение праздника. Календарный праздник – ежегодно повторяющийся исторически приуроченный к конкретным датам календаря временной период, отличающийся особым значением от повседневности и установленных обычных выходных (непраздничных дней), семантика и нормы празднования которого признаются в обществе традиционными. Анализ показывает, что календар-

ные народные обряды, которые могут быть частью праздника или праздничного периода, являются более консервативными. Календарные празднично-обрядовые традиции включают семантическое ядро и ряд составляющих, соотносённых с этим ядром, что объединяет их в единый комплекс. Элементы, связанные с семантическим ядром праздника, усиливают игровой и зрелищный эффекты. В то же время, семантическое ядро празднично-обрядовой традиции обладает большой устойчивостью, сохраняя ценностную компоненту праздника, прочно связанную с исторически сложившейся обрядовой традицией.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барташэвіч, Г. А. Беларуская народная паэзія веснавога цыкла і славянская фальклорная традыцыя / Г. А. Барташэвіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1985. – 184 с.
2. Виноградова, Л. Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян / Л. Н. Виноградова. – М. : Индрик, 2000. – 432 с.
3. Шарая, О. Н. Ценностно-нормативная природа почитания предков / О. Н. Шарая. – Минск : Технология, 2002. – 249 с.
4. Шарая, В. М. Традыцыйны каляндарны абрад: тэарэтыка-метадалагічныя аспекты даследавання / В. М. Шарая // Матэрыялы навуковай канферэнцыі, прысвечанай стагоддзю з дня нараджэння акадэміка П. Ф. Глебкі / рэдкал.: П. Г. Нікіценка [і інш.]. – Мінск, 2006. – С. 31 – 36.
5. Шарая, В. Каляндарныя абрады ўшанавання продкаў у традыцыйнай культуры беларусаў: праблемы і перспектывы даследавання / В. Шарая // Acta Albaruthenica. – Warszawa, 2018. – Т. 18. – S. 317 – 332.

РЕЗЮМЕ

Рассмотрены теоретико-методологические проблемы исследования динамики празднично-обрядовой традиции в Беларуси. Показано, что в постсоветский период произошло восстановление конфессиональных праздников, актуализировались народные празднично-обрядовые традиции белорусов в сельской местности, что характеризует особенности современных культурных изменений и предполагает использование новых исследовательских подходов для их изучения.

SUMMARY

The theoretical and methodological problems of studying the festive and ceremonial tradition dynamics in Belarus are considered. It is shown that in the post-Soviet period there was a confessional holidays restoration, the Belarusian's folk festive and ritual traditions in rural areas were updated. All this characterizes the features of modern cultural changes and presupposes the use of new research approaches to study them.

Шевченко Я. С.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НАРВСКОГО БЕЛОРУССКОГО ОБЩЕСТВА «СЯБРЫ» В ЭСТОНСКОЙ РЕСПУБЛИКЕ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 14.09.2020)*

История создания белорусских национально-культурных объединений в городе Нарва в Эстонской Республике фактически началась в 1997 г. Татьяна Цыганок-Короткевич, бывший педагог родом из города Брагина, проживающая в Эстонии, предложила создать белорусское общество «Спадчына», которое объединило бы белорусов. Белорусский актив города присутствовал на установочном заседании, где было положено начало общественному объединению. В рамках общества «Спадчына» проводились различные культурные мероприятия, вечера, также в нём обучали белорусскому языку, знакомили с национальным фольклорным наследием. Через год от белорусского общества «Спадчына» отделилось национально-культурное общество «Сябры», так как организации ставили перед собой различные цели. С 1998 г. начинается самостоятельная деятельность национального культурного общества «Сябры» в городе Нарва. 7 декабря 1999 г. было официально зарегистрировано «Нарвское белорусско-эстонское общество «Сябры»». В то время в городе Нарва проживало около 2 тысяч белорусов. К началу своего официального существования общество насчитывало 18 активистов, средний возраст которых был за 50 лет.

По воспоминаниям нынешнего руководителя общества Людмилы Аннус, первоначально было сложно проводить встречи, собрания, заседания, так как большинство активистов работало полный рабочий день. Костюмы для мероприятий участники изготавливали самостоятельно, разучивали белорусские песни и танцы. Так в рамках коллектива появился ансамбль белорусской песни. Л. Аннус, по её словам, считает себя стопроцентной белоруской. Она родилась в городе Мозыре, в 1968 г. окончила школу в городе Светлогорске, затем попала в Ленинград, оттуда по направлению – в Нарву, где 40 лет работала технологом на мебельном предприятии.

Согласно уставу общества «Сябры», его членами могут быть не только белорусы по рождению, но и представители других этносов, которые признают и уважают белорусскую культуру, а также способствуют её

сохранению. Среди членов общества числились люди с белорусскими корнями (к примеру, белорусами были бабушки и дедушки).

Несмотря на то, что общество «Сябры» никогда не ставило перед собой целью увеличение количества людей в нём, его численность выросла с 18 до 27 человек. Половина из них – члены ансамбля белорусской песни, а также люди, которые просто помогают обществу.

По словам руководителя коллектива, в 1991 г., после распада СССР, Нарва разделилась на две части, появилась граница между русской и эстонской частями. Это принесло много проблем, потому что культурные связи по-прежнему были крепкими. В Нарве сейчас официально проживает около 56 000 жителей, белорусов – около 1 071.

По словам Л. Аннус, с возникновением границ независимых государств после распада СССР стали появляться и другие общества белорусов Эстонии: *«Мы очень плотно контактировали с другими организациями. Наш регион северо-восток по-русски называется “Ида-Вируум”. В нашем регионе кроме нас ещё есть белорусско-эстонское общество “Бэз”. Там председатель Зинаида Клыга. Мы вместе делаем мероприятия. Когда они отмечали юбилей 30 лет, мы выступали. Все свои новости они публикуют в газете “Голос Родины”. Кроме того, есть общества в городе Таллинн и рядом общество “Ялінка” в городе Маарду. Для нас это настолько важно. Информацию мы также ищем сами, записываем что-то, когда слышим по радио. Наше общество, к сожалению, не финансируется, поэтому все проекты мы спонсируем сами. Для мероприятий общество само разрабатывает проекты, и ранее на протяжении 18 лет они спонсировались. Мне кажется, цель была в том, чтобы показать, что Эстония толерантная многонациональная республика. В прошлом году было столетие Эстонской Республики – мы там тоже выступали, где-то раз-два в год мы проводим большое белорусское мероприятие. В этот раз, 6 июля у нас было мероприятие, которое мы назвали “Мая Радзіма Беларусь”».*

Все мероприятия общества «Сябры» можно условно разделить на несколько групп. Первая категория включает в себя мероприятия масштабного характера (один-два раза в год), как правило, приуроченные к определённой важной дате. 6 июля 2019 г. организация проводила фестиваль белорусской песни, где принимали участие белорусы из других эстонских городов, к примеру, Тарту. По словам Л. Аннус, к ним присоединяются и

общества из других регионов Эстонии, например, «Ялінка» из города Маарду, «Спадкі» из города Тарту.

Всего в городе Нарва функционирует около 15 национально-культурных обществ. С десятью из них общество «Сябры» имеет тесные связи: с русским, польским, украинским, татарским, узбекским, чувашским и другими. Таким образом, второе направление деятельности – сотрудничество с иными национально-культурными объединениями Эстонии. Третье направление – взаимодействие с другими белорусскими обществами в данной стране. Совместно с другими организациями «Сябры» отмечает национальные праздники, такие как Купалье, Коляды. По словам руководителя общества, *«белорусские национальные праздники мы отмечаем конкретно в своём кругу. В этом году мы отмечали Купалье, встречались с белорусами города Тарту. Мы плели венки, водили хороводы, спускались к воде. В прошлом году мы ездили на Купалье, в город Клайпеда, там была программа. Старейшее общество “Бэз”, к примеру, всегда проводит Коляды. Мы тоже принимаем участие в этих празднествах. Белорусы в Эстонии отмечают как католическое, так и православное рождество. Также отмечают Пасху, Троицу, Радоницу. Таким образом, белорусские традиции и основные национальные праздники в среде белорусов Эстонии по-прежнему соблюдаются».*

Ещё одно направление деятельности организации – сотрудничество с городами-побратимами. К примеру, в 2007 г. города Нарва и Борисов подписали соглашение, по которому они поддерживают межгосударственные культурные связи. По этой программе в Эстонию уже четыре раза приезжали коллективы из города Борисова. Кроме того, проводятся встречи с лицеистами и гимназистами Эстонии, в ходе которых общество рассказывает про Беларусь, белорусскую культуру, знакомит с национальной символикой и т. д. Данное направление работы распространяется и на детские сады.

Главная цель общества «Сябры» – сохранение и популяризация белорусской культуры. Актив общества на сегодняшний день составляет 27 человек. На мероприятия и встречи, которые проводит общество, как правило, приходит большое количество людей.

По словам руководителя общества, большая часть представителей молодого поколения белорусов Нарвы всё же не считает себя белорусами, потому что не имеет белорусского паспорта. Но и к эстонцам они себя тоже не относят, потому что из-за незнания эстонского языка не могут получить

гражданства Эстонии. Важной является и проблема белорусского языка. Руководство и актив общества «Сябры» между собой в основном говорят на русском языке, но белорусским владеют на уровне понимания и чтения. По мнению Л. Аннус, в остальных коллективах члены других обществ белорусов Эстонии стараются разговаривать преимущественно на белорусском языке. Концерты «Сябры» проводит в основном на русском языке, так как 85% публики – русскоговорящая, но, тем не менее, белорусский язык в программе тоже стараются использовать.

По мнению Виктора, одного из представителей общества «Сябры», большинство членов организации считает родным русский язык, потому что использует его в повседневном быту. Возможно, это связано с тем, что белорусам в повседневной жизни не с кем общаться на белорусском языке, что не способствует его распространению. Как считает Л. Аннус, в большинстве своём браки белорусских женщин с эстонскими мужчинами, как правило, непрочные, в том числе из-за языкового барьера и разницы в менталитете.

В семьях белорусов Эстонии приветствуется и почитается национальная кухня. Блюда не только готовят внутри семей, но и устраивают целые конкурсы-соревнования на приготовление белорусских блюд. Популярным на первых этапах существования общества был конкурс на лучшие драники. Также готовили и картофель со шкварками, колдуны, бабку, пироги. Рецепты приготовления, как правило, записываются и передаются по наследству от мам и бабушек.

В рамках общества популярны белорусские народные ремёсла. К примеру, один из членов общества активно занимался плетением из лозы. Большое количество женщин занимается вышивкой крестом.

По словам председателя общества белорусской культуры «Бэз» Зинаиды Клыги на международной конференции в Нарве, *«мы хотели бы увидеть практическое взаимоотношение белорусского государства и этнических белорусов, выходцев из Беларуси, которые идентифицируют себя как белорусы, но живут за её пределами. В Беларуси есть немало интересных людей, которые могли бы приезжать к нам с мероприятиями, рассказывая об истории и жизни современного белорусского государства. И не только для нашей молодежи. Благодаря многолетней работе белорусской диаспоры здесь интерес к нашей культуре в Эстонии огромный»* [1]. Нельзя не согласиться, что деятельность белорусских национально-культурных обществ в Эстонской Республике, таких как Нарвское белорусское общество «Сябры»,

играет важную роль в консолидации белорусов за рубежом, сохранении и популяризации белорусской культуры в Эстонии и на международной арене и является необходимой для дальнейшего развития и укрепления межгосударственных отношений на постсоветском пространстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Живущие в Эстонии белорусы возлагают большие надежды на реализацию закона о белорусах зарубежья [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.belta.by/society/view>. – Дата доступа: 20.07.2019.

РЕЗЮМЕ

В статье на основе собранного автором полевого этнологического материала анализируется деятельность белорусского общества «Сябры» города Нарва (Эстония). Дается оценка роли национально-культурного объединения в сохранении и популяризации белорусской культуры в Эстонской Республике на современном этапе.

SUMMARY

The article analyzes the activities of the Belarusian society «Syabry» in Narva city (Estonia) based on the ethnological material collected by the author. The role of the national-cultural association in the preservation and popularization of Belarusian culture in the Republic of Estonia at the present stage is assessed.

Шыдлоўскі С. А.

ПАМЕСНАЕ ДВАРАНСТВА БЕЛАРУСІ: ГЕНЕЗІС І РАЗВІЦЦЁ САСЛОЎНАЙ ГРУПЫ (1772 – 1917)

*Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт
(Паступіў у рэдакцыю 14.09.2020)*

Пад паняццем «саслоўе» ў сучаснай навуцы разумеецца сацыяльная група, асноўны структурны элемент стратыфікацыі ў грамадствах даіндустрыяльнага тыпу. Склад дадзенай групы, а таксама правы і абавязкі (функцыі) яе прадстаўнікоў рэгламентаваліся звычаем або законам. Саслоўны статус перадаваўся, як правіла, у спадчыну. Саслоўная стратыфікацыя адрозніваецца ад каставай і класавай, займаючы паводле крытэрыю вертыкальнай сацыяльнай мабільнасці прамежкавае становішча між імі. Так, заканадаўства ў саслоўным грамадстве фарміравала і абараняла межы саслоўяў, аднак у індывіда звычайна захоўваліся легальныя, хоць і

абмежаваныя магчымасці для перамяшчэння з аднаго сацыяльнага слоя ў іншы [1, с. 114 – 116; 2, с. 67 – 76; 3].

На ўсходнеславянскіх землях на працягу IX – XI стст. пад уплывам працэсу дзяржаваўтварэння – развіцця наяўных і фарміравання прынцыпова новых палітычных, рэлігійных і эканамічных інстытутаў — паглыблялася дыферэнцыяцыя грамадскіх функцый і ўзмацнялася сацыяльнае расслаенне. Так, у кароткай рэдакцыі «Рускай праўды» (XI ст.) для абазначэння сацыяльных груп ужо выкарыстоўвалася даволі шырокая тэрміналогія (напрыклад, «свабодны муж» («моужь»), «смерд» («смердь»), «халоп» («холопъ»), «чэлядзін» («челядинъ»)) [4]. Новага якаснага ўзроўню працэсы сацыяльнай стратыфікацыі дасягнулі ў XV ст., калі Вялікае Княства Літоўскае (ВКЛ) набыло рысы саслоўнай манархіі, што азнаменавалася скліканнем першых вальных соймаў. На землях Беларусі юрыдычнае афармленне саслоўнай сістэмы, якая ўключала чатыры саслоўі (шляхту (польск. «szlachta» ад сярэдневерхняям. «Slachta» – род, парода), духавенства, мяшчан і сялянства), адбылося ў XVI ст. (Статуты ВКЛ 1529, 1566, 1588 гг.). Найбольшай дэталізацыі працэс выпрацоўкі саслоўных правоў і абавязкаў, а таксама саслоўнай ідэалогіі дасягнуў у дачыненні да «народа шляхецкага» (напрыклад, раздзел III Статута ВКЛ 1588 г.) [5, с. 111 – 138].

Змест паняцця «саслоўе», як і сацыяльная прырода самога дадзенага феномена, гістарычна змяняліся. Сучасныя даследчыкі схільныя разглядаць саслоўе як канструкт, сфарміраваны пэўнымі інтэлектуальнымі практыкамі ў галіне багаслоўя, юрыспрудэнцыі і, урэшце, у грамадазнаўчых навуках Найноўшага часу. Разам з тым не ставіцца пад сумненне наяўнасць аб'ектыўнага ўплыву дадзенай «тэарэтычнай канструкцыі» на сацыяльную рэчаіснасць (як прыклад, фарміраванне саслоўнай ідэнтычнасці) [6, с. 333].

Вядучую ролю ў фарміраванні саслоўяў адыгрывала норматворчая дзейнасць дзяржавы. Так, Статут 1588 г. акрэсліў выключнае сацыяльна-палітычнае і эканамічнае становішча шляхты ў ВКЛ і зрабіўся адной з галоўных крыніц фарміравання саслоўнай ідэнтычнасці. Прывілеяванае саслоўе ў артыкулах Статута 1588 г. пазначаецца тэрмінам «народ шляхецкі», а для непрывілеяваных груп насельніцтва ўжываецца агульная назва «людзі паспалітыя» («посполитые люди») (р. 3, арт. 29) [5, с. 125]. Прывілеяванае становішча падразумявала сярод іншага правы безумоўнага валодання зямельнай уласнасцю, а таксама прыгоннымі (р. 3, арт. 2, 26, 41) [5, с. 111 –

112, 123, 134]. У Канстытуцыі Рэчы Паспалітай, прынятай 3 мая 1791 г., пацвярджаліся выключныя правы і прывілеяванае становішча шляхецтва (г. II) [7].

Саслоўю ўласціва гетэрагенная структура, якая ўключае разнастайныя тэрытарыяльныя, этнакультурныя і прафесіянальныя супольнасці, у пэўных выпадках – асобныя сацыяльныя класы. Так, на старонках Статута ВКЛ 1588 г. аб «народзе шляхецкім» гаворыцца наступным чынам: «А вярд маець тые листы розсылати через возных поветовых *до панов рад, до княжат, панят, вярдников земских и поветовых и до инших станов народу шляхетского*» (р. 3, арт. 6) [5, с. 115].

Тэрмін «стан» («*стань*») у мове прававых актаў ВКЛ з’яўляецца ўніверсальным пры вызначэнні разнастайных сацыяльных груп [8, с. 326]. У розных кантэкстах дадзены тэрмін мог азначаць як складовую частку саслоўя, так і ўсю яго сукупнасць (напрыклад, вышэйцытаванае «до инших станов народу шляхетского» ці «все станы духовные и светские») [5, с. 115, 102].

У канцы XVIII ст. шляхта на беларускіх землях складала 10-12% ад агульнай колькасці ўсяго насельніцтва [2, с. 74 – 75]. Шляхецкае саслоўе ўключала магнатаў, сярэдняю і дробную шляхту. Крытэрыямі, якія ўплывалі на сацыяльную пазіцыю ва ўнутрысаслоўнай іерархіі прадстаўнікоў сярэдняй шляхты, што складалі асноўную частку памешчыкаў, акрамя відавочнага эканамічнага фактару (сюды разам з ужо раней названымі зямельнай уласнасцю і прыгоннымі можна аднесці і валоданне прэстыжнай нерухомасцю – замкамі, палацамі), былі радавітасць (ці пародненасць з радавітымі сямействамі), асабістыя адносіны з магнатамі; займаемая пасада, адукацыйны цэнз, прэстыж герба, сувязі ў царкоўных колах [9, с. 201]. Істотным стратыфікацыйным маркёрам з’яўлялася канфесійная прыналежнасць. Сярод мясцовых памешчыкаў і ўвогуле патомнага дваранства большасць складалі прадстаўнікі каталіцкага веравызнання. Сярод дробнай шляхты больш шматлікім з’яўляўся ўніяцкі (да 1839 г.) і праваслаўны элемент [10, с. 23].

На працягу 1772 – 1795 гг. у выніку трох падзелаў Рэчы Паспалітай беларускія землі ўвайшлі ў склад Расійскай імперыі. Паводле заканадаўства, да расійскага дваранства належалі прадстаўнікі прывілеяваных саслоўяў з далучаных тэрыторый. У першых прававых актах, якія мусілі аформіць далучэнне былых тэрыторый Рэчы Паспалітай да Расійскай імперыі,

гарантаваліся маёмасныя правы памешчыкам пры ўмове захоўвання імі палітычнай лаяльнасці (на пераходным этапе гэта азначала прынясенне прысягі). Дэкларавалася таксама свабода веравызнання і захаванне мясцовых прававых традыцый [11, с. 554 – 555].

Імянны ўказ М. В. Кахоўскаму і М. Н. Крачэтнікаву, які змяшчаў «Наказ, по коему они должны поступать при исправлении должностей губернаторов в присоединённых от Польши губерниях», прадпісваў губернатарам вызначыць характар мясцовага памешчыцкага землеўладання. Землі, атрыманыя памешчыкамі ў часовае карыстанне (напрыклад, староствы), мусілі адыходзіць пад кантроль расійскага ўраду (§ 17) [12, с. 509]. Большасць мясцовых памешчыкаў прынялі прысягу і зрабіліся падданымі расійскай дзяржавы – расійскімі дваранамі [13].

Расійская саслоўная сістэма, пачынаючы з эпохі Пятра I, развівалася пад уплывам заходніх узораў. Пры Кацярыне II у расійскай дзяржаве ў сваіх галоўных рысах былі ідэалагічна абгрунтаваны і заканадаўча аформіліся саслоўі дваранства, «городских обывателей» («городское состояние») і сялян («хлебопашцы»). Дадзеныя саслоўі складаліся з саслоўных груп («разрадаў»), якія дастаткова моцна адрозніваліся ў сваіх правах і абавязках. Расійскі «Свод законов о состояниях» (1832, 1842 і 1857 гг.) вызначаў ужо чатыры «главные рода людей»: дваранства, духавенства, гарадскія абывацелі і вясковыя абывацелі (арт. 2) [14, с. 1].

Гістарычна расійскае дваранства фарміравалася як ваенна-служылая саслоўная група і належала да прывілеяванага сацыяльнага слою Расійскай дзяржавы. Для развіцця саслоўнай структуры расійскага грамадства вялікае значэнне мела заканадаўства XVIII ст., а менавіта «Табель о рангах всех чинов...» (1722), «Грамота на права, вольности и преимущества благородного российского дворянства» (1785) і «Грамота на права и выгоды городам Российской империи» (1785). У далейшым сістэматызацыя саслоўнага заканадаўства Расіі адбывалася ў межах «Свода законов Российской империи». Узвышэнне расійскага дваранскага саслоўя і непасрэдна памеснага дваранства адбывалася падчас праўлення імператара Пятра I. Так, загад «О порядке наследования в движимых и недвижимых имуществах» 1714 г. абвешчаў маенткі безумоўнай наследаванай уласнасцю дваран і тым ураўноўваў памесную форму землеўладання з вотчынай, замацоўваў прынцып адзінаспадчыннасці маентка і ахоўваў памесную маёмасць ад драблення [15; 16, с. 26 – 27].

Значна пашыраліся правы і прывілеі дваранства ў 1785 г. з прыняццем «Грамоты на права, вольности и преимущества благородного российского дворянства» [17]. Дваране атрымалі выключнае права валодаць зямельнай уласнасцю і прыгоннымі, вызваліліся ад абавязковай службы, падаткаў і цялесных пакаранняў (арт. 15, 18, 22 – 24, 26, 33 – 34, 36). Пазбаўленне двараніна дваранскага звання, жыцця і ўласнасці было магчыма толькі па судоваму рашэнню, пацверджанаму Сенатам і манархам (арт. 5 – 6, 8 – 11, 13). Кожны высакародны (дваранін) меў права «писаться как помещиком его поместий, так и вотчинником родовых, наследственных и жалованных его вотчин» (арт. 21).

У расійскай юрыдычнай навуцы паняцце «саслоўе» набыло блізкае да сучаснага значэнне ў 2-й палове XIX – пачатку XX ст. Аднак у заканадаўстве Расійскай імперыі больш шырокае распаўсюджванне атрымаў тэрмін «состояние» (напрыклад, «дворянское состояние»), зафіксаваны ў самой назве зводу расійскага саслоўнага заканадаўства – «Законы о состояниях» (1832, 1842 і 1857 гг.) [14].

Становішча дваран-памешчыкаў кардынальна змянілася пасля рэвалюцыйнага перавароту, які адбыўся ў Петраградзе 25 – 26 кастрычніка (7 – 8 лістапада па новым стылі) 1917 г. «Дekret о земле», прыняты на II Усерасійскім з'ездзе Саветаў з 26 на 27 кастрычніка (з 8 на 9 лістапада па новым стылі) 1917 г., скасоўваў памешчыцкую уласнасць на зямлю без выкупу (§ 1) [18, с. 17]. Зямлі, будынкі і інвентар памешчыцкіх маёнткаў пераходзілі ў распараджэнне валасных зямельных камітэтаў і павятовых Саветаў сялянскіх дэпутатаў (§ 2) [18, с. 17]. Паводле «Основного закона о социализации земли» ад 27 студзеня (19 лютага па новым стылі) 1918 г. адмянялася права прыватнай уласнасці на зямлю, нетры, воды, лес (арт. 1) [19, с. 407]. Права карыстацца зямлёй атрымлівалі толькі тыя, хто апрацоўвае яе ўласнай працай (арт. 3) [19, с. 407].

Саслоўнае раздзяленне ў Расіі было ліквідавана на падставе дэкрэта «Об уничтожении сословий и гражданских чинов» (11 (24) лістапада 1917 г.), які ўступіў у сілу з даты публікацыі 12 (25) лістапада 1917 г. Дэкрэт канстатаваў: «Все существовавшие доныне в России сословия и сословные деления граждан, сословные привилегии и ограничения, сословные организации и учреждения, а равно и все гражданские чины упраздняются» (арт. 1) [20, с. 72]. Заходняя частка беларускіх зямель да 1939 г. уваходзіла ў склад Польшчы. У Польскай Рэспубліцы («Другая Рэч Паспалітая», 1918 –

1939 г.) саслоўная сістэма была скасавана пасля прыняцця «сакавіцкай канстытуцыі» 17 сакавіка 1921 г. (г. 5, art. 96) [21, s. 650].

Такім чынам, памеснае дваранства з’яўлялася найбольш эканамічна забяспечанай часткай дваранскага саслоўя. На беларускіх землях прадстаўнікі памеснага дваранства у 1772 – 1917 гг. карысталіся шырокімі эканамічнымі і палітычнымі прэферэнцыямі, а таксама валодалі значным культурным капіталам. Стыль жыцця памеснага дваранства выступаў эталонам для прадстаўнікоў іншых прывілеяваных груп. XIX ст. стала, з аднаго боку, эпохай найвышэйшага палітычнага і культурнага росквіту дваранскага саслоўя, перадусім памеснага дваранства, з другога – у гэты ж час выявіліся крызісныя тэндэнцыі, якія ў пачатку XX ст. прывялі да скасавання палітычнай гегемоніі дваран у Расійскай імперыі.

ЛІТАРАТУРА

1. Границы и маркёры социальной стратификации России XVII – XX вв.: векторы исследования / под ред. Д. А. Редина. – СПб. : Алетейя, 2018. – 722 с.
2. Вялікае княства Літоўскае : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 2005 – 2010. – Т. 1. Абаленскі – Кадэнцыя. – 2005. – 688 с.
3. Каханоўскі, А. Г. Міжсаслоўная сацыяльная мабільнасць насельніцтва Беларусі ў другой палове XIX – пачатку XX ст. / А. Г. Каханоўскі // Российские и славянские исследования : науч. сб. – Минск, 2012. – Вып. 7. – С. 80 – 91.
4. Русская правда. Краткая редакция // Российское законодательство X – XX вв : в 9 т. – М., 1984. – Т. 1. Законодательство Древней Руси / под общ. ред. О. И. Чистякова. – С. 47 – 63.
5. Статут Вялікага княства Літоўскага 1588. Тэксты. Даведнік. Каментарыі / рэдкал.: І. П. Шамякін [і інш.]. – Мінск : БелСЭ, 1989. – 573 с.
6. Миронов, Б. Н. Российская империя: от традиции к модерну : в 3 т. / Б. Н. Миронов. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2014 – 2015. – Т. 1. – 2014. – 896 с.
7. Ustawa rządowa czyli Konstytucya 3 maja 1791. – Przemysł : Druk. S. F. Piątkiewiczza, 1885. – 24 s.
8. Гістарычны слоўнік беларускай мовы : у 37 вып. / пад рэд. А. І. Жураўскага, А. М. Булыкі. – Мінск : Навука і тэхніка ; Беларуская навука, 1982 – 2017. – Вып. 32. Смыковати – струмень. – 2012. – 501 с.
9. Европейское дворянство XVI – XVII вв.: границы сословия / под ред. В. А. Ведюшкина. – М. : Археографический центр, 1997. – 272 с.
10. Макарэвіч, В. С. Дробная шляхта ў структуры сельскага насельніцтва Мінскай губерні ў 70-я гг. XIX ст. / В. С. Макарэвіч // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Серыя 3. – 2007. – № 1. – С. 20 – 25.

11. О принятии под российскую державу уступленных от Польши провинций; о назначении жителям срока для принятия присяги, о постановлении столбов на новых границ; о сборе в казну всех публичных доходов, и о производстве суда и расправы в настоящих судебных местах по тамошним правам и обычаям. Именной [указ], данный белорусскому генерал-губернатору графу Чернышёву. 16 августа 1872 г. // Полное собрание законов Российской империи. Собрание первое: с 1649 по 12 декабря 1825 года : в 45 т. – СПб., 1830. – Т. XIX. 1770 – 1774 гг. – № 13850. – С. 553 – 559.
12. Именной [указ], данный генерал-майорам Каховскому и Кречетникову с приложением наказа, по коему они должны поступать при исправлении должностей губернаторов в присоединённых от Польши губерниях. 28 мая 1772 г. // Полное собрание законов Российской империи. Собрание первое: с 1649 по 12 декабря 1825 года : в 45 т. – СПб., 1830. – Т. XIX. 1770 – 1774 гг. – № 13808. – С. 507 – 511.
13. Высочайше утверждённый указ белорусского генерал-губернатора графа Чернышёва 11 декабря 1772 г. // Полное собрание законов Российской империи. Собрание первое: с 1649 по 12 декабря 1825 года : в 45 т. – СПб., 1830. – Т. XIX. 1770 – 1774 гг. – № 13850. – С. 683.
14. Законы о состояниях // Свод законов Российской империи : в 15 т. – СПб., 1857. – Т. 9. – 565 с.
15. О порядке наследования в движимых и недвижимых имуществах // Полное собрание законов Российской империи. Собрание первое: с 1649 по 12 декабря 1825 года : в 45 т. – СПб., 1830. – Т. V. 1713 – 1719. – № 2789. – С. 91 – 94.
16. Чаквін, І. У. Генезіс, структура і функцыі сацыяльнай эліты / І. У. Чаквін, С. А. Шыдлоўскі // Нарысы гісторыі культуры Беларусі : у 4 т. / А. І. Лакотка [і інш.] ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2013. – Т. 1. Культура сацыяльнай эліты XIV – пачатку XX ст. – С. 9 – 41.
17. Грамота на права, вольности и преимущества благородного российского дворянства 21 апреля 1785 г. // Российское законодательство X – XX вв. : в 9 т. – М., 1987. – Т. 5. Законодательство периода расцвета абсолютизма. – С. 22 – 60.
18. Декрет Второго Всероссийского съезда Советов о земле. 26 октября (8 ноября) 1917 г. // Декреты советской власти : в 18 т. / редком.: Г. Д. Обичкин [и др.]. – М., 1957 – 2009. – Т. 1. 25 октября 1917 г. – 16 марта 1918 г. – 1957. – С. 17 – 20.
19. Основной закон о социализации земли. 27 января (19 февраля) 1918 г. // Декреты советской власти : в 18 т. / редком.: Г. Д. Обичкин [и др.]. – М., 1957 – 2009. – Т. 1. 25 октября 1917 г. – 16 марта 1918 г. – 1957. – С. 406 – 419.
20. Декрет об уничтожении сословий и гражданских чинов // Декреты советской власти : в 18 т. / редком.: Г. Д. Обичкин [и др.]. – М., 1957 – 2009. – Т. 1. 25 октября 1917 г. – 16 марта 1918 г. – 1957. – С. 71 – 72.
21. Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej. Ustawa z dnia 17 marca 1921 r. // Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej. – 1921. – № 44, poz. 267. – S. 633 – 658.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается генезис и развитие одной из отечественных привилегированных сословных групп – поместного дворянства Беларуси на протяжении 1772 – 1917 гг. Выявляются закономерности в развитии данной группы. Уделяется большое внимание юридическим источникам в формировании землевладельческой аристократии. Анализируются крупнейшие своды законов («Русская правда», Статуты ВКЛ, «Законы о состояниях»).

SUMMARY

The article examines the genesis and development of one of the domestic privileged class groups – the noble estate of Belarus during 1772 – 1917 years. The patterns in the development of this group are revealed. Much attention is paid to legal sources in the formation of the land-owning aristocracy. The largest sets of laws are analyzed («Russkaya Pravda», «Statutes of Lithuania», «Laws on states»).

РАЗДЕЛ IV

ПРОБЛЕМЫ ЗАХВАТКИ КУЛЬТУРНОЙ СПАДЧИНЫ

Высоцкая Х. И.

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТИЛЯ (ПО МАТЕРИАЛАМ МЕЖДУНАРОДНОЙ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ТЕКСТИЛЯ WTA)

*Белорусская государственная академия искусств
(Поступила в редакцию 01.09.2020)*

Профессиональный художественный текстиль – это многогранное и разноплановое направление современного пластического искусства. Со 2-й половины XX в. начинается проведение международных биеннале и триеннале современного текстиля, на которых демонстрируются произведения, отвечающие последним художественным тенденциям своего времени. Изучение материалов подобных мероприятий необходимо для определения современных особенностей и дальнейших тенденций развития искусства текстиля в контексте мирового художественного процесса, что может способствовать актуализации данного направления на локальном уровне. Одним из таких проектов мирового значения является Международная биеннале современного текстиля WTA.

«World Textile Art Association» («Мировая ассоциация искусства текстиля», далее WTA) – одна из крупнейших и наиболее значимых международных организаций современного искусства текстиля в мире, основанная в 1997 г. колумбийской художницей Пилар Тобон (Pilar Tobon) в Майами, Флорида, США. На данный момент, кроме стран Латинской Америки, организация имеет международных представителей в Испании – Мариа Ортега (Maria Ortega), Польше – Дора Хара (Dora Hara), Турции – Бирет Тавман (Biret Tavman), Германии – Беатрис Шааф (Beatriz Schaaf), России – Наталья Цветкова [5].

В 2000 г. WTA была впервые проведена Международная биеннале современного текстиля, с тех пор организовано восемь биеннале. Цель проекта – продвижение современного искусства текстиля как уникального направления пластического искусства на локальном, национальном и международном

уровнях. Биеннале предполагает укрепление связей между художниками текстиля, кураторами, искусствоведами, зрителями, а также расширение знаний общественности об этом уникальном художественном явлении [5]. Для понимания значения данного проекта в контексте мирового искусства текстиля стоит проследить вехи его развития.

I-я Биеннале мирового текстильного искусства состоялась в Майами. Основной площадкой мероприятия стал Музей испанского и латиноамериканского искусства во Флориде. В проекте приняли участие 53 художника из 19 стран. Основной концепцией выставки 2000 г. стала идея возрождения и переосмысления латиноамериканских текстильных традиций доколумбовой эпохи [5]. Ввиду того, что изначально концепция проекта была направлена на поддержание искусства текстиля в странах Латинской Америки, первая биеннале была преимущественно испаноязычной.

С самого начала организаторы поощряли новаторские и экспериментальные подходы в текстиле, стимулировали художников к смелой работе по смешению материалов, техник, технологий, стилей и другого. В рамках биеннале искусство текстиля рассматривается как высшая точка выражения художественной мысли автора, когда вступает в силу слоган «искусство ради искусства», но в то же время подчёркивается важность концептуального характера произведения. В данном проекте приветствуется как авторская ручная работа, так и использование современных технологий, например, цифрового жаккардного ткачества, машинной вышивки, цифровой печати по ткани, лазерной резки и других, но при условии высокого уровня художественной и идейно-концептуальной составляющей текстильного произведения.

II-я Биеннале также проходила в Майами, в Культурном центре галереи Ара в 2002 г. В проекте приняли участие 105 художников из 37 стран. В этот раз, кроме основной выставки, была также представлена коллективная выставка текстильной миниатюры [5]. Художественный текстиль небольшого формата (до 20х 20х20 см) за последние несколько десятилетий вышел на уровень интересного самостоятельного направления текстильного искусства. Данный формат позволяет автору минимальными средствами донести до зрителя глубокое художественное высказывание, зачастую используя экспериментальные подходы.

III-я Биеннале проходила в Музее культуры города Валенсия в Венесуэле в 2004 г. С этого момента организаторами было принято решение проводить последующие выставки в различных странах Латинской Америки в це-

лях продвижения и поддержания современного искусства текстиля в данном регионе.

Начиная с IV-й Биеннале, проходившей в Коста-Рике в 2006 г., организаторы расширили формат мероприятия. Так, в программу биеннале, кроме основной выставочной части, включались многочисленные конференции, лекции, мастер-классы и социально направленные проекты. Была учреждена Премия Ольги де Амараль (Olga de Amaral) за выдающиеся заслуги в искусстве текстиля [5]. О. де Амараль – колумбийская художница, которая вошла в историю мирового искусства текстиля как новатор в направлении «новой таписсерии» ещё в 1960-х годах. Она создаёт плоскостные и объёмно-пространственные произведения, комбинируя натуральные волокна, листовое золото, бумагу и левкас [1].

V-я Международная биеннале современного текстиля 2009 г. приобрела ещё больший размах. Она состоялась в Буэнос-Айресе (Аргентина). В проекте были задействованы площадки более 15 музеев и художественных галерей, в результате чего биеннале была самым крупным текстильным событием в истории современной Аргентины [5]. Кроме основной конкурсной части проекта, были представлены сборные выставки приглашённых художников, выставка аргентинских художников, выставка мини-текстиля, кураторские проекты, интерьерные и экстерьерные текстильные инсталляции и другие мероприятия.

Куратором биеннале стала аргентинская художница Силке Дросс (Silke Dross) – постоянный участник этого проекта, прославившаяся своей смелой работой с яркими цветовыми контрастами, совмещением различных текстильных материалов и экспериментами в комбинировании традиционных и авторских техник ткачества, крашения, вышивки и других техник [3].

Концепция биеннале фокусировалась на идее искусства текстиля как «искусства волокна» (англ. «fiber art») в широком смысле, где понятие «волокна» как текстильного материала принимает очень условный и междисциплинарный характер. Таким образом, продолжается тема поощрения экспериментального характера авторских поисков в художественных работах. Всё чаще понятие «текстильности» произведения размывается и пересекается с другими художественными практиками, что является общемировой тенденцией искусства текстиля последних десятилетий.

VI-я Международная биеннале современного искусства текстиля проходила в Мексике в 2011 г. Основной концепцией была тема «Воздух» (исп.

«Aire»), которая связывала между собой все проекты данного мероприятия. «Воздух» выступал идеей невидимой жизненной силы, главной составляющей жизни на нашей планете [5]. Таким образом, биеннале поднимала вопросы связанные с проблемами экологии, сохранения природы, что обязывало художников в своих произведениях отвечать на поставленную тему языком художественного текстиля.

В этот раз мероприятие проходило сразу в трёх городах: Мехико, Оахаке, Халапе – и достигло невероятного размаха. В биеннале приняли участие художники из 52 стран, было проведено одновременно 6 различных конкурсных проектов, две выставки приглашённых художников, выставка заслуженных авторов. Также в рамках параллельной программы биеннале прошло 11 выставок в Мехико, 10 – в Халапе, 3 – в Оахаке, а также другие мероприятия [5]. Состоялись многочисленные семинары, мастер-классы и конференции. Кроме того, была учреждена Премия Шейлы Хикс (Sheila Hicks) за новаторство в искусстве текстиля. Ш. Хикс – выдающаяся американская художница, которая, начиная с 1960-х годов, создаёт плоскостные и объёмно-пространственные текстильные композиции. Она смело работает с насыщенными и контрастными колоритами, экспериментирует с формой и фактурой [2].

VII-я Международная биеннале современного искусства текстиля проходила в Монтевидео и Пунта дель Эсте (Уругвай) в 2017 г. В тот год организация WTA отмечала 20 лет с начала своей деятельности, и это было самое масштабное событие текстильного искусства в истории Уругвая. Концепцией проекта стала тема «Различия», задачей которой было дать художникам максимальную свободу в выборе темы и текстильных средств выражения, поощрялась работа с контрастами в концептуальном и контекстуальном плане.

В мероприятии принимали участие художники из 75 стран мира, было проведено 4 международных конкурса по категориям: текстиль большого формата, текстильная миниатюра, экстерьерный текстиль и текстильная фотография. В рамках биеннале состоялись групповая выставка приглашённых художников, куратором которой была искусствовед Алисия Хабер (Alicia Haber), а также выставка произведений художников приглашённой страны – Испании, прошли также лекции, конференции и мастер-классы [5].

Остановимся подробнее на последней, VIII-й Международной биеннале современного искусства текстиля WTA 2019 г., которая впервые проходила за пределами Латинской Америки, в Мадриде (Испания). Концепцией биеннале была выбрана тема «Устойчивый город» (англ. «The Sustainable City»), предла-

гающая художникам поразмышлять на тему города как идеальной среды обитания человека, отвечающей принципам равенства и гармонии в широком смысле [4, p. 15]. Художники могли свободно трактовать поставленную задачу, от темы урбанизации, проблем социума, локальных и личных переживаний авторов, вплоть до глобальных проблем экологии, миграции, перенаселения.

В конкурсную программу проекта входили следующие номинации: интерьерный художественный текстиль большого формата, интерьерный художественный текстиль маленького формата, экстерьерный художественный текстиль большого формата, текстильная фотография и текстильный видео-арт.

В программу биеннале входили выставки приглашенных зарубежных художников и национальных художников (Испании), куратором которых была Мария Ортега Галвез (Maria Ortega Galvez). Проект, получивший общее название «Эссенция искусства волокна», включал произведения 38 заслуженных художников текстиля из США, Канады, Финляндии, Польши, Литвы, Латвии, Португалии, Италии, Франции, Бельгии, Англии, Шотландии, Китая, Японии, Кореи, Индии и Испании [4, p. 23].

Выставка демонстрировала широкий спектр авторских подходов и нестандартных решений: экспрессивная абстрактная текстильная аппликация «Время» Ваишали Оак (Vaishali Oak, Индия); тонкая аппликация из переработанного пластика «Поле желаний» Евы Крумини (Ieva Krumina, Латвия); цифровая печать по ткани с авторской вышивкой в серии «Между цветами и медузами» Наии Дел Кастилло (Naia Del Castillo, Испания); комбинирование фотографии и цифрового жаккардового ткачества в триптихе «Гонка #2» Луиз Лёмьё Берубе (Louise Lemieux Verube, Канада); цифровая печать по авторскому ткачеству в диптихе «Оптимальная позиция» Лаймы Орзекаускенэ-Оре (Laima Orzeauskiene-Ore, Литва) и другие [4, p. 25 – 63].

В рамках программы мероприятия проходили и выставки приглашённых стран: Аргентины, Бразилии и Турции. В Музее Америки проходила выставка аргентинских художников «Пончо Аргентинской земли». Основной идеей проекта была передача духа современной Аргентины в концептуальных произведениях, формально отражающих силуэт пончо, что является примером современного искусства энвайронмента в костюме (англ. «environmental costume»). Также проект включал произведения видео-арта и текстильную инсталляцию «Одеяла», посвящённую проблеме бездомных в больших городах [4, с. 172].

В Доме Бразилии экспонировалась выставка «TraMares, срез бразильского текстиля», представляющая особенности современной школы художественного

текстиля Бразилии. В экспозиции галереи «Cesta Republica» была представлена выставка современного художественного вязания Турции «Вперёд и назад», ориентированная на демонстрацию различий текстильных традиций разных регионов Турции и их влияние на европейский текстиль [4, p. 173 – 174].

Проводимые в рамках VIII-й Биеннале мастер-классы посвящались темам мягкой текстильной скульптуры, текстильным импровизациям в костюме, растительным текстурам, работе с авторской бумагой и созданию коллективных текстильных инсталляций в городском пространстве. Также была проведена трёхдневная конференция, основными темами которой являлись «Текстиль в искусстве», «Урбанистическое искусство/Искусство коллаборации», «Текстильное искусство и стабильность».

Впервые была учреждена премия WTA за высокие заслуги перед мировым искусством текстиля, которую получила Беатрис Стерк (Beatrijs Sterk), более 20 лет являвшаяся редактором специализированного британского журнала «Textile Forum» («Текстильный форум») [4, p. 19].

Экспозиция экстерьерного художественного текстиля большого формата была представлена в Королевском ботаническом саду Альфонсо XIII. Текстильные произведения экспонировались преимущественно на лужайках в парковом пространстве ботанического сада. Экстерьерный формат произведений подразумевает их устойчивость к различным погодным условиям, ввиду чего большинство художников в своих работах использует синтетические текстильные материалы, а также дерево, пластик, полиэтилен, металл, кожу и другие материалы. Многие прибегают к трэш-арту (англ. «trash art» – мусорное искусство), создавая свои произведения из использованных материалов, таких как выброшенные полиэтиленовые пакеты, алюминиевые банки, таким образом поднимая вопросы экологии и критикуя общество потребления. Первое место в данной номинации досталось испанской художнице Лучии Лорен (Lucía Loren) за инсталляцию «Водная матрица».

Интерьерный текстиль большого формата был представлен в Центре современного искусства «С arte С». Выставка включала широкий спектр плоскостных и объемно-пространственных произведений, выполненных с применением самых разных композиционных и технических подходов – от гладкотканого gobelena с городским пейзажем («Мир контрастов 1» Soile Novila, Финляндия) до арт-объекта из нескольких тысяч швейных булавок («Избыток», Consuelo Walker, Чили) и стены из войлочных кирпичей («Камни», Katrin Knape, Германия). В

данной номинации первое место было присуждено художнику из Швейцарии Мало Зрид (Malou Zryd) за работу «Без названия».

Текстильная миниатюра экспонировалась в Музее Истории. Задача авторов в небольшой форме выразить яркую художественную мысль, зачастую прибегая к экспериментальным решениям, комбинированию неожиданных материалов с текстилем или же полностью игнорируя традиционные текстильные подходы. Первое место получил арт-объект «Плавающий оазис» Макико Вакисака (Makiko Wakisaka) из Японии. Автор известна своими деликатными объёмно-пространственными композициями с применением элементов сухих растений. Это яркий пример современной японской текстильной школы.

Что касается номинаций «текстильная фотография» и «текстильный видеоарт», то требования к произведениям достаточно размытые, так как это относительно новое направление в художественном текстиле. Например, работа может включать элементы текстильных произведений, материалов, инструментов и процессов, стилистически быть близкой к «фэшн-фотографии», отражать идеи орнаментальных повторов в природе или городской среде, ассоциируясь с тканью, и другое. Победителем в области фотографии стал Тксаро Отксаран (Txaro Otcharan, Испания).

Таким образом, пример VIII-й Международной биеннале современного искусства текстиля WTA, проходившей в Мадриде с 17 сентября по 3 ноября 2019 г., демонстрирует широкие возможности мирового художественного текстиля. Организаторы формулируют тему проекта как «Устойчивый город», а художники отвечают на поставленную задачу через призму своего культурного окружения, указывая на проблемы и волнующие вопросы в их странах, городах и коммунах, в результате чего формируется интересный срез социальных и культурных ценностей авторов разных национальностей. Мы имеем возможность увидеть комплексную картину современного мира, не только с её глубокими культурными различиями, но и с общими тенденциями в условиях всеобщей глобализации.

Современное искусство текстиля заключается не в «чистоте» текстильных техник и материалов, применяемых авторами, а в первую очередь в концептуальной составляющей произведения. Всё больше размываются границы «текстильности» произведений. После выхода искусства текстиля от плоскостного в объёмный формат во 2-й половине XX в. на сегодняшний день продолжается активное развитие таких направлений, как текстильная скульптура, арт-объект, инсталляция, энвайронмент, перформанс и другие. Наблюдается стремительная ин-

теграция текстиля с искусством фотографии, аудио- и видеоартом. Что касается новаций в материалах и технологиях, то в текстильных проектах всё чаще применяются различные электронные технологии, светодиодные элементы, цифровая печать. Однако в противовес подобным новациям многие художники из разных стран мира продолжают использовать подчёркнуто традиционные, архаические текстильными методы, показывая таким образом необходимость сохранения народных традиций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Olga de Amaral: Biography [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.olgadeamaral.art>. – Date of access: 28.07.2020.
2. Sheila Hicks. Works [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.sheilahicks.com>. – Date of access: 30.07.2020.
3. Silke. Works [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.silke.com.ar>. – Date of access: 30.07.2020.
4. VIII Bienal de Arte Textile Contemporaneo WTA : Ciudad Sostenible / textos R. Fernandez-Baca Casares [etc.]. – Madrid : Volumen Produccion S.L., 2019. – 180 p.
5. World Textile Art [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.wta-online.org>. – Date of access: 27.07.2020.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены характерные особенности и основные тенденции развития современного художественного текстиля на материалах Международной биеннале современного искусства текстиля WTA. Данный международный проект отражает мировые тенденции и перспективы развития профессионального художественного текстиля как уникального направления пластического искусства в начале XXI в.

SUMMARY

The article considers the characteristic features and main development trends of contemporary textile art as exemplified at the International Biennale of Contemporary Textile Art WTA. Studying the materials of this international project allows us to analyze global trends and prospects for the development of professional textile art, which is a unique field of plastic arts at the beginning of the XXI century.

Гурченко А. И.

**ФОЛЬКЛОРИЗМ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ В КОНТЕКСТЕ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ПОЛЯ *MEMORY STUDIES***

Белорусский государственный университет культуры и искусств

(Поступила в редакцию 03.06.2020)

Уже не первое десятилетие исследователи обращают особое внимание на то, что в современном мире на фоне мощных глобализационных преобразований остро встала проблема возможного перерождения идентичности из национальной в транснациональную [4; 6; 10]. Не может не настораживать тот факт, что в обществе с каждым годом всё более и более активно культивируется идеология гражданина мира, а не гражданина своего отечества. Критикуя такого рода процессы и подтверждая данную негативную тенденцию, Р. Карагезов приводит в пример колоссальные финансовые потоки, которые направляются на разнообразные программы, нацеленные на формирование у населения стран, входящих в состав Европейского Союза, нового вида идентичности, а именно «гражданина Европы» [4, с. 114]. В этой связи именно коллективная память и национальная культура позиционируются автором статьи как реальный механизм противодействия «беспамятству» глобализированного мира. В своих размышлениях Р. Карагезов приходит к выводу о том, что своего рода «взрыв» интереса к этнонациональным традициям и внеиндивидуальной (коллективной) памяти стимулирован в обществе реалиями современного мира, для которого уже абсолютной нормой стали унификация и нивелирование национальных ценностей.

Одной из составляющих коллективной памяти современного белорусского общества могут выступать его многовековые фольклорные традиции. При такой установке к пониманию потенциала, заложенного в устном народном творчестве, а также при условии проведения в Республике Беларусь целенаправленной государственной политики памяти воплощение фольклора в искусстве может явиться действенным инструментом в процессе формирования национального самосознания. Приведём точку зрения исследователя А. Васильева, который подчёркивает глубокую взаимосвязь коллективной памяти сообщества и его идентичности: «Формирование идентичности обязательно сопровождается манипуляциями с образами “нашего” прошлого, а сформированный мемориальный канон сам начинает активно поддерживать идентичность и препятствовать её произвольному изменению» [1, с. 143].

В этой связи большой научный интерес представляет рассмотрение фольклоризма как метода воплощения фольклора в современном искусстве в контексте исследовательского поля *memory studies*. Это динамично развивающееся на Западе и набирающее «обороты» на постсоветском пространстве трансдисциплинарное направление научного дискурса, который сконцентрирован на вопросах исторического сознания и коллективной памяти. Данное направление актуально для современной гуманитаристики в связи с особым интересом со стороны исследователей к вопросам специфики памяти как феномена. *Memory studies* уже не одно десятилетие притягивает умы философов, историков, социологов, культурологов, искусствоведов, психологов и учёных других областей научного знания. Его фундамент заложили работы Э. Дюркгейма, М. Хальбвакса, В. Бенямина, А. Варбурга, Й. Йерушалми, П. Нора, Ю. Лотмана и других [8].

Как парадигма современного социально-гуманитарного знания *memory studies* впечатляет уровнем институционализации. За последние десятилетия был основан ряд специализированных научных журналов («History and memory» с 1989 г. издаётся в Израиле, а «Memory studies» – с 2008 г. в США), созданы ассоциации, нацеленные на консолидацию формирующегося научного сообщества исследователей коллективной памяти (одна из них, «The Memory Studies Association», в 2016 г. зарегистрирована в Нидерландах), в контексте данной проблематики регулярно проводятся международные научные конференции и симпозиумы, ежегодно реализуются многочисленные образовательные и учебные университетские программы и т. д. Такого рода всплеск общественного и научного интереса к вопросам прошлого и коллективной памяти в научной литературе принято называть «мемориальным бумом».

Для нашего исследования методологическим основанием изучения фольклоризма как метода в современном искусстве явилась концепция «мест памяти» одного из идеологов *memory studies* французского историка П. Нора [7]. Стимулом для разработки автором данной теории стало осознание им дихотомии памяти и истории. Так, П. Нора подчёркивает, что память представляет собой актуальный феномен ввиду того, что она порождается ныне живущими людьми, входящими в те или иные социальные группы, которые память и призвана спланивать. В отличие от памяти история принадлежит всем и в то же время никому, зачастую являя собой неполную реконструкцию того, чего уже не существует. Метафорично размышляя о

неумолимом ускорении современной истории как «всё убыстряющемся соскальзывании в абсолютно мёртвое прошлое», автор концепции констатирует: «Вырвано с корнем всё то, что ещё сохранялось из пережитого в тепле традиций, в мутациях обычаев, в повторениях пришедшего от предков, под влиянием глубинного исторического чувства. <...> Интерес к местам памяти, где память кристаллизуется и находит своё убежище, связан именно с таким особым моментом нашей истории» [7, с. 17].

Центральным в концепции П. Нора выступает понятие «места памяти». Под ним автор понимает крайнюю форму коммеморативного сознания в истории, причиной обращения к которому он называет деритуализацию современного мира. Учёный подчёркивает, что «места памяти» сплавивают, укрепляют и поддерживают перманентно изменяющееся современное общество: «Это то, что скрывает, облачает, устанавливает, создаёт, декретирует, поддерживает с помощью искусства и воли сообщество, глубоко вовлечённое в процесс трансформации и обновления, сообщество, которое по природе своей ценит новое выше старого, молодое выше дряхлого, будущее выше прошлого» [7, с. 26]. П. Нора определяет «места памяти» как «ритуалы общества без ритуалов» и понимает под ними нечто чрезвычайно важное и значимое для той или иной социальной группы, но постепенно ею утрачиваемое и рискующее выйти за пределы коллективной памяти и преобразоваться в историю. «Это поворотный пункт, когда осознание разрыва с прошлым сливается с ощущением разорванной памяти, но в этом разрыве сохраняется ещё достаточно памяти для того, чтобы могла быть поставлена проблема её воплощения», – отмечает автор [7, с. 17].

В качестве примеров такого рода «мест» П. Нора приводит не только материальные объекты (музеи, архивы, культовые сооружения, монументы и др.), но и разнообразные проявления интеллектуальной традиции современного общества (ассоциации, союзы, объединения, годовщины, праздники и др.), которые он образно именуется «бастионами памяти». Необходимость в такого рода опоре автор аргументирует следующим образом: «Но если бы тем, кто их (бастионы. – *А. Г.*) защищает, ничто не угрожало, то не было бы необходимости их строить. Если воспоминания, которые они заключают в себе, были бы действительно живы, в этих бастионах не было бы нужды. Если бы, напротив, история не захватила их, чтобы деформировать, трансформировать, размять и превратить в камень, они не стали бы местами для памяти. Именно такое движение туда и обратно

составляет их суть: моменты истории, оторванные от течения истории, но вновь возвращённые ей» [7, с. 26]. Вместе с тем П. Нора подчёркивает, что «места памяти» могут обрести желательную сущность лишь в результате тесной взаимосвязи и глубокого взаимодействия их функциональной, материальной и символической составляющих. Так, любое из потенциальных «мест памяти» (будь то архив, календарь с революционной тематикой или учебник по истории развития государства) может стать таковым только тогда, когда воображение человека наделит его соответствующей смысловой нагрузкой. Более того, автор концепции особо подчёркивает, что «места памяти» необходимо специально создавать, так как стимулом для их возникновения является лишь желание общества помнить и осознание того, что данные воспоминания уже не поддерживаются спонтанной памятью: «Нужно создавать архивы, нужно отмечать годовщины, организовывать празднования, произносить надгробные речи, нотариально заверять акты, потому что такие операции не являются естественными» [7, с. 26]. В результате коллективная память общества как таковая может быть аккумулирована в «местах памяти».

На основании концепции П. Нора попытаемся обосновать связь между фольклоризмом как методом воплощения фольклора в искусстве и процессом формирования и укрепления национального самосознания в современном белорусском обществе. Устное народное творчество является ценнейшим и богатейшим наследием народа. Этот уникальный пласт культуры формировался столетиями, передавался из поколения в поколение, а в современном мире он несёт в себе потенциал своего рода «генетического кода» культуры нации. Однако в связи с бурными процессами урбанизации и разрушения сформировавшегося столетиями традиционного уклада жизни естественная среда бытования фольклора сегодня стремительно исчезает. Не менее губительными для белорусской традиционной народной культуры явились последствия аварии на Чернобыльской АЭС, в результате которых часть населения была переселена из загрязнённых территорий, что не могло не сказаться на целостности традиции [2, с. 628]. Сегодня фольклор в большей степени представлен в репродуктивных (профессиональное и любительское творчество на основе фольклорных традиций) и зафиксированных документальных формах (фото-, аудио-, видеодокументы, музейные экспозиции и фонды, научные исследования). В этой связи велика опасность того, что в скором времени устное народное творчество может стать лишь частью истории нашего народа и неизбежно произойдет то, о чём в отношении «мест памяти» писал П. Нора

[7, с. 43]. Национальный фольклор может окончательно покинуть коллективную память белорусов, чтобы войти в память историческую, а затем и педагогическую. Поэтому сегодня принципиально важно удержать фольклорные традиции в пространстве памяти белорусского общества, что возможно осуществить только благодаря продуманной и отрегулированной государственной политике памяти.

Для её построения необходимо определить, на какой основе может базироваться национальная идентичность. Причастность к определённой социальной общности может основываться на идее, источником которой является «конструируемый в актуальной культуре образ коллективного прошлого» [9, с. 5]. Эта идея несёт в себе потенциал некоего «идентификационного кода», отражающего специфику восприятия белорусами себя как единой нации, поиск которого невозможен без обращения к коллективной памяти народа как «базового основания любой культуры», «культурного иммунитета» [5]. Одним из источников политики памяти в нашей стране могут явиться фольклорные традиции, имеющие потенциал для формирования коллективной памяти белорусского народа и укрепления его национального самосознания. В этом пространстве памяти могут быть воссозданы фольклорные сюжеты, образы и явления аутентичной традиции, способные стимулировать у белорусского народа возникновение чувства сопричастности к разделяемому всем сообществом коллективному опыту. Предполагаем, что осуществить государственную политику памяти возможно благодаря следующему комплексу механизмов:

- сохранение и поддержание существующего фольклорного наследия;
- включение фольклорного компонента в содержание системы образования всех уровней, в том числе воспитания и обучения;
- популяризация фольклора в средствах массовой информации (печать, телерадиовещание, интернет-ресурсы и др.), научной и научно-популярной литературе, деятельности учреждений культуры (музеи, центры народного творчества, дома культуры и др.), общественных объединений и организаций;
- проведение социокультурных проектов фольклорной направленности (выставки, фестивали, смотры, конкурсы, концерты и др.);
- воплощение устного народного творчества в искусстве и культуре;

– содействие профессиональному и любительскому творчеству фольклорной направленности;

– стимулирование научной деятельности – академические исследования по изучению фольклорных традиций; издание научной, научно-популярной и научно-методической литературы; создание архивных фондов и баз данных; проведение специализированных научных мероприятий (съездов, конгрессов, симпозиумов, семинаров, конференций, круглых столов, вебинаров и др.);

– реализация специализированных стажировок, курсов повышения квалификации, мастер-классов деятелей культуры и искусства, а также профессорско-преподавательского состава учреждений образования.

Косвенно к механизмам политики памяти, направленной на позиционирование фольклорных традиций как части коллективного опыта и основы национального самосознания можно отнести популяризацию традиционной народной культуры белорусов в разных странах мира средствами культурной дипломатии. Потенциально данный процесс может осуществляться по следующим направлениям:

– в работе национальных культурных и культурно-информационных центров;

– посредством проведения мероприятий, нацеленных на популяризацию белорусских фольклорных традиций (дни культуры, выставки, семинары, языковые и краеведческие курсы и др.);

– в гастрольной деятельности исполнительских коллективов фольклорной направленности (в том числе в рамках фестивалей, смотров, конкурсов и т. д.);

– в репертуарном обмене исполнительских коллективов и театров;

– в процессе взаимообмена материалами и документами, отражающими специфику национальной культуры, искусства, языка и литературы.

Представленные механизмы позволят консолидировать общество на основе идеи, согласно которой фольклорные традиции как «генетический культурный код» осознаются в качестве одной из граней пространства коллективной памяти белорусов. Значительная часть из выделенных потенциальных направлений политики памяти не может быть реализована без произведения искусства, созданного на основе фольклорных традиций. Осмысление устного народного творчества в культуре письменной традиции совре-

менная наука определяет как фольклоризм, который предполагает единые механизмы реализации вне зависимости от привязанности к тому или иному виду искусства. Воплощение фольклорных традиций осуществляется согласно трём методам осмысления устного народного творчества. Согласно первому, фольклор понимается как художественно самостоятельное явление и транслируется в произведении искусства максимально близко к его первоначальному виду. Второй метод предполагает трактовку аутентичного материала лишь как «сырья» для творчества. В соответствии с третьим методом фольклорные традиции осмысляются как богатый источник для самореализации творческой личности, и в произведении искусства осуществляется их авторская интерпретация [3, с. 171].

Таким образом, одним из действенных механизмов формирования белорусской национальной идеи может стать культивирование в современном обществе понимания того, что фольклорные традиции являются важнейшей составляющей коллективной памяти нашего народа и глубинной основой его национальной идентичности. В свою очередь фольклоризм как метод воплощения фольклора в искусстве выступает «местом памяти» многовекового опыта белорусов. Функционирование этого пространства памяти возможно лишь благодаря реализации целого комплекса механизмов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильев, А. Воплощённая память: коммеморативный ритуал в социологии Э. Дюркгейма / А. Васильев // Социологическое обозрение. – 2017. – Т. 13, № 2. – С. 141 – 167.
2. Гурченко, А. И. К проблеме актуализации фольклора в современном искусстве / А. И. Гурченко // Рябининские чтения – 2019 : материалы VIII конф. по изучению и актуализации традиционной культуры Русского Севера / Музей-заповедник «Кижский». – Петрозаводск, 2019. – С. 628 – 629.
3. Гурченко, А. И. Фольклор в концертно-сценической практике Беларуси / А. И. Гурченко // Томский журнал лингвистических и антропологических исследований. – 2015. – Вып. 3. – С. 171 – 179.
4. Карагезов, Р. Коллективная память и национальная идентичность в эпоху глобализации (на материале эмпирического исследования молодёжи Азербайджана) / Р. Карагезов // Кавказ и глобализация. – 2009. – Т. 3, вып. 1. – С. 113 – 124.
5. Красильникова, Е. В. Память культуры и культура памяти / Е. В. Красильникова // IX Лазаревские чтения «Лики традиционной культуры в современном культурном пространстве: память культуры и культура памяти»: сб. материалов

междунар. науч. конф. Челябинск, 26 февраля – 2 марта 2020 г. / М-во культуры Челябинской обл. [и др.] ; сост. Л. Н. Лазарева. – Челябинск, 2020. – С. 67 – 68.

6. Наумов, Д. И. Транскультурная память: между концептом и идеологемой / Д. И. Наумов // IX Лазаревские чтения «Лики традиционной культуры в современном культурном пространстве: память культуры и культура памяти»: сб. материалов междунар. науч. конф. Челябинск, 26 февраля – 2 марта 2020 г. / М-во культуры Челябинской обл. [и др.] ; сост. Л. Н. Лазарева. – Челябинск, 2020. – С. 76 – 78.

7. Нора, П. Проблематика мест памяти // П. Нора / Франция-память : сб. ст. / П. Нора [и др.] ; пер. с фр., послесл. Д. Хапаевой. – СПб., 1999. – С. 17 – 50.

8. Сафронова, Ю. А. Третья волна *memory studies*: двадцать три года против шерсти / Ю. А. Сафронова // Политическая наука. – 2018. – № 3. – С. 12 – 27.

9. Шуб, М. Л. Образ прошлого как феномен культуры: концептуализация и формы репрезентации в современном социокультурном пространстве : автореф. дис. ... д-ра культурологии : 24.00.01 / М. Л. Шуб ; Челябинский гос. ин-т культуры. – Челябинск, 2018. – 42 с.

10. Smith, A. National Identity and the Idea of European Unity / A. Smith // *International Affairs*. – 1992. – № 68. – P. 55 – 76.

РЕЗЮМЕ

Фольклоризм как метод в искусстве рассмотрен в контексте исследовательского поля *memory studies*. Фокус внимания этого трансдисциплинарного направления современного научного дискурса сосредоточен на вопросах памяти как феномена. В этой связи воплощённые в произведении искусства фольклорные традиции осмыслены автором как важнейшая составляющая коллективной памяти белорусского народа и глубинное основание его национальной идентичности.

SUMMARY

Folklorism as a method in art was considered in the context of the research area «memory studies». The focus of attention of this transdisciplinary content of modern research discourse was on issues of memory as a phenomenon. In this regard, the folk traditions embodied in art were understood by the author as the most important component of the collective memory of Belarusian people and the deep foundation of their national identity.

Міцкевіч А. Г.

**МЕТАДЫ ФІЗІКА-ХІМІЧНЫХ ДАСЛЕДАВАННЯЎ У
МАСТАЦТВАЗНАЎЧАЙ ЭКСПЕРТЫЗЕ ТВОРАЎ МАСТАЦКАЙ
КЕРАМІКІ**

*Навукова-практычны цэнтр Дзяржаўнага камітэта судовых экспертыз
(Паступіў у рэдакцыю 08.09.2020)*

Гісторыя ўзнікнення і развіцця фізіка-хімічных метадаў даследавання твораў мастацтва цесна звязана як з мастацтвазнаўствам, так і з рэстаўрацыяй. Адзінкавыя прыклады такіх даследаванняў адзначаліся ўжо з Сярэднявечча. Узнікненне запатрабаванасці дадзенага кірунку даследаванняў прасочваецца з канца XVIII ст. і ідзе паралельна з эвалюцыяй ўсяго блока прыродазнаўчых навук. Першыя навукова-даследчыя лабараторыі былі створаны ў канцы XIX ст., іх развіццё звязана з перыядам навукова-тэхнічнай рэвалюцыі. У 1865 г. Луі Пастэр прадказаў плённае супрацоўніцтва дакладных навук і мастацтва [8, с. 3].

Навукова-даследчыя лабараторыі, якія працуюць з прадметамі мастацтва, размяшчаюцца ў розных месцах. Часцей за ўсё такія структуры ствараюцца пад эгідай буйнога музея, належаць навуковым універсітэцкім цэнтрам або аб'яднаны ў нацыянальныя цэнтры. Неабходнасць значнага ўзроўню спецыялізацыі персаналу ў працы з высокімі тэхналогіямі з'явілася прычынай стварэння такіх навукова-даследчых структур ва ўніверсітэцкіх цэнтрах. Лабараторыя Оксфардскага ўніверсітэта (Вялікабрытанія) прапаноўвае паслугі ў вырашэнні практычна ўсіх пытанняў па даследаваннях культурнай спадчыны. Універсітэт у Бардо (Францыя) мае ў сваім складзе лабараторыю, якая займаецца распрацоўкай фізіка-хімічных метадаў даследавання культурнай спадчыны. Паскаральнік часціц у Кінгстанскім універсітэце (Канада) перыядычна выкарыстоўваецца для вывучэння музейных калекцый. Даследаванні радыёвугляродным метадам праводзяцца ва ўніверсітэцкіх цэнтрах Ліёна (Францыя), Цюрыха (Швейцарыя), Оксфарда (Вялікабрытанія), Лівермора, Туксона, Рочэстэра (ЗША) і Таронта (Канада). Аднак звычайна такія лабараторыі выконваюць асобныя заказы, толькі лабараторыі Оксфарда аказваюць пастаянную дапамогу музеям [9].

У некаторых краінах створаны нацыянальныя рэстаўрацыйныя цэнтры, якія аб'ядноўваюць розныя напрамкі ў даследаванні культурнай спадчыны. У Токіа (Японія) гэта Нацыянальны інстытут даследавання культурнай

спадчыны. Канадскі інстытут кансервацыі ў Атаве працуе з усімі музеямі краіны, а таксама вывучае наскальнае мастацтва. У Бруселі (Бельгія) падобныя працы праводзіць Каралеўскі інстытут мастацкай спадчыны. Добра вядомыя ў свеце Аналітычная лабараторыя кансервацыі Смітсанаўскага інстытута ў Вашынгтоне (размешчана ў Цэнтры музейнай падтрымкі і знаходзіцца ў распараджэнні 7 музеяў, якія ўваходзяць у Смітсанаўскі інстытут, ЗША), Цэнтральны інстытут рэстаўрацыі ў Рыме (Італія), Дзяржаўны навукова-даследчы інстытут рэстаўрацыі Міністэрства культуры Расійскай Федэрацыі. Яшчэ ў СССР было створана некалькі значных навукова-рэстаўрацыйных цэнтраў, да сённяшняга часу добра вядомых у свеце: у Маскве, Кіеве, Вільнюсе, Рызе. Як правіла, цэнтры праводзяць разнапланавыя навуковыя даследаванні, але кожны з іх мае ўласную прыярытэтную навуковую арыентацыю [9].

Часта ствараюцца лабараторыі пры музейных калекцыях, напрыклад, у Метрапалітэн-музеі ў Нью-Ёрку, Эрмітажы ў Санкт-Пецярбургу. Інстытут кансервацыі Геці ў Каліфорніі таксама размешчаны паблізу ад вядомай калекцыі. Можна назваць менш буйныя, але даволі эфектыўныя лабараторыі пры Нацыянальнай галерэі, Брытанскім музеі, музеі Вікторыі і Альберта ў Лондане, Дэрнераўскім інстытуце пры Пінакатэцы ў Мюнхене, спецыялізаваны Навукова-даследчы цэнтр кансервацыі графічных дакументаў у Нацыянальным музеі натуральнай гісторыі ў Парыжы [9].

У цяперашні час адным з флагманаў з'яўляецца Навукова-даследчы цэнтр рэстаўрацыі музеяў Францыі (CRRMF), створаны ў 1931 г., які называўся да 1999 г. Навукова-даследчай лабараторыяй музеяў Францыі. Размешчаны ў палацы музея Луўра цэнтр працуе пераважна з яго калекцыямі. Аднак тут праводзяцца і навукова-даследчыя работы з творамі мастацтва з іншых музеяў Францыі. Цэнтр не мае магчымасці праводзіць усе віды даследаванняў на ўласнай базе і звязаны з лабараторыямі ўніверсітэтаў у Арсі, Грэноблі, Нацыянальнага музея натуральнай гісторыі ў Парыжы [9].

Тэхналагічныя даследаванні керамікі развіваюцца каля ста гадоў [7, с. 13]. З пачатку 1970-х гадоў ва ўніверсітэце горада Лунд (Швецыя) працуе лабараторыя па даследаваннях керамікі (KFL), дзе навукоўцы працуюць з усімі тыпамі керамічных аб'ектаў ўсіх гістарычных перыядаў не толькі скандынаўскіх краін, але і Еўропы, Афрыкі, Паўднёвай і Паўночнай Амерыкі. Аднак гэта пераважна археалогія [10].

На тэрыторыі СССР навуковыя даследаванні керамікі пачаліся з

стварэння Інстытута археалагічнай тэхналогіі (1919), які ў 1935 г. быў перайменаваны ў Інстытут гістарычнай тэхналогіі. У задачы інстытутаў уваходзілі фізіка-хімічныя даследаванні прадметаў археалогіі і гісторыі, іх рэстаўрацыя і кансервацыя. Працамі па вывучэнні складу шкляных і керамічных артэфактаў кіраваў М. У. Фармакоўскі [3, с. 166]. На постсавецкай прасторы росквіт тэхналагічных даследаванняў керамікі звязаны з 1963 г., калі адбылася Усесаюзная нарада па ўжыванні ў археалогіі метадаў даследаванняў прыродазнаўчых і тэхнічных навук. Кераміка як аб'ект дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва пастаянна ўваходзіць у сферу навуковай зацікаўленасці Эрмітажа і Усерасійскага мастацкага навукова-рэстаўрацыйнага цэнтра (УМНРЦ) імя акадэміка І. Э. Грабара, аддзел рэстаўрацыі керамікі якога створаны ў 1946 г. Ва УМНРЦ у майстэрні рэстаўрацыі керамікі праводзіцца экспертыза твораў з фарфору. Супрацоўнікі аддзела сумесна з аддзелам фізіка-хімічных даследаванняў не так даўно пачалі праводзіць тэхніка-тэхналагічную экспертызу, а менавіта рэнтгенафлюарэсцэнтны аналіз фарфору (РФА), што дазваляе па складзе масы датаваць і вызначаць месца вырабу прадметаў. Такім чынам, мастацтвазнаўчы аналіз прадмета пацвярджаецца аб'ектыўнымі данымі хімічнага складу і яго адпаведнасці эталонным узорам [2]. На дадзены момант ужо існуе спецыялізаваная апаратура і метады для даследавання прадметаў мастацтва, у прыватнасці, для ІЧ-рэфлектаграфіі, Раман-спектраскапіі, рэнтгенаграфіі, якія ўвайшлі ў арсенал абсталявання шэрагу лабараторый [5, с. 4].

Вядучыя навуковыя часопісы, у якіх публікуюцца даныя фізіка-хімічных даследаванняў мастацкай керамікі, таксама звычайна выдаюцца арганізацыямі, дзе размешчаны лабараторыі, або самімі даследчымі цэнтрамі. Напрыклад, «Bulletin of Chinese Ceramic Art and Archaeology», «The Journal of Cultural Heritage» (UNESCO World Heritage Centre). Аднак часцей за ўсё прыродазнаўчая навуковая частка такіх даследаванняў публікуецца не ў выданнях мастацтвазнаўчай накіраванасці, а ў спецыялізаваных фізічных або хімічных выданнях («Крышталаграфіі», «Periodico di Mineralogia» «Journal of Chemical Research» і г. д.).

Метады візуальнай дыягностыкі і прыродазнаўчых навук выкарыстоўваюцца пры вывучэнні керамікі для разумення тэхналогіі і асобных яе аперацый [1, с. 39]. Тэхналогія ўяўляе сабой «сукупнасць інструментаў і метадаў вытворчасці, характэрных для пэўнага грамадства,

пэўнай культуры ці вызначанай вытворчасці» [4, с. 358]. У адносінах да керамікі гэта не простая сукупнасць інструментарыя і метадаў (прыёмаў, аперацый), але і спосаб пераўтварэння рэчыва, матэрыялу ў працэсе яго апрацоўкі. Канчатковым вынікам тэхналагічнага працэсу з'яўляецца прадукцыя – «розныя вырабы на аснове неарганічных неметалічных злучэнняў, вырабленыя метадам спякання (абпалам)». Пры гэтым ніжняй тэмпературнай мяжой канчатковага абпалу вырабу, каб ён лічыўся керамічным, прынята лічыць 800°C [6, с. 88]. Відаў керамікі даволі шмат, з'яўляюцца новыя, а асновы класіфікацыі гэтых вырабаў розныя. На дадзены момант не існуе адзінай агульнапрызнанай сістэмы класіфікацыі, больш за тое, існуюць супярэчнасці: напрыклад, у Францыі пад тэрмінам «фаянс» разумеюць фаянсавыя і ганчарныя вырабы, а ў Італіі фаянсавымі часта называюць вырабы з тэракоты, пакрытыя каляровымі палівамі [6, с. 87 – 88].

У Італіі і Іспаніі існуе класіфікацыя па наступных крытэрыях [6, с. 88]:

- прырода сыравіны, з якой выраблены прадмет (гліна ці іншыя матэрыялы);
- зярністасць, гэта значыць памер гранул, з якіх складаецца керамічны выраб (грубая кераміка, дзе гранулы бачныя няўзброеным поглядам, і тонкая кераміка, калі гранулы не адрозніваюцца без павелічэння);
- водапаглыннанне – для тонкай шчыльнай керамікі яно менш за 2%, для порыстай тонкай керамікі – больш за 2%, для грубай керамікі – 6%;
- тэмпература абпалу;
- колер чарапка пасля абпалу (белы або каляровы);
- наяўнасць/адсутнасць пакрыццяў з наступнай класіфікацыяй па іх.

У краінах постсавецкай прасторы таксама выкарыстоўваюцца некалькі тыпаў класіфікацыі керамічных вырабаў: па прызначэнні вырабаў, па складзе шыхты, па структуры, па тэмпературы абпалу, па фізіка-механічных уласцівасцях керамічнага чарапка. Найбольш прымальна з іх – класіфікацыя па тыпе керамічнага чарапка, бо яна дазваляе ранжыраваць практычна ўсе тыпы вырабаў з керамікі. У адпаведнасці з ёй усе керамічныя вырабы падзяляюцца на два класы: грубая кераміка, якая мае афарбаваны чарапок, і тонкая кераміка, якая мае неафарбаваны чарапок (светлы – белы або крэмавы). Далей вырабы па шчыльнасці дзеляцца на два класы: з порыстым чарапком (водапаглыннанне больш за 5%), і са шчыльным чарапком (водапаглыннанне менш за 5%) [6, с. 88].

Метады навуковых даследаванняў, якія выкарыстоўваюцца на

практыцы і з'яўляюцца перспектыўнымі, можна раскласці на тры групы:

1) метады, якія даюць звесткі аб матэрыяльнай прыродзе аб'ектаў – оптыка-фізічныя, хімічныя, фізіка-хімічныя;

2) датаваныя, якія дазваляюць вызначыць час стварэння: тэрмалюмінісцэнтны з рознымі варыяцыямі, рэгідракселяцыйнага датавання, комплексны аналіз;

3) крыміналістычныя метады, якія могуць выкарыстоўвацца пры правядзенні мастацтвазнаўчай экспертызы керамікі.

Аналіз літаратурных дадзеных па першай вызначанай групе паказвае, што сярод іх неабходна вылучыць неразбуральныя метады і метады, якія патрабуюць адбору проб. Апошні звычайна праводзіцца на археалагічных прадметах. У выпадку экспертызы мастацкай керамікі адбор проб можа мець месца ў абмежаваным аб'ёме і толькі ў дачыненні да фрагментаваных (бітых) аб'ектаў. Бываюць надзвычай рэдкія выключэнні, як правіла, ініцыяваныя ўладальнікамі артэфектаў.

Фотааптычныя метады даследаванняў наступныя:

– у бачнай вобласці спектра – візуальная дыягностыка, даследаванне з дапамогай мікраскопа, а таксама фатаграфічныя метады, якія можна падзяліць на фотаздымку дакументальную і даследчую (у бакавым асвятленні, на прасвет, макра- і мікрафатаграфіі);

– у святле іх уласнай люмінесцэнцыі, узбуджанай ультрафіялетавым выпраменьваннем, ці рэгістрацыя інфрачырвонай люмінесцэнцыі, узбуджанай выпраменьваннем бачнай або ультрафіялетавай вобласці спектра.

Таксама выкарыстоўваецца рэнтгенаграфія: класічная, лічбавая, вуглавая і стэрэарэнтгенаграфія. Часам прымяняюцца спецыяльныя метады, такія як мікрарэнтгенаграфія і рэнтгенаграфія з кампенсцыяй (кампенсатграфія), эмісіяграфія (аўтарадыёграфія).

Для даследаванняў мастацкай керамікі найбольш прыдатна паслойнае рэнтгенаўскае даследаванне – тамаграфія (стратыграфія), у тым ліку шматслойная («мультыспіральная») камп'ютарная тамаграфія (МСКТ).

Нейтронная радыёграфія і нейтронна-актывацыйная аўтарадыёграфія да аб'ектаў мастацтва ўжываліся рэдка.

Хімічны склад дазваляюць вызначыць: хімічны аналіз у традыцыйным варыянце; рэнтгенаўская флюарэсцэнцыя; атамна-абсарбцыйная спектраскапія; нейтронная актывацыя. Крышталічныя фазы керамікі

ідэнтыфікуе рэнтгенафазавы аналіз.

Колькасныя і якасныя суадносіны паміж кампанентамі фармовачнай масы вызначаюць метадамі петраграфічнага аналізу (разбуральны метада).

Найбольш значныя патэнцыяльныя магчымасці заключаны ў рэнтгенафізічных метадах: рэнтгенаспектральным і яго варыянце – рэнтгенафлюарэсцэнтным, а таксама рэнтгенаструктурным. Правядзенне хімічнага і рэнтгенафазавога аналізу керамічных матэрыялаў дае толькі дадатковую інфармацыю пра іх уласцівасці. Хімічны склад пры даследаваннях керамічных матэрыялаў будзе адрозніваецца нязначна, паколькі кераміка выраблена з алюмасілікатных парод (глін), якія змяшчаюць, акрамя таго, злучэнні жалеза, калію, кальцыю, магнію і іншых элементаў, шырока распаўсюджаных у зямной кары. Кераміка з белым ці крэмавым чарапком жалеза практычна не ўтрымлівае, бо з'яўляецца вырабам з каалінавай (белай) гліны, што зразумела і без правядзення хімічнага аналізу [6, с. 94]. Пэўнае значэнне можа мець устанаўленне суадносін наяўнасці асобных элементаў, а таксама прысутнасць некаторых дамешкаў, характэрных для асобных радовішчаў гліны ці вытворчых цэнтраў.

Рэнтгенафазавы аналіз таксама дае дадатковую інфармацыю аб керамічным вырабе, напрыклад, ускосна аб тэмпературы абпалу, бо ўтрыманне розных фаз у складзе гліністай пароды істотным чынам залежыць менавіта ад тэмпературы яе абпалу. Напрыклад, выпарэнне свабоднай і адсарбіраванай вады адбываецца пры 110 – 250°C; каалінавыя гліны губляюць рэнтгенаўскую актыўнасць і ўтрымліваюць значную частку аморфнага рэчыва пры 520 – 590°C, а бентаніт і гідраслюды – пры 800 – 850°C; утварэнне дэгідратаваных аксідаў і алюмасілікатаў тыпу муліту, сіліманіту для кааліну адбываецца пры 900 – 1200°C. Пры наступным павышэнні тэмпературы рэшткі вольнага дыяксіду крэмнію пераходзяць у крышталічны стан з утварэннем крыштабаліту і шпінелі. Пры тэмпературы 1500 – 1850°C адбываецца расплаў гліністай пробы, пры астуджванні працэс вылучэння рэчываў адбываецца ў зваротным парадку.

Такім чынам, праводзіць хімічны і рэнтгенафазавы аналіз керамічных вырабаў неабходна толькі ў тых выпадках, калі патрабуецца вызначыць тэмпературу абпалу гліністай сумесі і адказаць на пытанне аб яе складзе [6, с. 94]. Такія даследаванні маюць найбольшае практычнае значэнне пры наяўнасці пашыраных баз даных для груп керамічных вырабаў, цэнтраў, асобных мануфактур і фабрык. Некаторыя даследчыя цэнтры і лабараторыі працуюць над стварэннем падобных баз.

З другой вылучанай групы даследаванняў (датаваных метадаў) да керамікі могуць быць прыдатнымі наступныя: тэрмалюмінісцэнтнага датавання (найбольш вядомы і развіты), яго мадыфікацыя – метада прэдозы для больш «маладой» керамікі; новы метада рэгідраксіляцыйнага датавання (rehydroxylation dating); метада электроннага парамагнітнага рэзанансу (ЭПР) і радыевугляродны аналіз, прыдатны толькі ў выпадках наяўнасці старых рэстаўрацыйных склеек ці запаўненняў на аснове арганічных злучэнняў і можа быць праведзены з дапамогай паскаральнай мас-спектраметрыі (мікраскапічныя пробы). Аднак метады тэрмалюмінісцэнтнага і рэгідраксіляцыйнай датавання найбольш прыдатныя толькі да археалагічнай керамікі, паколькі патрабуюць значнага нагрэву прадметаў. Метада электроннага парамагнітнага рэзанансу не патрабуе нагрэву і не разбурае пробу. Некаторыя лабараторыі ўжо прапануюць паслугі па датаванні артэфактаў метадам ЭПР, аднак гэтыя даследаванні значна даражэйшыя і менш дакладныя за тэрмалюмінісцэнтныя. Практыка паказвае, што вызначэнне часу вырабу прадметаў мастацкай керамікі можа грунтавацца толькі на выніках комплекснага даследавання.

Трэцюю вылучаную групу складаюць крыміналістычныя метады, якія могуць выкарыстоўвацца пры правядзенні мастацтвазнаўчай экспертызы керамікі. Літаратурныя даныя ў адносінах да гэтай групы метадаў вельмі абмежаваныя, маюць адносіны толькі да дактылоскапіі і звязаны са спробамі вывучэння археалагічных артэфактаў. Пры наяўнасці партрэтных выяў на керамічных прадметах абмежавана могуць быць выкарыстаны метады партрэтнай экспертызы. Найбольш перспектыўнымі для правядзення экспертызы мастацкай керамікі з'яўляюцца метады трасалогіі, у тым ліку пры вывучэнні марак і клеймаў на прадметах.

ЛІТАРАТУРА

1. Бердников, И. М. Керамика в археологии: описание, анализ, методы исследования / И. М. Бердников, Д. Н. Лохов. – 2-е изд., испр. и доп. – Иркутск : Изд-во ИГУ, 2014. – 163 с.
2. Всероссийский художественный научно-реставрационный центр (ВХНРЦ) имени академика И. Э. Грабаря: экспертиза керамики [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.grabar.ru/examination/pottery/index.php>. – Дата доступа: 24.03.2020.
3. Иессен, А. А. Мстислав Владимирович Фармаковский (1873 – 1946). Некролог / А. А. Иессен // Краткие сообщения Института истории материальной культуры о докладах и исследованиях. – 1947. – Вып. 16. – С. 165 – 167.

4. Клейн, Л. С. Археологическая типология / Л. С. Клейн. – Л. : АН СССР, ЛФ ЦЭНДИСИ, Ленинградское археологическое научно-исследовательское объединение, 1991. – 448 с.
5. Косолапов, А. И. Естественнонаучные методы в экспертизе произведений искусства / А. И. Косолапов. – 2-е изд., перер. и доп. – СПб. : Государственный Эрмитаж, 2015. – 222 с.
6. Огурцова, И. В. Идентификационная экспертиза изделий из керамики: актуальные вопросы / И. В. Огурцова [и др.] // Учёные записки Санкт-Петербургского им. В. Б. Бобкова филиала Российской таможенной академии. – 2009. – № 1. – С. 87 – 94.
7. Угдыжеков, Э. В. История технологических исследований керамики в археологии : дис. ... канд. ист. наук : 07.00.06 / Э. В. Угдыжеков. – Томск, 1998. – 160 с.
8. Щеглов, А. С. Диагностика технического состояния объектов культурного наследия / А. С. Щеглов, А. А. Щеглов. – М. ; Вологда : Инфра-Инженерия, 2019. – 380 с.
9. Mohen, J.-P. Научно-исследовательский центр реставрации музеев Франции и реставрационные лаборатории мира [Электронный ресурс] / J.-P. Mohen ; пер. И. А. Мамедова. – Режим доступа: <http://art-con.ru/node/842>. – Дата доступа: 21.03.2020.
10. The analyses – ways to information about pottery / Department of Geology Lund University [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.geology.lu.se/research/laboratories-equipment/the-laboratory-for-ceramic-research/research-methods>. – Date of access: 24.03.2020.

РЕЗЮМЕ

В статье приведён обзор литературы по опыту использования физико-химических методов при проведении искусствоведческой экспертизы керамики, перечислены ведущие научные лаборатории и центры, проводящие такие исследования. Проведена классификация существующих методов и анализ возможности их практического использования при изучении художественной керамики. Вычленены наиболее эффективные из них, в том числе указана возможность использования некоторых методов криминалистики.

SUMMARY

The article provides a literature survey regarding the experience of physicochemical methods usage while conducting art examination of ceramics. It enumerates the leading scientific laboratories and centers conducting such types of research. The author has classified the existing methods and analyzed the possibility of their practical use in carrying out the study of artistic ceramics. He has disentangled the most effective ones and, among other things, he has specified the possibility of using certain methods of forensic science.

SWOT-АНАЛИЗ КАК МЕТОД НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ В ТУРИЗМЕ

Белорусский государственный университет

(Поступила в редакцию 14.04.2020)

Основной целью научных исследований в туризме является эффективное повышение туристического потенциала страны. Эта цель достигается за счёт высокого уровня подготовки квалифицированных кадров, разработки современного и конкурентоспособного туристического продукта, грамотного управления туристским делом на рынке услуг. Одной из главных задач, которая стоит перед туристической индустрией Беларуси, является преодоление диспропорции в функционировании туризма по регионам. Для этого необходимо разработать целевые программы развития инфраструктуры туризма в областях, пользующихся спросом у граждан других стран. Стратегия развития регионального туризма определяет приоритетные направления туристической деятельности в регионах, изучение туристских мероприятий (экскурсий и путешествий), прогнозирование развития видов и форм туризма, моделирование характеристик новых туристских центров и т. д. При этом важно дать теоретическое обоснование эффективного ведения турбизнеса в условиях рынка; выработать теоретические концепции, соответствующие общественно-экономическим установкам государства и уровню научно-технического прогресса; определить способы совершенствования ведения внутреннего и въездного туризма; изыскивать действенные пути дальнейшего развития видов и форм туризма в регионах Республики Беларусь. Необходимо учитывать, что при развитии новых видов и форм туризма исследуется их экономическая эффективность, а качество турпродукта характеризуется его покупательной способностью [1, с. 12]. Следовательно, в научных исследованиях в туризме необходимо применять системный подход, позволяющий раскрыть важные аспекты существующей системы управления туризмом, определить особенности ее совершенствования и развития. Для выявления сущности объектов и явлений в туризме используются SWOT, PEST, PIMS-анализ, методы бенчмаркинга, конкурентного анализа, моделирования и другие.

SWOT-анализ (ситуационный анализ) принято применять в качестве метода исследования конкурентных преимуществ туристических объектов.

Исследование фокусируется на изучении сильных и слабых сторон объекта (strengths, weaknesses), а также возможностей и угроз для его развития (opportunities, threats). При пересечении полей матрицы возникают варианты направлений проведения дальнейших исследований по изучению преодоления слабых сторон и противостояния угрозам, а также развитию сильных сторон и оптимизации предоставляемых возможностей (рисунок 1).

	Сильные стороны (S)	Слабые стороны (W)
Возможности (O)	<p>Поле SO: мероприятия, которые необходимо провести, чтобы использовать сильные стороны для увеличения возможностей</p>	<p>Поле WO: мероприятия, которые необходимо провести, преодолевая слабые стороны и используя предоставленные возможности</p>
Угрозы (T)	<p>Поле ST: мероприятия, которые используют сильные стороны организации для противостояния угрозам</p>	<p>Поле WT: мероприятия, которые минимизируют влияние слабых сторон для избегания угроз</p>

Рисунок 1. Матрица SWOT-анализа

Так, при оценке деятельности туристического предприятия исследуют его внутренние сильные стороны (финансовые ресурсы, лидерство на рынке, профессионализм сотрудников, собственные технологии, эффективный менеджмент и т. д.), слабые стороны (устаревание знаний и оборудования, отставание в области современных технологий, ограниченный ассортимент турпродукта, отсутствие связи с целевой аудиторией, низкая прибыльность и др.). В то же время анализируются потенциальные внешние возможности (новые сегменты рынка, расширение ассортимента турпродукта, ослабление позиций конкурентов, рост спроса на туруслуги, использование новых технологий) и угрозы (усиление позиций конкурентов, спад на рынке, ухудшение политической и экономической обстановки, снижение спроса, изменение потребностей и вкусов покупателей и др.). Оценка возможностей развития исследуется методом позиционирования в трёх направлениях: рынок, турпродукт и его продвижение. При этом специалистам рекомендуется учитывать сущность и характер возможностей и угроз, причины их возникновения и продолжительность существования, а также силу и степень влияния [1, с.120].

Эффективен SWOT-анализ и при написании студенческих курсовых и дипломных работ, а также магистерских диссертаций, поскольку используется на этапе сбора и структурирования отдельных фактов. При этом метод включает комплексную оценку внутренних сильных и слабых сторон, а также внешние благоприятные возможности и потенциальные угрозы. Таким образом, обеспечивается применение системного подхода при изучении разрозненной и бессистемной информации. Так, в статье студентов факультета международных отношений Белорусского государственного университета А. А. Голец и К. В. Сивоха проводится SWOT-анализ Полоцкого региона как туристической дестинации. Авторы отмечают, что на основе анализа выявлена недостаточная известность Полоцка на международном туристическом рынке, несмотря на явные конкурентные преимущества: географический центр Европы, богатое историко-культурное наследие, родина знаменитых исторических деятелей, центр развития религиозного туризма. Желаемый имидж Полоцкого региона, по мнению авторов статьи, это центр событийного туризма с высоким уровнем туристского обслуживания [2, с. 216 – 218].

Одной из потенциальных возможностей применения SWOT-анализа является изучение отдельных видов туристической деятельности. Пример такого исследования приведён в работе Ю. И. Сергеевой «SWOT-анализ перспектив развития международного образовательного туризма». Автор статьи считает, что метод помогает проанализировать ситуацию с развитием данного вида туризма, понять конкурентные преимущества, продиагностировать недостатки, провести сравнительный анализ конкурентных продуктов. На основе этого возможно оптимизировать бизнес-процессы и разработать стратегии подготовки и управления персоналом для рынка образовательных услуг [2, с. 27]. В результате проведённого автором SWOT-анализа перспектив развития международного образовательного туризма выявлены существенные слабые стороны: низкий уровень академической мобильности профессионалов и конкуренции учреждений образования, отсутствие гибкой и оперативной системы реагирования на изменения ситуации на международном рынке, проблемы с инициативой и последовательностью реализации рыночной стратегии в учреждениях образования. При этом структура и законодательная база образования Республики Беларусь, качественный кадровый потенциал и высокий профессионализм педагогов позволяют предоставлять иностранным потребителям дифференцированный продукт, что в дальней-

шем будет способствовать повышению эффективности развития экспорта национальных образовательных услуг. Ю. И. Сергеева отмечает, что преимуществом при проведении SWOT-анализа является участие в нём нескольких исследователей, так как это снижает возможность искажения информации субъективным восприятием и открывает возможности для дальнейшего изучения [3, с. 28 – 29].

SWOT-анализ используется для исследования развития отдельных стран как туристических направлений. Так, в статье З. Н. Тарасенок «SWOT-анализ Беларуси как туристического направления» приведены рекомендации по продвижению Беларуси на международном рынке, сформулированные на основе анализа сильных и слабых сторон нашей страны как туристической дестинации, а также возможностей и угроз на пути данного процесса. По мнению автора, сильными сторонами Республики Беларусь являются выгодное транспортно-географическое положение, уникальность природных и культурных ресурсов, а также особые черты характера белорусов. Это даёт возможность развивать транзитный туризм, улучшать придорожный сервис, продвигать этнографический туризм. В то же время основные проблемы, которые предстоит решать отрасли, остаются неизменными: устаревание инфраструктуры, неблагоприятные экологические и климатические условия, несоответствие туристических объектов международным стандартам, нормативно-правовые вопросы, несоответствие цены и качества при оказании туристических услуг. Всё это формирует неоднозначный образ Беларуси на международном туристическом рынке и часто способствует усилению конкуренции со стороны стран, предлагающих подобный туристический продукт [4, с. 170 – 171].

Отсутствие туристического бренда страны, внятной стратегии его продвижения также затрудняет узнаваемость Беларуси за её пределами. Хотя в отрасли за последние годы достигнуты значительные успехи в развитии основных видов туристической деятельности (культурно-познавательного, спортивно-событийного, санаторно-оздоровительного и агроэкотуризма), существуют значительные проблемы в формировании комплексного туристического продукта. Одной из причин, по свидетельству многих практиков туристической индустрии, является отсутствие консолидации участников на всех этапах этого процесса. Вследствие этого значительно снижается конкурентоспособность турпродукта.

Целесообразно применять SWOT-анализ при построении локальных стратегий развития туризма. Выступая информационной платформой стратегии, SWOT-анализ позволяет комплексно оценить ресурсы в регионах и выявить конкурентные преимущества, а также оценить риски. Для повышения конкурентоспособности региона активно применяются маркетинговые инструменты. Например, выстроенный на основе SWOT-анализа имиджевый анализ дестинации позволяет получить желаемый образ развития регионального туризма (текущее состояние, степень конкурентоспособности, перспективы развития видов туристической деятельности и др.). В дальнейшем методы прогнозирования и моделирования дают возможность построить и изучить модель стратегии развития туризма в регионе для познания реальных процессов, разработать и усовершенствовать соответствующие целевые программы.

Зарубежные исследователи активно применяют SWOT-анализ именно для построения региональных стратегий развития туризма. Так, в статье Н. Видьястути и П. Праманик посредством SWOT-анализа описана стратегия развития сельского туризма на примере индонезийской деревни Сибунту [6]. По мнению исследователей, SWOT-анализ учитывает внутреннее и внешнее состояние туристической дестинации. Выбор стратегии зависит от наличия большого числа факторов: если достаточно много сильных сторон и возможностей, то стратегия будет агрессивной. Если в наличии небольшие угрозы, но много сильных сторон, подходит стратегия диверсификации. В том случае, если есть возможности для развития, но много слабых сторон, следует использовать возможности, а если много недостатков и угроз, то выбор делается в пользу защитной стратегии. В дестинации Сибунту в наличии много сильных сторон и потенциально благоприятная внешняя среда с большими возможностями. Поэтому эксперты в результате проведения SWOT-анализа сделали выбор в пользу стратегии концентрации, предусматривающей создание независимой управленческой группы. Группа представляет собой коллаборацию лидера сообщества, активистов, бизнеса и всех заинтересованных сторон, которые заботятся об увеличении использования продуктов и услуг для существующих посетителей, о привлечении внимания посетителей конкурентных дестинаций и о том, как повлиять на новых посетителей.

В коллективной работе под руководством иранского учёного Х. Феили выбор стратегии развития туристической дестинации рассчитывается на основе приоритетной группы факторов [5]. Выбор альтернатив зависит от ру-

ководства дестинации. Авторы признают, что количественный SWOT-анализ обеспечивает эффективные инструменты принятия решений не только для оценки и выбора областей реинтродукции, но также для определения управления конкретной стратегией области по улучшению и поддержанию пригодности территории для развития туристической деятельности. Повышение эффективности в данном случае обеспечивается выбором вариантов из четырёх групп стратегий.

Первая группа стратегий использует преимущества дестинации, чтобы максимизировать возможности. Здесь в первую очередь осуществляется планирование развития транспорта в регионе одновременно с развитием экотуризма. Устойчивость обеспечивается использованием доходов туристической индустрии для улучшения сохранения территории. Вторая группа стратегий минимизирует слабые стороны, используя возможности. В этом случае ведётся работа по улучшению инфраструктуры и диверсификации туристического продукта. К третьей группе относятся стратегии, использующие сильные стороны для минимизации угроз. Здесь важна работа со средствами массовой информации, повышение имиджа безопасности территории и создание условий для привлечения иностранных туристов. Четвёртый набор факторов формирует стратегии, которые минимизируют слабости и избегают угроз. Здесь акцент ставится на повышение профессионализма кадров и экологическое образование в отношении гостиничного сектора. Развитие инфраструктуры и уменьшение влияния на окружающую среду обеспечивается в сочетании с ростом населения, вызванным туристическими визитами.

Очевидно, что SWOT-анализ является достаточно простым, универсальным и комплексным методом ситуационного анализа, позволяющим оценить реальное положение дел. Однако в этом случае отсутствует возможность увидеть ситуацию в динамике, оценить её развитие и сравнить с прошлыми результатами. Кроме того, SWOT-анализ не оперирует статистикой, субъективен и оценочен. Часто в результате налицо понимание конкретной ситуации, но для сопоставления различных факторов необходимо использование других дополнительных методов. Для эффективного SWOT-анализа должно быть проведено исследование по каждому отдельному сегменту рынка. При изучении преимуществ и недостатков фокус смещается на возможность внутреннего контроля, так как угрозы и возможности – факторы внешней среды. Для рисков и угроз следует указать пути минимизации и/или устранения, для сильных сторон и возможностей – усиления и оптимизации.

Желательно отдавать предпочтение коллективу авторов SWOT-анализа – это обеспечит необходимую объективность его результатов. Кроме того, уместны будут методы интервьюирования и анкетирования.

Подводя итоги исследования, отметим, что опыт применения SWOT-анализа в качестве методологического инструментария при проведении научных исследований в туризме является особенно эффективным при изучении развития новых видов туризма и туристических дестинаций; при обнаружении новых закономерностей развития турбизнеса и определении критериев экономической эффективности туризма. Практическое применение SWOT-анализа целесообразно при построении стратегии формирования регионального туризма. Это позволяет комплексно оценить локальные ресурсы, проанализировать имеющиеся слабые стороны, просчитать риски и выявить оптимальные перспективы развития региональной туристической отрасли. Такое решение будет в полной мере удовлетворять практические потребности отрасли, способствовать совершенствованию отечественного туроперейтинга, а также нахождению целесообразных способов формирования, ценообразования и продвижения туристического продукта на рынке услуг.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барчуков, И. С. Методы научных исследований в туризме / И. С. Барчуков. – М. : Академия, 2008. – 224 с.
2. Голец, А. А. SWOT-анализ и анализ имиджа Полоцкого региона как туристской дестинации / А. А. Голец, К. В. Сивоха // Сборник научных статей студентов, магистрантов, аспирантов. / под общ. ред. В. Г. Шадурского. – Минск, 2017. – Вып. 17. – С. 216 – 218.
3. Сергеева, Ю. И. SWOT-анализ перспектив развития международного образовательного туризма / Ю. И. Сергеева // Кіраванне ў адукацыі. – 2012. – № 12. – С. 26 – 30.
4. Тарасенок, З. Н. SWOT-анализ Беларуси как туристического направления / З. Н. Тарасенок // Предпринимательство в Беларуси: опыт становления и перспективы развития : материалы VIII Междунар. науч.-практ. конф., г. Минск, 10 апреля 2012 г. / Ин-т предпринимательской деятельности. – Минск, 2012. – С. 169 – 171.
5. Feili, H. SWOT Analysis for Sustainable Tourism Development Strategies using Fuzzy Logic [Electronic resource] / H. Feili [et al.] // 3rd International Conference of Science & Engineering in the Technology Era, Denmark, Copenhagen. November 30, 2017. – Mode of access: <https://www.researchgate.net/publication/322303917>. – Date of access: 08.04.2020.
6. Pramanik, P. Rural Tourism Destination Strategy through SWOT Analysis in Cibuntu Village – Indonesia [Electronic resource] / P. Pramanik, N. Widyastuti // ASEAN Tourism

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается SWOT-анализ как метод научных исследований в туризме. Анализируется возможность применения данного метода в исследованиях развития туристической индустрии регионов Республики Беларусь.

SUMMARY

In the article SWOT analysis as a method of scientific research in tourism is considered. The possibility applying this method in studies of the development of the tourism industry in the regions of the Republic of Belarus is analyzed.

Сініла А. М.

АБРАЗЫ ВІЦЕБСКАЙ І НЯВЫЗНАЧАНАЙ ШКОЛ НА 1-Й УСЕБЕЛАРУСКАЙ МАСТАЦКАЙ ВЫСТАЎЦЫ. ПАХОДЖАННЕ І ДАЛЕЙШЫ ЛЁС

*Багушэвіцкі НПК дзіцячы сад – сярэдня школа
(Паступіў у рэдакцыю 29.04.2020)*

Першая Усебеларуская выстаўка адкрылася 6 снежня 1925 г. у Мінску. Аддзел старажытнага беларускага мастацтва складаўся з «экспанатаў выключна музэйнага характару і чыста гістарычнае каштоўнасьці» [1, с. 1].

Дадзены артыкул з'яўляецца працягам раней апублікаваных матэрыялаў аб гісторыі абразоў магілёўскай школы з выстаўкі 1925 г. [13, с. 462 – 467]. Акрамя твораў іканапісу, вызначаных мастацтвазнаўцам Мікалаем Шчакаціхіным як помнікі магілёўскай школы, на выстаўцы экспанаваліся таксама абразы з Віцебшчыны. Апошнія М. Шчакаціхін аднёс да віцебскай школы. Аднак у каталогу часта адсутнічае паходжанне, датаванне таксама прыблізнае, за выключэннем асобных экспанатаў. Тры абразы па стылістыцы істотна адрозніваліся ад іншых груп, таму пазначаны ў каталогу як нявызначанай школы.

Абразы віцебскай школы паходзілі з двух месцаў: царква ў вёсцы Латыгава (цяпер Сенненскі р-н Віцебскай вобл.) і Увядзенская царква ў горадзе Віцебску. Прысутнасць помнікаў менавіта з гэтых цэркваў можна патлумачыць тым, што ў 1920-я гады абразы вывучаў М. Шчакаціхін і, хутчэй за ўсё, ён асабіста займаўся падборам экспанатаў для аддзела старажытнага беларускага мастацтва на выстаўку. Стылістычныя асаблівасці

помнікаў іканапісу з выстаўкі 1925 г. сцісла апісаны вучоным у каталогу і больш дэталёва ў іншых выданнях, таму ў дадзеным артыкуле апускаюцца. Частка абразоў з Віцебшчыны паўторна дэманстравалася на выстаўцы да 100-годдзя з дня нараджэння М. Шчакаціхіна «Мастацтва Беларусі XVI – XVIII стст. Знаходкі М. Шчакаціхіна» ў 1996 г. у Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь (НММ РБ) [12, с. 217].

У артыкуле пры апісанні абразоў спачатку даюцца назва, датаванне, матэрыял, памеры, сучаснае месцазнаходжанне (калі вядома), інвентарны нумар і гісторыя перамяшчэнняў. Надпісы Беларускага дзяржаўнага музея (БДМ) на этыкетцы і ўстаноўленыя даваенныя музейныя нумары, якія адсутнічаюць ў каталогу, пазначаюцца ў квадратных дужках.

1. Узнясенне прарока Ілы, 1744 г., дрэва, тэмпера, 93×86,5; аддзел старажытнабеларускай культуры Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. З даваенных збораў БДМ. Віцебскі аддзел БДМ – № 502. Прывезены з Віцебскага аддзела БДМ на выстаўку ў 1925 г. Раней – у зборах Віцебскага царкоўна-археалагічнага музея [15, с. 12 – 14]. Паходзіць з вёскі Латыгава Віцебскай вобласці. Захоўваўся ў БДМ да 1939 г. Вывезены ў Маскву на часовае захаванне падчас «экспедыцыі па БССР» Дзяржаўнага гістарычнага музея (ДГМ) 23.09.1939 г. Перададзены з ДГМ у аддзел старажытнабеларускай культуры Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Акадэміі навук БССР (ІМЭФ АН БССР). Даваенны фотаздымак абраза, які лічыўся страчаным у вайну, змешчаны ў кнізе Я. Левіта [10].

2. Нараджэнне Хрыстова, 1746 г., дрэва, тэмпера, 83×65; НММ РБ, ДБЖ-61. З даваенных збораў БДМ. Віцебскі аддзел БДМ – № 508. Прывезены з Віцебскага аддзела БДМ на выстаўку ў 1925 г. Раней – у зборах Віцебскага царкоўна-археалагічнага музея [15, с. 12 – 14]. Паходзіць з вёскі Латыгава Віцебскай вобласці. У 1944 г. вывезены ў Германію. Вернуты ў БССР у 1947 г. [4, А. 12, № 203].

3. Архістраціг Міхаіл і прарок Ілья, 1740-я гады, дрэва, тэмпера; 62×78,5. З даваенных збораў БДМ. Віцебскі аддзел БДМ – № 507. Прывезены з Віцебскага аддзела БДМ на выстаўку ў 1925 г. Раней – у зборах Віцебскага царкоўна-археалагічнага музея [15, с. 12 – 14]. Паходзіць з вёскі Латыгава Віцебскай вобласці. Верагодна, у 1944 г. вывезены ў Германію. Сучаснае месцазнаходжанне невядома.

4. Дабравешчанне і святая Параскева, 1740-я гады, дрэва, тэмпера; 63×112, адзел старажытнабеларускай культуры Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. З даваенных збораў БДМ. Віцебскі адзел БДМ – № 510. Прывезены з Віцебскага адзела БДМ на выстаўку ў 1925 г. Раней – у зборах Віцебскага царкоўна-археалагічнага музея [15, с. 12 – 14]. Паходзіць з вёскі Латыгава Віцебскай вобласці. Захоўваўся ў БДМ да 1939 г., вывезены ў Маскву на часовае захаванне падчас «экспедыцыі па БССР» ДГМ 23.09.1939 г. Перададзены ў адзел старажытнабеларускай культуры ІМЭФ АН БССР. Памеры абраза адрозніваюцца ад прыведзеных у каталогу. Так, у апошнім яны пазначаны як 89×52, між тым рэальныя памеры – 63×112. Аднак у тым, што гэта той жа абраз, сумнення няма. Сюжэт цалкам супадае з апісаннем М. Шчакаціхіна [1, с. 18].

5. Уваскрасенне – Сашэсце ў пекла, 1740-я гады, дрэва, тэмпера, 96×67; НММ РБ, КП-10131. З даваенных збораў БДМ. Віцебскі адзел БДМ – № 509. Прывезены з Віцебскага адзела БДМ на выстаўку ў 1925 г. Раней – у зборах Віцебскага царкоўна-археалагічнага музея [15, с. 12 – 14]. Паходзіць з вёскі Латыгава Віцебскай вобласці. У 1944 г. вывезены ў Германію, № 32 чырвоным алоўкам. Гохштат – № 649/2, Мюнхен – № 14593 [14, с. 30, № 82]. Паступіў у 1964 г. з Ноўгарадскага музея-запаведніка [5].

6. Мікола, 1740-я гады, дрэва, тэмпера, 58×40; НММ РБ, ДБЖ-137. З даваенных збораў БДМ. Віцебскі адзел БДМ – № 500. Прывезены з Віцебскага адзела БДМ на выстаўку ў 1925 г. Раней – у зборах Віцебскага царкоўна-археалагічнага музея [15, с. 12 – 14]. Паходзіць з вёскі Латыгава Віцебскай вобласці. У 1944 г. вывезены ў Германію. Гохштат – № 1311/4, Мюнхен – № 15277. Вернуты ў БССР у 1947 г. [4, А. 123, № 2407].

7. Каранаванне Багародзіцы, 1746 г., дрэва, тэмпера, 115×89; НММ РБ, ДБЖ-33. З даваенных збораў БДМ. Віцебскі адзел БДМ – № 533. У каталогу выстаўкі пазначаны як невядомага паходжання. Прывезены з Віцебскага адзела БДМ на выстаўку ў 1925 г. Пазней унесены ў інвентарную кнігу пад № 8479 [8, с. 79]. Раней – у зборах Віцебскага царкоўна-археалагічнага музея [15, с. 12 – 14]. Паходзіць з вёскі Латыгава Віцебскай вобласці. У 1944 г. вывезены ў Германію, № 12 чырвоным алоўкам. Гохштат – № 629/2, Мюнхен – № 14573 [14, с. 70, № 366]. Паступіў у 1964 г. з Ноўгарадскага музея-запаведніка [5].

8. Пакроў, 1740-я гады, дрэва, тэмпера, 95×69; НММ РБ, ДБЖ-68. З даваенных збораў БДМ. Віцебскі аддзкл БДМ – № 503. Прывезены з Віцебскага аддзела БДМ на выстаўку ў 1925 г. Раней – у зборах Віцебскага царкоўна-археалагічнага музея [15, с. 12 – 14]. Паходзіць з вёскі Латыгава Віцебскай вобласці. У 1944 г. вывезены ў Германію, № 10 чырвоным алоўкам. Гохштат – № 625/4, Мюнхен – № 14569. Паступіў у 1964 г. з Ноўгарадскага музея-запаведніка [5].

9. Спас Пантакратар, 1740-я гады, дрэва, тэмпера, 103×60,5; НММ РБ, ДБЖ-326. З даваенных збораў БДМ. Віцебскі аддзеле БДМ – № 522. У каталогу выстаўкі пазначаны як невядомага паходжання. Прывезены з Віцебскага аддзела БДМ на выстаўку ў 1925 г. Раней – у зборах Віцебскага царкоўна-археалагічнага музея [15, с. 12 – 14]. Паходзіць з вёскі Латыгава Віцебскай вобласці. У 1944 г. вывезены ў Германію, № 27 чырвоным алоўкам, Гохштат – № 619/3, Мюнхен – 14563/3. З карткі таксама вынікае, што абраз быў перададзены ў Дзяржаўную карцінную галерэю БССР (сёння – НММ РБ), яму далі № Ж 1117. Памеры абраза – 100×55 [14, с. 73, № 373]. Верагодна, паступіў у 1963 г. з Паўлаўска [3] або ў 1964 г. з Ноўгарадскага музея-запаведніка [5]. У Дзяржаўным мастацкім музеі БССР (ДММ БССР, сёння – НММ РБ) запісаны пад КП 10112, аднак у акце перадачы з Ноўгарада пазначаны мюнхенскі № 15407. У рэстытуцыйнай картатэцы пад гэтым нумарам запісаны абраз «Мадонна(?)» з памерамі 160×92 (гл. № 15407, <http://www.dhm.de/datenbank/ccp>). Істотная розніца ў памерах кажа пра тое, што пры ўліку у ДММ БССР абразы паблыталі. З вялікай верагоднасцю можна меркаваць, што з Ноўгарада паступіў абраз «Спас Уседзяржыцель», які сёння мае № КП-11792, ДБЖ 159, памеры 161,5×93. Супадзенне сюжэта ў акце перадачы з Ноўгарада, а таксама памераў і нумару ў рэстытуцыйнай картатэцы ўскосна пацвярджаюць гіпотэзу. Абраз быў прыняты на ўлік пазней, у 1969 г., загадчыкам аддзела беларускага мастацтва ДММ БССР П. М. Герасімовічам [2].

10. Божая Маці з Дзіцем, 1744 г., дрэва, тэмпера, 109×60; НММ РБ, ДБЖ-70. З даваенных збораў БДМ. Віцебскі аддзел – БДМ № 512. У каталогу выстаўкі пазначаны як невядомага паходжання. Прывезены з Віцебскага аддзела БДМ на выстаўку ў 1925 г. Раней – у зборах Віцебскага царкоўна-археалагічнага музея [15, с. 12 – 14]. Паходзіць з вёскі Латыгава Віцебскай вобласці. У 1944 г. вывезены ў Германію, № 28 чырвоным алоўкам, Гохштат

– № 619/5, Мюнхен – № 14563/5 [14, с. 73, № 374]. Паступіў у 1964 г. з Ноўгарадскага музея-запаведніка [5].

11. Узвіжанне крыжа, 1740 г., дрэва, тэмпера, 53,5×103. Прывезены з Віцебска на выстаўку ў 1925 г. Паходзіць з Увядзенскай царквы ў Віцебску [16, с. 156 – 157]. Верагодна, у 1944 г. вывезены ў Германію. Сучаснае месцазнаходжанне невядома.

12. Увядзенне ў храм, сярэдзіна XVIII ст., дрэва, алей, разьба, 130×9; Нацыянальны мастацкі музей Украіны (НММУ), И-507, КВ-969 [9]. Прывезены з Віцебска на выстаўку ў 1925 г. Паходзіць з Увядзенскай царквы ў Віцебску. У 1944 г. вывезены ў Германію, Гохштат – № 625/2, Мюнхен – № 14569/2 [14, с. 63, № 341]. Паходжанне абраза вызначыў Ю. А. Піскун. Вернуты ў 1947 г. з Германіі ў Ноўгарадскі музей-запаведнік, № КП 7598. У 1979 г. памылкова перададзены з Ноўгарада ў Дзяржаўны музей украінскага выяўленчага мастацтва (сёння – НММУ) у Кіеве [6]. У каталогу выстаўкі 1925 г. адсутнічаюць згадкі пра музейныя нумары, верагодна, абразы з Увядзенскай царквы яшчэ не паспелі ўнесці ў інвентарныя кнігі, таксама пазначаны іншыя памеры – 78×105. Абраза падрабязна апісаў М. Шчакаціхін у публікацыі 1928 г. [16, с. 154 – 156].

Нявызначаныя школы

13. Прарокі, XVII ст., дрэва, тэмпера; БДМ № 5625. Да вайны – у зборах БДМ, № [3-629] 5625. Паступіў у 1923 г. ад супрацоўніка Дзяржаўнага архіва І. Барашкі [7, с. 14]. На «Менскай краёвай выстаўцы» 1918 г. пазначаны пад № 97. Са збораў царкоўна-археалагічнага музея ў Магілёве. Паходзіць з Баркалабава Быхаўскага павета [11, с. 13]. Верагодна, у 1944 г. вывезены ў Германію. Сучаснае месцазнаходжанне невядома.

14. Барбара, XVIII ст., дрэва, тэмпера, 20,5×25. Магілёўскі аддзел БДМ – № 587. Прывезены з Магілёўскага аддзела БДМ на выстаўку ў 1925 г. Паходжанне невядома. У 1944 г. вывезены ў Германію. Сучаснае месцазнаходжанне дакладна невядома. У фондах НММ РБ захоўваецца абраз з такім жа сюжэтам і памерамі. На адвароце захавалася наклейка БДМ з надпісам: «*Икона Великом.[ученицы] Варвары от [...] Л. Дубовика из Турова, Преображенская ц.[ерковь]. № 3-581 /4856/*». Сказаць напэўна, што гэта той жа самы абраз, які быў выстаўлены ў 1925 г., а нумар 581 памылкова запісаны як 587, дакладна нельга. Твор, які знаходзіцца ў НММ РБ, вернуты ў БССР у 1947 г. [4, А. 13, № 204] і мае атрыбуцыю: «Вялікапакутніца Варвара, дрэва, тэмпера, 27×23,5».

15. Марыя, канец XVIII – пачатак XIX ст., дрэва, тэмпера, 11,5×18,5. Магілёўскі аддзел БДМ № 1124. Прывезены з Магілёўскага аддзела БДМ на выстаўку ў 1925 г. Паходжанне невядома. Верагодна, у 1944 г. вывезены ў Германію. Сучаснае месцазнаходжанне невядома.

Такім чынам, даследаванне дазволіла ўдакладніць гісторыю экспанатаў аддзела старажытнага беларускага мастацтва, у прыватнасці абразоў, прадстаўленых на выстаўцы 1925 г. і ў большасці выпадкаў высветліць іх сучаснае месцазнаходжанне. На сённяшні дзень асноўная частка абразоў захоўваецца ў зборах НММ РБ, два абразы з вёскі Латыгава – у адзеле старажытнабеларускай культуры Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Акрамя таго, адзін абраз з выстаўкі выяўлены ў музеі ў Кіеве. Матэрыялы дадзенага артыкула могуць быць выкарыстаны для далейшай работы па пошуку прадметаў мастацтва, вывезеных з беларускіх музеяў.

ЛІТАРАТУРА

1. 1-я Усебеларуская мастацкая выстаўка : каталёг аддзелу старажытнага мастацтва / уклад. М. Шчакаціхін. – Мінск : [б. в.], 1926. – 30 с.
2. Акт № 15 ад 29.01.1969 г. // Архіў сектара ўліку Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь.
3. Акт № 132 от 24.09.1963 г. на передачу музейных предметов из Павловского дворца-музея на постоянное хранение в ГХМ БССР // Архив сектора учёта Национального художественного музея Республики Беларусь.
4. Акт и описание музейных экспонатов, возвращенных в БССР из Германии, 08.12.1947 // Национальный архив Республики Беларусь. – Ф. 790. Оп. 1. Д. 69. Л. 1 – 229.
5. Акт поступления № 129 от 24.12.1964 в ГХМ БССР экспонатов из Новгородского музея-заповедника, принадлежавших до Великой Отечественной войны Государственному художественному музею БССР // Архив сектора учёта Национального художественного музея Республики Беларусь.
6. Акт прийому № 17 від 29.08.1979 г. // Національний художній музей України. Архів фондової документації. – Спр. 7/516. Арк. 26 – 28.
7. Бамбешка, І. Камплектаванне фондаў Беларускага дзяржаўнага музея ў 1920-я гг. / І. Бамбешка // Музейны веснік. – Мінск, 2005. – Вып. 2. – С. 10 – 17.
8. Інвентарная кніга БДГМ (БДМ) № 3 (копія) // Архіў Н. Ф. Высоцкай.
9. Інвентарна кніга іконопису № 3 за 1971 – 1977 рр. // Національний художній музей України. Архів фондової документації. – Оп. 1. Спр. 2/408. Од. зб. 3. Арк. 53 – 54.
10. Левит, Е. И. Осталось только на фотографиях: памятники, разрушенные и уничтоженные, произведения искусства, похищенные и погибшие : фотоальбом / Е. И. Левит. – М. : Планета, 1978. – 239 с.

11. Павадыр па Менскай краёвай выстаўцы. Старасьвеччына, мастацтва. Выстаўка 10 Арміі / апрац. Д. Іпэль. – Мінск : Выд. газеты 10-й Арміі, 1918. – 40 с.
12. Паведамленні Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь / рэдкал.: У. І. Пракапцоў (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БДУК, 2001. – Вып. 3. – 300 с.
13. Сініла, А. М. Абразы магілёўскай школы на 1-й Усебеларускай мастацкай выстаўцы: паходжанне і далейшы лёс / А. М. Сініла // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2020. – Вып. 27. – 480 с.
14. Сініла, А. М. Зборы мінскіх музеяў у Картагэцы ўласнасці мастацкіх аб'ектаў (1945 – 1952) Мюнхенскага цэнтральнага зборнага пункту / А. М. Сініла. – Мінск : Музей «Замкавы комплекс “Мір”», 2019. – 121 с.
15. Хмяльніцкая, Л. Віцебскі царкоўна-археалагічны музей / Л. Хмяльніцкая // З глыбі вякоў. Наш край : гісторыка-культуралагічны зб. / навук. рэд. А. К. Краўцэвіч. – 2-е выд. – Мінск, 2002. – Вып. 2. – С. 4 – 15.
16. Шчакаціхін, М. М. Матар'ялы да гісторыі беларускага малярства XVIII стагоддзя. Збор Віцебскага аддзялення Беларускага дзяржаўнага музея / М. М. Шчакаціхін // Віцебшчына / пад рэд. М. І. Каспяровіча. – Віцебск, 1928. – Т. 2. – С. 154 – 156.

РЕЗЮМЕ

В статье прослеживается история экспонатов Отдела древнего белорусского искусства, в частности икон, представленных на выставке 1925 г. Уточняются источники поступления и нынешнее местонахождение многих экспонатов. Материалы статьи можно использовать для поиска музейных предметов, которые были вывезены из белорусских музеев.

SUMMARY

The article traces the history of museum objects of the Department of ancient Belarusian art, in particular the icons presented at the exhibition in 1925. The sources of income and the current location of many exhibits are specified. The article can be used to search for other museum exhibits that have been exhibited.

Флікон-Світа Г. А.

ДА ПЫТАННЯ ПРА СЕМАНТЫКУ ЦАРСКАЙ БРАМЫ ІКАНАСТАСА 1-Й ПАЛОВЫ XIX СТ. ЦАРКВЫ ПАКРОВА БАГАРОДЗІЦЫ Ў ВЁСЦЫ ВЕЙНА МАГІЛЁўСКАГА РАЁНА

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2020)*

Царская брама – сэнсавы, семантычны і кампазіцыйны цэнтр іканастаса. Асобную цікавасць яны ўяўляюць і з пункту гледжання мастацкай выразнасці. Так, Царскія брамы звычайна былі пышна аздоблены, з'яўляліся

творам, у якім спалучаліся жывапіс і дэкаратыўная разьба. На тэрыторыі Беларусі захаваліся рэдкія Царскія брамы XVII ст., шырэй прадстаўлена XVIII ст., даволі значны комплекс захаваўся з XIX ст. Аднак нягледзячы на наяўнасць артэфактаў, Царскія брамы да гэтага часу не выступалі аб'ектам спецыяльнага грунтоўнага даследавання. Найбольш дасканалыя творы XVIII ст. былі разгледжаны ў працах па мастацкай разьбе [1], а таксама як асобная адметная з'ява вывучаліся сакральныя дзверы, плечы з саломкі [2]. Пэўныя помнікі, якія захоўваюцца ў музеях краіны, уключаны ў альбомы па іканапісе і дэкаратыўна-прыкладным мастацтве [6, іл. 78; 13, іл. 134 – 136; 14, с. 58]. Але не было спроб сістэматызацыі і каталагізацыі ўсіх захаваных Царскіх брам, створаных да пачатку XX ст.

Таму мэта дадзенага артыкула – увядзенне ў навуковы ўжытак малавядомага і не вывучанага да гэтага часу помніка – іканастаных дзвярэй з царквы Пакрова Багародзіцы ў вёсцы Вейна Магілёўскага раёна. Нашу ўвагу гэты мастацкі твор прывабіў невыпадкова: Царская брама зместам жывапісных клеймаў і элементамі разьбы істотна адрозніваецца ад большасці тагачасных помнікаў. Звычайна ў медальёнах былі прадстаўлены чатыры евангелісты і сюжэт «Дабравесце» ў дзвюх кампазіцыях. Матывы разьбы – вінаградная лаза з лісцямі і гронкамі; кветкі на сцяблінах; з 2-й паловы XVIII ст. – крацікі, дзе на перасячэнні планчак маглі быць кветкі. Але Царская брама з вёскі Вейна мае іншы жывапісны сюжэт і разьбяныя дэталі.

Царква Пакрова Багародзіцы была ўзведзена ў класіцыстычным стылі, па ўсёй верагоднасці, у 1-й палове XIX ст. Пра гэта сведчыць і інфармацыя пра храм у Спісе гісторыка-культурных каштоўнасцей (шыфр 512Г000488). У спецыялізаваных даведніках, крэйзнаўчых выданнях ці іншых крыніцах звестак пра царкву вельмі мала, а дата будаўніцтва даволі супярэчлівая. У энцыклапедычным даведніку «Праваслаўныя храмы на Беларусі» аўтар часам пабудовы лічыць канец XVIII – пачатак XIX ст. [9, с. 35]. На беларускім праваслаўным інфармацыйным партале «Православие.by» ўказаны год узвядзення – 1850 г., а на тэматычным сайце «Соборы.ru» – не раней за 1810 г. Мяркуючы па архітэктуры храма, ён сапраўды быў узведзены ў 1-й палове XIX ст., але не раней. Датаванне канцом XVIII ст. ці нават яго другой паловай, пра што паведамляецца ў крэйзнаўчай перадачы «Падарожжа дылетанта», відавочна, з'яўляецца памылковым. Падкрэслім, што паўнавартасныя даследаванні гісторыі храма не праводзіліся.

Па ўсёй верагоднасці, іканастас, зафіксаваны на экспедыцыйных здымках супрацоўнікаў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, быў усталяваны па ўзвядзенні царквы. А значыць, ён таксама быў створаны ў 1-й палове XIX ст. На карысць гэтай думкі сведчыць і класіцыстычная стылістыка іканастаса. У наш час іканастас быў істотна зменены (або заменены новым). Калі тут і захавалася нешта ад старой агароджы, то толькі сама сталярная аснова. А калоны паміж абразамі, іконы ніжняга і верхняга ярусаў, разьбяныя аздобы цяпер не такія, як былі тут у 1970 – 1980-я гады. Царская брама ў іканастасе тая ж, аднак яе ўключанасць таксама адчула змены: гэта датычыцца элемента над дзвярыма ў аркавым праёме, што адзначым ніжэй.



Малюнак 1. Царская брама царквы ў в. Вейна, фотаархіў аддзела старажытнабеларускай культуры Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

Асабліваць сакральных дзвярэй гэтага іканастаса заключаецца ў тым, што тут элементамі разьбы з'яўляюцца Прылады Хрыстовых Пакут (малюнак 1). Да цяперашняга моманту іншыя Царскія брамы такога кшталту не выяўлены. Дадзены помнік з'яўляецца ўнікальным у сваім родзе. Жывапіс тут прадстаўлены толькі ў адным кляйме (а не ў чатырох ці шасці, што з'яўляецца больш пашыраным) і ўвасабляе сюжэт Тайнай Вячэры. Сярод захаваных беларускіх Царскіх брам вядома толькі яшчэ адна з такой кампазіцыяй – помнік з Віцебшчыны [13, іл. 135]. Але тут на дзвярах змешчана не адно, а тры кляймы. У цэнтральным – «Тайная Вячэра», у

верхнім і ніжнім – па два свяціцелі. Разьбяное афармленне гэтых дзвярэй больш простае і не нясе сэнсавай нагрукі, а мае дэкаратыўнае прызначэнне.

Яшчэ адна вядомая нам Царская брама з жывапісным медальёнам, у якім прадстаўлена «Тайная Вячэра», знаходзілася ў царкве Пераўтварэння горада Магілёва. Яна страчана, як і сам храм, аднак уяўленне пра яе выгляд дае здымак пачатку ХХ ст., які захоўваецца ў фотаархіве Інстытута гісторыі матэрыяльнай культуры Расійскай акадэміі навук [7]. Гэты твор узнік, хутчэй за ўсё, у 1762 г. – тады быў узведзены храм і для яго змайстравалі барочны іканастанс з адзначанай Царскай брамай [4, с. 116 – 118]. Стылістыка іканастансных дзвярэй дазваляе аднесці іх да стылю ракако, найбольш яркава ўвасобленым менавіта ў дэкаратыўна-прыкладным мастацтве. На гэтай Царскай браме адлюстравана два сюжэты ў клеймах: ніжні з іх – «Тайная Вячэра», верхні разабраць даволі складана, але, верагодна, гэта сюжэт «Дабравесце».

На Царскай браме з вёскі Вейна акрамя аднаго жывапіснага кляйма цікавасць уяўляюць разьбяныя дэталі, змешчаныя над ім. Тут увасоблены Прылады Хрыстовых Пакут. Ключавая выяўленчая і кампазіцыйная роля адведзена Крыжу, які амаль дыяганальна падзяляе на дзве часткі сакральныя дзверы. Менавіта ў верхняй частцы закампанаваны разьбяныя дэталі, якія з’яўляюцца напамінам пра апошнія дні зямнога жыцця Ісуса Хрыста. Крыж і дзве пары цвікоў над яго гарызантальнай перакладзінай, а таксама малаток (побач з вінаграднай лазой каля левага краю дзвярэй) – Прылады, звязаныя ўласна з Укрыжаваннем. Крыху вышэй за малаток па левым краі выразна праглядаецца лесвіца і абцугі – гэтыя дэталі кампазіцыі разьбы з’яўляюцца напамінам пра зняцце Ісуса Хрыста з Крыжа. На Крыжы звяртае на сябе ўвагу дэталі, падобная да ланцуга. Верагодна, такім спосабам тут увасоблены цяжкія вянок. Пад самім Крыжам справа бачная дзіда: сотнік Лангін, паводле Евангелля, прабіў дзідай рабро Хрыста. Сярод прылад можна разгледзець і губку: змочаная ў вадкасць, яна была паднесена да вуснаў Ісуса, каб трохі спатоліць смагу. Са згаданым малатком перакрывавацца пуга, якой лупцавалі Ісуса Хрыста, прывязаўшы яго да слупа. Верагодна, слуп увасоблены ў выглядзе піястры з паўкруглым завяршэннем. Побач з ёй змешчаны мяшчок, з якога высыпаюцца грошы – напамін пра 30 сярэбранікаў, за якія апостал Іуда здрадзіў Настаўніку, і пальчатка – адна з прылад для здзеку з Ісуса Хрыста [3, с. 183].

Цэнтрам гэтай кампазіцыі з'яўляецца Чаша. З яе прычашчаліся апосталы на Тайнай Вячэры; таксама чаша выкарыстоўвалася ў момант палажэння ў дамавіну Ісуса Хрыста: Іосіф Арымафейскі сабраў у яе частку крыві Збавіцеля. Увасабленне Чашы на гэтай Царскай Браме семантычна звязана з жывапіснай кампазіцыяй – «Тайнай Вячэрай». З-пад Чашы ўлева адыходзіць вінаградная лаза з гронкамі, управа – калоссе. У гэтых элементах кампазіцыі ўвасоблена ідэя Еўхарыстыі: кроў (вінаград – віно) і цела (зерне – хлябы) Хрыстова.

Унікальнасць гэтага помніка цяжка пераацаніць. Адлюстраванне Прылад Хрыстовых Пакут у беларускім сакральным мастацтве назіралася і раней. Перш за ўсё гэта датычыцца каталіцкіх стацый – 14 твораў агульнага цыкла, змешчаныя ў касцёлах. У гэтых кампазіцыях прысутнічалі і адпаведныя атрыбуты: напрыклад, на стацыі «Бічаванне Хрыста» былі адлюстраваны слуп і бізун і г. д. Алегарычнае ўключэнне ўсіх Прылад у агульны твор сярод беларускіх помнікаў сустракаецца нячаста. Аднак такія прыклады ўсё ж вядомыя. Да іх ліку належыць абраз XVIII ст. у фондах Нацыянальнага гістарычнага музея Рэспублікі Беларусь – «Дзіцятка Хрыстос з Прыладамі Пакут» [6, с. 16]. Такі сюжэт быў даволі пашыраны ва ўкраінскім грэка-каталіцкім іканапісе.

Аднак адлюстраванне на сакральным творы каталіцкага ці ўніяцкага паходжання Прылад Пакут з'яўляецца даволі лагічным і не выклікае здзіўлення: у еўрапейскім мастацтве, пад уплывам якога адбывалася развіццё каталіцкага, а пазней і ўніяцкага алтарнага жывапісу ў Вялікім Княстве Літоўскім, такія сюжэты пачалі распрацоўвацца яшчэ ў перыяд Сярэднявечча. Выява групы Прылад упершыню сустракаецца ва Утрэхскім Псалтыры 830 г., а самае ранняе адлюстраванне Прылад саміх па сабе, без Ісуса Хрыста, зафіксавана ў 1175 г. у нямецкім рукапісе. Найбольш раннім жывапісным творам з падобнай сімволікай з'яўляецца карціна Раберта дзі Агепесія, напісаная каля 1355 г. Пазней гэтая тэма набыла значную папулярнасць у еўрапейскім жывапісе, адкуль пашыралася і на нашы землі [2].

Згаданая ў артыкуле Царская брама, відавочна, не адносіцца да ўніяцкай мастацкай спадчыны. Хоць пытанне даты будаўніцтва храма і яго абсталявання і з'яўляецца дыскусійным, а значыць, царква магла быць узведзена яшчэ ва ўніяцкі перыяд, аднак ні ў воднай візітацыі грэка-каталіцкіх храмаў прыход у вёсцы Вейна не фігуруе. Гэта прытым, што намі

былі апрацаваны ўсе магчымыя крыніцы па дадзеным рэгіёне за розныя гады. Калі тут і існавала нейкая царква да XIX ст., то яна была праваслаўнай. З XVII – XVIII стст. праваслаўных жывапісных твораў захавалася значна менш, чым уніяцкіх і каталіцкіх, што тлумачыцца нешматлікасцю ў той час храмаў гэтай канфесіі, а адпаведна, і ікон для іх. Сярод гэтых рэдкіх твораў прыклады адлюстравання Прылад Хрыстовых Пакут нам не трапляліся. Таму няма магчымасці прасачыць, як гэты матыў засвойваўся ў тагачасным праваслаўным іканапісе нашых зямель.

Аднак у рускім праваслаўным мастацтве з 2-й паловы XVII ст. такія сюжэты набываюць пашырэнне. Прылады Хрыстовых Пакут у той час і пазней адлюстроўваюцца на антымінсах, металічных крыжах, пакраўцах і г. д. Гэта адбывалася пад уплывам еўрапейскага мастацтва, а апасродкавана – праз польскія, беларускія, украінскія пратографы і крыніцы [2]. Наяўнасць такіх сюжэтаў у праваслаўным рускім мастацтве XVII – XVIII стст. з’яўляецца важнай для разумення мастацкай сітуацыі ў рэчышчы праваслаўнай царквы ў больш позні час. Так, у канцы XVIII ст. беларускія землі апынуліся ў складзе Расійскай імперыі і праваслаўнае мастацтва нашых тэрыторый пачало развівацца ў агульным рэчышчы гэтай дзяржавы. Праекты для вырабу іканастанасаў, прызначаных у беларускія цэрквы, распрацоўваліся рускімі архітэктарамі. Мелі месца і прыклады, калі руку да гэтых спраў прыкладалі епархіяльныя або губернскія архітэктары, аднак і яны працавалі ў кантэксце агульнай ідэалогіі. Таму гэтая Царская брама выглядае незвычайна ў агульным рэчышчы тагачаснага праваслаўнага мастацтва.

Разам з тым, яе з’яўленне не будзе выглядаць выпадковым, калі прыгадаць праект іканастанаса для Успенскага сабора ў Віцебску, распрацаваны архітэктарам Д. Вісконці ў 1835 г. Даследчыца ўніяцкай архітэктуры І. М. Ажашкоўская, якая выявіла ў расійскім архіве гэты малюнак, выказала меркаванне, што тут адлюстраваны ўніяцкі іканастанас, уладкаваны пры будаўніцтве храма ў канцы XVIII ст. А архітэктар Д. Вісконці замаляваў іканастанас менавіта з той мэтай, каб распрацаваць яго перапрацоўку [11, с. 15 – 16]. Аднак, як нам удалося высветліць, пры ўзвядзенні гэтага віцебскага базыльянскага храма ў ім быў уладкаваны аднаярусны цагляны іканастанас (а на малюнку паказаны драўляны трох’ярусны).

Найбольш ранняя згадка пра гэта сустракаецца ў рапарце праваслаўнага святара Іаана Сырахнова, які рабіў заходы па адабранні ў базыльян іх царквы для пераводу яе ў праваслаўе ў канцы XVIII ст. Святар

адзначаў, што царква абсталявана належным чынам, тут нават маецца каменны іканастас, а таму яе будзе зручна перарабіць у праваслаўную [16]. У «Памятной книжке Витебской губернии за 1865 год» гаворыцца пра ўсталяванне ў 1844 г. новага драўлянага іканастаса [12, с. 138], а здымкі 1912 і 1913 гг., якія данеслі да нас яго выгляд, сведчаць пра тое, што ў сярэдзіне XIX ст. быў уладкаваны іканастас, з невялікімі адхіленнямі падобны да намаляванага архітэктарам Д. Віконці ў 1835 г. Прадстаўленья ў артыкуле П. М. Красавіцкага за 1911 г. звесткі не пакідаюць сумнення, што пры ўзвядзенні базыльянскай царквы іканастас у ёй быў мураваны, а пазней уладкавалі драўляны: *«Некоторые из каменных храмов имели каменные же иконостасы <...> Такие иконостасы имеются в Витебском Успенском соборе (закрит позднейшим деревянным иконостасом)»* [8, с. 17].

Такім чынам, на малюнку прадстаўлены менавіта новы іканастас, увасоблены у 1844 г. з невялікім адхіленнем ад гэтага праекта. Адхіленне заключалася ў іншай форме навершша іканастаса і ківотаў. На малюнку выразна бачныя элементы, уласцівыя заходнееўрапейскаму мастацтву, у тым ліку некаторыя з Прылад Пакут. Менавіта гэтая акалічнасць прывяла І. М. Ажашкоўскую да высновы пра ўніяцкае паходжанне намаляванага іканастаса. Мы так падрабязна засяродзіліся на страчаным іканастасе з Успенскага сабора горада Віцебска, паколькі і яго праект 1835 г., і Царская брама з вёскі Вейна выкананы ў стылі ампір. Над праектам іканастаса ў пераведзеным з уніі ў праваслаўе саборы працаваў архітэктар французскага паходжання, што і магло паўплываць на ўключэнне ў распрацоўку добра знаёмых яму па еўрапейскім каталіцкім мастацтве элементаў. Падкрэслім, што менавіта гэтыя дэталі праекта ў выніку рэалізаваны не былі.

Хто ствараў Царскую браму для храма ў вёсцы Вейна, невядома. Аднак у афармленні цэркваў Віцебска і Магілёва заўсёды назіралася шмат паралеляў. Разгледжаны храм знаходзіцца недалёка ад Магілёва. Можна выказаць здагадку, што не толькі ў двух губернскіх гарадах, але і ў ваколіцах у XIX ст. маглі працаваць адны і тыя ж майстры.

У навершшы арачнага праёма над сакральнымі дзвярыма знаходзіўся сімвал «Усёбачнае вока». Яго размяшчэнне ў гэтым месцы іканастаса набыло пашырэнне ў 1830-я гады. У якасці дакладна датаваных прыкладаў прыгадаем праекты іканастасаў 1834 – 1835 гг. Успенскага сабора ў Віцебску, царквы ў вёсцы Тонеж Мазырскага павета, вёсках Ухвала і Стары

Сакол Барысаўскага павета [15]. Хутчэй за ўсё, гэты прыём выкарыстоўваўся непрацяглы час, бо ўжо ў 2-й палове XIX ст. не сустракаецца.

Такім чынам, падчас працы быў выяўлены і вывучаны ўнікальны помнік беларускага сакральнага мастацтва – Царская брама іканастаса царквы Пакрова Багародзіцы ў вёсцы Вейна Магілёўскага раёна. Даследаванне дазволіла датаваць яе 1830-мі гадамі. Каштоўнасць уяўляе ўвядзенне ў навуковы зварот рэдкай Царскай брамы, дзе сярод элементаў разьбы прадстаўлены Прылады Хрыстовых Пакут. Да цяперашняга часу пра існаванне такой спадчыны праваслаўнай беларускай царквы было невядома.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларусы / рэдкал.: А. І. Лакотка [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2005. – Т. 8. Дэкаратыўна-прыкладнае мастацтва / Я. М. Сахута. – 351 с.
2. Гнутова, С. В. Орудия Страстей Христовых на русских крестах XVII – XIX веков / С. В. Гнутова // Филёвские чтения : материалы III науч. конф. по проблемам русской культуры второй половины XVII – начала XVIII веков, Москва, 8-11 июля 1993 г. – М., 1994. – Вып. 5. – С. 68 – 86.
3. Гусакова, В. О. Словарь западноевропейского религиозного искусства. Терминология и иконография / В. О. Гусакова. – СПб. : Аврора, 2009. – 295 с.
4. Известия Императорской археологической комиссии. – Петроград : Тип. Главного управления уделов, 1916. – Вып. 61. – 242 с.
5. Іканапіс Беларусі XV – XVIII стагоддзяў / аўт. тэксту, склад. Н. Ф. Высоцкая. – Мінск : Беларусь, 2001. – 21 с.
6. Іканапісная спадчына Беларусі XVII – пачатку XX ст.: помнікі са збору Нацыянальнага гістарычнага музея Рэспублікі Беларусь / уклад., прадм. Г. Флікоп-Світы. – Мінск : Кнігазбор, 2019. – 84 с.
7. Інстытут гісторыі матэрыяльнай культуры Расійскай акадэміі навук. Фотаархіў. – Q379-17. Інтэр’ер царквы Пераўтварэння г. Магілёва, фота канца XIX – пачатку XX ст.
8. Красавицкий, П. М. Памятники церковной старины в Витебской губернии и их охранение / П. М. Красавицкий // Полоцко-Витебская старина : издание Витебской учёной архивной комиссии. – Витебск, 1911. – Кн. 1. – С. 1 – 64.
9. Кулагін, А. М. Праваслаўныя храмы на Беларусі : энцыклапедычны даведнік / А. М. Кулагін. – Мінск : БелЭн, 2001. – 328 с.
10. Лабачэўская, В. А. Мастацтва дзеля славы Божай: саламяныя іканастасныя вароты і царкоўна-кальтавыя прадметы / В. А. Лабачэўская. – Мінск : Беларуская навука, 2018. – 263 с.
11. Ожешковская, И. Н. Стилистика алтарной преграды Витебского Успенского собора II-ой половины XVIII – начала XIX вв. (по материалам архивных исследований) /

И. Н. Ожешковская // Вестник Брестского государственного технического университета. Серия «Строительство и архитектура». – 2012. – № 1. – С. 14 – 18.

12. Памятная книжка Витебской губернии на 1865 г. / под ред. А. М. Сементовского. – СПб. : Тип. К. Вульфа, 1865. – VIII, 376, 128, 7 с.

13. Пластыка Беларусі XII – XVIII стст. / аўт. і склад. Н. Ф. Высоцкая. – Мінск : Беларусь, 1983. – 231 с.

14. Флікоп-Світа, Г. А. Беларускі іканапіс XVI – першай паловы XX ст. : альбом / Г. А. Флікоп-Світа. – Мінск : Беларуская навука, 2019. – 365 с.

15. Флікоп-Світа, Г.А. Чарцяжы іканастасаў Ухвальскай і Сокальскай цэркваў Барысаўскага павета з фондаў Нацыянальнага гістарычнага архіва Беларусі / Г. А. Флікоп-Світа // Гістарыяграфія і крыніцы вывучэння гісторыі Беларусі: традыцыі і навацыі. – Мінск, 2018. – С. 312 – 319.

16. Хмяльніцкая, Л. З гісторыі Віцебскага базыльянскага кляштара / Л. Хмяльніцкая // Гістарычна-археалагічны зборнік. – 1994. – Вып. 4. – С. 201 – 216.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена изучению уникальных Царских врат из церкви Покрова Богородицы деревни Вейно Могилёвского района, которые можно датировать 1830-ми годами. Исследуется мотив резьбы этих сакральных дверей, где воплощены Орудия Страстей Христовых. Приводятся параллели с другими памятниками, в которых в живописном клейме была написана «Тайная вечеря», а в наверху помещено «Всевидящее око». Данное произведение декоративно-прикладного и живописного искусства в научное пользование вводится впервые.

SUMMARY

The article is devoted to the study of the unique Holy Doors from the Church of the Intercession in the village of Veina, Mogilev district, which can be dated to the 1830s. The motif of the carving of these sacred doors, where the Instruments of Christ's Passion are embodied, is investigated. There are parallels with other monuments, where the painting was marked «The Last Supper», and at the top is «The All-Seeing Eye». This work of arts and crafts is introduced into scientific use for the first time.

ПРАВИЛЫ ДЛЯ АЎТАРАЎ

1. Змест артыкула павінен адпавядаць адной з наступных спецыяльнасцей: архітэктура; выяўленчае і дэкаратыўна-прыкладное мастацтва і архітэктура; тэорыя і гісторыя мастацтваў; тэатральнае мастацтва; музычнае мастацтва; кіна-, тэле- і экранныя віды мастацтва; фалькларыстыка; этналогія.

2. Артыкул на **беларускай або рускай** мове падаецца на электронным носьбіце і ў надрукаваным выглядзе праз 1,5 інтэрвалу шрыфтам Times New Roman вышыняй 14 пунктаў у тэкставым рэдактары MS Word (памеры палёў: верхняе і ніжняе – 2 см, левае – 3 см, правае – 1,5 см). **Аб’ём артыкула (разам з рэзюмэ, спісам літаратуры і ілюстрацыямі) не павінен перавышаць 10 старонак.**

3. У артыкуле **неабходна** наяўнасць рэзюмэ на рускай і англійскай мове.

4. Матэрыялы суправаджаюцца дзвюма рэцэнзіямі, заверанымі па месцы працы рэцэнзентаў.

5. Ілюстрацыйны матэрыял падаецца ў фармаце JPEG або TIF (не больш за 5 ілюстрацый).

6. Выкарыстанне зносаў у тэксце **не дапускаецца**. Спасылкі на цытаваныя крыніцы афармляюцца ў адпаведнасці з патрабаваннямі ВАК РБ (напрыклад, [1, с. 15], дзе 1 – нумар крыніцы ў спісе літаратуры, 15 – нумар старонкі). **Не дапускаецца** ўключаць у спіс літаратуры крыніцы, на якія няма спасылак у тэксце артыкула.

7. За дакладнасць фактаў і цытат, пададзеных у артыкулах, адказнасць нясуць аўтары.

8. Карэктуры артыкулаў аўтарам не дасылаюцца.

9. Рэдакцыя зборніка не ўтрымлівае плату з аўтара за публікацыю навуковых артыкулаў і не выплачвае аўтарскі ганарар.

Пры невыкананні ўказаных патрабаванняў матэрыялы да публікацыі не прымаюцца.

Рэдкалегія пакідае за сабой права канчатковага рашэння аб публікацыі артыкула. Рукапісы аўтарам не вяртаюцца.

Навуковае выданне

**ПЫТАННІ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА,
ЭТНАЛОГІІ І ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ
ВЫПУСК 29**

Тэхнічны рэдактар *В.Р. Гаўрыленка*

Падпісана да друку 16.02.2021 Фармат 60x84_{1/16} Папера афсетная
Друк лічбавы Ум.-др.арк 32,3 Ул.-выд.арк. 32,7 Наклад 90 экз. Заказ 3472
ВТАА «Права і эканоміка» 220072 Мінск Сурганава 1, корп. 2

Тэл. 8 029 684 18 66 e-mail: pravo-v@tut.by

Надрукавана на выдавецкай сістэме Gestetner
ў ВТАА «Права і эканоміка» Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі ВВРДВ,
выдадзенае Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь 17 лютага 2014 г.
у якасці выдаўца друкаваных выданняў за № 1/185