

НАЦЫЯНАЛЬНАЯ АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСІ

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

Філіял «ІНСТЫТУТ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА,
ЭТНАГРАФІІ І ФАЛЬКЛОРУ ІМЯ КАНДРАТА КРАПІВЫ»

ТРАДЫЦЫІ І СУЧАСНЫ СТАН КУЛЬТУРЫ І МАСТАЦТВАЎ

Зборнік навуковых артыкулаў

Выпуск 3

Мінск
«Права і эканоміка»
2022

УДК [008+7](06)6.09
ББК 63.5
Т65

Рэдакцыйная калегія:

А. І. Лакотка (галоўны рэдактар), В. А. Арловіч, М. Р. Баразна,
Ю.П. Бондар, У.Р. Гусакоў, К. М. Дулава, А. А. Каваленя, А.А.Лукашанец,
У. І. Пракапцоў, Я. М. Сахута, Б. У. Святлоў

Т65 **Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў** : зб. навук. арт. Вып. 3 / гал. рэд. А. І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Мінск : Права і эканоміка, 2022. – 770 с.
ISBN 978-985-887-005-8.

У зборніку змяшчаюцца даклады і тэзісы ўдзельнікаў другога Міжнароднага навуковага Кангрэса, які адбыўся 10 верасня 2020 года ў г. Мінску. Публікуюцца даследаванні ў галіне архітэктуры, выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва, тэатразнаўства, музыкі, кіно, экранных відаў мастацтва. Разглядаюцца актуальныя задачы сучаснай культуры і захавання нацыянальных культур і гістарычна-культурнай спадчыны ў сучасных умовах.

Кніга адрасуецца мастацтвазнаўцам, этнолагам, фалькларыстам, усім, хто цікавіцца традыцыйнай беларускай культурай.

УДК [008+7](06)6.09
ББК 63.5

Навуковае выданне

**ТРАДЫЦЫІ І СУЧАСНЫ СТАН
КУЛЬТУРЫ І МАСТАЦТВАЎ**
Зборнік навуковых артыкулаў
Выпуск 3

Рэдактары: *Я.І. Грыневіч А.П.Паўлава*
Тэхнічныя рэдактары *Я. У.Голікава-Пошка*

Падпісана да друку 25.03.2022 Фармат 60x84 1/8 Папера афсетная
Друк лічбавы Ум.-др.арк 96,2 Ул.-выд.арк. 96,5 Наклад 9 экз. Заказ 4541
ВТАА «Права і эканоміка» 220072 Мінск Сурганава 1, корп. 2 Тэл. 8 029 684 18 66
Надрукавана на выдавецкай сістэме Gestetner
у 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

ISBN 978-985-887-005-8

© ДНУ «Цэнтр даследаванняў беларускай культуры,
мовы і літаратуры НАН Беларусі», 2022
© Афармленне. ВТАА «Права і эканоміка», 2022

ЗМЕСТ

ПРЫВІТАЛЬНЫЯ СЛОВЫ, ДА ЁДЗЕЛЬНІКАЎ КАНФЕРЭНЦЫ 19

У.Р. Гусакоў 19

ЧАСТКА 1 АРХІТЭКТУРА І ДЫЗАЙН, ВЫЯЎЛЕНЧАЕ І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОЕ МАСТАЦТВА 20

Баженова О.Д.
РОСКОШЬ И ПОКОЙ КАК ГУМАНИСТИЧЕСКАЯ ДОКТРИНА: СТИЛИСТИКА ШИНУАЗРИ
В ПРИДВОРНОМ ИСКУССТВЕ РАДЗИВИЛЛОВ XVIII века 20

Габрусь Т.В.
АРХЕТЫПЫ ДРАЎЛЯНЫХ ХРАМАЎ БЕЛАРУСІ: ВЫТОКІ І МАДЫФІКАЦЫІ
АРХІТЭКТОНІКІ 27

Ганжураў Г.А.
ГРАФІКА ЗАПАЛКАВЫХ ЭТЫКЕТАК БЕЛАРУСІ (1991–2020) 31

Горанская Т.Г.
Тема руин в СОВРЕМЕННОМ изобразительном искусстве 34

Дадамухамедов Б.Ф.
ЮВЕЛИРНЫЕ УКРАШЕНИЯ УЗБЕКИСТАНА XIX – XX ВЕКОВ 42

Иноземцева О.А.
ОБРАЗ ФРАНЦИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВРЕМЕННЫХ БЕЛОРУССКИХ ХУДОЖНИКОВ.
ДИАЛОГ КУЛЬТУР 44

Исаева Е.М.
ОСОБЕННОСТИ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ МАНЕРЫ МАСТЕРОВ БЕЛАРУСІ В СОЗДАНИИ
АВТОРСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУКЛЫ 48

Калугина Е.И.
ТВОРЧЕСТВО И СУДЬБА БЕЛОРУССКОГО ХУДОЖНИКА, УРОЖЕНЦА ГОМЕЛЬЩИНЫ
АКИМА МИХАЙЛОВИЧА ШЕВЧЕНКО (1902-1980) 52

Кенигсберг Е.Я.
ПОИСК НОВЫХ ИДЕЙ В СОВРЕМЕННОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ БЕЛАРУСІ 55

Миланич Е.Э., Ци Шэнся
СТИЛИСТИЧЕСКОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КИТАЙСКОГО И ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА
НА ПРИМЕРЕ ОРНАМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНЫХ ФОРМ XVIII века 59

<i>Ничипорович А.О.</i> ПОНЯТИЕ «КУЛЬТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ». ОТРАЖЕНИЕ В СОВРЕМЕННОМ ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВЕ	62
<i>Романенко Д.Ю.</i> ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КОМПОНЕНТЫ ОБРАЗНОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПРОВИНЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ ЖИВОПИСИ	68
<i>Сакалова В.М.</i> КУЛЬТУРА ПАМЯЦІ Ў МАНУМЕНТАЛЬНЫМ МАСТАЦТВЕ ГОРАДА	73
<i>Свиридова Г.Н.</i> ЦВЕТ В НАРОДНОМ ТЕКСТИЛЕ БЕЛОРУССКО-ЛИТОВСКОГО ПОГРАНИЧЬЯ КОНЦА XIX–XX ВВ.	76
<i>Сініла А.М.</i> ДА ПЫТАННЯ АТРЫБУЦЫІ НЕКАТОРЫХ МАЛЮНКАЎ З ДАВАЕННАЙ КАЛЕКЦЫІ БДМ У СУЧАСНЫХ МУЗЕЙНЫХ ЗБОРАХ	80
<i>Федорец Я.В.</i> НАТЮРМОРТ В БЕЛОРУССКОЙ ЖИВОПИСИ 1940-Х ГОДОВ	84
<i>Шунейка Я.Ф.</i> ДАСЯГНЕННІ БЕЛАРУСКАЙ МАСТАЦКАЙ КРЫТЫКІ Ў ПАШЫРЭННІ МІЖНАРОДНЫХ МАСТАЦКІХ СУВЯЗЕЙ У 2010-х гадах	87
ЧАСТКА 2 ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА	93
<i>Авдеев И.О., Зайцева Л.Н., Харитоненко А.В.</i> ИСТОРИЧЕСКИЕ И КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ СОЗДАНИЯ НОВОЙ ЭКСПОЗИЦИИ МУЗЕЯ БЕЛОРУССКОГО КИНО (к 100-летию белорусского кинематографа)	93
<i>Агафонова Н.А.</i> СЕРИАЛЬНАЯ ПРОДУКЦИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМА» 2000-х гг.: ЖАНРОВЫЕ КООРДИНАТЫ И НАРРАТИВНЫЕ ШАБЛОНЫ	96
<i>Агафонова Н.А.</i> НАЦИОНАЛЬНАЯ КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»: ОПЫТ КОПРОДУКЦИИ В ИГРОВОМ КИНО 2010–2020-х гг.	100
<i>Ашмаров И.А.</i> ТЕАТРЫ КАК СОЦИАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ И ИХ РОЛЬ В ГРАЖДАНСКО- ПАТРИОТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ (на примере воронежских театров)	104
<i>Белококая М.А.</i> ИСКУССТВО, ТВОРЧЕСТВО И РЕАЛЬНОСТЬ В СОВРЕМЕННОМ ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО	107

<i>Борзова А.А.</i> СОВРЕМЕННЫЕ БЕЛОРУССКИЕ КОМПОЗИТОРЫ В США	110
<i>Борсук Л.І.</i> ВЫТОКІ БЕЛАРУСКАГА МУЗЫЧНАГА ПРАФЕСІЯНАЛІЗМУ ВА ЎМОВАХ САЦЫЯЛЬНА- ГІСТАРЫЧНАГА І АГУЛЬНА-МАСТАЦКАГА РАЗВІЦЦЯ КРАІНЫ	115
<i>Бычкова Н.В.</i> ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ БССР В 1950–1960-х ГОДАХ ПО РАЗВИТИЮ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ	121
<i>Василевич А.А.</i> СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ НА СЦЕНЕ НАЦИОНАЛЬНОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА ИМЕНИ Я. КУПАЛЫ	125
<i>Воробьева Т.Ю., Воробьева Я.И.</i> ЯЗЫК – КИНО – СКАЗКА	128
<i>Голикова-Пошка Е.В.</i> КОМПОЗИЦИЯ КИНОКАДРА: ВИДЫ, ПРАВИЛА И ЗАКОНЫ	131
<i>Дадзіёмава В. У.</i> ЖЫРОВІЦКІ КОМПЛЕКС ЯК АСЯРОДАК МУЗЫЧНАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСІ XVII–XVIII СТАГОДДЗЯЎ: ПАВОДЛЕ МАТЭРЫЯЛАЎ АРХІВА ЕПІСКАПА ПАЎЛА (ДАБРАХОТАВА)	136
<i>Дашук В.В.</i> ЭЛЕМЕНТЫ ДАКУМЕНТАЛЬНОЙ МАТЭРЫІ І МАСТАЦКАЯ ЎМОЎНАСЦЬ У СУЧАСНЫМ НЕІГРАВЫМ ФІЛЬМЕ	138
<i>Девбенкова-Спарши Н.Б.</i> ТЕМА «РОЖДЕСТВА ХРИСТОВА» В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ БЕЛАРУСИ (на примере изобразительного и хорового искусств конца XX – начала XXI веков)	142
<i>Ерёміна Е.П.</i> ГЕНДЕРНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В ПОСТАНОВКАХ ТЕАТРОВ КУКОЛ БЕЛАРУСИ 2010-х годов	145
<i>Ермолович-Дащинский Д.Д.</i> Образ Аркадиной на драматической сцене Беларуси конца XX–XXI вв. (к 160-летию А. П. Чехова)	149
<i>Ефремова И.В.</i> К УТОЧНЕНИЮ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ПОНЯТИЯ БАЛА И ВЫЯВЛЕНИЮ СТРУКТУРНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ БАЛЬНЫХ МЕРОПРИЯТИЙ	151
<i>Іваноўскі Ю.Г.</i> СУЧАСНАЯ БЕЛАРУСКАЯ П'ЕСА НА КОЛАСАЎСКАЙ СЦЭНЕ	155

<i>Капелюшый В.П., Ховайба Н.Г.</i> ФЕНОМЕН НАЦИОНАЛЬНОГО ПОЭТИЧЕСКОГО КИНО СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА И УКРАИНСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ: ОБЗОР СОВЕТСКОЙ ИСТОРИОГРАФИИ	159
<i>Копытько Н.А.</i> «ПЕСЕНКИ БОКОНОНА» ВЯЧЕСЛАВА КАРЦОВНИКА КАК ПОРТРЕТ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭПОХИ СЕРЕДИНЫ 1970-х гг.	164
<i>Копытько Н.А.</i> НЕИЗВЕСТНЫЙ ШЕДЕВР: «ПЕСЕНКИ БОКОНОНА» ВЯЧЕСЛАВА КАРЦОВНИКА	170
<i>Лаўрэш Л.Л.</i> УНІЯЦКА-ПРАВАСЛАЎНЫЯ ДЫСПУТЫ Ў П'ЕСАХ ШКОЛЬНЫХ ЕЗУЦКІХ ТЭАТРАЎ (ПЕРШАЯ ПАЛОВА XVII СТ.)	175
<i>Мантуш А.С.</i> ОНЛАЙН-ТЕАТР БЕЛАРУСИ: ОПЫТ КРИЗИСНОГО ВРЕМЕНИ	178
<i>Мацаберидзе Н.В.</i> ФЕНОМЕН САКРАЛЬНОГО В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ БЕЛАРУСИ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА (на примере концерта для ударных «Credo» О. Залётнева)	180
<i>Мдивани Т.Г.</i> МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЙ ТЕКСТ И СПОСОБЫ ЕГО ИЗУЧЕНИЯ	187
<i>Митюшников Е.В.</i> ХОРОВОЕ ТВОРЧЕСТВО БЕЛАРУСИ ЭПОХИ РЕНЕССАНСА В СВЕТЕ КОМПАРАТИВНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ	191
<i>Рафальская А.В.</i> ОСОБЕННОСТИ ЗВУКОВОЙ ДРАМАТУРГИИ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНЕМАТОГРАФЕ ВИКТОРА АСЛЮКА	194
<i>Ремишевский К.И.</i> ВОСКРЕШАЯ КЛАССИКУ. ЭВОЛЮЦИЯ ЗАМЫСЛА ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ КИНОЛЕНТЫ «ОСВОБОЖДЕНИЕ СОВЕТСКОЙ БЕЛОРУССИИ»	197
<i>Русакова М.В.</i> ФОРТЕПИАННЫЕ ПРЕЛЮДИИ П. ПОДКОВЫРОВА: СЕМАНТИКА ЛЕЙТМОТИВНОЙ СИСТЕМЫ ЦИКЛА	203
<i>Сергиенко Р.И.</i> БЕЛОРУССКИЙ СОЮЗ КОМПОЗИТОРОВ: ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ	207
<i>Сернова Т.В.</i> ЗИНОВИЙ БАБИЙ – КЛАССИК СОВРЕМЕННОСТИ	211
<i>Сиволап Т.Е., Терехова В.И.</i> ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ В БЕЛОРУССКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ	215

<i>Сукало В.В.</i> БЕЛОРУССКАЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ШКОЛА: АКТУАЛЬНОЕ СОСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ	217
<i>Сцебурака А.М.</i> СУЧАСНАЯ БЕЛАРУСКАЯ КУЛЬТУРА Ў ФРАНЦУЗСКОЙ ГІСТАРЫЯГРАФІІ. ТЭАТРАЛЬНАЕ МАСТАЦТВА	221
<i>Трафімчык А.В.</i> ПАЧАТКІ ДРАМАТЫЧНАГА ТЭАТРА Ў ЗАХОДНЕБЕЛАРУСКАЙ ГЛЫБІНЦЫ (НА ПРЫКЛАДЗЕ КРУГОВІЦКАЙ ГМІНЫ ЛУНІНЕЦКАГА ПАВЕТА ПАЛЕСКАГА ВАЯВОДСТВА)	223
<i>Тригорлова Л.Б.</i> ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПОЛОЦКОГО ОБЛАСТНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНОФИКАЦИИ ПО ВОССТАНОВЛЕНИЮ И РАЗВИТИЮ КИНОСЕТИ В РЕГИОНЕ В 1944–1953 гг.	228
<i>Фінберг М.Я.</i> ВОБРАЗ БАРБАРЫ РАДЗІВІЛ У ДЗЕЙНАСЦІ НАЦЫЯНАЛЬНАГА АКАДЭМІЧНАГА КАНЦЭРТНАГА АРКЕСТРА БЕЛАРУСІ: ДА 500-ГОДДЗЯ ЛЕГЕНДАРНАЙ НЯСВІЖАНКІ	233
<i>Фралоў А.В.</i> ІНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫЧНАЯ КУЛЬТУРА БЕЛАРУСІ ЭПОХІ РЭНЕСАНСА: АСНОЎНЫЯ АСПЕКТЫ	234
<i>Цмыг Г.П.</i> БЕЛОРУССКИЙ ФОЛЬКЛОР В ХОРОВОМ ТВОРЧЕСТВЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ КОМПОЗИТОРОВ: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТ	243
<i>Шаройко Е.Н.</i> МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВИДЕОКЛИП: К ТЕОРИИ ВОПРОСА	246
<i>Ярмалінская В.М.</i> ПРАСТОРАВАЕ РАШЭННЕ ПЕРШЫХ СПЕКТАКЛЯЎ ТЭАТРА ІМЯ ЯНКІ КУПАЛЫ да 100-годдзя Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Я. Купалы	250
<i>Ячная Т.А.</i> БЕЛАРУСКАЯ МОВА У ХАРАВЫХ ТВОРАХ НАЦЫЯНАЛЬНЫХ КАМПАЗИТАРАЎ	256
<i>Ячная Т.А.</i> ВАКАЛЬНАЯ МУЗЫКА НА БЕЛАРУСКАЙ МОВЕ: ЛІНГВАСАЦЫЯКУЛЬТУРНЫ АСПЕКТ	259

**ЧАСТКА 3 НАЦЫЯНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА, НАЦЫЯНАЛЬНАЯ
МОВА, ЛІТАРАТУРНЫ ПРАЦЭС: ГІСТОРЫЯ І СУЧАСНАСЦЬ,
ЗДАБЫТКІ НАЦЫЯНАЛЬнай ЛІТАРАТУРЫ Ў НАВУКОВЫХ
ДАСЛЕДАВАННЯХ, КУЛЬТУРА РЭГІЁНАЎ КРАІНЫ, КУЛЬТУРА
НАЦЫЯНАЛЬНЫХ СУПОЛЬНАСЦЕЙ, БЕЛАРУСКАЯ ДЫЯСПАРА Ў
СВЕЦЕ: ЭТНАКУЛЬТУРНЫЯ ПРАЦЭСЫ, ГІСТОРЫЯ І
СУЧАСНАСЦЬ 263**

Stryzewska M.
ФЕМИНАТИВЫ В РУССКОМ И БЕЛОРУССКОМ ЯЗЫКАХ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА
М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» И ЕГО ПЕРЕВОДА) 263

Анейко С.И.
ОБРАЗ МАЛОЙ РОДИНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ОЛЕГА СКОВОРОДКО 268

Арцямёнак Г. А., Півавар К. С.
КАНЦЭПТЫ ДУХОЎнай КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСАЎ У ЛЕКСІКАГРАФІЧНЫМ АПІСАЊНІ 271

Астапенка А.У.
МАЛАЯ РАДЗІМА Ў ЖЫЦЦІ І ТВОРЧАСЦІ ВЫБІТНЫХ БЕЛАРУСКІХ ПІСЬМЕННІКАЎ І
ГРАМАДСКІХ ДЗЕЯЧОЎ 275

Аўсейчык У.Я.
АСАБЛІВАСЦІ РАССЯЛЕННЯ І ДЭМАГРАФІЧНАЯ ХАРАКТАРЫСТЫКА СТАРАВЕРАЎ
ПАЎНОЧНА-ЗАХОДНЯЙ БЕЛАРУСІ Ў ДРУГОЙ ПАЛОВЕ ХІХ – ПАЧАТКУ ХХ
СТАГОДДЗЯЎ 280

Бабенко А.С., Яроцкая Ю.А.
БЕЛОРУССКИЙ ВАСИЛЁК В ПРОСТРАНСТВЕ ДАЛЬНЕВОСТОЧНОГО ТЕКСТА (О
ПОВЕСТИ Р. ФРАЕРМАНА «ЗОЛОТОЙ ВАСИЛЁК») 284

Бабко А.І.
ПРАБЛЕМА СУАДНОСІН ПАЭЗІСУ, ЛОГАСУ І ЭТАСУ Ў ТВОРЧЫХ ПОШУКАХ АЛЕСЯ
ГАРУНА 288

Бараноўскі А.А.
УВАСАБЛЕННЕ ЖАНОЧЫХ ВОБРАЗАЎ У ЛІРЫЦЫ М. МЯТЛІЦКАГА 291

Бароўка В.Ю.
БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРНАЯ ГЕРМЕНЕЎТЫКА: ГЕНЕЗІС І ВЕКТАРЫ РАЗВІЦЦЯ 294

Барысенка В.У.
АРЫЕНТАЛЬНАЯ ВОБРАЗНАСЦЬ ЯК ПОШУК НОВЫХ ФОРМ АДЛЮСТРАВАННЯ
РЭЧАІСНАСЦІ Ў ТВОРЧАСЦІ ІГАРА БАБКОВА 298

Барысюк Т.П.
ЗАЛАТОЕ СЯЧЭННЕ – НОВАЯ ЦВЁРДАЯ ФОРМА ВЕРША 300

<i>Батяев В.Ф.</i> АНЕКДОТЫ ЕВРЕЕВ БЕЛАРУСИ	302
<i>Батяев В.Ф.</i> ДЕМОГРАФИЧЕСКИЕ ПРОЦЕССЫ ЕВРЕЕВ БЕЛАРУСИ (ПО МАТЕРИАЛАМ ПЕРЕПИСЕЙ)	309
<i>Беспальый Ю.Н.</i> СПРАВЕДЛИВОСТЬ И ПРАВДА В БЕЛОРУССКОМ ЯЗЫКЕ	312
<i>Большакова Н.В.</i> «ДИТЯ В КОЛЫБЕЛИ» (К ВОПРОСУ О СИСТЕМЕ НАИМЕНОВАНИЙ КОЛЫБЕЛИ В РУССКИХ И БЕЛОРУССКИХ ГОВОРАХ)	315
<i>Бразгуноў А.У.</i> ПАФАС І ЭТАС У КАРЦІНЕ СВЕТУ АЎТАРА XVI ст.	319
<i>Брусевіч А.А.</i> НЕКАТОРЫЯ АСАБЛІВАСЦІ ЛІТАРАТУРНАГА ПРАЦЭСУ НА БЕЛАРУСКА-ПОЛЬСКІМ ПАЭТЫЧНЫМ ПАМЕЖЖЫ Ў ДРУГОЙ ПАЛОВЕ XIX – ПАЧАТКУ XX стст.	323
<i>Ваныкина Г.В., Сундукова Т.О.</i> 3D-МОДЕЛИ ЦИФРОВОГО НАСЛЕДИЯ КАК УСТОЙЧИВЫЕ НАУЧНЫЕ РЕСУРСЫ	326
<i>Ваныкина Г.В., Сундукова Т.О.</i> ЭЛЕКТРОННЫЙ МУЗЕЙ КАК МОДЕЛЬ ВИЗУАЛЬНОГО ДОСТУПА И СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ	330
<i>Воднева І.П.</i> “ПОЛАЦК – ГОРАД, ДЗЕ ТАК САЛОДКА І РАДАСНА Б’ЕЦЦА СЭРЦА”: ПЕРШЫЯ ПРОБЫ ПЯРА ГЕНАДЗЯ БУРАЎКІНА	334
<i>Водясова Л.П.</i> ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ СРАВНЕНИЯ В РОМАНЕ А. ГРИНА «БЕГУЩАЯ ПО ВОЛНАМ»	338
<i>Высоцкая М.С.</i> КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ БРАСЛАВЩИНЫ	342
<i>Гарбуль Л.П.</i> О ЛЕКСИЧЕСКИХ ЗАИМСТВОВАНИЯХ ИЗ ПИСЬМЕННОСТИ ВЕЛИКОГО КНЯЖЕСТВА ЛИТОВСКОГО В РУССКОМ ПРИКАЗНОМ ЯЗЫКЕ XVII ВЕКА	347
<i>Гладкова Г.А.</i> ДУХОЎНАЯ І МАТЭРЫЯЛЬНАЯ КУЛЬТУРА БЕЛАРУСАЎ НА СТАРОНКАХ АПОВЕСЦІ В. ГАМУЛІЦКАГА “НА БЕЛАРУСКІХ РАЗЛОГАХ”	351
<i>Григорьева Р.А.</i> ТРАНСГРАНИЧНЫЕ ПРАКТИКИ НА БЕЛОРУССКО-РОССИЙСКОМ ПОГРАНИЧЬЕ: ПОКУПКА ПРОДУКТОВ ПИТАНИЯ И ПРЕДМЕТОВ ПЕРВОЙ НЕОБХОДИМОСТИ	355

<i>Гурко А.В.</i> ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ФОРМИРОВАНИИ ИДЕНТИЧНОСТИ АРМЯНСКОЙ ЭТНИЧЕСКОЙ ОБЩНОСТИ БЕЛАРУСИ В 1980-х – 2010-х гг.	361
<i>Гурко А.Вл.</i> ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ТРАДИЦИОННЫХ И НОВЫХ ФОРМ РЕЛИГИОЗНОСТИ МОЛОДЁЖИ В ГРОДНЕНСКОЙ ОБЛАСТИ В УСЛОВИЯХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ РАЗНЫХ КУЛЬТУР НА ПОГРАНИЧЬЕ	366
<i>Гурко А.Вл.</i> ОСОБЕННОСТИ РЕЛИГИОЗНЫХ ТРАДИЦИЙ АРМЯНСКОЙ ОБЩИНЫ В БЕЛАРУСИ (по материалам СМИ и этнологических опросов)	370
<i>Евдокимова Е.А.</i> ТРАДИЦИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И МИФ О ДОН ЖУАНЕ. «КАМЕННЫЙ ГОСТЬ» А. С. ПУШКИНА	374
<i>Жаўняровіч П.П.</i> ЭКСТРАЛІНГВІСТЫЧНЫЯ ЗМЕНЫ ПРЫ РЭДАГАВАННІ ТВОРАЎ У. КАРАТКЕВІЧА	379
<i>Зайцев Д.М.</i> КУЛЬТУРА СМЕРТИ НА БЕЛОРУССКИХ ЗЕМЛЯХ В XVII ВЕКЕ	383
<i>Иоскевич М.М.</i> УНИВЕРСАЛЬНАЯ СОЦИАЛЬНАЯ МИФОЛОГЕМА «ПРАВДА» В БЕЛОРУССКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РЕВОЛЮЦИОННОЙ ТЕМАТИКИ	384
<i>Иртуганова Т.Р.</i> ЯВЛЕНИЕ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ И ПРОПОВЕДИ ЛЕОНТИЯ КАРПОВИЧА	387
<i>Іконнікава Л.У.</i> ДРАМА ЯК ЖАНР СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ДРАМАТУРГІІ	389
<i>Каліта І.У.</i> СІНІ КОЛЕР У МОЎНАЙ КАРЦІНЕ СВЕТУ БЕЛАРУСАЎ І ЧЭХАЎ	393
<i>Караткевіч В.І., Караткевіч І.І.</i> МАСТАЦКІЯ ТЭКСТЫ ХVIII СТАГОДДЗЯ Ў ГІСТОРЫКА-ФІЛАЛАГІЧНЫХ ДАСЛЕДАВАННЯХ	397
<i>Караткевіч І.І.</i> РЭГІЯНАЛЬНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ Ў МОЎНЫМ АФАРМЛЕННІ ПУБЛІЦЫСТЫКІ СВ. ГЕОРГІЯ (КАНІСКАГА)	399
<i>Касперович Г.И.</i> РУССКИЕ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ: ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ПРОЦЕССЫ	402
<i>Квилинкова Е.Н.</i> ПРИНЦИПЫ МЕЖЭТНИЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ У БЕЛОРУСОВ МОЛДОВЫ В ПОЛИЭТНИЧНОЙ СРЕДЕ	405

<i>Кобяк О.В., Шифрин А.Е.</i> СОЦИАЛЬНАЯ ВИЗИТКА КАК ИНСТРУМЕНТ СОЦИАЛИЗАЦИИ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЁЖИ В ОБЩЕНАЦИОНАЛЬНОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ БЕЛОРУССКОГО ГОСУДАРСТВА	409
<i>Ковалевич М.С.</i> ФИЛОСОФСКОЕ ЗНАНИЕ КАК ВАЖНЕЙШЕЕ СРЕДСТВО ТРАНСЛЯЦИИ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ В ОБЛАСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ЭКОЦЕНТРИЧЕСКОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ БУДУЩИХ СПЕЦИАЛИСТОВ В ОБЛАСТИ ОБРАЗОВАНИЯ	413
<i>Корань В.А.</i> 3 ГІСТОРЫІ ВЫДАНАННЯЎ “ТОРБЫ СМЕХУ...” КАРАЛЯ ЖЭРЫ	417
<i>Корнишина Г.А.</i> ПУБЛИКАЦИИ ПРОСВЕТИТЕЛЕЙ ФИННО-УГОРСКИХ НАРОДОВ УРАЛО-ПОВОЛЖЬЯ В ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЯХ кон. XIX – нач. XX в., КАК ИСТОРИКО- ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК	421
<i>Королёнок Л.Г.</i> ВЛИЯНИЕ БЕЛОРУССКОЙ ДИАСПОРЫ НА РАЗВИТИЕ БЕЛОРУССКО-БРИТАНСКИХ СВЯЗЕЙ И КОНТАКТОВ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ	424
<i>Кохан Т.С.</i> ЭПІСТАЛЯРЫЙ ЯНА ЧАЧОТА ЯК БІЯГРАФІЧНАЯ КРЫНІЦА І МАСТАЦКІ ТЭКСТ	428
<i>Кравцов О.Ю.</i> БЕЛОРУССКАЯ ДИАСПОРА РЕСПУБЛИКИ КОМИ: СЛЕД НА СЕВЕРНОЙ ЗЕМЛЕ	432
<i>Крыжэвіч А.С.</i> ПАДААННЕ ПРА ЯШУКОВУ ГАРУ: ПАМ'ЯТ РЭАЛЬНАСЦІ І ВЫДУМКАЙ	434
<i>Курцова В.М.</i> НАЗВЫ НЕКАТОРЫХ МІКРАТАПАНІМІЧНЫХ АБ'ЕКТАЎ НА ГІДРАНІМІЧНЫМ ЛАНДШАФЦЕ БЕЛАРУСІ	439
<i>Кудреватых И.П.</i> КОММУНИКАТИВНО-ПРАГМАТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ЯЗЫКОВЫХ СРЕДСТВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА КАК ОТРАЖЕНИЕ ИНДИВИДУАЛЬНО- МЕТАФОРИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ МИРА ПИСАТЕЛЯ	446
<i>Латушка Г.П.</i> ДА ПЫТАННЯ ЧЛЯНІМАСЦІ СІНТАКСІЧНА НЯЧЛЕННЫХ ВЫКАЗВАННЯЎ	450
<i>Лаўрык Т.А.</i> ГІСТАРЫЧНАЯ ПРАБЛЕМАТЫКА Ў ТВОРЧАСЦІ ЛЕАНІДА ДАЙНЕКІ: ПОШУК НОВЫХ ПАДЫХОДАЎ	454
<i>Лецинский М.А.</i> О ПРОБЛЕМАХ ПРИЗНАНИЯ БЕЛОРУССКИХ КОРНЕЙ АВТОРА БИБЛИИ БЕДНЫХ (1692– 1696) ВАСИЛИЯ КОРЕНЯ И ОБЪЕКТИВНОЙ ОЦЕНКИ ЕГО ОБЩЕСЛАВЯНСКОГО НАСЛЕДИЯ	457

<i>Лецинский М.А.</i> ПРОБЛЕМЫ ОСВЕЩЕНИЯ В СМИ И ЛИТЕРАТУРЕ ИСТОРИИ ИЗДАНИЯ И СУДЬБЫ ГРАВИРОВАННОЙ БИБЛИИ ВАСИЛИЯ КОРЕНЯ (1692–1696)	463
<i>Листова Т.А.</i> КАТОЛИКИ В ПРАВОСЛАВНОЙ СРЕДЕ НА БЕЛОРУССКО-РОССИЙСКОМ ПОГРАНИЧЬЕ: АДАПТАЦИЯ И/ИЛИ ДИАЛОГ	467
<i>Лойко А.И.</i> ЕВРОПЕЙСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ТУРИЗМА БЕЛАРУСИ	472
<i>Лойко Л.Е.</i> СУДЬБЫ БЕЛОРУССКИХ ЗЕМЕЛЬ В ТВОРЧЕСТВЕ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ УНИВЕРСИТЕТСКОЙ НАУКИ XIX ВЕКА	476
<i>Луговая Е.К.</i> ПАТРИОТИЗМ – ГЛОБАЛИЗМ: ПЕРЕОЦЕНКА ЦЕННОСТЕЙ	479
<i>Ляшэнка А.І.</i> РОЛЯ МАСТАЦТВА Ў ТВОРЧАСЦІ У. КАРАТКЕВІЧА	483
<i>Навасельцава Г.В.</i> ЖАНРОВАЯ МАДЭЛЬ СУЧАСНАГА БЕЛАРУСКАГА РАМАНА	485
<i>Никогло Д.Е.</i> ИССЛЕДОВАНИЯ, ПОСВЯЩЕННЫЕ ТЕМЕ ОТРАЖЕНИЯ ЭТНИЧНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ УКРАИНЦЕВ, РУССКИХ И БЕЛОРУСОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА (ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ)	489
<i>Осинский И.И.</i> БЕЛОРУСЫ БАЙКАЛЬСКОГО РЕГИОНА: ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ И КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ	493
<i>Палукошка В.І.</i> БЕЛАРУСКІ РУСКАМОЎНЫ ГІСТАРЫЧНЫ РАМАН ДРУГОЙ ПАЛОВЫ ХХ СТАГОДДЗЯ: ЖАНРАВА-СТЫЛЯВАЯ РАЗНАСТАЙНАСЦЬ	497
<i>Пензин В.П.</i> КОМУ МЫ ОБЯЗАНЫ СОХРАНЕНИЕМ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ ХУДОЖНИКА- ГРАВЕРА ВАСИЛИЯ КОРЕНЯ?	501
<i>Півавар М.В.</i> РЭГІЯНАЛЬНАЯ КРАЯЗНАЎЧАЯ ЭНЦЫКЛАПЕДЫЯ ЯК СРОДАК ЗАХАВАННЯ І РАЗВІЦЦЯ КУЛЬТУРЫ ПРЫДЗВІННЯ	505
<i>Прокоп С.П.</i> ЦЫГАНСКАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ В СТИХОТВОРЕНИЯХ ВАЛЬДЕМАРА КАЛИНИНА	509

<i>Рыбаков М.Л.</i> БЕЛОРУССКАЯ ДИАСПОРА В СИСТЕМЕ ДВУХСТОРОННИХ МЕЖДУНАРОДНЫХ ОТНОШЕНИЙ: БЕЛАРУСЬ – ПОЛЬША, БЕЛАРУСЬ – РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ, БЕЛАРУСЬ – ЛИТВА	513
<i>Рыбаков М.Л.</i> ВАСИЛИЙ КОРЕНЬ – НОВОЕ ИМЯ СЛАВЫ ДЛЯ БЕЛАРУСИ	517
<i>Рыбаков М.Л.</i> ПРЕЗЕНТАЦИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР – ОСНОВА НАРОДНОЙ ДИПЛОМАТИИ	521
<i>Саликов А.Э.</i> ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ МОЛОДЕЖНЫХ ЦЕНТРОВ В РЕСПУБЛИКЕ БЕЛАРУСЬ: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ	524
<i>Смирнова И.Ю.</i> НАСТЕННЫЕ ФОТОАЛЬБОМЫ НЕГЛЮБКИ. СЕЛЬСКИЙ ФОТОГРАФ Ф. И. КОВАЛЕВ	527
<i>Татаревич М.Б.</i> ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНО-ЭТНИЧЕСКОЙ ИНТЕГРАЦИИ МУСУЛЬМАН В БЕЛАРУСИ И ОСОБЕННОСТИ МЕЖЭТНИЧЕСКОГО И МЕЖКОНФЕССИОНАЛЬНОГО ДИАЛОГА	531
<i>Тацуми М., Яроцкая Ю.А.</i> ПЕРЕВОД БЕЛОРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НА ЯПОНСКИЙ ЯЗЫК КАК ВАЖНЕЙШИЙ ИНСТРУМЕНТ ТРАНСЛЯЦИИ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ	535
<i>Улейчик Н.Л.</i> КУЛЬТУРНЫЕ СВЯЗИ ЛИТОВЦЕВ ГРОДНЕНСКОЙ ОБЛАСТИ С ИСТОРИЧЕСКОЙ РОДИНОЙ В 2000-е годы	537
<i>Чарнякевіч Ю.В.</i> СІНТАКСІЧНЫЯ КАНСТРУКЦЫІ Ў ГАВОРКАХ ПОЎДНЯ БЕЛАРУСІ: ЕХАЦЬ НА КАНІ, НА КАНЮ – ЕХАЦЬ КАНЁМ	541
<i>Шаладонова Ж.С.</i> СІМВОЛІКА ВІНА Ў БЕЛАРУСКАЙ І ЎКРАЇНСКАЙ ПАЭЗІІ ПЕРШАЙ ПАЛОВЫ ХХ ст.	543
<i>Языкович В.Р.</i> ОПЫТ РАБОТЫ БЕЛОРУССКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ ПО ИЗУЧЕНИЮ И СОХРАНЕНИЮ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ	547

**ЧАСТКА 4 ГИСТОРЫКА-КУЛЬТУРНАЯ СПАДЧЫНА, МУЗЕЙ,
ЗАКАЗНІКІ, ТРАДЫЦЫЙНАЯ КУЛЬТУРА І ФАЛЬКЛОР 552**

Агеева Л.Е.
РЕДКИЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ БЕЛОРУССКИХ РУШНИКОВ 552

Алфёрова Е. Г.
ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ КОНЦЕПТЫ КАК ЧАСТЬ ЭКОЛОГИИ КУЛЬТУРЫ 555

Анцыповіч М.В.
ГІСТАРЫЧНЫЯ НАРАТЫВЫ АСЭНСАВАННЯ УНІЯЦТВА НА БЕЛАРУСКІХ ЗЕМЛЯХ (XVI–
XIX стст.) 559

Бараненка Т.В.
РУЧНІКІ БРАКАРАЎСКАГА ТЫПА Ў ФОНДАХ НАЦЫЯНАЛЬНАГА ПОЛАЦКАГА
ГІСТОРЫКА—КУЛЬТУРНАГА МУЗЕЯ-ЗАПАВЕДНІКА 563

Богдан П.А.
ПРЫВАТНЫЯ ЗБОРЫ ЯК КРЫНІЦА ПАПАЎНЕННЯ МУЗЕЙНЫХ КАЛЕКЦЫЙ
ТРАДЫЦЫЙНАГА БЕЛАРУСКАГА КАСЦЮМА І ТЭКСТЫЛЮ 567

Бункевич Н.С.
ЭТНИЧЕСКАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ КАК ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ В БЕЛОРУССКОЙ
ЭТНОЛОГИИ 571

Ваныкина Г.В., Сундукова Т.О.
ЭЛЕКТРОННЫЙ МУЗЕЙ КАК МОДЕЛЬ ВИЗУАЛЬНОГО ДОСТУПА И СОХРАНЕНИЯ
КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ 575

Витязь С.П., Нестерович Ю.В.
ПРОБЛЕМЫ ТЕРМИНОЛОГИИ, МЕРЕОЛОГИИ И ТАКСОНОМИИ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО
ПАМЯТНИКОВЕДЕНИЯ И ОПТИМИЗАЦИЯ ПОНЯТИЙ В РАМКАХ
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ ПРОЕКЦИИ, КОРРЕЛЯТИВНЫХ ТЕРМИНУ
«ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ПАМЯТНИК» 579

Гаўрылава С.В.
КАМУНІКАЦЫЙНЫ ПАТЭНЦЫЯЛ ФОРМ КУЛЬТУРНА-АДУКАЦЫЙНАЙ ДЗЕЙНАСЦІ
КРАЯЗНАЎЧАГА МУЗЕЯ Ў ІНТЭРПРЭТАЦЫІ ГІСТОРЫКА-КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ
РЭГІЁНА 583

Грэбень Н.Ф.
ЖАНОЧЫЯ АРХЕТЫПЫ Ў БЕЛАРУСКІХ ЛЕГЕНДАХ І ПАДАННЯХ 587

Демидова Н.Н.
МЕТАФОРЫ ИНСИТА. ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКА СЕРГЕЯ ДАВИДОВИЧА: ПО
МАТЕРИАЛАМ ЭКСПЕДИЦИИ 591

Должонок А.А.
ЦЕННОСТНЫЙ ПОДХОД В СОХРАНЕНИИ НАСЛЕДИЯ 594

<i>Жихарко Ж.М.</i> РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КАМНЯ В ФОРМИРОВАНИИ СОВРЕМЕННОГО ОБЛИКА ИСТОРИЧЕСКИХ ОБЪЕКТОВ БЕЛАРУСИ (на примере усадебных и дворцовых комплексов)	597
<i>Жумарь С.В., Нестерович Ю.В.</i> АНАЛИЗ ПОНЯТИЙ ЕДИНИЦЫ ХРАНЕНИЯ И ЕДИНИЦЫ УЧЁТА АРХИВНЫХ ЭЛЕКТРОННЫХ ДОКУМЕНТОВ И ПАМЯТНИКОВЕДЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА ИДЕНТИФИКАЦИИ АРХИВНЫХ ЭЛЕКТРОННЫХ ДОКУМЕНТОВ В КАЧЕСТВЕ ОБЪЕКТОВ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ	601
<i>Ильин А.Л.</i> ФОЛЬКЛОРНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКАЯ ЭКСПЕДИЦИЯ К. МОШИНСКОГО И Ф. КОЛЕССЫ НА ЛУНИНЕТЧИНЕ В 1932 году	608
<i>Кавалёва Р.М.</i> БЕЛАРУСКИЯ КУСТАВЫЯ ПЕСНІ: КАНТЭКСТ, ТЫПАЛОГІЯ, СУВЯЗІ	611
<i>Казакевич О.Р., Куцыр Т.В.</i> ДЕКОР ТРАДИЦИОННЫХ РУШНИКОВ УКРАИНСКОГО ПОЛЕСЬЯ: ВЫШИВКА, КРУЖЕВО	615
<i>Карэлін У.Р., Мельнікаў М.П.</i> ДАТАВАНЫЯ АБРАЗЫ З КАЛЕКЦЫІ МУЗЕЯ СТАРАЖЫТНАБЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ (частка ІІІ)	619
<i>Литвякова К.В.</i> МУЗЕИ В ПЕРИОД ПАНДЕМИИ: ОПЫТ И ДАЛЬНЕЙШИЕ ПЕРСПЕКТИВЫ	623
<i>Мардоса Й.</i> ПРАЗДНОВАНИЕ УСПЕНИЯ ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ: НЕКОТОРЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ ЛИТОВСКИХ И БЕЛОРУССКИХ ОБЫЧАЕВ	625
<i>Нестерович Ю.В.</i> ПРОБЛЕМА АУТЕНТИЧНОСТИ В ПАМЯТНИКОВЕДЕНИИ	630
<i>Поўх І.В.</i> ФАЛЬКЛАРЫЗМ ЯК СТРУКТУРНЫ І СЭНСАЎТВАРАЛЬНЫ ЭЛЕМЕНТ ДЗІЦЬЧАЙ ПАЭЗІІ Р. БАРАДУЛІНА	633
<i>Рахно К.Ю.</i> ГОНЧАР В КРЕСТИННОМ ОБРЯДЕ БЕЛОРУСОВ	635
<i>Смыкова Е.Ю.</i> МУЗЕЙНЫЕ ПРАКТИКИ В СТРУКТУРЕ ДОСУГА БЕЛОРУССКОГО НАСЕЛЕНИЯ	639
<i>Спирина М.Ю.</i> ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА И МОЛОДЕЖЬ	642
<i>Ткачэва М.Д.</i> КРАСНЫЙ БЕРЕГ. ТЕРРИТОРИЯ ПАМЯТИ	647

<i>Хворастаў Д.В.</i> ГІСТОРЫЯ І СУЧАСНЫ СТАН ВОІНСКІХ ПАХАВАННЯЎ ПЕРШАЙ СУСВЕТНАЙ ВАЙНЫ НА ТЭРЫТОРЫІ БЕЛАРУСІ	650
<i>Цяпкова Т.К.</i> ГАРАДОЦКІ ЖНІЎНЫ ВЕРБАЛЬНА-АБРАДАВЫ КОМПЛЕКС	653
<i>Чапус С.Э.</i> ПОМНІК ДРАЎЛЯНАЙ ПЛАСТЫКІ КАНЦА XVII СТАГОДДЗЯ СА ЗБОРУ НАЦЫЯНАЛЬНАГА МАСТАЦКАГА МУЗЕЯ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ. УДАКЛАДНЕННЕ АТРЫБУЦЫІ.	656
<i>Швед І.А.</i> КОТ У АКТУАЛЬНЫХ МІФАЛАГІЧНЫХ УЯЎЛЕННЯХ БРЭСТЧЫНЫ	661
<i>Шындлер Э.Г.</i> СУЧАСНАЕ САЛОМАПЛЯЦЕННЕ: ПЛАСТЫЧНЫ ФАЛЬКЛОР І ФАЛЬКЛАРЫЗМ	665
<i>Шуліка М.У.</i> ЗАХАВАННЕ СЯДЗІБНАГА КОМПЛЕКСУ ЯК МУЗЕЙНАЙ ПРАСТОРЫ: ПРАБЛЕМЫ І ПЕРСПЕКТЫВЫ	670
<i>Якіменка Т.С.</i> ЭТНАПЕСЕННАЯ ЭПІКА БЕЛАРУСАЎ НА ЎСХОДНЕСЛАВЯНСКІМ ФОНЕ: ПАЎТАРАЛЬНАСЦЬ ЭЛЕМЕНТАЎ І НЕПАЎТОРНАСЦЬ ЦЭЛАГА	672
ЧАСТКА 5 ВЯЛІКАЯ АЙЧЫННАЯ ВАЙНА Ў МАСТАЦТВЕ І КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСІ	677
<i>Виватенко С.В., Сиволап Т.Е.</i> БЕЛОРУСЫ – УЧАСТНИКИ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ И ЗАЩИТНИКИ ЛЕНИНГРАДА: ТЕОДОР БУНИМОВИЧ – «ОСКАР» ЗА ВОЙНУ	677
<i>Длатоўская С.А.</i> “СЛЯПАЯ ПЛЯМА” БЕЛАРУСІ. УЗДА.	679
<i>Жук В.В.</i> ОТРАЖЕНИЕ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В БЕЛОРУССКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ	684
<i>Морозова Т.А.</i> СОЦИОДИНАМИКА ФОЛЬКЛОРА БЕЛОРУСОВ ПЕРИОДА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ	685
<i>Федоренко О.Б.</i> КНИГИ ДМИТРИЯ ФЕДОРЕНКО О НЕПОКОРЁННЫХ ПАВЛОГРАДЦАХ – ИСТОРИЧЕСКОЕ ПРИЗНАНИЕ ПОДВИГА УКРАИНСКИХ ГЕРОЕВ	689

ЧАСТКА 6 МАЛАДЫЯ ВУЧОНЫЯ

694

Барышнікава В.В.

АБ СПЕЦЫФІЦЫ ФУНКЦЫЯНАВАННЯ КРУТУХ У АСЯРОДДЗІ СТАРААБРАДНІКАЎ
в. КУБЛІШЧЫНА МІЁРСКАГА РАЁНА ВІЦЕБСКАЙ ВОБЛАСЦІ (ПА МАТЭРЫЯЛАХ
ЭКСПЕДЫЦЫІ 2020 г.)

694

Будько Ю.Г.

К ВОПРОСУ О РАЗРАБОТАННОСТИ ПРОБЛЕМЫ ХРИСТИАНСКИХ СИМВОЛОВ В
СОВРЕМЕННОМ БЕЛОРУССКОМ ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

697

Ван Мяо

САКРАЛЬНЫЕ СИМВОЛЫ В БЕЛОРУССКОЙ И КИТАЙСКОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ
СКУЛЬПТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

699

Дараховіч Н.А.

ФАРМІРАВАННЕ НАЦЫЯНАЛЬнай САМАСВЯДОМАСЦІ Ў ПРАЦЭСЕ РАЗВІЦЦА
ХАРЭАГРАФІчнаГА ВЫКАНАЛЬніцтва НАВУЧЭНЦАЎ

702

Дорожкин А.С.

МОЛОДЕЖНЫЕ СУБКУЛЬТУРЫ В БЕЛОРУССКОМ И МИРОВОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ
ПРОСТРАНСТВЕ: СПЕЦИФИКА И ТЕНДЕНЦИИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ

706

Корбут К.М.

КУЛЬТУРНАЕ ЖЫЦЦЁ ГРЭКА-КАТАЛІЦКАЙ ЦАРКВЫ НА БЕЛАРУСКІХ ЗЕМЛЯХ У
КРЫНІЦАХ І ГІСТАРЫЯГРАФІІ

710

Кузмицкая К.А.

ВОПЛОЩЕНИЕ СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ НА
СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТИЧЕСКОЙ СЦЕНЕ БЕЛАРУСИ

713

Лешчанка Л.А.

ЯН БАРШЧЭЎСКІ І ЭДГАР АЛАН ПО: ПАДСТАВЫ ДЛЯ ПАРАЎНАЛЬнаГА АНАЛІЗУ

717

Русакевич Е.Н.

ТВОРЧЕСКИЙ ОПЫТ НЕОФИЦИАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ И ГРУПП
1985–1991 гг. И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ ИСКУССТВА БЕЛАРУСИ

721

Себруковіч В.Ю.

КАНЦЭПТ “ЛІЧБАВАЯ СПАДЧЫНА”. АД ТЭАРЭТЫчнаГА АСЭНСАВАННЯ ДА
ПРАКТЫчнаГА ЎВАСАБЛЕННЯ

724

Сундукова В.В.

МАЙ ДАНЦИГ. ГОДЫ ОБУЧЕНИЯ В МИНСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ УЧИЛИЩЕ

727

Сушкова А.А.

ОБРАЗ МИНСКА В РАБОТАХ МАЯ ВОЛЬФОВИЧА ДАНЦИГА

729

<i>У Сянь</i> ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СВЯЗИ БЕЛОРУССКОГО И АВСТРИЙСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В ЖАНРЕ ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ XVIII ВЕКА	732
<i>Хань Юнган</i> ОСОБЕННОСТИ РАСКРЫТИЯ ТЕМЫ БОРЬБЫ ЗА СВОБОДУ В СЮЖЕТНО- ТЕМАТИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ КИТАЯ И БЕЛАРУСИ В 1930-х - 1940-х гг.	737
<i>Цзи Хэхэ</i> МНОГОУРОВНЕВАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ В. Л. КИГНА-ДЕДЛОВА	740
<i>Чекир Е.В.</i> ПОЛИСТИЛИСТИКА В КАМЕРНОМ ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ А. И. БЕЗЕНСОН	743
<i>Чжан Иньлин</i> К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ УКРАШЕНИЙ КИТАЙЦЕВ В БЕЛАРУСИ В 10-е годы XXI ВЕКА	750
<i>Чжан Юйнин</i> ДОСТИЖЕНИЯ БЕЛОРУССКО-КИТАЙСКИХ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ В ОБЛАСТИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В 2010-х гг.	752
<i>Чжао Дундун</i> СПЕЦИФИКА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ОПЕРЫ В ИНТЕРНЕТЕ	757
<i>Чжоу Кэсинь</i> ЗНАЧЕНИЕ СИСТЕМЫ СТАНИСЛАВСКОГО ДЛЯ ПОДГОТОВКИ КИТАЙСКОГО АКТЕРА	761
<i>Чигилейчик В.М.</i> ЭВОЛЮЦИЯ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА БЕЛАРУСИ НАЧАЛА XXI ВЕКА	764
<i>Чэнь Гуанлинь</i> ПРОБЛЕМАТИКА «НАЦИОНАЛЬНОГО» В НАУЧНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МЫСЛИ КИТАЯ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ	768

ПРЫВІТАЛЬНЫЯ СЛОВЫ, ДА ЎДЗЕЛЬНІКАЎ КАНФЕРЭНЦЫІ

*У.Р. Гусакоў
Старшыня Прэзідыума НАН Беларусі,
акадэмік*

Паважаныя ўдзельнікі і госці канферэнцыі!

Ад імя Прэзідыума Нацыянальнай акадэміі навук Рэспублікі Беларусь сардэчна вітаю ўсіх, хто наяўна і завочна прысутнічае на сённяшнім ўрачыстым мерапрыемстве – адкрыцці II Міжнароднага кангрэсу беларускай культуры.

Дзве тысячы дваццаты год праявіўся як адзін з найбольш цяжкіх у апошнія дзесяцігоддзі. Прыродныя і палітычныя катаклізмы, складаная эпідэміялагічная сітуацыя стварылі сур'ёзныя перашкоды для працы навуковых інстытутаў ва ўсім свеце. Але, негледзячы на абставіны, ізноўку ў сталіцы нашай рэспублікі сабраліся вядучыя навукоўцы-гумантары і супрацоўнікі сферы культуры, якія прысвяцілі сваё жыццё даследаванню і развіццю культуры Беларусі, захаванню яе матэрыяльнай і духоўнай спадчыны. Гэта сведчыць аб вялікай гуманітарнай місіі, якую нясуць навука і культура ўсяму чалавецтву, сцвярджаючы каштоўнасці яднання, салідарнасці, міру і праўды.

Навуковае братэрства, аб'яднанае пошукам ісціны і прагай новых адкрыццяў, значна мацнейшае за фізічныя межы, якія на пэўны час паўсталі перад даследчыкамі. Не зважаючы на перакрытыя з нагоды пандэміі граніцы, удзел у Кангрэсе ў завочнай форме прымаюць выдатныя навукоўцы з далекажа і блізкага замежжа, што даказвае неўміручы інтарэс да культурнага багацця нашай краіны: яе мовы, літаратуры і гісторыі, выяўленчага мастацтва і архітэктуры, музыкі, кіно ды тэатральнага мастацтва, а таксама народных традыцый. Высокая навуковая культура, якая увасабляецца ў працы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, шматлікіх адукацыйных і даследчых інстытутаў, таксама з'яўляецца адной з важкіх духоўных каштоўнасцей нашай краіны.

Таму нельга не адзначыць пэўнага сімвалізму ў правядзенні Другога міжнароднага кангрэсу беларускай культуры менавіта ў складаным дзве тысячы дваццатым годзе. Няхай агульны навуковы інтарэс да мінулых і сучасных дасягненняў айчыннай культуры аб'яднае нас ідэалам развіцця гуманітарнай навукі ва ўсім свеце, паспрыяе аднаўленню старых і ўсталяванню новых навуковых сувязей, умацаванню даследчай базы вывучэння беларускай мовы, літаратуры і мастацтва, шматвекавых традыцый нашага народа.

Хачу падзякаваць Цэнтру даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры за ініцыятыву ў правядзенні і арганізацыі Кангрэсу, а ўдзельнікам пажадаць плённага абмену вопытам і ведамі, новых навуковых адкрыццяў і захапляльных дыскусій. Няхай гэтая сустрэча паспрыяе далейшаму развіццю супрацоўніцтва паміж беларускімі і замежнымі спецыялістамі навукі і культуры і прывядзе да творчых і навуковых дасягненняў!

ЧАСТКА 1

АРХІТЭКТУРА І ДЫЗАЙН, ВЫЯЎЛЕНЧАЕ І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОЕ МАСТАЦТВА

Баженова О.Д.
(Республика Беларусь, г. Минск)

РОСКОШЬ И ПОКОЙ КАК ГУМАНИСТИЧЕСКАЯ ДОКТРИНА: СТИЛИСТИКА ШИНУАЗРИ В ПРИДВОРНОМ ИСКУССТВЕ РАДЗИВИЛЛОВ XVIII ВЕКА

Князья Радзивиллы герба «Трубы», вели и ведут свой род от XV века. На сегодняшний день семья насчитывает уже семнадцать поколений. Представители фамилии живут в Польше, Италии, Австрии, Германии, Великобритании, Франции, Испании. На протяжении своей почти пятисотлетней истории они успели породниться со многими аристократическими родами и правящими династиями Европы. К владениям Радзивиллов относилось почти тридцать процентов территорий Великого Княжества Литовского. Столицей земель одной из ветвей рода являлся город Несвиж, отстоящий от Минска на расстоянии ста двадцати километров. Сейчас Несвиж – место паломничества туристов всего мира, памятник нематериальной культуры, взятый под охрану ЮНЕСКО.

В XVIII столетии высокая культура Беларуси оказалась «плененной» Ближним и Дальним Востоком, смысловым формообразующим центром которого всегда являлся классический Китай. Тончайшие шелка, фарфор, лаки, камни, и, конечно же, мудрость китайской философии были притягательны для европейцев уже с XIII века, а с началом торговли в XVII столетии, принесшей в Европу множество удивительных китайских предметов, появилась также мечта об ином, более совершенном повседневном бытии и комфорте. В далекой Поднебесной видели образец сладостного покоя, наслаждения и счастья, «золотого века», возможного на земле. Это была сказка, в которую верили, хотели верить, а главное, старались воплотить в жизнь, конечно же, в первую очередь, средствами искусства.

Подражание Китаю получило название «китайского вкуса» – «гушинуа». Сейчас, тоже самое явление чаще называют «шинуазри», то есть «китайщиной», используя термин, впервые появившийся в словаре французской Академии наук в 40-е годы XIX века.

Шинуазри в аристократическом искусстве XVIII века в Беларуси открывается не собранием сохранившихся артефактов, а фрагментами интерьеров дворцов и костелов, «прячущих и скрывающих» технологию шинуазри, рядом сохранившихся эскизов, а самое главное, свидетельствами архивных документов, представляющих описания дворцов, наполненных предметами в стилистике шинуазри. В придворном искусстве князей Радзивиллов выявлено три стадии развития стиля шинуазри в XVIII веке. Первая относится к первой половине столетия и представляет ансамбли дворцовых интерьеров в стиле шинуазри. Вторая захватывает середину века, это время «растворения» шинуазри в различных видах театрального, монументально-декоративного и прикладного искусства. Третья стадия выпадает на последнюю четверть века, важную для формирования ранне-классицистических феноменов. Шинуазри в третий период своего существования репрезентирует не конкретные предметные формы, а новые пространственные решения, в основу которых легло свободное, асимметричное, живописное пространство, веками разрабатываемое китайскими художниками и архитекторами.

Изучение произведений в стиле шинуазри, рожденных придворной культурой

Радзивиллов, дает возможность обратиться к аристократическому искусству наших земель и его историческому контексту – искусству королевских дворов правителей Речи Посполитой и Европы в целом.

Тема имитации европейской культурой китайских предметов роскоши (шинуазри) давно интересовала и интересует исследователей искусства Франции, Германии, Австрии, Англии, Италии, Дании, Испании, России и других европейских стран. Постоянно проводимая научная реставрация интерьеров шинуазри в европейских королевских и императорских резиденциях названных стран приносит все новые и новые открытия. История шинуазри бывших земель Великого Княжества Литовского и Речи Посполитой изучена довольно скромно, потому что историки искусства имеют в своем распоряжении небольшое количество памятников и, в основном, могут опираться на сведения из архивных источников. В музейных коллекциях белорусских музеев шинуазри вообще не представлено.

Среди польских историков искусства интерес к изучению Востока стабилен, но из-за недостаточности конкретного материала недостаточно широк. Польские историки (Ян Рейхман) считали, что не турецкий Восток, а китайский пришел в культуру Речи Посполитой с французскими влияниями [18]. Знаменитый исследователь восточных традиций в сарматской культуре Речи Посполитой Тадеуш Маньковский писал о влиянии преимущественно персидской и турецкой культуры (1959) [17]. В первые десятилетия XX века было подготовлено четыре польские книги о шинуазри [12, 16] и значительные статьи, касающиеся шинуазри у Радзивиллов [11]. Центральным событием, привлекающим внимание польских исследователей, являлся и является лаковый кабинет короля Августа II во дворце Вилянов под Варшавой. Напротив, для наших коллег в Германии, лаковое искусство и шинуазри – это очень животрепещущая проблема, они обратились к ней давно и имеют возможность рассматривать вопрос предметно и достаточно глубоко. Итогом такой кропотливой работы являются многочисленные выставки, специализированные музеи. Например, музей лака в Мюнстере, вице-директор которого Моника Копплин является автором монографий о выдающихся мастерах лакового дела Мартине Шнеле, Герарде Дагли и даже русском лаке [13, 14, 15]. Ее большая монография «Европейский лак» (2010) – фундаментальный труд, который представляет историю, технологию, терминологию лакового дела в европейских странах. Это комплексное исследование, отражающее разнообразные аспекты существования искусства лака, лаковых техник в различных странах мира в различные исторические периоды. Точные и важные детали, показанные на конкретных примерах, не оставляют сомнений в интегрирующем значении этого вида восточного искусства в европейских странах и в стилистике шинуазри. Книга профессора Копплин – своеобразное завершение фундаментальной трилогии, начатой работой Вальтера Хольцхаузена в 1958 году [9]; открывающей всеобъемлющее многообразие форм и направлений бытования в Европе восточного лака, продолженной анализом стилистики европейского лака и шинуазри Хансом Хутом в 1971 году [10].

Большое значение для изучения восточной традиции в европейском искусстве играли выставочные проекты. Одной из последних интересных попыток обобщения материала стала выставка «Золотой Дракон – Белый Орел: искусство на службе власти при императорском дворе Китая и в саксонско-польском дворе (1644–1795)» в 2008 году в Дрездене [7, р. 311]. По результатам выставки издан каталог. В каталог вошли восемьдесят шесть разнообразных тематических рубрик. Среди них описание резиденций и охотничьих замков, кунсткамеры и художественных коллекций Дрездена, лаковое, медальерное искусство, мебель, иллюстрации, произведения художников-пейзажистов, фарфор, шелк, камень и изделия из камня, оружие и доспехи, музыка, театр. При этом каталог представляет две стороны: искусство европейское в лице Дрезденского двора и искусство Китайское в рамках императорского двора Китая. Материалы по искусству

представлены в каталоге в контексте церемоний и дворцового этикета, турниров, праздников, научных изысканий и т.д. [7, p. 9].

Следует отметить, что сама европейская культура и культура наших земель XVI–XVIII веков хорошо осознавала связь Запада и Востока. Князь Юзеф Александр Яблоновский, известный в XVIII столетии своими опытами по генеалогии и истории знатных фамилий Великого Княжества Литовского и Короны Польской, называл данное культурное явление наших земель сарматизмом. По сути сарматизм – это рыцарская культура, пережившая Средневековье и только в XVIII веке вступившая на путь «одворянивания», по словам немецкого культуролога Н. Элиаса [6, s. 423–449]. По мнению этого ученого, процесс перехода рыцарской воюющей культуры в состояние придворной, дворянской («одворянивание») сопровождался возрастаянанием ее направленности к психологизации и рационализации, достигшей своего апогея в эпоху Просвещения и, конечно же, нашел продолжение в XIX веке [6, s. 438.]. В XVI–XVIII веках велико-литовские аристократы-магнаты и дворяне-шляхта по-прежнему продолжали считать себя рыцарями-защитниками христианской Европы. В парадном костюме шляхты и магнатов до первой половины XIX века обязательным элементом являлась сабля. Эта деталь, также, как и верхняя одежда, кунтуш и наложенный на него персидский, индийский, турецкий, китайский и так далее, восточного типа пояс, были постоянными дружескими свидетельствами присутствия Востока в культуре Великого Княжества Литовского и Речи Посполитой. Оружие и пояса изготавливали в XIII–XVIII веках на Востоке, а также в некоторых городах Великого Княжества Литовского и Короны Польской местные оружейники и ткачи, но в традициях восточного искусства. Рисунки из архива Радзивиллов свидетельствуют о том, что к изготовлению «восточного оружия», в частности сабель-карабелей, булав и буздыганов в XVIII столетии, были причастны и Радзивиллы.

Восток в пространстве наших земель всегда отличало наличие татарских, армянских, еврейских диаспор, пролежавшими по нашим территориям торговым путям с постоянными представительствами купечества восточных стран [5]. Ближайшие соседи – турки, татары в разные периоды истории были то военными противниками, то торговыми партнерами Речи Посполитой. Сарматизм особенно ярко прозвучал во времена правления короля Яна III Собеского (1629–1696), остановившего турецкую экспансию в Европу во второй половине XVII века. В первой половине XVIII столетия, в эпоху правления королей Речи Посполитой и великих князей Великого Княжества Литовского Августа II и Августа III, интерес к Востоку стал повсеместным. Тяготение к Востоку, обязательному для рыцарства с ориентальным (восточным) стилем вооружения, дополнилось в XVIII веке желанием освоения культуры Востока для создания спокойной и комфортной повседневной жизни.

Выдающийся немецкий историк искусства Корнелиус Гурлит в обширной монографии (1924) о саксонском курфюрсте, короле и великом князе литовском Августе II Сильном дал характеристику комфорта, как государственной доктрины XVIII века [8]. Он считал, что комфорт (и шинуазри, как художественная форма) при Августе II являлись частью государственной политики, поскольку только покой, домашний покой, обеспечивал благосостояние страны. В противоположность современной искусствоведческой литературе, утверждающей формальную зависимость шинуазри XVIII века в Речи Посполитой и Саксонии от французской культуры, Корнелиус Гурлит увидел ее самодостаточный и концептуальный характер в пределах саксонских владений. Безусловно, при дворе Августа II и, в целом в Германии XVIII века, эти взгляды развивали европейские философы и богословы, окружавшие короля (Пуфендорф, Рюдегер, Лейбниц). Кратко смысл доктрины состоял в следующем: покой – основа благосостояния и правления в мифологическом Золотом веке [8, p. 71]. Это – давние основания мудрого государственного устройства. Бог создал этот лучший из

миров, но допустил грех, позволив человеку ощутить волю к добру. Зло не может достигнуть превосходства, когда действует такая важная сила, как сила покоя-комфорта.

О значимости, сущности комфорта и роскоши, связи их с восточной культурой сказано немало. Дискуссии на эту тему длятся уже не одно столетие: от историков и философов Античности до богословов Средневековья и мыслителей Нового времени Паскаля, Фенелона, Руссо, Вольтера. Именно размышления о сущности и смысле роскоши привели к рождению в XX веке новой науки о Повседневности. В бесконечных аргументах за и против роскоши, история выдвинула свои оправдания этому явлению [3, 4]. Сохраненная аристократическая роскошь ушедших веков являет нам уникальные произведения искусства, составляющие престиж и экономическую мощь страны; более того, показывает уровень технико-технологических навыков и интеллектуальных притязаний страны в сравнении с другими государствами и на фоне истории всего человечества. Роскошь – это всегда желание иметь что-то, чего еще нет в обычной повседневной жизни, это формулирование стремлений и желаний, для реализации которых требуются порой не только деньги, но и новые материалы и технологии.

«Роскошь, – как утверждал один из корифеев французской школы анналов Фернан Бродель (1902–1985), – не только редкость и тщеславие, но и успех, социальный гипноз, мечта...» [2, с. 200], то есть, культура имеет стимул для своего развития только тогда, когда выходит за пределы необходимого в сферу желания. И роскошь, как нечто сверхнужное, как некая высшая цель, определяет, в итоге, уровень развития цивилизации и культуры. В этом смысле социологи и культурологи последней четверти XX века начали ценить аристократическую культуру, показывать, что по существу, именно ею был создан стимул для развития искусства и архитектуры, музыки и литературы XVII–XVIII веков.

Но уточним, что Европа в рассказах о Китае видела не только сказку о роскоши, чудесах, красотах и несметном богатстве, но и реальные возможности укрепления своего экономического могущества и благосостояния. Анна Сангушко Радзивилл явно оценивала торный путь получения драгоценных камней и алмазов с Востока, на что давал надежду путешественник и купец Тавернье, написавший не только книгу «Шесть путешествий», но и продавший французскому королю большой красивый, ставший знаменитым, алмаз «Голубой глаз». Еще один, также вполне прагматичный толк видели в получении новых для Европы китайских материалов и технологий – фарфора, лака, шелка...

Лаковые шкатулки, мебель, фарфоровую посуду, шелковые ткани, резную кость и камень доставляли из Китая голландские, английские торговые судоходные компании. Но технологии изготовления фарфора, лака китайцы держали в большой тайне. Европейская наука встала перед проблемой открытия «китайских секретов». К концу XVII века пришло время освоения европейской наукой скрываемых китайцами технологий, наступил период интерпретации форм китайского искусства, воспроизведения китайской роскоши на европейский лад.

Саксонские курфюрсты, выбранные великими князьями Великого Княжества Литовского и королями Речи Посполитой, заполнили свои городские и пригородные дворцы импортными китайскими предметами, создающими красивое комфортное повседневное бытие. Эти же предметы одновременно относились к разряду «редкостей», как тогда писали «raritas», подчеркивали богатство и значимость их владельцев. Ценность покупаемой восточной вещицы была столь велика, что, например, кусочки разбитой китайской фарфоровой вазы не выбрасывали, а помещали в оправу из золота и серебра. И тонкий, редкий китайский фарфор продолжал свое существование в виде броши, кулона, браслета либо какого-нибудь другого украшения.

Правление Августа II Сильного стало временем наивысшего увлечения «гушинуа». Именно с этого времени начинается и развитие шинуазри в придворном искусстве Радзивиллов. Историки, изучающие саксонский период [19, 20, 21], фиксируют знание аристократами Великого Княжества Литовского культуры Саксонского Дрездена времен

Августа II. Наиболее эффектным зрелищем, поразившим европейские дворы и гостей из Великого Княжества Литовского и Короны Польской, стала свадьба наследника престола, будущего Августа III в 1719 году [19, s. 20]. К этому времени оформили в залах Цвингера Сокровищницу Зеленые своды – «Грюнес Гевельбе» в стилистике шинуазри и наполнили ее роскошными восточными предметами, собранными саксонскими курфюрстами за несколько столетий их правления от XVI до XVIII веков. В 1708 году алхимик курфюрста Саксонии, короля Польши и великого князя литовского Августа II, Иоганн Фридрих Бётгер (1682–1719) открыл секрет фарфора. Ранее недоступный, фарфор стал роскошным украшением и повседневностью европейских стран. Но тайну его производства хранили теперь уже на мануфактуре фарфора в Мейсене в Саксонии. Если голландские, прусские (бранденбургские) ремесленники в XVII веке использовали фаянс, который украшали китайским орнаментом, то саксонское (за ним французское) искусство с начала XVIII столетия, с открытием фарфора, получило возможность создавать аналогичные китайским, изящные изделия.

В радзивилловской культуре интерес к Востоку заметен с конца XVII века. На рынках Гданьска и Кёнигсберга (Крулевца) закупались в княжеские резиденции разнообразные восточные товары. В книге расходов замка в Белой за 1728 год перечисляются сто тридцать восемь предметов «японского фарфора» [22]. В 1742 году княгиня Анна «13 января купила у Рыхлера, варшавского купца, 29 кувшинов китайских с дном и крышками оловянными» [23].

Переломными стали первые десятилетия XVIII столетия, когда княгиня Анна от закупки восточных раритетов перешла к подражанию им, открыв собственные мануфактуры по изготовлению предметов роскоши. В организованных ею мануфактурах началась имитация восточных лаковых, фарфоровых, каменных изделий. Эти деяния привели не только к упрочению благосостояния семьи, но и потребовали привлечения технических новинок в мануфактурное производство, приглашения западноевропейских и обучения местных мастеров. Оговоримся, что подобные действия определялись еще одной известной жизненной необходимостью – в 1719 году, после смерти мужа Анны, Кароля Станислава Радзивилла семья осталась с пустой казной и долгами. Мануфактуры не только создавали предметы для украшения резиденций, но и являлись важной статьей доходов княгини. То есть, Анна при помощи мануфактур восстановила финансовое могущество своей семьи и сделала своих сыновей «панями большой фортуны», а также в полном объеме реализовала и показала экономическую мощь роскоши и ее культурный потенциал.

На сегодняшний день именно предметы с мануфактур княгини Анны и ее сыновей, продолжателей дела матери, представляют высокие достижения искусства нашей страны и стран, исторически связанных с Речью Посполитой, в первую очередь Беларуси, Польши, Литвы и Украины. Без рассказа об уречском стекле, сверженском фаянсе, янковичских резных камнях, кореличских гобеленах, лаковой мебели из Белой (Подлеской), Несвижа и Лахвы, случких поясах немыслима история художественной культуры XVIII столетия. Тем более, полное ее понимание невозможно без обращения к истории создания уникальных произведений в стиле шинуазри в радзивилловских резиденциях.

В инвентарях дворцов и замков Радзивиллов такие стилизованные под Китай предметы шинуазри назывались «хиньскими», от слова „China”, что по-польски читается как «хина» и в русском переводе могло бы звучать в длинном словосочетании «выполнено в китайском стиле». Описания предметов шинуазри могли даваться самыми разными выражениями: «черного лака китайская роспись» или предмет «черный лакированный», «черный раскрашенный», «китайский блестящий», «китайской работы расписной», «китайский с черным лаком», «китайский лакированный на стекле», «китайский черный лакированный с золотом», «белый с черным китайский раскрашенный», «красный

лакированный китайский», «китайской работы вышитый», «китайский расписной ... черного лака ... зеленого с красным лака», «китайские вазы, фигурки (статуэтки) и т. д.

Для сына княгини Анны, Михаила Казимира Радзивилла Рыбоньки в середине XVIII века восточная роскошь была важной частью престижа княжеской семьи: восточные предметы составляли богатство скарбца (сокровищницы) князя в Несвижском замке, украшали дворцовые покои этой твердыни. Известно о таком роскошном для середины XVIII столетия устройении в Несвижском замке, как ванная комната, покрытая сверху донизу голландскими изразцами, имитирующими китайские.

Мануфактуры Радзивиллов стали своеобразным продолжением и, можно сказать, реализацией культурных предпочтений и желаний княжеской семьи. Подчеркнем, ссылаясь на Фернана Броделя, что *«производство – дочь желания»*, и уточним словами французского философа и искусствоведа Гастона Башляра *«завоевание излишнего дает большой духовный стимул, нежели завоевание необходимого. Человек создан желанием, а не необходимостью»* [1].

Особым явлением сарматской культуры оказался восточный вкус, стилистика ориентализма и шинуазри при внуке Анны и сыне Рыбоньки, Кароле Станиславе Радзивилле Панае Коханку. В первую очередь, восточный стиль заявил о себе в кунтушовых поясах, получивших название «слуцких», по месту их изготовления, начиная с 1760 года, в городе Слуцке. Мануфактура была открыта отцом Панае Коханку, князем Михаилом Казимиром Радзивиллом, в 1757 году в Несвиже и достигла пика производства в 1780-е годы, когда кунтушовые пояса стали знаком сарматизма в Великом Княжестве Литовском и Речи Посполитой. Это были годы разделов страны, первого в 1772 году и следующих в 1793 и 1795 годах. В этом случае пояс выступал определенным патриотическим жестом. Кроме того, он стал частью официального костюма представителей отдельных районов (поветов) Великого Княжества Литовского.

Для Панае Коханку роскошь – это демонстрация могущества рода Радзивиллов и формирование достойного образа его страны. В 1783 году князь устроил выставку, посвященную столетнему юбилею победы короля Яна III Собеского над турками, и наполнил ее восточными трофеями и предметами, сберегаемыми в сокровищнице Радзивиллов. О Несвижской сокровищнице, хранящей, между тем, и восточные редкости, слагались легенды. В духе шинуазри князь оформил торжества в дни приема в Несвиже последнего польского короля Станислава Августа Понятовского (1784).

Рассмотрение стиля шинуазри в придворном искусстве князей Радзивиллов представляет культуру времени княгини Анны Сангушко Радзивилл (1676–1746), ее сыновей Михаила Казимира Радзивилла Рыбоньки (1702–1762), Иеронима Флориана Радзивилла (1715–1760), внука Анны и сына Михаила Казимира Радзивилла, Кароля Станислава Радзивилла Панае Коханку (1734–1790). Но следует сказать, что стилистика шинуазри осталась в интерьерах дворцов Радзивиллов в XIX – начале XX веков. Следы этого стиля, правда, сохранились только на фотографиях того времени. Эти фрагменты былого великолепия показывают неизменную тягу к искусству Востока как источнику неги, комфорта и богатства.

Литература

1. Башляр, Г. Избранное: Поэтика пространства / Г. Башляр. – М. : Российская политическая энциклопедия, 2004. – 376 с.
2. Бродель, Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XVIII вв. / Ф. Бродель. – М. : Весь Мир, 2006. – Т. 1: Структуры повседневности: возможное и невозможное = Les structures du quotidien: le possible et l'impossible. – 2006. – 551 с.
3. Осиновская, И. Поэтика моды / И. Осиновская. – М. : Новое литературное обозрение, 2016. – 144 с.
4. Перро, Ф. Роскошь: богатство между пышностью и комфортом в XVIII–XIX

- веках / Ф. Перро. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2014. – 283 с.
5. Dziubicki, A. Na szlakach Orientu. Handel między Polską a imperium osmańskim w XVI–XVIII wieku / A. Dziubicki. – Wrocław : Wrocławskie Wydawnictwo Naukowe, 1997. – 320 s.
 6. Elias, N. Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu / N. Elias. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980. – 534 s.
 7. Goldener Drache – Weißer Adler: Kunst im Dienste der Macht am Kaiserhof von China und am sächsisch-polnischen Hof (1644–1795). Katalog zur Ausstellung ... Kunstsammlung, Residenzschloss Dresden Gebundene Ausgabe. – Oktober 2008 // von Cordula Bischoff, Anne Christin Hennings. – Dresden : Hirmer Verlag, 2008. – 611 p.
 8. Gurlitt, C. August der Starke. Ein Fürstenleben aus der Zeit des deutschen Barock. Band 1 und 2 (2 Bände) / C. Gurlitt. – Sibyllen-Verlag, 1924.
 9. Holzhausen, W. Lackkunst in Europa / W. Holzhausen. – Cologne ; Brunswick : Klinkhardt&Biermann, 1958. – 320 p.
 10. Huth, H. Lacquer of the West. The History of a craft and an industry. 1550–1950 / H. Huth. – Chicago and London : The University of Chicago Press, 1971. – 200 p.
 11. Kasprzak, A. Ojczyzny zwierciadła z bocznych kaplic kościoła jezuickiego w Nieświeżu / A. Kasprzak // Rzemiosło artystyczne. Materiały Sesji Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Pod redakcją Ryszarda Bobrowa. – Warszawa : Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2001. – S. 227–239. – T. II.
 12. Kopania, I. Rzeczy – Ogrody – Wyobrażenia w kulturze Rzeczypospolitej czasów Stanisława Augusta / I. Kopania. – Warszawa : Instytut Sztuki PAN, 2012. – 431 s.
 13. Kopplin, M. Chinois. Dreßdecker Kunstlackmalerei im Palast von Wilanów / M. Kopplin. – Warszawa : Muzeum Pałac w Wilanowie, 2006. – 240 s.
 14. Kopplin, M. Gerard Dagly – Und die Berliner Hofwerkstatt: Beiträge von J. Eckhart, U. Eichner, C. Fischer, H. Graf, C. Gumbrecht, M. Heincke, S. Jagodzinski, G. Jochums / M. Kopplin. – München : Hirmer, 2015. – 255 p.
 15. Kopplin, M. European Lacquer: Selected Works / M. Kopplin. – München : Hirmer Verlag, 2010. – 392 p.
 16. Łakomska, B. Miłośnicy chinowskości w dawnej Polsce / B. Łakomska. – Warszawa : Nereton, 2008. – 187 s.
 17. Mackowski, T. Orient w polskiej kulturze artystycznej / T. Mackowski. – Wrocław: Ossolineum, 1959. – 256 s.
 18. Reychman, J. Orient w kulturze polskiego oświecenia / J. Reychman. – Wrocław : Ossolineum, 1964. – 387 s.
 19. Staszewski, J. August III / J. Staszewski. – Warszawa : Zamek Królewski, 1986. – 56 s.
 20. Staszewski, J. O miejsce w Europie. Stosunki Polski i Saksonii z Francją na przełomie XVII i XVIII wieku / J. Staszewski. – Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973. – 534 s.
 21. Staszewski, J. Polacy w osiemnastowiecznym Dreßnie / J. Staszewski. – Wrocław etc. : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1987. – 183 s.
 22. Национальный исторический архив Беларуси в Минске (НИАБ.). – Ф. 694, оп. 1, д. 10770. – л. 6.
 23. НИАБ. – Ф. 694, оп. 2, д. 10784. – л. 20.

АРХЕТЫПЫ ДРАЎЛЯНЫХ ХРАМАЎ БЕЛАРУСІ: ВЫТОКІ І МАДЫФІКАЦЫІ АРХІТЭКТОНІКІ

Сакральныя збудаванні ў дрэве знаходзіліся на памежжы традыцыйнага народнага і прафесійнага дойдства. Яны спалучалі рэлігійныя каноны, этнічныя традыцыі і сацыяльна абумоўленыя навацыі свайго часу. Будаўніцтва большасці драўляных храмаў вялося без чарцяжа, па дамове з заказчыкам-фундатарам, паводле існуючага ўзору. Таямніца паходжання гэтых узораў схавана ў глыбіні стагоддзяў. Наша мэта – выяўленне базавых архетыпаў традыцыйнага беларускага драўлянага храмабудаўніцтва, іх генезіса і самабытных мадыфікацый [1].

1. *Клецевы архетып*. Драўляныя храмы Беларусі рубіліся спосабам, агульным для ўсіх славянскіх земляў – гарызантальнымі вянкамі. З прычыны сваёй прасторавай жорсткасці і модульнасці параметраў (са значнай перавагай даўжыні бервяна над яго сячэннем) дрэва з’яўляецца не толькі будаўнічым матэрыялам, але адначасова і канструкцыяй, якая фарміруе зруб. Прасцейшай і найбольш традыцыйнай формай з’яўляецца блізкі ў плане да квадрата прамавугольны зруб ці клець, Паняцце клеці вядомае з глыбокай старажытнасці, тэрмін трапляецца нават у пісьмовых крыніцах X стагоддзя (напрыклад, у *Летапісе рускім ад 946 года*) у значэнні хата, камора, келля і г. д. Гэты тэрмін агульны для ўсіх славянскіх народаў. Такім чынам, першым базавым архетыпам драўлянага ўсходнеславянскага хрысціянскага дойдства трэба лічыць архаічную этнаграфічную пабудову – клець.

Прасцейшы тып адназрубавы клецевага храма генетычна найбольш набліжаны да сялянскай хаты, ад якой адрозніваецца толькі крыху большым маштабам і наяўнасцю сакральнага сімвала. Усе кананічныя часткі хрысціянскага храма тут размешчаны паслядоўна ад увахода да алтара з захаду на ўсход адзіным аб’ёме, накрытым агульным вальмавым (стажковым) дахам. Часам храмы гэтага архітэктанічнага тыпу мелі па тры вальмы, як над гранёнай алтарнай часткай, так і над процілеглым ёй уваходным заходнім фасадам. Размяшчэнне сакральных сімвалаў – аднаго, двух ці трох крыжоў у вячаючых масах збудавання – мела розныя кампазіцыйныя і семантычныя варыянты. Калі крыж акцэнтаваў сярэдзіну кампазіцыі, ён сімвалізаваў гармонію Сусвету і Бога-Тварца. Акцэнтацыя крыжам галоўнага фасада ці ўваходнага аб’ёма азначала далучэнне вернікаў да Царквы і шлях іх да Райскага Саду, які сімвалізавала алтарная частка.

У найбольш ранніх аднаклецевых храмах XVI стагоддзя, пабудаваных цалкам па ўзору этнаграфічнага жылга, ужывалася пакрыццё зрубаў “закотам” ці “на латах” з саламянымі стрэхамі. Але ўжо ў пачатку XVII стагоддзя атрымалі пашырэнне вальмавыя дахі кроквеннай канструкцыі. Пазней, з жадання надаць драўлянаму храму выгляд, падобны да мураванай барочнай базілікі, тарэц кроквеннага даха на галоўным фасадзе часцей сталі закрываць вертыкальным трохвугольным франтонам з дэкаратыўнай шалёўкай. Іншы раз вертыкальны франтон спалучаўся з “залобкам” (верхняй часткай вальмы) ці з “прычолкам” (ніжняй часткай вальмы). Найбольш архаічныя прыклады гэтага тыпу: Юр’еўскія цэрквы ў Оршы і Віцебску, адлюстраваныя на малюнках Д. Струкава; Мікалаеўская царква ў вёска Рухча (Сталінскі раён).

Не менш старажытным за прасцейшы адназрубавы варыянт храма-клеці, але сакральна больш знакавым і рэпрэзентатыўным, з’яўляецца трохзрубавы варыянт драўлянага клецевага храма падоўжна-восевай кампазіцыі. Кожны зруб такога збудавання адпавядае пэўнай сакральнай функцыі: алтар прызначаны для прысутнасці Адзінага Бога і святароў, малітоўнае памяшканне (кафалікон) – для вернікаў, уваходнае памяшканне (нартэкс, ва ўсходнеславянскім варыянце – бабінец) – для агучаных. Паслядоўнае

рытуальна-семантычнае размяшчэнне трох зрубаў з захаду на ўсход абумовіла традыцыйную сіметрычную падоўжна-восевую кампазіцыю хрысціянскіх святыняў розных канфесій. Асноўныя мадыфікацыі архітэктонікі трохзрубавых храмаў розняцца ў першую чаргу паводле арганізацыі вячаючых мас збудаванняў. Найбольш блізкія да праваслаўнай этнічнай традыцыі трохзрубавыя клецевыя храмы так званай комплекснай канцэпцыі, якія складаліся з зрубаў-клецей розных памераў і вышыні, з асобным верхам кожнага зруба, звычайна ў выглядзе чатырохграннага пірамідальнага шатра. Асаблівасцю традыцыйнага беларускага драўлянага дойлідства XVII–XVIII стагоддзяў з’яўляецца характэрная будова кампазіцыі трохзрубавога храма па прынцыпу так званай базілікальнай канцэпцыі, адметнай ад папярэдняй, комплекснай. Звычайна будынак храма складаўся з трох асобных зрубаў розных памераў, але аднолькавай вышыні, што дазваляла аб’яднаць іх адзінай, пры гэтым амаль незалежнай ад планавай схемы, кампазіцыяй вячаючых мас. Можна вылучыць некалькі асноўных варыянтаў вырашэння вячаючых мас трохзрубавых храмаў базілікальнай канцэпцыі: 1) з асобным шатровым верхам над кожным зрубам, 2) спалучэнне светлага верху асноўнага зруба з вільчыкавымі дахамі над алтаром і бабінцам, 3) агульны шматсхільны вальмавы дах з застрэшкамі ў месцах злучэння зрубаў. Яшчэ адным пашыраным варыянтам з’яўляецца спалучэнне чацверыковай вежы над бабінцам з агульным дахам над кафаліконам і алтарным зрубам.

Да канца XVI стагоддзя і надыходу эпохі Барока асноўныя архітэктурныя прыёмы беларускага драўлянага храмабудаўніцтва і славянскага наогул мяняліся вельмі мала і павольна. Вядомы даследчык рускага драўлянага дойлідства М. Красоўскі зазначаў, што славяне не ведалі зрошчвання бярэнаў у адной плоскасці, што з’явілася тут даволі позна і прыйшло з Нямеччыны [2]. Таму больш раннія этнаграфічныя пабудовы, пры традыцыйнай рубцы вянкамі, не маглі па сваёй даўжыне і шырыні пераважаць сярэдняю натуральную даўжыню бярэвення. У эпоху Барока ў храмабудаўніцтве Вялікага Княства Літоўскага атрымаў пашырэнне запазычаны прыём зрошчвання драўніны ў плоскасці сцяны, што дазволіла рабіць асноўны прамавугольны зруб больш значных памераў. Традыцыйныя будаўнічыя прыёмы і кананічная семантыка траіснасці творча і мэтанакіравана былі перапрацаваны мясцовымі майстрамі ў адметны двухзрубавы варыянт храма з “унутраным бабінцам”, што рабілася, на нашу думку, дзеля надання драўлянай храмавай пабудове падабенства да мураваных святынь беларускага барока, выгляда “карабля” (грэч. наос, неф), а з гэтым і семантыкі “Каўчэга Выратавання”. Двухзрубавы тып храма атрымаў пашырэнне ў будаўніцтве ўсіх хрысціянскіх канфесій, але асабліва ў грэка-каталіцкім, якое складала пераважную частку ўсяго драўлянага сакральнага дойлідства.

У часы сталага барока ўзмацнілася роля галоўнага фасада, фланкаванага дзвюма сіметрычнымі бакавымі вежамі, параметры якіх абумоўлівалі глыбіню ўнутранага бабінца. Вежы над галоўнымі фасадамі драўляных храмаў звычайна не з’яўляліся званіцамі і не мелі ніякага функцыянальнага прызначэння, а толькі эстэтычна ўзбагачалі сілуэт збудавання. У іх вырашэнні можна адзначыць прыкметы сталага беларускага барока, званага сармацкім, што вызначаецца стрыманасцю пластыкі, строгасцю геаметрычных форм. Вежы звычайна ўяўлялі простыя чацверыкі над карнізам фасаднай сцяны, накрытыя невысокімі пірамідальнымі шатрамі. Пазней, па ўзору мураваных базілік віленскага барока, пластыку драўляных святынь Беларусі пачалі ўзмацняць раскрапоўкай галоўных фасадаў ад падмуркаў і завяршэннем вежаў фігурнымі галоўкамі – “банькамі”. Іншы раз вежы размяшчалі пад вуглом да плоскасці фасада, а тэктоніка храма цалкам паўтарала мураваную базіліку.

2. Крыжовы архетып. Найбольш семантычна і ідэалагічна праграмнымі ў кантэксце хрысціянскага храмабудаўніцтва з’яўляюцца драўляныя храмы крыжовага тыпа. Іх генезіс узыходзіць да помнікаў ранняга хрысціянства і вытокаў хрысціянскай сімволікі. Форма Крыжа як сімвала Пакут Хрыста была пакладзена ў аснову многіх раннехрысціянскіх

храмаў. Пазней на працягу стагоддзяў (у значнай ступені на падставе розных будаўнічых традыцый) адбылася адметная трансфармацыя схемы Крыжа ў храмабудаўніцтве візантыйскага і раманскага арэалаў. Ва Ўсходняй Рымскай імперыі асаблівае пашырэнне і творчае развіццё атрымаў архетып цэнтрычнага крыжова-купальнага храма, кампазіцыйнае ядро якога мела форму крыжа з роўнымі канцамі, звананага ў гісторыі архітэктуры грэчаскім, а сяродкрыжжа было ўвянчана купалам-Небам. Экстрапаляцыйныя формы роўнаканцовага грэчаскага крыжа ў драўляным храмабудаўніцтве ўсходніх славян адбылася, верагодна, ужо ў XI стагоддзі, пасля прыняцця хрысціянства па візантыйскаму ўзору ў 988 годзе.

Распаўсюджанне крыжова-цэнтрычнага чатырохзрубаванага праваслаўнага храма, структура якога да ўзроўня карніза мела выгляд роўнаканцовага грэчаскага крыжа, на беларускіх землях пачалося на пачатку XVII стагоддзя і мела праграмны напрамак барацьбы з насаджэннем уніі. Праваслаўнага веравызнання прытрымліваліся на той час многія іншыя буйныя магнаты і шляхта. Пры будаўніцтве саборных храмаў найбольш значных праваслаўных манастыроў усходніх ваяводстваў Вялікага Княства Літоўскага: Полацкага, Віцебскага, Мсціслаўскага і Смаленскага стабільна выкарыстоўвалася чатырохзрубавая аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя крыжовага тыпу з планам у выглядзе роўнаканцовага грэчаскага крыжа. Бясспрэчна, гэта рабілася цалкам свядома і накіравана, з мэтай падкрэсліць непасрэдную сувязь з візантыйска-грэчаскай традыцыяй. Але пры строгай кананічнасці азначанай архітэктанічнай схемы на працягу XVII–XVIII стагоддзяў, з ёй адбыліся пэўныя змены ў выпрацоўцы адметных архітэктурных форм і прыёмаў самабытнага драўлянага дойлідства беларускага барока [3]. Характэрна, што азначаныя пабудовы вячаліся раннехрысціянскім пяцігалоўем, з чатырма галовамі і крыжамі, арыентаванымі па баках свету, а не кананічным руска-візантыйскім праваслаўным пяцігалоўем з чатырма галовамі, размешчанымі па дыяганалях квадратнага плана. Да гэтага тыпу адносяцца драўляныя саборы Богаяўленскага Куцеінскага мужчынскага манастыра пад Оршай (1623 г.), там жа – Успенскага жаночага (1631 г.), Баркалабаўскага каля Старога Быхава (1641 г.), Буйніцкага каля Магілёва (1643 г.). Троіцкага Маркава манастыра ў Віцебску (1633 г.), Святадухаўскага Тупічэўскага манастыра пад Мсціславам (1641 г.). З розных графічных і літаратурных крыніц вядома, што ў XVIII стагоддзі да тыпу чатырохзрубавых крыжова-цэнтрычных храмаў належалі яшчэ тры царквы ў Віцебску: Ільінская, Іаана Багаслова і Спаса-Праабражэнская, драўляныя Мікалаеўскія царквы ў мястэчках Бешанковічы і Дуброўна, а таксама сабор Богаяўленскага манастыра ў Смаленску. Відавочна, што ў XVII стагоддзі крыжова-цэнтрычны чатырохзрубавы тып храма шырока выкарыстоўваўся праваслаўным насельніцтвам беларускага Верхняга Падняпроўя і Падзвіння для выяўлення сваіх рэлігійных пазіцый у складанай канфесійнай сітуацыі, Пазней ён пашырыўся ў архітэктуры ўніяцкіх храмаў Заходняга Палесся.

3. *Архетып базілікі.* У адрозненне ад большасці існуючых даследаванняў па гісторыі драўлянага дойлідства ўсходніх славян, акрамя адзначаных вышэй архетыпаў клецевых падоўжна-восевых і крыжовых храмаў, мы асобна вылучаем драўляныя базілікі. У навуковую класіфікацыю сакральнага драўлянага дойлідства Беларусі базіліка як адметны матрычны архетып уводзіцца намі ўпершыню. У драўляным дойлідстве суседніх краін тып драўлянай базілікі прысутнічае толькі ў архітэктурнай спадчыне сучаснай Літвы, што не выпадкова з прычыны агульнасці нашага гістарычнага лёсу ў дзяржаўных межах Вялікага Княства Літоўскага [4]. Драўляныя базілікі былі пашыраны пераважна ў каталіцкім храмабудаўніцтве на тэрыторыі гістарычнай Літвы: касцёлы ў Адэльску, Драгічыне, Ваўкавыску, Кабыльніку, Цімкавічах, Ляхавічах і інш.

У класічным варыянце базіліка – прамавугольны ў плане будынак, падзелены шэрагамі апор на няцотную колькасць выцягнутых прамавугольных памяшканняў-нефаў, з якіх сярэдні больш шырокі і высокі за бакавыя, і асвятляецца дадатковымі вокнамі ў верхняй частцы сцен. Азначаная аб'ёмна-прасторавая структура дазваляла рабіць

надзвычай ўмяшчальныя і добра асветленыя збудаванні. Першапачаткова базілікі мелі свецкі характар і прызначаліся для паседжанняў судоў і гандлёвых суполак. Дзякуючы сваёй рэпрэзентатыўнасці і канструкцыйнай дасканаласці, з V стагоддзя базіліка стала асноўным тыпам хрысціянскай архітэктуры лацінскага арэала. У Заходняй Рымскай імперыі на аснове антычнай базілікі склаўся новы архетып хрысціянскага храмабудаўніцтва з папярочным нефам-трансептам, што надавала збудаванню форму выцягнутага крыжа, званага лацінскім.

З'яўленне мураваных храмаў тыпу базілікі ў сакральным дойдстве Вялікага Княства Літоўскага было вынікам кардынальных сацыяльных зменаў, звязаных з хрышчэннем насельніцтва этнічнай Літвы ў каталіцтва ў 1387 годзе, пашырэннем дзейнасці на тэрыторыі дзяржавы каталіцкіх жабрацкіх ордэнаў бернардзінцаў і францысканцаў, а з канца XVI стагоддзя – ордэна езуітаў. Мастацтвазнаўчы аналіз паказвае, што менавіта архетып заходнееўрапейскай хрысціянскай базілікі спрыяў фарміраванню на тэрыторыі Вялікага Княства Літоўскага своеадметных тыпаў драўляных храмаў усіх суіснуючых тут канфесій, у тым ліку як уласна базілік, так і яе вытворных варыянтаў. Узмацненне ў XVIII стагоддзі тэндэнцыі лацінізацыі і аксідэнталізацыі ў рэлігійным жыцці Вялікага Княства Літоўскага ў манументальным драўляным дойдстве выявілася ў падкрэслванні ў аб'ёмна-прасторавых кампазіцыях рымска- і грэка-каталіцкіх храмаў адпаведнай канфесійна-ідэалагічнай праграмы і наданні планам збудаванняў формы выцягнутага лацінскага крыжа.

У айчынных драўляных трохнефавых святынях цэнтральны неф часам не меў верхняга асветлення. Калі цэнтральны і бакавыя нефы аб'ядноўвалі агульным падоўжным шматсхільным дахам, сіметрычны рознавышынны папярочны базілікальны разрэз захоўваўся толькі ўнутры будынка. У такім выпадку ўтвараецца новы архітэктанічны тып збудавання, які вызначаецца як псеўда-ці “схаваная” базіліка. Святыняў гэтай адметнай мадыфікацыі ў традыцыйным драўляным храмабудаўніцтве розных рэгіёнаў Беларусі, этнічнай Літвы і Жмудзі, магчыма, нават болей, чым базілік класічных: касцёлы ў Волме, Граўжышках, Жырмунах, Новым Двары і інш.

4. **Архетып ратонды.** У існуючай мастацтвазнаўчай класіфікацыі драўляных храмаў Беларусі раней адсутнічала адметная, паводле архітэктонікі, група пабудовы, якія вызначаюцца намі як **ратандальныя храмы** з прычыны цэнтрычнасці ядра кампазіцыі, што ў сваёй аб'ёмна-прасторавай будове і сакральнай семантыцы імітуе круг [5]. У монатэістычнай свядомасці круг апрыёры сімвалізуе сусветную гармонію і парадак. У агульнаеўрапейскую традыцыю хрысціянскай сакральнай архітэктуры стварэнне храмаў з планами ў выглядзе круга ўваходзіць як рэпліка старазапаветнай семантыкі, якая тым ці іншым чынам трансфармавана эстэтычнымі патрабаваннямі розных сацыяльна-культурных эпох і архітэктурна-мастацкіх стыляў. Ва Усходняй Еўропе, у арэале праваслаўнага веравызнання на этапе яго станаўлення, блізкія ў плане да круга храмы ўспрымаліся як водгук паганскіх капішч, што адлюстроўвалі светапоглядныя аўтахтонныя ўяўленні. У архітэктуры Заходняй Еўропы, з прычыны генетычнай сувязі храмаў-ратонд з культавымі пабудовамі антычнасці, у перыяд ранняга хрысціянства і сярэднявечча, саборы цэнтрычнай кампазіцыі амаль адсутнічаюць. І толькі ў італьянскім архітэктурным рэнесансе, з яго імкненнем да падабенства антычным узорам, планам сакральных збудаванняў пачалі надаваць геаметрычна правільную цэнтрычную форму круга. У часы панавання стылю барока з яго адметнай эстэтыкай строгаю дасканаласць формы круга замяніла адвольная геаметрыя авала. У перыяд класіцызма адбылося вяртанне да строга цэнтрычных кампазіцый ратонд і ратандальных храмаў.

У драўляным усходнеславянскім храмабудаўніцтве стварэнне дакладна круглых у плане зрубаў канструкцыйна немагчымае. Таму высокародная біблейская семантыка круга надавалася прасторава жорсткім формам правільнага васьмігранніка (актагона). У сакральнай архітэктуры сімволіка круга надаецца таксама іншым цэнтрычным

збудаванням, у аснову кампазіцыі якіх пакладзены правільныя геаметрычныя формы, напрыклад, квадрата альбо роўнабаковага трохвугольніка, вакол якіх можа быць апісана ці ў іх упісана акружнасць. Пабудовы такой формы вызначаюцца як чыстыя ратонды (капліцы ў вёсках Дварэц, Кішчына Слабада, Арэхаўск, Вялікая Сваротва). На аснове чыстых ратонд створаны больш складаныя мадыфікацыі ратандальных храмаў, напрыклад, “схаваныя” і крыжападобныя ратонды: праваслаўныя цэрквы ў Астраглядах, Вейне, Вялікіх Лазіцах, Ельску, Зёлава і інш. Характэрна, што шматлікія драўляныя святыні з ратандальнай дамінантай у кампазіцыі з’явіліся ў беларускім драўляным дойлідстве толькі з пашырэннем у мураванай архітэктуры эстэтыкі паладыянства на мяжы XVIII–XIX стагоддзяў, у асноўным пасля падзелаў Рэчы Паспалітай і далучэння беларускіх земляў да Расійскай імперыі.

Літаратура

1. Габрусь, Т. В. Драўлянае хрысціянскае храмабудаўніцтва Беларусі / Т. В. Габрусь – Мінск : Беларуская навука, 2020. – 318 с. : іл.
2. Красовский, М. В. Курсь истории русской архитектуры / М. В. Красовский. – Петроградъ : Товарищество Р. Голике и А. Вильбогъ, 1916. – Ч. 1 : Деревянное зодчество. – с. 117.
3. Габрусь, Т. В. Архитектурные особенности деревянных православных церквей Белоруссии XVII–XVIII вв. / Т. В. Габрусь // Филевские чтения: Русская культура второй половины XVII – начала XVIII веков. – М., 1993. – Ч. 1. – с. 32–38.
4. Jankevichiene, A. Wooden sacred architecture in Lithuania: churches, chapels and belfries / A. Jankevichiene // Summury of the monograph presented for habilitation. – Kaunas : Vytautas Vagnus University, 2000. – 45 s.
5. Габрусь, Т. В. Драўляныя ратандальныя храмы Беларусі: генезіс і семантыка / Т. В. Габрусь // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 29 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2021. – с. 44–53.

*Ганжураў Г.А.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)*

ГРАФІКА ЗАПАЛКАВЫХ ЭТЫКЕТАК БЕЛАРУСІ (1991–2020)

Этыкеткі запалкавай прадукцыі з’яўляюцца даволі цікавым складнікам беларускай візуальнай культуры XX стагоддзя, а менавіта айчынай прыкладной графікі. Разам з гравюрным адбіткам у паштовай графіцы, прадстаўленым на марках, этыкеткі на пачку запалак належаць да графікі мініяцюры. Аналіз візуальна-вобразных рашэнняў гэтых мініячюр паказвае, што ў іх дамінуе сацыяльная, гістарычная, рэкламная тэматыка. У параўнанні з маркамі, графіка этыкетак запалак мае значна вузейшы тэматычны спектр, рэалізуецца на паперы ніжэйшага гатунку ў адпаведнай якасці паліграфіі, што абумоўлена нязначнай “працягласцю жыцця” пачкі запалак у побыце. Такім чынам, нізкі сабекошт (этыкетачная папера і тэхналагічны ўзровень абсталявання прадпрыемства, на якім вырабляюцца запалкі) напрамую ўплывае на графічную вобразнасць этыкетак.

Сёння запалкі выкарыстоўваюцца даволі рэдка, звужаецца сфера іх “хаджэння” ў побыце, адпаведна бытавыя, гульнівыя, рытуалізаваныя практыкі іх выкарыстання і традыцыі калекцыяніравання таксама паступова страчваюцца. У якасці прыкладу нагадаем комплекс гульнівых практык з этыкеткай, пачкам і запалкай (“Чырвоная Масква”, “Танк” і інш.), складанне абрысаў фігур з абмежаванай колькасці запалак (захапляецца Шцірліц у фільме Т. Ліознавай “Семнаццаць мгновений весны”). Дарэчы,

адна з унікальных серый этыкетак “Пінскдрэва” якраз прысвечана падобным галаваломкам (2018). Так, на нейтральным цёмным фоне этыкеткі прадстаўлены выразныя запалкавыя камбінацыі з заданнямі па перастаноўцы запалак за мінімальную колькасць хадоў.

Пашыраным быў такі від дэкаратыўна-ўжытковага мастацтва, як склейванне аб’ектаў (дамоў, замкаў, палацаў і інш.) з запалак.

Асобнай тэмай для даследавання з’яўляецца сімвалічная роля комплексу (этыкетка, пачак, запалка) і цыгарэт (папірос, самакрутак) ва ўмовах пазбаўлення волі і службы ў арміі. Сёння запалкі выпускаюць у якасці сувеніраў, яны могуць з’яўляцца носьбітам пэўнага брэнда (напрыклад, гасцініцы). Вобраз запалак таксама выкарыстоўваецца ў сучасных арт-праектах і маркетынговых кампаніях, што надзвычай ярка праяўляецца ў сферы мастацкага афармлення музычнай прадукцыі (альбом гурту “Rammstein” 2019 г.).

У даследчай практыцы мастацтвазнаўчы аспект разгляду запалкавых этыкетак прадстаўлены ў працы савецкага перыяду “Спичечные этикетки и их коллекционирование” (1970), дзе акрэслены мастацкія канцэпцыі розных тэматык [1]. Сучасныя даследчыкі звяртаюцца да выяўленчай спадчыны мінулага як да эталона, ад якога варта адштурхнуцца сёння, каб палепшыць існуючыя візуальныя нарратывы [2]. У электронным асяроддзі буйны фонд візуальных матэрыялаў – рэсурс “Музей спички” (Расія), на якім прадстаўлена падрабязная інфармацыя аб беларускіх выпусках [3].

Адносна выяўленчага боку беларускіх запалкавых этыкетак трэба адзначыць, што практыка выканання малюнкаў і ілюстрацый на запалкавых пачках дасталася нам у спадчыну яшчэ з часоў Расійскай імперыі. Савецкі перыяд характарызаваўся даволі высокім узроўнем майстэрства мастака ў гэтай сферы і, адпаведна, тэхнікі. Шырокі спектр тэматык і формаў-фактараў прывёў да паралельнага выпуску спадарожнай навукова-папулярнай літаратуры з рэкамендацыямі па тэматычным калекцыянаванні. Некаторыя даследчыкі ўказваюць на зніжэнне мастацкага ўзроўню сучасных запалкавых этыкетак [2, с. 46]. Сапраўды, мастацкі ўзровень прамысловай графікі ў сучаснай Беларусі саступае савецкаму перыяду ў некаторых сферах мастацкага канструявання, да якіх можна аднесці і запалкавыя этыкеткі.

Вытворчасць запалкавай прадукцыі ў Беларусі з’яўляецца пабочнай галіной дрэваапрацоўкі і звязана з гарадамі Барысаў, Пінск і Гомель. На сёння функцыянуе толькі запалкавая фабрыка “Барысаўдрэў”. Дзве іншыя (“Гомельдрэў” і “Пінскдрэў”) спынілі вытворчасць у 2014 годзе і 2019 годзе адпаведна па эканамічных прычынах. Але паколькі кожнае з прадпрыемстваў валодала асаблівым наборам візуальных прыёмаў і вобразаў, што тыражыраваліся на этыкетках пачкаў запалак, то сёння мы маем іх самабытны даробак – пласт аўтэнтчнай графічнай спадчыны.

Сярод фарматаў, якія выпускаліся, найбольш вылучаецца буйны і выразны ў мастацка-вобразным плане набор-кніжка, які складаецца з графічных мініячюр (пачкаў) і буйной вокладкі з унутранымі графічнымі ўкладышамі. У электронным «Музее спичек» прадстаўлена некалькі найбольш выразных набораў айчыннай вытворчасці. Пераважная большасць твораў прамысловай графікі гэтага кірунку прысвечана юбілейным датам.

Разгледзім выяўленчы вопыт і характар малюнкаў на пачках, вокладках і ўкладышах запалкавай вытворчасці. Варта адзначыць раннія выпускі пачатку 1990-х гадоў, што характарызуюцца выкарыстаннем узораў арыгінальных малюнкаў, праз якія перададзены асабліва выразнасць і настрой тэматык. Найбольш яркімі ўзорамі ў беларускай прыкладной графіцы можна назваць выпускі набораў-кніжак “Гомельдрэва” да 850-годдзя Гомеля (1992) і “Пінскдрэва” да 100-годдзя запалкавай фабрыкі (1992). Відавочна, што ў афармленні мастакі звяртаюцца да савецкіх наратываў. Далей у распрацоўках арыгінал-макетаў практычна не будзе сустракацца ручная праца мастака – вытанчаныя вензельныя дэкаратыўныя формы і штрыхавы малюнак помнікаў

архітэктуры.

Назіраецца выразная графічная мова шэрагу вобразаў, аб'яднаных пэўнай зададзенай тэмай (падзеяй). У пінскім наборы з дапамогай малюнкаў аўтэнтычна перададзены вобразы помнікаў мясцовай архітэктуры, статычныя манахромныя сцэны этапаў працы на прадпрыемстве, і нават буйны гербападобны лагатып фабрыкі. Вокладка ўпрыгожана разетачнымі гіпсавымі матывамі, якія абрамляюць авалам выяву фасада галоўнага цэха запалкавай фабрыкі. Унікальнай з'яўляецца тыпаграфіка вокладкі – абранае дэкаратыўнае напісанне візуальна падтрымлівае целасна сфарміраваны мастацкі вобраз фармату. Элементарам, які аб'ядноўвае ўсе пачкі, з'яўляецца бакавая паласа айдэнтэтыкі прадпрыемства, якая ўвабрала індустрыяльныя матывы з лагатыпа і нацыянальныя арнаментальныя выявы [5, іл. 279]. Што дзіўна, пры малым фармаце пачка мастаку атрымалася перадаць найдрабнейшыя дэталі абраных сцэн.

“Гомельскі” набор вырашаны больш лаканічна – усяго чатырма колерамі: сінім, блакітным, чырвоным і зялёным. У ім пераважаюць двух- і трохколёрныя рашэнні. Для перадачы дробных дэталей, якія ўносяць элемент гарманічнай завершанасці ў буйныя колеравыя плямы, мастак звяртаецца да штрыхавага малюнку. Акрамя краявідаў, назіраюцца таксама спробы “дызайнерскай” кампануюкі і дэкору з дапамогай раслінных вобразаў лісця гарадской флоры (галіны вярбы, елкі, лісце каштана, клёну і інш.). Індывідуальнасць ліста кожнай расліны спрыяе фарміраванню завершанасці графічных кампазіцый. Акрамя помнікаў архітэктуры і скульптуры, прысутнічае арыгінальны прыём аб'яднання ў адзіным вобразе ручной тыпаграфікі, сімвалічнай жывёлы (рысі) і гербавай падложкі з колерамі дзяржаўнага сцяга Рэспублікі Беларусь (1991–1995), які фарміруе візуальнае ўражанне аб горадзе. Айдэнтэтыка прадпрыемства ў дадзеным наборы аб'яднана на адным аркушы-ўкладышы з лагатыпам юбілею горада, завяршаючы комплекснае выяўленчае напісанне сваёй графічнай знакаваасцю дадзенага выпуску. Нагадаем, што тэндэнцыі выкарыстання ручных малюнкаў мастакоў для вырабу твораў запалкавай графікі знаходзяць водгук і ў паштовай графіцы Беларусі таго перыяду (1991–1999), чаму прысвечаны асобны артыкул [4].

Пазнейшыя выпускі калекцыйных набораў-кніжак (1997–2009) характарызуюцца напоўненасцю фатаграфічнымі здымкамі гарадскіх славуцасцей, адаптаванымі пад малы фармат друку. Для аптычнай завершанасці вобразаў і агульнай інфармаванасці ўведзена сечаная гарнітура. З шырокім распаўсюджваннем камп'ютарных тэхналогій таксама паўстае праблема перанасычанасці вобразаў, апісаная ў артыкуле пра паштовую графіку, а менавіта афармленне мастацкіх канвертаў у 2000-х гадах [4]. Сустрэкаюцца зусім недарэчныя градыентна-вясёлкавыя рашэнні на абаротным баку ўпакоўкі, што перашкаджае цэласнаму ўспрыманню набору як мастацкага твора прыкладной графікі Беларусі.

Даволі цікавыя ў мастацкім сэнсе мастацка-вобразныя рашэнні серыйных выпускаў, якія знайшлі распаўсюджанне ў побыце. Беларускія мастакі на фабрыцы “Барысаўдрэў” прыйшлі да ўніверсальнага рашэння, маючы назапашаны вопыт за гады распрацовак мастацкіх канцэпцый запалкавых этыкетак. У 2015 годзе выпускаецца выяўленчая серыя “Гербы гарадоў Рэспублікі Беларусь”. Знакаваасць, адаптыўная форма, графічнасць і якасць друку робяць яе паспяховым таварам. Адзіны спрэчны момант, які ўзнікае з любым візуальна якасным аб'ектам утылітарнага прызначэння, абумоўлены тым, што па сканчэнні выкарыстання аб'ект адпраўляецца на сметнік. Адпаведна, вобраз герба горада, які з'яўляецца нематэрыяльнай гісторыка-культурнай каштоўнасцю, зніжаецца ці наогул нівелюецца. Такая ж праблема чытаецца ў серыі “Награды перамогі” (2017) з дэталёвым адлюстраваннем твораў медальернага мастацтва СССР (1941–1945).

У якасці высноў адзначым, што сёння скарачаецца візуальная разнастайнасць вобразаў у галіне запалкавай графікі, хаця мастацкія рашэнні, якія раней выкарыстоўваліся ў распрацоўцы этыкетак запалкавых пачкаў, маюць патэнцыял развіцця

і паспяховай інтэрпрэтацыі ў будучым. Спад выяўленчага ўзроўню выкарыстання вобразаў назіраецца з 2000-х гадоў, калі гэтую вобласць прыкладной графікі «захапіў» камп'ютарны графічны рэдактар з бясконцым наборам прымітыўных нарыхтовак-эфектаў. Шэраг сучасных мініяцюрных вобразаў падобны да малюнкаў і канцэпцый, якія выкарыстоўваліся ў паштовай графіцы Беларусі, аднак якасць вытворчасці, папера і дакладнасць малюнку на запалкавай этыкетцы саступаюць «прывілеяванай» вобласці мастацкага афармлення паштовых марак. Станоўчым фактарам з'яўляецца наяўнасць прыватных калекцый запалкавых этыкетак, па якіх можна скласці ўяўленне аб гэтай галіне і даследаваць разнастайнасць візуальных рашэнняў.

Літаратура

1. Богданов, В. М. Спичечные этикетки и их коллекционирование / В. М. Богданов ; Всесоюзное общество филателистов. – М. : Связь, 1970. – 55 с.
2. Ленсу, Я. Гісторыя на запалках / Я. Ленсу // Мастацтва. – 2013. – № 6. – с. 46–47.
3. Музей спички [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://match-museum.ru>. – Дата доступа: 06.08.2020.
4. Гонжуров, Г. А. Формирование культурно-художественной традиции почтовой графики Беларуси в 1991–2019 гг. / Г. А. Гонжуров // Артэфакт. – 2019. – № 12. – с. 117–124.
5. Кацар, М. С. Беларускі арнамент. Ткацтва. Вышыўка / М. С. Кацар. – Минск : БелЭн, 1996. – 208 с.

Горанская Т.Г.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ТЕМА РУИН В СОВРЕМЕННОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Исследование выполнено при финансовой поддержке БРФФИ в рамках научного проекта № Г20-062 (4.05.2020–31.03.2022) «Образ белорусского города в современном изобразительном искусстве»

Современные процессы культурной универсализации и глобализации – проникновение информационных технологий во все сферы бытия, ускорение темпа жизни, социальной и территориальной мобильности, множественность возможностей коммуникации – изменяют восприятие и переживание человеком действительности, в том числе пространства и времени. Пространство обретает неоднородность. Время утрачивает направленность, прошлое и будущее оборачиваются искаженными отражениями бесконечного настоящего. Можно утверждать, что современная культура является «культурой реальной виртуальности», когда границы физической реальности делаются условными, а «выдуманный мир становится определяющим жизненным опытом» [1, с. 601].

Исчезает или изменяется связь с минувшим - историческими корнями, местами, культурными традициями, приводя к трансформации идентичности, появлению ощущений нестабильности, неуверенности в будущем, тревоги и страха, а также к тенденции соединить прошлое и настоящее, сохранив и/или изобретя традиции.

В этой связи образ руины обретает новые смысл и содержание, выражая *утрату и возвращение прошлого в настоящее, сохранение многообразия картин мира и национальных особенностей*, с одной стороны, и *создание возможных* (виртуальных) *реальностей* общечеловеческой культуры, с другой, что находит отражение в кино, литературе, изобразительном искусстве.

Цель статьи - проанализировать теоретические основы и выявить подходы к художественной интерпретации руины в современном изобразительном искусстве.

Руина – это *часть архитектурного объекта*, обрушившегося «от времени или по злой воле человека» [2, с. 307].

Еще теоретики эпохи романтизма отмечали многослойность восприятия и переживания руины, *как объекта созерцания*, выделяя индивидуальные характеристики *места*. Д. Дидро писал об эстетике разрушения, подчеркивая *живописность* руины – незавершенность формы, случайность композиции, игру света и тьмы, разнообразие оттенков и фактур поверхностей и т.д.

Э. Бёрк и И. Кант трактовали руину, как предмет, вызывающий чувства опасности и *страха*, и относили ее к эстетической категории *возвышенного*.

Ф. Р. де Шатобриан писал о чувствах скорби и тревоги, вызываемых утратой прошлого, о *бренности материи*.

К. В. Ф. Шлегель связывал значимость *фрагмента* (руины) с крушением истории.

Г. В. Ф. Гегель отказался от романтического толкования руины, понимая разрушение как необходимую составляющую диалектического развития бытия.

Р. Маколей, изучая на основании путевых заметок, писем и дневников эстетическое восприятие руины в истории европейской культуры, ввела понятие «*Ruinenlust*» («Жажда руин»). Она сравнивала руины с «сохранившимися фрагментами» (словами) утраченного (исчезающего) повествования, посредством которого человек может взаимодействовать с прошлым, изменяя его, и формировать будущее [3, PR, XVIII].

А. Бретон представлял «руину» как «*чудесное*», «символ, способный волновать человеческую душу в ту или иную эпоху» [4].

В контексте работы Р. Краусс, И. А. Буа «Бесформенность. Руководство для пользователей», где авторы исследуют категорию «бесформенное» Ж. Батая, руину можно трактовать как случайность смысла.

Исследуя руину в культуре авангарда, С. Бойм отмечает, что «руины заставляют нас задуматься о прошлом, которое могло бы быть, и о будущем, которого никогда не было, дразня нас утопическими мечтами о том, чтобы избежать необратимости времени» [5].

А. Ухналев полагает, что в эстетике руины главное – *овеществленное время*.

Д. Тригг отмечает, что руины – это «не просто искореженная материя – это еще и *спутанное время*. <...> Вопрос не в том, *где* находятся руины, вопрос – *когда*... Не в настоящем, но и не в прошлом» [6]. Руины существуют «во времени, которое сами <...> разрывают» [6].

В трудах теоретиков постмодерна руина – это образ разбитой на осколки действительности – *мозаики* пространства и времени («деконструкция» Ж. Деррида; «симулякр» Ж. Бодрийяр и др.). Ж. Бодрийяр выделил этапы изменения образа в отношении к «фундаментальной реальности», который ее отражает, искажает, затем маскирует ее отсутствие и, в результате, «не имеет отношения к какой бы то ни было реальности», то есть, границы между действительностью и иллюзией исчезают [7].

С. Бойм связывает отношение к руине в XX веке с понятием «*ностальгия*», которая «неизбежно появляется как защитный механизм во времена ускоренных ритмов жизни и исторических потрясений», делая «возможным разделение на «локальное» и «универсальное»» [8].

А. Нууссен в статье «Nostalgia for ruins» трактует руину как *семантическую конструкцию* времени и пространства, которая является центральным топосом современности.

В. В. Федоров пишет, что в «современной культуре руины – <...> образ виртуальной реальности» [9, с. 85]. Он выделяет руины «*исторические*» («древние») и «*современные*», которые различаются временным промежутком между моментами их возникновения и восприятия.

Как *незавершенная целостность*, восполнить которую позволяет воображение

наблюдателя, руина, имеет две формы существования: «воспринимаемую» и «воображаемую» (С. Лишаев).

В современном изобразительном искусстве можно выделить четыре интерпретации руины:

1. Историческая руина – фрагмент «прошлого», присутствующий в «настоящем» и обладающий историко-культурной ценностью и эстетическим потенциалом [2, с. 307]. Она «несет двойную смысловую нагрузку ... об утрате и о сохранении прошлого», вызывая удовольствие и ужас [10, с. 24-25]. Это «памятники победы времени над человеком и, одновременно, человека над временем» [11, с. 51].

1.1. Руина как форма сохранения прошлого

Являясь документальным свидетельством минувшего (овеществленная память), руина отмечает принадлежность к определенной культурной традиции, месту и времени (исторической эпохе). Как материальный объект, она совмещает в себе неустойчивое равновесие культуры и природы, которое создает новую «целостность, характерное единство» и фиксирует завершенность прошлого [12, с. 228].



Рис. 1. В. Удальцов. Ирландия. Аббатство Тимолиг (Timoleague). Кельтские сокровища. Бумага/перо, чернила 30x21 см, 2009 г.

Как «зримое прошлое-в-настоящем» (С. Лишаев), символ подлинности и преемственности культурной памяти, единство человеческой истории и природы трактует руину В. Удальцов (рис. 1).

В реалистическом изображении современных останков каменных стен древнего монастыря францисканцев XIII века подчеркнуты их бывшие мощь и величие. У них нет назначения, они являются продолжением окружающего ландшафта, вовлекая зрителя «в свою игру присутствия и отсутствия, <...> целого и неполного, величественного и жалкого» [13; с. 84]. Портал сохранившейся стрельчатой арки на затемненном переднем плане открывает глубину пространства за ней и ракурсы множества опор и сводов, притягивая взгляд наблюдателя, останавливая мгновение и связывая прошлое и настоящее. Одновременно художник подчеркивает автономность минувшего, замыкая перспективу внутреннего «лабиринта» аббатства. Лучи света скользят от одного архитектурного фрагмента к другому, изгибаясь, перепрыгивая через промежуточные пространства дворики, подчеркивая романтику эстетики разрушения, «аристократичность» руин. Мастер обращает внимание на детали: текстуру каменной кладки, трещины, напоминая о том, что все подвержено старению и разрушению.

1.2 Руина как основа воссоздания утраченного прошлого

Согласно А. Шенле, руины «отсылают не к изначальной точке существования цельного предмета, а к тому разнообразию форм и функций, которыми предмет обрастает на протяжении своего существования. Они заявляют о пересечении прошлого и настоящего, о многорусловом характере истории, о существовании альтернативных исторических рядов, о возвращении прошлого» [10, с. 24-25]. Для воссоздания руины в ее исконной, либо новой целостности значимость приобретает само напластование «следов» давно минувших веков, «патина времени». Происходит изобретение утраченной традиции, создающей новые множественные связи прошлого и настоящего.



1.2.1 Прошлое в изначальной целостности

Средневековый замок на левом берегу Луары, сильно пострадавший во время бомбежек и обстрелов Второй мировой войны, был впоследствии

восстановлен. Художник возвращает прошлое в настоящее, соединяя в одном графическом изображении два мгновения из жизни замка, разделенные веками (рис. 2).

Рис. 2. Ж. Триньяк. Сюлли на Луаре, замок. Офорт, резец, сухая игла 17,5x21,5 см, 1995 г.

Разломанные деревянные стропила, куски обрешетки, покрытые побегами плюща, обрамляют высветленный солнцем макет старого замка с партером сада и фигурками гуляющих людей, стоящий в центре. Используя разность в масштабах и проработке деталей реальных конструкций, крепостных башен и стен, соединяя две точки зрения «а vol d'oiseau» мастер «создает в настоящем форму прошедшей жизни ... прошлое с его судьбами и изменениями концентрировано в данной точке эстетически созерцаемого настоящего» [12, с. 233].

1.2.2 Возможное прошлое

Исторические руины как палимпсест событий минувшего и современных их прочтений, позволяют обрести прошлое «в законченном виде, который, возможно, никогда реально не существовал» (Э. Виолле-ле-Дюк) [14, с. 54].

2. **Руина настоящего** – это приходящие в упадок заброшенные здания, разрушенные архитектурные объекты, возникшие в результате военных действий, стихийных бедствий, экологических катастроф (Чернобыль).

2.1 Руина как разрушение повседневной действительности

Руина разрушает повседневную действительность, тем самым, изменяя восприятие человеком реальности и открывая иные ее стороны, нивелируя понятия «внутри и вне стен» (И. Е. Данилова). Знакомое место в одно мгновение становится неузнаваемым, опасным. Дома обнажают то, что прежде было скрыто - свой остов (конструкции, материалы) и внутреннее содержание: «разрезы <...> комнат с уцелевшей <...> печью, <...> дверью <...> тонкие прослойки пола и потолка. <...> Есть дома сквозные, с сохранившимся фасадом, просвечивающим развороченной темнотой и глубиной. А в пустые оконные выбоины верхних этажей видно небо. Есть дома, особенно небольшие, с раскрошившейся крышей, из-под которой обрушились балки и доски. Они косо повисли, и, кажется – они все еще рушатся, вечно падают, как водопад» [15]. Проникая сквозь проломы в кровле и разбитые окна, полосы солнечного света размыкают внутреннее пространство здания, выхватывая силуэт мужчины, стоящего на границе с тенью (рис. 3).

Рис. 3. Д. Дэнджер. «Не торопитесь, постарайтесь не забыть, мы никогда не будем». Цветная печать 24x36 см, 2015 г.

Он будто «готовится расстаться с чем-то, на что пристально смотрит... Его лик обращен к прошлому», которое все еще присутствует в своих останках, в воспоминаниях, но более недоступно [16, IX]. Утраченное пространство оборачивается утраченным временем.



Руина как утраченное будущее

История человеческой цивилизации всегда сопровождалась войнами и разрушениями. Литература и изобразительное искусство всех эпох находили «красоту в темноте и жестоких силах, физических и духовных, одним из символов которых является» руина [3, PR, XX]. Урбанистический мир, умирающий без надежды, из которого ушли все краски жизни, покачнувшийся в самой своей основе – безмолвный мир «утраченного будущего», из которого исчезают следы присутствия человека, вызывающий ощущение ужаса (рис. 4).



Рис. 4. А. Семенов. Город греха 1

Реалистическое изображение уходящих в туманную перспективу изъеденных эрозией скелетов, похожих друг на друга, «неживых» и «неподвижных» зданий, тем не менее, оставляет сомнение в их реальности. В трактовке художника апокалиптическая антиутопия современного мира – это ночной кошмар, от которого невозможно проснуться.

3 **Руина как смысловая конструкция** стирает границу между действительностью и иллюзией, заставляя «материю подчиняться логике нереального» (сон с открытыми глазами)... [6] Руина создает особую структуру (разрыв-связь) пространства-времени, существуя «между», точнее, «итам, и здесь» (С. Лишаев). Она *сохраняет память истории и культуры, порождая их новые смыслы*, – становится основой для *создания возможных реальностей*. Главное свойство руины – это «*единство пространства, времени и смысла*», как отражение дуализма материального и идеального, физического тела человека и его сознания, которые могут находиться в разных временных и пространственных измерениях («В кругу руин» Х. Л. Борхес, «Эксперимент со временем» Дж. У. Дан) [17, с. 162].

3.1 Руина как миф

Современное восприятие и переживание времени и пространства как тоски «по другому <...> времени нашего детства, более медленным ритмам наших снов» порождает «желание превратить историю в частную или коллективную мифологию, пересмотреть время как пространство, отказываясь подчиниться» его «необратимости» [18].



Рис. 5. С. Римашиевский. Вечное стремление. Холст, масло, 2001 г.

Утраченная и вновь собранная из фрагментов башня Вавилона (руина), повторяющаяся на холсте в разных формах, создает *бесконечный пространственный миф* (рис. 5). Художник сотворил новое *повествование* о библейском событии, переосмыслив образ, прошедший сквозь всю человеческую историю, и превратив его в «наиболее яркую и самую подлинную действительность» – город башен в долине реки [19, с. 36].

3.2 Руина как основа возможной реальности («место встречи» «культурных миров и исторических эпох») [20].

Существование современного человека связано с бесконечным воспроизводством образов действительности, которые, устраняя границы между оригиналом и копией, формируют пространство виртуальной реальности. Фрагменты подлинных архитектурных объектов разных эпох и народов становятся основой, связующей прошлое и настоящее «в различные экзистенциальные топографии культурных форм» [8]. В современном изобразительном искусстве эта тенденция выражается в изображении фантастических

городов – мест, где «современные технологии» смешиваются «с иными временами, <...> пространствами, <...> парадигмами», уходящими в глубину веков (рис. 6) [21].

Художник создает новую архитектуру знакомых форм зодчества, соединяя элементы средневековой европейской готической и традиционной арабской архитектуры в единое городское *пространство-сполю*. Реалистичность и проработка деталей подчеркивают необычность целого. Город-сполия воплощает возможность существования глобальной культуры. Это видение, имеющее реальную основу – священный для мусульман город Медину в Саудовской Аравии.



Рис. 6. Л. Гапайяр. Взгляд на Медину. 2011 г.

4 Предметы и архитектурные фрагменты как признаки руины

В изобразительном искусстве архитектурные объекты, их фрагменты и предметы повседневного быта, *утратившие* свой изначальный облик, смысл и назначение, будто потерявшиеся в пространстве и времени, обращаются в знаки времени, места и не-места. Руина, как процесс и следствие разрушения, стирает «грань между целым и фрагментарным, внешним и внутренним», «находится в пограничном состоянии между бытностью вещи и следом, тенью этой вещи, это бытие-на-границе-небытия» [3, с. 84, 86]. Значимым является само *присутствие* вещи.



Рис. 7. Д. Чернов. Окно возле стены. Бумага, карандаш 47x 47 см, 2011 г.

4.1 Руина как знак времени

Пустая оконная рама, прислоненная к вертикальной плоскости старой кирпичной стены, скрытая пушистым снегом и тонкими стеблями пожелтой травы, становится выражением «бренности материи перед лицом вечности» и вызывает сожаление об ушедшем времени (рис. 7) [2, с. 307].

Играя контрастами солнечного света и тенями ветвей деревьев, художник подчеркивает течение времени и жизни вокруг. Живописная поверхность кирпичной кладки, испещренная трещинами, деревянная рама, снежный сугроб представлены им как эстетические ценности. Фактура и текстура обветшалых материалов становятся достаточной основой для создания образа времени. Мастер не интерпретирует действительность, а представляет ее как данность. Это повествование о жизни вещи. Старая рама – знак навсегда утраченного прошлого, «одушевленный» предмет, на основании бытия которого невозможно воссоздать целое.

4.2 Руина как знак места-события

«Пространство становится местом тогда, когда оно выделено любым объектом или событием» – реальным и/или воображаемым, связывающим его с человеческим миром и соединяющим в себе прошлое и настоящее [22, с. 59]. Руина, как место, существующее и исчезающее, отражает утраченные образы и мысли, то, что отлично от объективных его характеристик как физической реальности.



Два пространства-времени – повседневное и сакральное – находятся в одном месте (рис. 8). Художник связывает их друг с другом посредством вещи – деревянных скамеек, стоящих посреди поля и разделенных грунтовой дорогой, уходящей далеко за горизонт, откуда должно взойти солнце.

Рис. 8. М. Колпанович. Катедрa. Холст, масло 100x80 см, 2008 г.

Над ними, высоко в небе, занимая почти всю поверхность холста, проступают призрачные очертания кажущегося видением центрального нефа готического собора. Реальность обыденного места изменяется, приобретая качества иного бытия, становящегося осязаемым. Вещь (скамья), извлеченная из привычного контекста, и помещенная в чуждое ей место, наделяет его двойным смысловым значением и смещает представления об означаемом и означающем.

4.3 Руина как знак не-места

Традиционно «не-место» - это *пространство-время перехода*, неопределенности и энтропии, лишенное истории, традиции, мифа (М. Оже) или «абстрактное место» (А. Лефевр). Воображение художника наполняет «не-место» смыслом, превращая его в «место-на-границе» - «соприкосновения <...> и взаимопроникновения смежно сосуществующих» фрагментов бытия в его прерывности и непрерывности (рис. 9) [23, с. 144]. Это пространство-время выбора для человека, «жизнь в ее постоянном рождении и разрушении», поиске смысла человеческого существования [24, с. 13].

Рис. 9. М. Левандовский. *Время героев*. Холст, масло 50x70 см, 2015 г.



Арочный предел (как архетип матери-земли,-воды), сочетающий в себе части (цвета) двух миров - статичного (сознательного) и динамичного (бессознательного) – амбивалентное место-не-место, «начало или конец всякого определенного бытия», пути, паломничества [23, с. 144]. Маленькая человеческая фигура на носу лодки с дымящимся факелом-полотнищем у подножия гигантского разрушающегося портала расплывается, утрачивая четкие очертания, становится бесформенной, будто поглощается пространством. Пересечение границы становится актом сакрального действия – превращения предельного в беспредельное. В трактовке художника *не-место* арочного портала открывает в себе важное качество нарушения череды событий, *превращаясь в место утраты старых и обретения* новых историй, традиций, идентичностей.

Ускоряющиеся процессы культурной универсализации и глобализации изменяют человеческое восприятие и переживание пространства-времени. Исчезает или изменяется связь с прошлым – местами, культурными традициями и т. д., что обуславливает обретение руины в современном изобразительном искусстве нового смысла и содержания.

Как «символическая форма», отражая диалектическое единство смерти и жизни, хаоса и порядка, разрушения и преемственности истории и культуры, руина, с одной стороны, является звеном, *связующим фрагменты различных исторических эпох и культурных картин мира между собой*, а с другой, *воплощает виртуальную реальность бытия, возможную глобальную культуру и/или катастрофу*.

Можно выделить четыре основные трактовки руины современными художниками: *руина историческая* (часть единства истории, культуры и природы, современная интерпретация традиции и основа для создания новой традиции); *руина настоящего и/или «утраченного будущего»* (исчезновение следов присутствия человека, антиутопия); смысловая конструкция - *миф* и/или *возможная реальность*; *вещь* (фрагмент) *как время, место и не-место*.

Литература

1. Кастельс, М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / М. Кастельс. – М. : ГУ ВШЭ, 2000. – 608 с.

2. Власов, В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 т. / В. Г. Власов – СПб. : Азбука-классика, 2004–2010. – Т. 8 : Р– с. – 2008. – 848 с.
3. Macauley, R. Pleasure of ruins [Electronic resource] / R. Macauley. - New York : Walker And Company, 1953. – 492 s. – Mode of access: <https://archive.org/details/pleasureofruins010331mbr>. – Date of access: 05.08.2020.
4. Бретон, А. Манифест сюрреализма 1924 года [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.staratel.com/pictures/surreal/manifest.htm>. – Дата доступа: 05.08.2020.
5. Boym, S. Ruinophilia: Appreciation of Ruins [Electronic resource] / S. Boym // Atlas of Transformation. – Mode of access: <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/r/ruinophilia /ruinophilia-appreciation-of-ruins-svetlana-boym.html>. – Date of access: 05.08.2020.
6. Тригг, Д. Психоанализ руин [Электронный ресурс] / Д. Тригг // Новое литературное обозрение. – № 89. – НЗ. – 3/2013 – Режим доступа: https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyy_zapas/89_nz_3_2013/article/10514/. – Дата доступа: 05.08.2020.
7. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляция [Электронный ресурс] / Ж. Бодрийяр. – Режим доступа: http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml. – Дата доступа: 05.08.2020.
8. Бойм, С. Будущее ностальгии [Электронный ресурс] / С. Бойм // Серия «Библиотека журнала “Неприкосновенный запас”». - Режим доступа: <https://www.litres.ru/svetlana-boym-19857950/buduschee-nostalgii/chitat-onlayn/>. – Дата доступа: 05.08.2020.
9. Федоров, В. Архитектурный текст: очерки по восприятию и пониманию городской среды / В. Федоров – М. : Ленанд, 2016. – 160 с.
10. Шенле, А. Апология руины в философии истории / А. Шенле // Новое литературное обозрение. – 2009. – № 5 (95) – с. 24-38.
11. Данилова, И. Е. «Прах и останки древнего великолепия». (Тема руин в трактате Л.-Б. Альберти «Десять книг о зодчестве») / И. Е. Данилова // Мировое древо Arbor mundi. – 2000. – № 7 – с. 38-60.
12. Зиммель, Г. Руина / Г. Зиммель // Избранное : В 2 т. – М. : Юристъ, 1996. – Т. 2 : Созерцание жизни. - с. 227–233.
13. Лишаев, С. А. Игра руин (материалы к эстетической аналитике руины) / С. А. Лишаев // *Mixtura verborum* 2013: время, история, память : философский ежегодник / под общ. ред. С. А. Лишаева – Самара : Самар. гуманитар. акад., 2014. – с. 84-100.
14. Михайловский, Е. В. Реставрация памятников архитектуры: развитие теоретических концепций / Е. В. Михайловский – М. : Стройиздат, 1971. – 189 с.
15. Гинзбург, Л. Записки блокадного человека [Электронный ресурс] / Л. Гинзбург. – Режим доступа: http://militera.lib.ru/memo/russian/ginzburg_la/ 01.html. – Дата доступа: 05.08.2020.
16. Беньямин, В. О понятии истории / В. Беньямин // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 46 – с. 81–90.
17. Резвухина, А. И. Эссе: руины повсюду и нигде [Электронный ресурс] / А. И. Резвухина. – Режим доступа: <http://iculture.spb.ru/index.php/stucult /article/view/1191/1038>. – Дата доступа: 05.08.2020.
18. Boym, S. Nostalgia and its Discontents [Electronic resource] / S. Boym. – Mode of access: https://agora8.org/SvetlanaBoym_Nostalgia/. – Date of access: 05.08.2020.
19. Лосев, А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 2001. – 345 с.
20. Соколов, Б. М. Руина как граница культурных миров / Б. М. Соколов // Тема руин в культуре и искусстве. Царицынский научный вестник. – Вып. 6. – М., 2003. – с. 7-38.
21. Дэвис, Э. Техногнозис: миф, магия и мистицизм в информационную эпоху /

Э. Дэвис. – Екатеринбург : Ультра ; Культура, 2008. – 480 с.

22. Полякова, С. Не-место в искусстве и постчеловеческом мире / С. Полякова // Диалог искусств. – № 4. – 2017. – с. 58–60.

23. Пивоваров, Д. В. Граница / Д. В. Пивоваров // Современный философский словарь. – М., 2015. – с. 144–147.

24. Бретон, А. Безумная любовь / А. Бретон. – М. : Текст, 2006. – 190 с.

Дадамухамедов Б.Ф.

(Республика Узбекистан, г. Ташкент)

ЮВЕЛИРНЫЕ УКРАШЕНИЯ УЗБЕКИСТАНА XIX – XX ВЕКОВ

К числу наиболее развитых видов народного искусства, которые сумели сохранить свою жизненность до наших дней и получили своё дальнейшее развитие в творчестве современных мастеров, относится ювелирное искусство, имевшее повсеместное распространение и богатейшие традиции, уходящие в глубокую древность.

Подлинного расцвета ювелирное искусство достигло в XIX – начале XX вв. Украшения, выполненные ювелирами Бухары, Хорезма, Самарканда, Ташкента, Ферганской долины, пользовались спросом на Востоке и Западе. Особенно ценились изделия мастеров Бухары и Ташкента. Ювелирные изделия узбекских мастеров отличает богатство форм, изящество отделки и проработанность деталей. Излюбленным материалом для ювелирных украшений в Узбекистане всегда было серебро. Серебро применяли не только для женских украшений. Им отделывали сбрую коней, стремяна, оковывали парадные седла, серебряные бляшки прикрепляли к потнику, украшали плетью-камчу, рукояти и ножны оружия. Из серебра делали пуговицы для одежды, пояса. Так, к парадному традиционному мужскому костюму бухарские мастера изготавливали пояса с крупными орнаментированными и украшенными камнями и чернью ювелирными пряжками. Иногда по всему поясу нашивали круглые или фигурные медальоны. Самые дорогие мужские пояса целиком состояли из филигранных подвижно соединенных изогнутых пластинок с ажурным орнаментом.

В сочетании с серебром узбекские ювелиры используют драгоценные и полудрагоценные камни: дымчато-розовый лал, изумруд, сапфир, гранат, сердолик, бирюзу, жемчуг, перламутр, коралл. Причем, по традиции, камни для ювелирных изделий не гранят, а шлифуют.

Непременным дополнением к костюму узбекских женщин всех возрастов всегда были украшения из серебра или золота. Но к свадьбе готовят целые ювелирные комплекты, некоторые из которых невеста продолжает носить и после бракосочетания, до рождения первого ребенка.

Традиционный костюм невесты включает множество украшений, в том числе различные серебряные, позолоченные или золотые налобные повязки или диадемы. Ташкентские, ферганские и бухарские невесты надевали довольно высокий позолоченный ажурный кокошник «тилля-кош» со вставками бирюзы и разноцветных стразов, оформленных снизу множеством фигурных подвесок. В начале XX в. бухарские мастера делали диадемы, повторяющие форму бровей, и называли их «боло-абру». Особенно красивы старинные налобные повязки «баграк» в виде полосы из соединенных шарнирами квадратных серебряных пластин. Каждая пластина декорирована золочением, тиснением, инкрустацией из полудрагоценных камней, окруженных мелкой бирюзой. Старинное бухарское головное украшение «жевак» состояло из шести длинных нитей, на которые были нанизаны серебряные и позолоченные бусы, кораллы, жемчужины, а между ними кисточки из шелка с металлическими колпачками на концах. Это украшение наматывали на головной убор, а концы нитей свободно свисали вдоль щек.

Невеста из Хорезма надевала налобное украшение «осма-дузи» с самоцветами и металлическими подвесками. Надо отметить, что хорезмийские женские украшения отличаются архаичностью форм и своеобразием ювелирной отделки. Традиционный головной убор «такья-дузи», выполненный из мелких металлических фигурных пластинок и подвесок, живо напоминает форму боевого шлема. Он плотно облегает голову и имеет слегка заостренную макушку. В комплект убора невесты в старину входили височные подвески прямоугольной или миндалевидной формы, всевозможные булавки для закалывания платков и прикрепления к головному убору украшений.

Неизменной частью женского нарядного костюма были накосные подвески к косам, так называемые «чоч-попук», сделанные из черного шелка, с серебряными или позолоченными украшениями и ажурными подвесками на концах.

Излюбленные нагрудные украшения узбекских женщин – ожерелья из связок коралловых бус «марджон». Как правило, крупные и мелкие кораллы нанизаны в несколько нитей и перемежаются с рядами цепочек. Причем нити кораллов с пронизями из ажурных шариков и бусин собраны в отдельные фрагменты и разделены прямоугольными или фигурными пластинками, украшенными эмалями или камнями. Очень популярны ожерелья из бисера или кораллов, нанизанных вперемежку с монетами или металлическими плоскими кружками. Нередко в ожерелье вставляется крупный нарядный медальон «зебиргардон» с узорами и камнями.

Часто нагрудные украшения представляют сложные формы серебряных пластинок, украшенных камнями, филигранью, чернью или эмалями и соединенных пятью-шестью рядами серебряных цепочек. Причем, центральная пластина отличается от остальных формой, размером и тщательностью отделки. Такая пластина, как и все это украшение, называется «хайкель», то есть «фигура». В этом названии сохранился отзвук древнего обычая носить на груди изображение тотемного животного – покровителя рода.

Среди старинных узбекских ювелирных украшений особую форму представляют ювелирные футляры для амулетов – «туморы». Они делаются в виде треугольников, обращенных вершиной кверху, прямоугольников, многоугольников, цилиндрических трубочек. Туморы не только тщательно орнаментированы филигранью, зернью или эмалями, но и нередко снабжены надписями с молитвами. Туморы подвешивали к ожерельям с ажурными пронизями или носили, прикрепив к цепочке, на груди. Иногда в одном украшении совмещали два-три тумора разной конфигурации. В старину узбекские женщины прятали в тумор молитву-оберег, амулет, магическое заклинание, а некоторые – записочку от любимого. Ювелиры Хорезма оформляют туморы особенно пышно и нарядно, окружая амулетницу множеством позолоченных фигурных подвесок с коралловыми бусинами.

Необычайно изысканны по форме и отделке традиционные серьги узбекских женщин. В комплект украшений входят серьги «ирак», «сирға» с дужкой в виде тонкого кольца с перекладиной, на которую нанизываются разноцветные бусинки и серьги с подвесками в виде куполов или шатровых сводов, которые были настоящими произведениями ювелирного искусства. В Ферганской долине широкое распространение получили золотые и серебряные серьги «кашкар балдок». А бухарские мастера славятся выделкой золотых серег «шибирма» в форме лепестка с большими рубинами в центре, окруженными жемчужинами. В старину модницы вдевали в уши одновременно по две пары серег. А в некоторых районах Узбекистана женщины носили в носу специальные серьги «булоки», «арабек» или розетку на ножке, которую вставляли в прокол в ноздре.

Надо отметить, что в ювелирном деле выделяются мастера, специализирующиеся на изготовлении женских серег – «зираксоз» и колец – «узуксоз». Кольца женщины носят на всех пальцах, кроме третьего. В кольца вставляют излюбленные на Востоке камни – жемчуг, рубины, бирюзу, сердолик, часто окружая большой камень несколькими мелкими глазками. Носят перстни с металлическими или каменными печатками, вправленными в

гладкую или слегка орнаментированную оправу.

Браслеты – бухарские ажурные «шабака», в виде сеточки, тонкие, с изящным штампованным узором или покрытые чернью, хорезмские массивные, украшенные сердоликами, – носят часто парами. Браслеты делают замкнутые, с застежками или открытые. Кольца и браслеты самого разнообразного оформления и техники исполнения неизменно входят в состав любого, даже самого скромного комплекта женских украшений.

Мастерство ювелиров передается из поколения в поколение, от дедов и отцов к сыновьям. Благодаря творческой энергии и искусству мастеров Ташкента, Самарканда, Бухары, Хорезма, Ферганы не обрываются древние традиции этого замечательного художественного ремесла.

Ювелирные украшения Узбекистана, созданные в период XIX–XX вв., живут и в наше время, выполняя чисто декоративную функцию. Многие из них оседают в музейных собраниях, это и есть основная проблема нынешнего века. Ведь традиционные ювелирные украшения являются богатейшим источником художественных образов и форм для молодого поколения XXI в., создающих национальные украшения для будущего наследия. Это говорит о том что, ювелирные украшения Узбекистана в своем образе представляет достояние и наследие всего узбекского народа.

Литература

1. Абдуллаев, Т. Песнь в металле / Т. Абдуллаев, Д. Фахретдинова, А. Хакимов. – Т. : Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1986. – 251 с.
2. Фахретдинова, Д. Ювелирное искусство Узбекистана / Д. Фахретдинова. – Т. : Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1988. – 204 с.
3. Сычева, Н. Ювелирные украшения народов Средней Азии и Казахстана XIX–XX веков / Н. Сычева. – М. : Советский художник, 1984. – 179 с.

Иноземцева О.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ОБРАЗ ФРАНЦИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВРЕМЕННЫХ БЕЛОРУССКИХ ХУДОЖНИКОВ. ДИАЛОГ КУЛЬТУР

Диалог культур в XXI столетии приобрел глобальный характер благодаря высокому уровню развития современных социально-общественных коммуникаций. Традиционные барьеры – расстояние, язык, финансовая составляющая и другое были значительно нивелированы цифровой революцией, которая практически сняла границы на расширение культурного пространства [1]. Учитывая, что значительное большинство белорусского населения активно использует Интернет в своей профессиональной, творческой и досуговой деятельности, можно утверждать, что формируется своеобразная парадигма современной культуры, когда, независимо от наличия личностного соприкосновения с инонациональным культурным процессом, у реципиента имеется большое разнообразие эмоциональных и эстетических ассоциаций, связанных с инонациональной культурой [2]. Современное белорусское культурное пространство представлено значительным количеством разнообразных художественно-эстетических явлений, в том числе взаимодействующих с культурными процессами иных стран. На примере данной статьи автор представляет интерпретацию элементов французской культуры в творчестве современных белорусских художников.

Культурные тенденции Франции не одно столетие оказывали существенное влияние на развитие мировой науки, архитектуры, литературы и искусства. Белорусская культура постоянно взаимодействует с европейским культурным процессом, а франко-

белорусские культурные связи имеют давние и прочные корни, разнообразные и многоплановые. Многие памятники белорусской архитектуры, среди которых Дворцово-парковый комплекс в Несвиже, костел в д. Ишкольде, костел в д. Маломожайкове несут в себе черты французской архитектуры соответствующего исторического периода [3]. По принципам французского классицизма закладывались парки в местных усадьбах XVII–XVIII веков.

Белорусская культура также оказывала и оказывает влияние на французскую. Достаточно вспомнить талантливого композитора, пианиста и художника Наполеона Орду, в середине XIX века служившего директором итальянской оперы в Париже, и Марка Шагала, награжденного высшим знаком отличия Французской Республики. Тадэуш Костюшко, Хаим Сутин, Осип Цадкин, Валентий Ванькович – их жизненный путь пересекался с Францией и ее культурой, которая оставила свой след в судьбе и творчестве каждого из них. Сегодня межкультурный диалог расширяется, приобретает особую значимость в образовательном и социальном пространстве, способствует не только освоению особенностей иных культур, но и позиционированию собственной национальной культуры [4].

Творческое отображение образа Франции и диалога двух культур в произведениях современных белорусских художников представляет обширное поле для изучения и стало целью разработки и проведения выставочного проекта «Сны о Франции». Проект осуществлялся МОО «Союз мастеров-миротворцев» при поддержке Посольства Французской Республики в Беларуси в 2019 и 2020 гг. В 2020 г. проект был включен в программу Месяца Франкофонии в Беларуси.

Проект выявил обширный пласт интерпретаций концептов французской культуры в произведениях современных белорусских художников. Условно данное влияние можно разделить на несколько направлений, включающих отображение общенациональных, культурных личностных и событийных явлений [5].

К первому направлению автор относит изображения историко-культурных памятников и видов Франции (Игорь Адамович «Мост Александра. Хрустальный закат», 2018; «Солнечный Лувр», 2017; Сергей Римошевский «Что будет, то будет», 2018; Светлана Жалнерович «Момент, Париж», 2019; Илона Кособуко «Зимний Париж», триптих, 2010; Оксана Шаляпина «Весна на Монмартре», 2018). В большинстве случаев на полотнах изображены объекты и места, которые художники реально посетили.



Игорь Адамович «Солнечный Лувр», 2017 г.



Гордон Алена «Gallus», 2019 г.

XVIII века по 1930 г., в том числе и для создания произведений искусства. Авторская техника art-объекта Анны Медведевой «Облачно с прояснениями» (2018) позволяет сделать керамическую конструкцию ажурной и проницаемой для воздуха и света, что, по мнению автора, визуализирует образ Франции как страну воздушных десертов из взбитых сливок,

К отдельной группе можно отнести произведения, в основе которых заложена отсылка к историческим событиям, национальным и географическим особенностям страны.

Название серии ваз «Руссильон» (2018) Дмитрия Шкредова связано с историей деревни Roussillon в Провансе, знаменитой скалами с охрой, расположенными в округе.

Охру здесь добывали с конца



Грегор Данилов. Из цикла «Дьюкси. Прелюдия», 2008 г.

безе и бисквитов.

Из истории и мифологии Франции черпают мотивы для вдохновения Алла Шкороденок («Конец прекрасной эпохи», 2019), Александра Дятлова (серия «Прованс», 2019), Алёна Гордон («Gallus», 2019), Олег Захаревич («Вилка... рыба... и Госпожа», 2019, «Вишневое вино», 2019), Владимир Концедайлов («Парижские сезоны», 2020).

Личностные ассоциации о Франции воплощают в произведениях Александр Демидов («Пейзаж с цветами», 2018), Олег Боричевский (серия «Ланшафты», 2019), Александр Шибнев («Золотой вечер в Бургундии», 2019), Ольга Сазыкина («Послания с берегов Сены», 2019). Тема взаимного обогащения культур в процессе взаимодействия прочитывается в фарфоровых скульптурах Александры Дятловой «Пери» и «Фавн» (2018), посвященных 100-летию Русских Сезонов в Париже.

Отдельное направление характеризуется реминисценцией в творчестве художников элементов, мотивов и сюжетов художественно-культурного и философского наследия Франции [6]. В 2004 г. Грегором Данеляном создана серия из семи графических листов,



Владимир Кожух «Апокалипсис», 2003 г.

иллюстрирующих творчество поэтов объединения «Плеяд» (Пьер де Ронсар, Жоашен дю Белле, Амадис Жамен, Гильом Дезотель и др.) посредством возможностей современной графики.

Г. Данелян обращается и к наследию ведущего представителя музыкального импрессионизма и визуализирует тему и ритм цикла «Прелюдии» Клода Дэбюсси (Цикл «Дэбюсси. Прелюдии», 2008).

Поэтическое наследие Шарля Пьера Бодлера формулирует в образах текстильного искусства Христина Высоцкая («Сотворение Евы», 2019; «Эдем», 2019). Текстильная скульптура «Сотворение Евы» выражает восприятие автором отрывка из стихотворения «Фонтан», передающий атмосферу чувственности и трепета любви, восхищение красотой как источника для создания прекрасных творений человека.

Фантазийные летательные аппараты («Аппарат 1. Птица», «Аппарат 2. Дракон», «Аппарат 3. Комар», 2015) Дмитрия Зайцева отсылают к литературному наследию Антуана Экзюпери. Влияние творчества Жюль Верна на создание произведений в жанре стимпанк демонстрируется им в работах «Наутилус» (2019) и «Из жизни аэронавтов» (2019).

Живописное полотно Андрея Ревякова «Паж с бассетом» (2011) вызывает ассоциативные реминисценции со средневековым французским изобразительным искусством.

Ярким примером переосмысления и актуализации художественных идей, почерпнутых из диалога белорусской и французской культур, выступает живописное полотно Владимира Кожуха «Апокалипсис» (2003). Художник не только перерабатывает сюжет картины Пабло Пикассо «Кошка, схватившая птицу» (1939), но и развивает далее и дает творческий ответ заложенной идеи. Изображая кошку как угрожающего хищника, разорвавшего плоть птицы, П. Пикассо транслирует практически апокалиптический посыл зрителю, который чутко уловил В. Кожух. Недаром данный посыл он вывел в название полотна, параллельно диаметрально противоположно трактуя изначальный сюжет. Исходным кодом декодирования смысла произведения служит уменьшенная копия картины П. Пикассо, включенная в композицию полотна.

К наиболее масштабному направлению относятся работы, в которых можно наблюдать интерпретацию и реактивацию наработок французских художественных направлений и отдельных художников. Использование приемов и выразительного языка импрессионизма, постимпрессионизма наблюдается в произведениях Иллари Вечер («Французский импрессионизм», 2009), Оксаны Шаляпиной («Луговая», 2017), Валерия

Потворова («Яхты в Мартиге», 2018, «Прогулка перед завтраком», 2019), Татьяны Потворовой («Канны. За день до регаты», 2019, «В саду Тюильри», 2018), Виктора Савченко (серия «Здравствуйте, господин Ван Гог», 1990–1991 гг.).

Структурные единицы французской живописи, графики, декоративно-прикладного искусства, комбинируясь с национальными техниками, приобретают иную функциональную окраску, раскрывая новые возможности пластического языка современного белорусского искусства. Силуэт вазы «Фовизм» (2015) Елены Кудрявцевой задуман как выведенное в объём предельно «кричащее» яркое цветное пятно – художественная манера, характерная для фовизма. Приемы лучизма прослеживаются в картине «Кан Кан» (2017) Грегора Данеляна. Мотивы старинных французских шпалер послужили источником вдохновения для серии графических листов «Мильфлёры и Вердюры» (2020) художницы Анастасии Арайс. На использовании цветового приема стиля шпалер «мильфлёр» построены и работы Александра Шибнева («Дама с цветком», 2016, «Школяр», 2015).

Творчество многих современных белорусских художников подтверждает, что контекст французской культуры образует широкий тематический и художественно-выразительный ассортимент для создания произведений, которые, в свою очередь, становятся источником дальнейшего диалога двух культур. Межкультурное взаимодействие художественных явлений обогащает национальную культуру в частности и мировую в целом.

Литература

1. Стракович, Ю. Что случилось с публикой в XXI веке? Восприятие искусства в современной медиасреде. / Ю. Стракович // Искусствознание. – 2015. – № 3–4. – С. 452–564.
2. Медиасфера Беларуси. Социологический аспект [Электронный ресурс] // Информационно-аналитический центр при Администрации Президента Респ. Беларусь. – Режим доступа: ias.gov.by/sbornik/Mediasfera_Belarusi.pdf. – Дата доступа: 02.03.2016.
3. Высоцкая, Н. Ф. Белорусско-французские связи в архитектуре и изоискусстве (XII–XVII вв.) / Н. Ф. Высоцкая // Крыніцазнаўства і спецыяльныя гістарычныя дысцыпліны: навук. зб. / рэдкал. : У. Н. Сідарцоў [і інш.]. – Мінск : БГУ, 2009. – Вып. 5. – С. 26–30.
4. Иноземцева, О. А. Сотрудничество Республики Беларусь и стран Европейского Союза в сфере культуры и искусства / О. А. Иноземцева // Междунар. конф. «Европейский Союз и Республика Беларусь: перспективы сотрудничества»: сб. матер. – Минск : Изд. центр БГУ, 2014.
5. Телешова, Р. И. Диалог Франции и России во французской литературе / Р. И. Телешова, О. А. Дубнякова // Вестник Новосибирского государственного педагогического университета. – 2017. – Т. 7. – № 4. – С. 223–232.
6. Раманава, Н. У адзінай калысцы еўрапейскай культуры [Электронный ресурс] / Н. Раманава // Беларусь. – 2013. – Режим доступа: http://france.mfa.gov.by/docs_. – Дата доступа: 24.04.2020.

Исаева Е.М.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ОСОБЕННОСТИ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ МАНЕРЫ МАСТЕРОВ БЕЛАРУСИ В СОЗДАНИИ АВТОРСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУКЛЫ

*Чтобы кукла «ожила» необходимо
вложить в нее частичку своей души.*

П. Коч

Авторская художественная кукла – достаточно новое явление искусства. Предпосылки к появлению феномена авторской куклы можно обнаружить в начале XX в., однако наиболее интенсивное ее развитие относится к 1980–2000 гг. в Западной Европе и США, а к 1990-м гг. – в Восточной Европе [5]. Этому способствовало появление новых материалов и технологий производства кукол.

Современная художественная кукла, с одной стороны, сохраняет связи с традиционным миром куклы, с другой стороны, – это арт-объект, свободный от существовавшего ранее функционального предназначения и обладающий высокой эстетической ценностью. С такой куклой не принято играть, ее нужно созерцать, ею можно любоваться.

Авторская художественная кукла – синтетическое направление в искусстве, поскольку включает в себя элементы скульптуры, живописи, дизайна костюма, декоративно-прикладного искусства и др. Соответственно, мы можем утверждать наличие большого количества выразительных средств, техник и приемов, создающих художественный язык куклы.

В современном белорусском искусстве авторская художественная кукла представлена практически всеми разновидностями: скульптурная (статичная кукла), шарнирная (флюмо и фарфор), текстильная (скульптурный текстиль и чулочная кукла), будуарная кукла. Мастера-кукольники Беларуси также используют различные материалы, что, в свою очередь, позволяет классифицировать кукол и по данному параметру: samozастывающий пластик, запекаемый пластик, фарфор, флюмо, текстиль, дерево. Отдельно стоит выделить произведения авторской куклы, выполненные под влиянием определенного стиля в искусстве, например, стимпанк и примитивизм. Наиболее распространенными жанрами авторской художественной куклы являются: костюмная, портретная, фантазийная (кукла-персонаж).

Художники Елена и Николай Байрачные (Минск) представляют своим творчеством костюмную авторскую куклу. Их три пары (кавалер-дама) демонстрируют французскую, испанскую и польскую моду XVII в. Авторские куклы выполнены на манер французских кукол-Пандор. Из Парижа мода во все концы Европы приходила именно в виде кукольного облачения. В данном случае к творческому процессу создания кукол добавляется работа с реконструкциями, требующими научного искусствоведческого подхода.

Портретные куклы создают такие белорусские мастера, как Е. Мишина (Гродно), А. Адамович (Минск), Е. Воробей (Минск), Н. Германова (Лида), Е. Онискевич (Брест) и др. Художницы не просто изготавливают куклу по фотографии, как это делают большинство кукольников-любителей, они создают цельный стилистически проработанный художественный образ, часто изображая портретируемого в самых неожиданных ипостасях.

Авторская портретная кукла Елены Мишиной, представленная на выставке «Панна Doll'я» в 2018 г., запомнилась многим посетителям, что в очередной раз, подтверждает высокое мастерство художницы. Портрет Ф. Раневской в костюме из кинофильма «Золушка» (1947 г.) – это точная передача характера актрисы, еле уловимая эмоция,

присущая героине, выверенные анатомические пропорции тела, доскональная передача деталей костюма. Однако Е. Мишина создает также и фантазийные образы на различные тематики, фигуры как правило статичные. Основным материалом, который использует художница для создания кукол – полимерная глина.

Представителями фантазийного жанра «кукла-персонаж» являются такие мастера-кукольники как Г. Дмитрук (Брест), Е. Минакова (Гомель), И. Сазанович (Минск), В. Гайшун (Бобруйск), В. Скойбеда (Бобруйск), А. Иванова (Витебск), Е. Бешук (Минск), И. Романченко (Минск), И. Окулик (Минск), Л. Насанович (Минск), Н. Цигановская (Минск), Т. и В. Поляковы (Минск), Ю. Асядовская (Минск), Н. Коновалова (Минск), Т. Хаберская (Могилев), А. Чепурная-Олейник (Брест), Н. Слуцкая (Минск), О. Романихина (Минск), М. Кривоусова (Минск), И. Голуб-Чеховская (Минск), А. Арагонская (Минск) и др.

Особенно выделяется среди произведений персонажного жанра творчество Сергея Дроздова (г. Жлобин), который работает под брендом «SerG». Увлечение стимпанком (направление научной фантастики) повлияло на общую стилистику его работ. Создаваемые С. Дроздовым композиции, скорее можно назвать «механическими миниатюрами» или «историческими зарисовками». Моделирование пластической массы, аппликация, ручная роспись ткани, декорирование, изготовление специальных украшений – это те основные приемы, которые использует художник [из личного интервью с автором]. Все свои произведения С. Дроздов сопровождает небольшими историями – «Записки о моих знакомых», тексты которых размещаются на этикетках возле кукол.

С. Дроздов является постоянным участником различных международных выставок авторской куклы. В доме-музее В. Ваньковича и «Музее истории театральной и музыкальной культуры», в картинной галерее Г. Х. Ващенко в г. Гомеле состоялись персональные выставки автора. Персональная выставка – большая редкость для художников такого уровня, связано это, в первую очередь, с тем, что достаточно много времени уходит на создание одной куклы, не говоря уже о целой коллекции.

Евгений Лукашевич занимается изготовлением авторской шарнирной куклы из дерева. Удивительно, что, посетив однажды выставку авторской куклы, программист Е. Лукашевич с куклами решил не расставаться [из личного интервью с автором]. Уникальная техника и особый материал основы ставит его особняком среди других мастеров Беларуси. Прежде чем приступить к изготовлению куклы, после этапа разработки эскиза, автор делает модель в мягком материале (пластилин): на данном этапе продумываются все важные узлы и соединения, ведь у будущей фигуры будут подвижными практически все суставы, как в человеческом теле. Затем с помощью специальных резцов обрабатывается поверхность заготовки, шлифуется, тонируется, декорируется. Творчество Е. Лукашевича представляет бренд «Bellezza Del Legno».

Художница-кукольник из г. Гомеля Екатерина Минакова пробует себя в различных техниках, и единой стилистике ее работы пока не подчинены. Однако, несмотря на это, кукольные образы получаются очень яркими и выразительными. Для автора главное – это передать характер образа, который будет читаться в каждой детали. Из недавних работ мастера следует отметить серию кукол «Все будет джаз!». Монохромная гамма, объединяющая фигуры джазменов, в то же время дает возможность больше уделить внимания композициям, застывшему движению каждой куклы – танцующей, поющей.

Основные навыки Е. Минакова получила в художественной школе, остальному училась самостоятельно. Как считает художница, *«изготовление кукол – это не совсем верное выражение. Это скорее рождение кукол, потому как к куклам я отношусь, как к живым существам. Это очень мощный мыслительный процесс, захватывающее действие. Сюжет, детали, окружение, цвет, фактура – все это подбирается очень дотошно»* [Из личного интервью с автором]. Мастер в своем творчестве применяет разнообразные техники, а основными материалами являются «Living doll» (полимерная

запекаемая глина) и «Darwi ROC» (самозастывающая глина), кукольные образы статичные, небольшого размера, до 25 см. Кукла, по мнению Е. Минаковой, прежде всего, должна нести свою историю – джаз, советскую эпоху или философскую тему [Из личного интервью с автором]. «Katiedda» – это бренд авторской художественной куклы Е. Минаковой.

Е. Минакова является и со-организатором Рождественской выставки авторской куклы и мишек Тедди «KUKLA» в г. Гомеле, которая с 2018 г. проходит ежегодно и собирает не только кукольников города, но также участников из других стран.

Как утверждает Т. Полякова, мастер-кукольник с большим опытом, *«изготовление кукол – это для мастеров самовыражение, продолжение себя в эмоциях, красках, в видении мира... Это, как смотреть на окружающих через разные по цвету стеклышки. При этом цвет стекла у каждого мастера тоже может меняться от многих причин»* [Из личного интервью с автором].

Произведения Татьяны Поляковой среди других выделяются особой образностью и изящной стилистикой. Работы «Монна Люба», «Панна Doll'я», «Муха», «Белая ворона по имени Джонатана Ливингстоун» и др. несмотря на разность образов, по характеру как предки художницы: *«добрые, с усмешкой, прежде всего, над собой, но в то же время со стальным стержнем внутри (в прямом и переносном смысле), который не подведет в трудный час»* [из личного интервью с автором]. Основным материалом, который использует мастер, является самозастывающий пластик фирм «La Doll», «Darwi ROC», «Pareclay».

Важно отметить, что творчество Т. Поляковой выделяется среди других мастеров Беларуси своей цельностью, последовательностью, продуманностью образов. Одна из первых ее кукол «Жизнь удалась!» олицетворяет простую сельскую женщину, идущую с босыми ногами встречать детей и внуков, приехавших погостить из города; в одной руке у нее – гусь, а в глазах – счастье. И, несмотря на все невзгоды, все у нее хорошо. Теперь эта кукла радушно встречает посетителей каждой выставки «Панна Doll'я», являясь своеобразным символом кукольного мира Беларуси.

В белорусском искусстве авторской куклы творчество Ирина Окулик представлено шарнирной куклой. Сама по себе техника достаточно трудоемка: изготавливается мастер-модель (на данном этапе прорабатываются все узлы, около двадцати соединений), затем с нее снимается форма, делаются отливки из флюмо (самозастывающая масса), она шлифуется и декорируется.

Авторской шарнирной куклой занимается также художник из г. Гомеля Тамара Богданова, которая в качестве основного материала применяет фарфор, одна из самых сложных техник. По мнению искусствоведа и организатора международных выставок авторской куклы С. Пчельниковой, работы Т. Богдановой входят в список «100 самых прекрасных кукол мира» [2].

Художник Татьяна Хаберская работает в редкой технике текстильной куклы, точнее будет назвать ее подход – скульптурная кожа. Фантазийные образы представляют собой героев, выдуманных кукольником историй или персонажей сказок «Принц на белом коне», «Кролик из страны чудес», «Жабье царство», серия «Насекомые» и др. Фактура тканей, натуральной кожи и своеобразный сдержанный колорит в целом создают авторский стиль Т. Хаберской.

Творчество Инны Романченко сложилось под влиянием стиля примитивизм. Куклы, а вернее сказать, фантазийные персонажи, объединены общей цветовой гаммой; применяемая техника скульптурного текстиля также говорит о профессионализме художника. Высокая степень стилизации позволяет создавать И. Романченко запоминающиеся образы, например, «Еловый снеговик», «Птичка Крапка», «Дух леса», «Тыквяк». Основные материалы, которые использует И. Романченко, – хлопок, акриловые краски, само застывающий пластик, бусины, опилки для наполнения. Работы автора

выставляются под брендом «Mandragora-root» и представляют большой интерес для коллекционеров.

Творчество художницы Валерии Гайшун (г. Бобруйск) представляет редкую скульптурную методику изготовления кукол – «Фильцнадель» – холодное валяние иглой. Еврейская тема для художницы – это семейная традиция. Фигурки, сваленные из войлока, имеют характерные, слегка утрированные черты. Все куклы вписаны в бытовой, предметный островок: они готовят, развешивают постиранное белье, читают книги, женятся, выезжают в Израиль, играют на скрипке [1]. О высоком признании творчества кукольницы свидетельствует успешный проект в Бобруйске ко дню города (Пятая графа, 2012 г.), а также персональная выставка в музее «Русский левша» (Санкт-Петербург, «Уходящая натура», 2018 г.).

Отдельно выделяется творчество Юрия Шарова. С одной стороны, произведения художника близки к игрушкам, но с другой, это всегда характерные образы людей, представляющие высокую эстетическую ценность. Поэтому его работы воспринимаются как произведения искусства, как яркий образец авторской художественной куклы. Главной особенностью работ Ю. Шарова является то, что все они имеют специально разработанный механизм, позволяющий фигурам танцевать, кружиться, прыгать и даже летать. Поэтому данные механические куклы демонстрируют авторский подход к их созданию. Все устройство прячется, как правило, в основании фигуры и приводится в движение поворотом рычага; основной материал, который использует художник – дерево.

Как разнообразны куклы по материалам и техникам изготовления, так же широка и география мастеров-кукольников Беларуси: от Жлобина до Гродно, от Бреста до Витебска. Всех объединяет не только интерес к авторской художественной кукле, но и совместные проекты и выставки.

Таким образом, авторской художественной кукле в белорусском искусстве около тридцати лет. К такому заключению мы пришли после интервью, проведенных с мастерами-кукольниками. Они отмечают, что именно столько лет посвятили кукольному творчеству, в процессе которого вырабатывали свой профессионализм. Среди наиболее ярких мастеров можно назвать М. Скидан, Е. и Н. Байрачные, А. Мартынов, А. Балаш, Т. Хаберская, Н. Цигановская, Г. Дмитрук, Т. Полякова, С. Дроздов, Ю. Шаров, Е. Лукашевич, Л. Насанович, И. Окулик, И. Романченко, Н. Слуцкая, М. Кривоусова и др.

Исследуя творчество белорусских художников-кукольников, мы пришли к выводу, что индивидуальность каждого мастера настолько яркая, а выделение общих черт и тенденций при создании художественного образа на сегодняшний день вызывает ряд сложностей. Произведения известных белорусских мастеров занимают почетное место в мировом кукольном сообществе. Белорусская авторская художественная кукла все чаще становится предметом коллекционирования, экспонатом на знаменитых выставках.

Литература

1. Люди и куклы ушедшей эпохи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.sb.by/articles/lyudi-i-kukly-ushedshey-epokhi.html/>. – Дата доступа: 07.09.2020.
2. Пчельникова, С. В. Современные тенденции в развитии кукольного искусства / С. В. Пчельникова // Мир куклы в истории культуры: материалы Международной научно-практической конференции. – Нижневартовск, 2011. – С. 3–7.
3. Художественная кукла как вид искусства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.artdolls.by/ru/about-dolls/item/50-artdoll_art/. – Дата доступа: 05.09.2020.

ТВОРЧЕСТВО И СУДЬБА БЕЛОРУССКОГО ХУДОЖНИКА, УРОЖЕНЦА ГОМЕЛЬЩИНЫ АКИМА МИХАЙЛОВИЧА ШЕВЧЕНКО (1902-1980)

Это имя не очень много говорит нашему современнику. Отчего же белорусские художники Уроднич, Свентоховские, Покаташкины и многие другие вспоминают о своем преподавателе как об удивительно светлой личности, очень мягком и доброжелательном человеке, при этом профессионале с большой буквы. Крестьянский сын и учитель, отважный стрелок во время Великой Отечественной войны, нежный и преданный супруг, честный и верный солдат в искусстве...

Творческий путь Акима Шевченко неразрывно связан со становлением и расцветом белорусского изобразительного искусства. Обладая большим творческим диапазоном и работая в различных жанрах, за 30 лет неустанного творчества им создан ряд талантливых, самобытных произведений: сюжетно-тематических картин, портретов, пейзажей. Это факт, но что стоит за типичными округлыми фразами, применимыми ко многим художникам Беларуси? Неоценимую помощь в данном исследовании оказала сотрудник Белорусского государственного архива-музея литературы и искусства в Минске В. Е. Данекина, в БГАМЛИ находится целый пласт материалов, связанных с Шевченко, сохранились в письменном виде его воспоминания о годах учебы в Гомеле и Москве.

Судьба и творчество уроженца белорусской глубинки неразрывно связаны с «началом неведомого века». Аким Михайлович (белорус, рост 164, размер ноги 43) родился 28 ноября (11 декабря) 1902 года в селе Корма Гомельского уезда. Его отец – безземельный или малоземельный крестьянин, зарабатывал на жизнь как строитель-каменщик. После начальной школы Шевченко поступает в 1917 году в Гомельскую учительскую семинарию, затем сам учит грамоте детей и взрослых в сельской школе. В 1921 году Аким Михайлович снова едет в Гомель для продолжения учебы в Педагогическом техникуме. (В это же время там работал в качестве лаборанта Лев Семенович Выготский, будущий великий ученый-психолог). Аким Шевченко часто упоминал о своем первом наставнике рисования в педтехникуме – *«прекрасном педагоге и художнике Киевской школы Сергее Ивановиче Громыко»*. Попутно Шевченко посещал занятия в художественной студии-школе им. Врубеля (одновременно здесь учился будущий народный художник РСФСР Г. Г. Нисский), а также в изостудии кавалерийской Чонгарской дивизии, в которой преподавал Е. П. Кравченко. По окончании учебы в педтехникуме с октября 1924 по октябрь 1926 года проходил службу в рядах Красной Армии в г. Жиздра Калужской области, был радистом. Затем снова работал учителем в так называемой Опытной школе.

В 1927 году происходит судьбоносное событие – Шевченко поступает в московский ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские), где преподавали *«опытные и высококультурные художники и педагоги – писал Аким Михайлович. – Первый курс был временем наиболее напряженной учебы, материальных трудностей и неустройств»*. Он учился у художников М. С. Родионова, С. В. Герасимова, Д. Н. Кардовского, А. Д. Древина, которого вспоминал с нескрываемой теплотой: *«Был он замечательным преподавателем... Не щадил кривлянья и потуг на «что-то». Умел поддержать и подбодрить. Тогда ценилась способность «видеть цвет». И некоторым пришлось перейти с живописного отделения на графический факультет. Теперь это трудно понять – этому видению не придается значение. А потом, бывало, так увлекательно говорил о живописи, о старом и новом искусстве, что мы, окружив его, слушали, стараясь не пропустить ни слова. Он много говорил также и о связи*

искусства с жизнью. Мы все с большим интересом увидели на выставке ОМХа его большой, написанный с натуры пейзаж “Урал”. (А. Д. Древин был расстрелян в 1938 году, реабилитирован в 1956).

В те годы в Москве выставки были частым явлением, здесь могли соседствовать работы членов сообществ: «Маковец», АХРР (ассоциация художников революционной России), ОМАХРР, «Четыре искусства», ОМХ (общество молодых художников), «Бытие», ОСТ (общество станковистов) и др. *«Глухая борьба направлений и установок в искусстве была. Но как-то уживались противоположности – Штеренберг Давид Петрович и Кардовский Димитрий Николаевич, – оба вели мастерские во Вхутемасе – вспоминал Шевченко, – работали музеи с богатейшими коллекциями западного искусства – многое из того, что было там, – после я не видел».* Во ВХУТЕМАСе проходили встречи и диспуты со знаменитостями (в частности есть упоминание о Диего Ривере и Владимире Маяковском). Заканчивается рукопись Акима Михайловича удивительно трогательными словами: *«Ходили как-то в музей с руководителем курса. Художник К. Истомин (автор замечательной картины «Вузовки»), рассказывая своей группе о Гогене и его жизни, разрыдался перед холстами великого Гогена! Ах, как давно это было! Были это прекрасные преподаватели и руководители. Они стремились внушить нам, выходцам из рабочего класса и крестьянства, как тогда говорили – понимание искусства, его аромат, нечто неуловимое, для достижения чего мало одной лишь академической учебы. Голова трещала, а понять надо. Спасибо им».*

По окончании в 1931 году ВХУТЕИНа (Высший художественно-технический институт в Ленинграде, Шевченко учился там последний год после расформирования ВХУТЕМАСа), получив квалификацию «художника массово-бытовой живописи» Шевченко вернулся в Гомель, где работал руководителем и преподавателем на курсах клубных изо-инструкторов и художником в газете «Полесская правда». Кроме того, руководил кружком рисования в г. Речица на фанеро-спичечном комбинате и старался как мог заниматься творчеством, принимая участие во всех белорусских выставках. В 1934 году его отец был репрессирован (поводом послужила, как рассказывают, имевшаяся в хозяйстве молотилка). В 1936 году умерла мать, в 1940-м – отец. У Акима Шевченко остались брат и сестра, никто из них не был связан с искусством... Скорее всего в предвоенный период состоялась его женитьба на учительнице русского языка и литературы, пианистке, сестре композитора Л. А. Маркевича – Екатерине Александровне Маркевич (1898–1981).

Аким Михайлович считал началом своего творческого пути участие во Всебелорусской выставке в Минске в 1932 году, где одна из двух его картин – «Плотогоны» («Сплавщики», 1930, собрание НХМ) получила положительный отклик художника Валентина Волкова в газете «Звезда»: *«Выразны, надзвычай дынамічны эскіз «Плытагоны» мастака Шаўчэнкі, але не без утрыроўкі».* На этой выставке было представлено более 1800 работ, и внимание к «эскизному» полотну молодого художника свидетельствовало о профессиональном чутье Волкова. В 1932 году Шевченко становится членом ССХ (билет № 65). Известно, что еще в 1927 году художник Михаил Филиппович, в то время так же студент Вхутемаса, отобрал для выставки в Минске работу Шевченко «Лявоніха».

На Декаде белорусского искусства в Москве в 1939 году работы Акима Михайловича получили положительные отзывы художников М. Сарьяна и В. Ефанова. Шевченко всегда много творчески работал, в этот период в основном создавая натюрморты, портреты и пейзажи. Почти все довоенные работы погибли. Вплоть до начала Великой Отечественной войны он ведет курсы изобразительного искусства при Доме народного творчества в Гомеле.

Осенью 1941 года более-менее налаженная жизнь Акима Шевченко входит в цейтнот. Не понятно, как он оказался в районе боевых действий. По обрывочным

сведениям мы узнаем о его попытке выйти из окружения под Ельней Смоленской области и попадании в плен, успешно осуществленном побеге и возвращении в оккупированный Гомель... Недавно на одном из аукционов научным сотрудником нашего музея Ю. Панковым был обнаружен небольшой пейзаж Шевченко, датируемый 1943 годом. Изображена разбитая дорога между деревянными хибарками. Работа в рыжевато-коричневых тонах была написана, скорее всего, для продажи. После освобождения Гомеля 26 ноября 1943 года Шевченко был призван по мобилизации на I Белорусский фронт рядовым стрелком-автоматчиком. Урывками рисовал портреты солдат размером с открытку, а те посылали их домой своим близким. В апреле 1945 года получил тяжелое ранение в голову и левую руку, после чего полгода находился на излечении. Неоднократно получал от командования письменные благодарности за храбрость (документы хранятся в Добрушском районном краеведческом музее), награжден орденом Красной Звезды (1945) и несколькими медалями, в том числе, «За боевые заслуги» (1944) и «За трудовую доблесть» (1970).

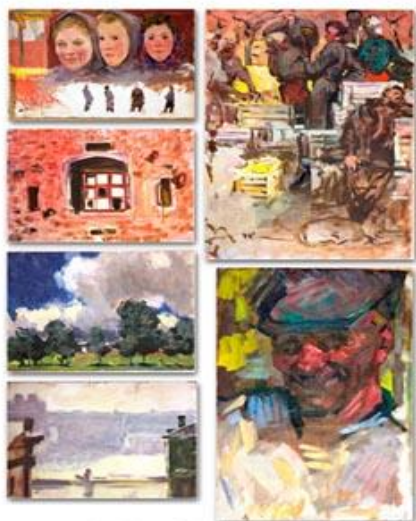


Аким Шевченко. Скриня Гомеля (Скрина?) 1943. Х. м.



Аким Шевченко. В парке 1945. Х. м.

После войны продолжал работать в Гомеле в Доме народного творчества с самодеятельными художниками. Проживал с супругой, имевшей орден Ленина, заслуженным учителем БССР в 10-метровой комнате частного дома. В 1956 году по приглашению дирекции Минского художественного училища имени А. К. Глебова переехал в Минск. Преподавал в училище до выхода на пенсию в 1962 году. В 1956–58 годах совмещал работу в Белорусском государственном театрально-художественном институте (сейчас Белорусская государственная академия искусств). Как признавался художник, создание ряда особенно удачных по мнению окружающих произведений связано с переездом в столицу.



Аким Шевченко. Эскизы 1950 г. Х. м.

Часто деятельность преподавателя мешает личностному росту художника, отнимая у него слишком много сил и времени. Шевченко же не мыслил жизни без искусства. На картине Петра Романовского «Портрет художника А. Шевченко» в энциклопедии «Беларускі Саюз Мастакоў, 1938–1998» (стр. 453) Аким Михайлович изображен погрудно вполоборота в белой рубашке с открытым воротом. Он сидит в раздумье, слегка опираясь головой на левую руку. Произведение наполнено светлой грустью и поэзией. Никаких дерзновенных ракурсов, неизменных атрибутов художника в виде палитры или

мольберта, только фиксация Человека, Личности!

Несмотря на то, что произведения Шевченко удостоивались почетных мест на Всесоюзных и Республиканских выставках, персональная выставка Шевченко впервые состоялась в 1962 году, причем в Художественном салоне. В анналах БГАМЛИ сохранилась скромная афиша и выпущенный к выставке «Каталог» с предисловием художника Н. Л. Тарасикова. В 1972 году в честь семидесятилетия и за заслуги в развитии белорусского советского изобразительного искусства Аким Михайлович был удостоен третьей по счету Грамотой Верховного Совета БССР (1949, 1955).

Выйдя на пенсию Аким Михайлович благодаря тесным контактам с заведующим графической мастерской при БГТХИ Анатолием Кривенко (Шевченко разделил с ним мастерскую) увлекся искусством эстампа – автолитографией. В собрании Национального художественного музея среди 28-ми произведений Шевченко числится 5 графических листов «Качкі» (1962), есть такой оттиск и в Гомеле.

Различными путями, по одной картине или сразу в большом объеме, в фондах музея Гомельского дворцово-паркового ансамбля собралась довольно крупная коллекция работ Шевченко. В собрании представлены все жанры, но особенно часто экспонируются натюрморты: «Цветы», «Пионы», «Васильки» и др. Драгоценными камнями мерцают они среди произведений других художников, свидетельствуя о незаурядном колористическом даре Акима Шевченко. Его многочисленные наброски и этюды, писавшиеся для «воспитания глаза», приобретения технического мастерства также ныне представляют художественную ценность. Прекрасные живописные экспонаты находятся в Добрушском краеведческом музее. Здесь хранится 29 картин Шевченко, а также его личные документы, фотографии, вещи...

В 1962 году ему только-только исполнилось 60 лет, а он уже оказался за порогом и театрально-художественного института и училища. Может быть, Шевченко торопился на пенсию, чтобы посвятить себя исключительно творчеству? Однако к своим дипломникам Аким Михайлович приходил на занятия, не получая зарплаты. Здоровье ухудшалось, в 1964 году случился инфаркт. Во время нахождения Акима Михайловича в 9-й городской больнице в отделении патологии сосудов мозга (из которой он уже не вышел) комитет Союза художников БССР просил депутата Верховного Совета БССР М. А. Савицкого о помощи в устройстве четы Шевченко в пансионат персональных пенсионеров в Ждановичах. Но было уже поздно. Екатерина Александровна, страдающая тяжелой формой склероза или альцгеймера, несколько последних месяцев жизни провела в Республиканской клинической психиатрической больнице в Новинках, где тихо скончалась.

В Гомельский областной краеведческий музей в 1980 году «на вечное хранение» женой Шевченко было передано некоторое количество его произведений для создания в колхозе «Оборона» (с. Корма Добрушского района) музея Народной Славы с мемориальным залом Шевченко, а также просьбой в качестве благодарности установить надмогильный памятник мужу. Ни музей не осуществился, ни памятник от лица общественности... После его ухода из жизни кому-то потребовалось в срочном порядке освободить мастерскую, где еще оставалось большое количество работ. Как это часто бывает с художниками-труженниками, тем более, бездетными, некому было взять на себя заботу о сохранении обширного творческого наследия.

Своей признательностью и любовью, которые возникают при соприкосновении с историей этого художника, мы стремимся воздать должное Акиму Михайловичу Шевченко. В память о Настоящем Человеке и Мастере...

*Кенигсберг Е.Я.
(Республика Беларусь, г. Минск)*

ПОИСК НОВЫХ ИДЕЙ В СОВРЕМЕННОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ БЕЛАРУСИ

Ключевым моментом развития современного искусства является выбор стратегических приоритетов, ставший в Беларуси возможным после провозглашения независимости и обретения государственного приоритета в 1991 г. В разных городах страны в 1990-х гг. начали создаваться негосударственные выставочные площадки, открываться государственные институции современного искусства, проводиться

международные и локальные фестивали, проекты, выставки современного искусства. Новое развитие получили международные контакты художников, музеев и галерей, учебных заведений сферы культуры и искусства. Конец 1990-х – начало 2000 гг. – время постоянного поиска новых идей и средств их выражения как художников андеграунда, противопоставлявших свои идеи и способы их воплощения официальному советскому искусству, так и нового поколения авторов, получивших уникальные возможности профессионального роста в неммыслимых ранее условиях.

В 1988 г. в Витебске в рамках проекта «110 лет Казимиру Малевичу» был показан теоретически обоснованный и тщательно продуманный перформанс Игоря Кашкуревича и Людмилы Русовой «Воскрешение Казимира». Теоретическое обоснование состояло из семи деклараций, трёх пунктов и заключения. Декларации призывали понимать мир через опыт супрематизма, провозглашали супрематизм универсальным языком природы и началом новой эры в мышлении. Человеку следовало мыслить супрематически, возобновлять целостность мира в ритуальных действиях, объединяющих знак, звук и жест. Мастерская супрематистов объявлялась абстрагированным образом мира. Система сложных переходов от форм творчества к ритуалу провозглашались как возможность синтеза образа мышления и действия в гармоничное бытие. Три пункта разъясняли выбор объекта перформанса – супрематического гроба как своеобразного завещания Малевича, и декларировали особое положение творчества Малевича. Заключительное положение объявляло Малевича воскресшим символом супрематического оптимизма.

Концептуальная идея Василия Васильева, куратора выставки искусства актуальной позиции «In-formation», проходившей в Витебске с 1994 по 2000 г., заключалась в представлении неакадемического искусства, сконцентрированного на поисках формы. На «In-formation-94» Василий Васильев выставил проект «Rex» – масштабную инсталляцию, символизирующую бесконечность и законченность. Проект «Арт» Андрея Веренича стал своеобразным исследованием процессов неосознанной коррекции взгляда посетителя. Игорь Кашкуревич выставил характерные «раскатки» – живописные работы, созданные с помощью валика, применяемого обычно в графических техниках, когда требуется нанести равномерный тонкий слой краски. С помощью валика художник, что было для него важно, исключал непосредственный контакт руки и работы, и варьировал размер, цвет, расположение цветowych пятен, создавая новые разнообразные геометрические цветowe структуры. Людмила Русова представила процессы композиционной эволюции цветowych геометрических форм в трёх текстильных работах.

На «In-formation-95» Л. Русова концептуализировала ритуалы искусства. И. Кашкуревич вновь экспонировал серию живописных импровизаций-«раскаток». Понимая свою роль художника как посредника «между сакраментальной сутью Бытия, которая заключена в знаке Колеса (валик) и материальным Светом (краска), где реализуется индивидуальная, отмеченная конкретным временем Гармония (поверхность) искусства» [3, с. 2], И. Кашкуревич трактовал собственные произведения как часть новой ступени развития искусства авангарда. Соединив «раскатки» с реди-мейдом – найденными в музее огнетушителями, белыми кубическими подиумами, декоративными кашпо с цветами, он создал проект, название которого «Оранжерея «Архи-про-уно-прематол» – Бессмыслица! Преступление! Безупречность! Расцвет!», отсылая к истории искусств и всеобщей истории, задавало механизм восприятия. Проект «Общение» Олега Ладисова был своеобразным предсказанием иллюзорности личностного человеческого общения. Художник, работая с текстами, разместил их на скамейках (инсталляция «Собеседование»), создав смысловые структуры, направленные на эмоциональное восприятие. Проект «Постулаты» Николая Прусакова включал абстрактные геометрические работы и инсталляцию из верёвочной башни и камня. Проект «Пути крови» Василия Васильева и лаконичные работы Галины Васильевой продемонстрировали эстетику чистых форм. Александр Малей в проекте «Обратная

информация» на основе супрематических идей Казимира Малевича представил объёмную геометрическую живопись как специфическое ощущение пространства. Андрей Веренич исследовал эстетический абсолют.

Смысловое ядро «In-formation-96» создали концептуальные высказывания ряда белорусских художников. В частности, И. Кашкурович экспонировал объект «Право на экзистенциальное бездействие в конце тысячелетия» – заслуженный спутник, старый этюдник, заполненный осознанными и бессознательными письменами прошлого. Л. Русова в перформансе «8/1» и проекте «Постскрипtum. Мумифицированное письмо» акционными и знаковыми средствами обращалась к дискурсу времени и пространства. Олег Ладисов в инсталляции «Снег над Эдемом» размышлял о духовной и материальной пище, используя фрагменты текстов из «Книги книг» и высушенные колосья злаковых растений. Инсталляция Василия Васильева «Я – человек разумный» – напоминала песочные часы, стрелка которых восходила из центра концентрических окружностей, а вместо цифр были использованы буквы старославянского алфавита, складывавшиеся в изречение «Я знаю буквы. Слово – это достояние». В сочетании с большеформатными работами, представлявшими собой цветные отпечатки тела художника, это изречение формировало понятийное поле инсталляции.

На «In-formation-97» большинство художников исследовали процессы трансформации. Вавэн Юрченко иронически переосмыслил тему культурного наследия, заменив замурованное старое окно с уникальной ковеной решёткой современным безликим многократно тиражируемым пластиковым окном. Геннадий Фалей в проекте «13» представил вариации Т-образных тканых структур, Галина Васильева в работе «Стена-ХI» обратилась к спектральному анализу пяти цветовых полос, символизирующих авторский код. Александр Малей демонстрировал трансформацию картины в объект. Философские инсталляции Василия Васильева вели зрителя по пути бесконечного познания мира: устремлённые ввысь на прозрачных лесках мелкие камни, металлический обруч – улавливатель, повреждённый временем, и два параллельно висящих, длинных, медленно колеблющихся жёлоба, неравномерно заполненных песком.

Многолетняя участница проекта художница Галина Васильева свидетельствует о том, что «единственный критерий был новизна и актуальность работ. Традиционную живопись, графику и скульптуру сменили новые формы искусства – инсталляции, объекты, видеопроекты, перформанс, реди-мейд, ленд-арт, акции, концептуальное искусство» [1, с. 207].

В 1995 г. в минской галерее современного искусства «Шестая линия» состоялась пятидневная акция «The Labris». В ней приняли участие молодые авторы, преимущественно студенты творческих вузов Леонид Василевский, Роберт Волчок, Владимир Зленко, Дмитрий Зуйков, Геннадий Катюшко, Андрей Логинов, Валерий Савульчик, Виталий Хрущинский. В специально затемнённом пространстве галереи был создан лабиринт из черных полотнищ, кое-где подсвеченный красными, желтыми, синими огнями. На входе в лабиринт размещались две надписи: «*Опасайтесь входа в лабиринт*» и «*Путешествуйте и входите в обман*» [2, с. 46–48]

Первый день акции был днем созидания. Участники акции с помощью визуального ряда, ольфакторных ощущений, тактильного восприятия, мощных акустических потоков формировали пространство переживаний и эмоциональных абстракций. Высоко на стенах, под пятиметровым потолком галерейного пространства, вне лабиринта размещались картины, затянутые полупрозрачной тканью. Второй, третий и четвертый день вниманию зрителей предлагался лабиринт без действующих лиц и уже лишённые покровов произведения под потолком, разглядеть которые в темноте не представлялось возможным. В пятый день акция завершилась ярким светом и ритуальным танцем семи фигур в белом на глиняном пласте. Восьмой участник сверху рассеивал белый пух. Работы на стенах оказались живописными произведениями с изображениями тотемных или абстрактных

фигур, условных картографических символов, в которых угадывались антропоморфные структуры.

«The Labris» был своеобразным авангардным театром процессуального характера, в котором зрителю отводилась роль наблюдателя. И сама акция, и завершившее её коллективное обсуждение были новым явлением для современного искусства Беларуси.

Целью проекта «Хрон-А-Топ» (1999, Минск), автором концепции которого выступила Ирина Зеленкова, было исследование пустоты как феномена локальной культурной ситуации конца 1990-х гг. Физическое присутствие художников было необязательным, важными были художественный жест, творческая экспансия в пространство пустоты, её заполнение объектами, текстами, фотографиями, рисунками, видео, – и коммуникация со зрителями: визуальная, артикуляционная, событийная.

Сергей Бабарико, Ольга Сазыкина, Виталий Трофимов, Павел Журавлёв создали произведения визуальной поэзии. Объектом исследования стенограммы-перформанса Михаила Борозны «Пустых словаў не шкадууючы» (1998) стали известные каждому жителю Минска вазы, стоящие вдоль центрального проспекта города от цирка до площади Победы. В основу перформанса «Блиц-референдум 1999» Коммерческо-мифологического союза «Bismarks» был положено нерелевантное предложение о внесении изменений в события более чем полувековой давности. Руслан Вашкевич выставил несколько проектов. Первый, «Штудия по Веласкесу» (1999), был интерпретацией известной работы Диего Веласкеса «Портрет придворного шута дона Себастьяна дель Морра» (ок. 1643–1644). Второй проект, посвящённый А. С. Пушкину, стал авторским исследованием возможной судьбы фрагмента девятой главы из романа в стихах «Евгений Онегин». «Укороченная автобиография» Андрея Воробьёва, состоявшая из быстрого, в несколько линий, монохромного автопортрета с надписью «прожив с 1969 по 1999 г., я...», была своеобразным продолжением его художественной акции «Описание жизни Андрея Воробьёва, необычного и одного из многих, с рождения до этого дня», прошедшей в галерее «Шестая линия» в 1996 г.

«Имфузории», объёмные картины из одноимённой серии Змитера Вишнёва, предлагали путешествие в страну одноклеточных при обязательном тактильном контакте и опциональном задействовании вкусовых анализаторов. Автор утверждал, что его работы мутируют при каждом контакте и таким образом поддерживают диалог художника и зрителя [4, с. 10]. Идея проекта Инны Каюта «AlterSpace» заключалась в формировании новой реальности путём преодоления старой реальности с помощью разомкнутой белой крестообразной формы. Артур Клинов представил акцию «Тотенгребер» («Totengrdbber» в немецком языке имеет значение «Могильщик», причём так обозначается и профессия, и насекомое – один из видов жука). В ходе экспонирования проекта «Хрон-А-Топ» художник заполнял пространство галереи бытовыми артефактами – ведрами, чайниками, сковородками, тазами и прочей домашней утварью, придавая им смысловое содержание в соответствии со своей идеей о ценности «ведерно-огородной культуры» [4, с. 14].

Текст Алексея Лунёва «INTRO-VERTO. EXODUS (iiuo&2)» (1998–1999) являл собой рефлексивное высказывание, не предполагающее установления обратной связи. Виктор Петров в акции «Закрытие окна-5» работал с подсознанием. Акция Дениса Романовского «''''''12''''''» была попыткой создания индивидуальной лингвистической модели искусства прошлого и искусства современного. Идея перформанса Людмилы Русовой «Action of distance #4» заключалась в концептуальном тиражировании места отсутствия. Рассматривая место как тело, автор конструировала пространство перформанса, задавая ему определённые характеристики: анонимность, бессмысленность, безвольность и безвременность, безграничность и незавершённость, инертность. Перформанс «Двойной удар по пустоте» Дениса Синюгина и Андрея Савича был решён мультимедийными средствами. Художники присутствовали не физически, но виртуально, ведя бесконечный диалог друг с другом на экранах двух телевизоров, стоявших на

определённых точках. Каждый из пяти дней перформанса это расстояние уменьшалось на один шаг с каждой стороны, и в последний день телевизоры соприкасались в центре экспозиции. Видеоряды сопровождалась специально созданными звуковыми рядами, наполнявшими пространство. Видео и аудио, соединившись в единый объект в конце перформанса, своей удвоенной мощью звука и изображения создавали ударную волну в эпицентре пустоты.

Проект представил процессы развития и воплощения художественных замыслов, разнообразие авторских взглядов и творческих подходов, и стал мощным энергетическим центром авторских стратегий и практик.

По словам З. И. Трегуловой, генерального директора Государственной Третьяковской галереи, *«современное искусство наиболее точно отражает свое время, является отражением его духа (Zeitgeist)»* [5, с. 15]. Поиск новых идей запускает исследовательские процессы, приводит к творческим экспериментам, дает возможность развивать уникальные художественные стратегии. Важными составляющими современного изобразительного искусства Беларуси являются стремление к эксперименту, междисциплинарность, коммуникационная составляющая, исследовательская компонента, трансфер знаний, дискуссионная направленность, созвучность времени.

Литература

1. Васильева, Г. С. Традиции УНОВИС концепции в современных художественных практиках Витебска / Г. С. Васильева // Национальные традиции в современном искусстве и художественном образовании : матер. Междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 24–26 сентября 2019 г. – Витебск : ВГУ им. П. М. Машерова, 2019. – С. 204–208.
2. Вламо. Пух у лабірынце / Вламо // Мастацтва. – 1995 – № 11 – С. 46–48.
3. Выставка искусства актуальной позиции «In-formation-95» // Витебский курьер, 1994. – 2 с.
4. Каталог проекта «Хрон-А-Топ». – Минск : Magic, 1999. – 24 с.
5. Современное искусство как важнейший фактор развития российской культуры : стенограмма симпозиума. – М. : Государственный центр современного искусства, 2015. – С. 15.

Миланич Е.Э., Ци Шэнся
(Республика Беларусь, г. Минск)

СТИЛИСТИЧЕСКОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КИТАЙСКОГО И ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА НА ПРИМЕРЕ ОРНАМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНЫХ ФОРМ XVIII ВЕКА

Нет сомнения в том, что стилистика европейского и китайского искусства сформирована разными типами мировосприятия и художественных традиций и, потому, отличается практически во всех своих многообразных формах проявления. Однако в истории искусства есть периоды, когда такие различающиеся по своей глубинной сути формообразующие элементы активно взаимодействуют между собой, образуя новые стилистические тенденции. Таким периодом был XVIII век, последовавший за открытием европейцами китайской культуры в предыдущем, XVII столетии, и трансформировавший это открытие не только в «китайский стиль», но и в элементы системы мировоззрения рококо. При этом, рассмотрение ряда вариантов проявления «китайщины» в европейском искусстве показывает, что практически все разнообразие формообразования китайских предметов интерьера и быта, фарфора, рисунка на одежде и тканях, попадающих в европейское «поле зрения», воспринимается как орнамент и получает сугубо декоративную трактовку без учета философского либо религиозно-символического

подтекста изображения. Наглядно данную тенденцию, показывающую существенные отличия в отношении к орнаменту, можно проследить, например, на фарфоровой и керамической посуде и предметах интерьера.

Исследователи китайской культуры отмечали, что в основе китайского орнамента лежит осмысление философской идеи «бесконечного» фона, где фон сохраняет значение доминанты, организующей орнамент. Орнамент наносится как структурирование, придание расчлененности первичной великой пустоте. Отсюда – ориентация китайского орнамента на плоскость. Декоративно-плоскостной характер китайского орнамента проявляется и в геометризации составляющих его растительных и мифологических мотивов, и в самом характере растительности в орнаментике, где преобладают формы пиона, хризантемы, лотоса и других водных растений. Например, в предметах фарфора Сунской и Юаньской эпох часто встречаются однотонные фоны без орнаментации, которые художественно самодостаточны в своей бесконечности. Таким образом, китайский орнамент развивался «из пустоты», из «бесформенности» как максимальной потенциальной силы. Позднее орнамент на фарфоре структурно дифференцируется, становится более расчлененным и статичным. Китайский орнамент эпохи династии Мин можно сопоставить с европейскими образцами барокко. Однако их принципиальное различие в том, что европейский орнамент стиля барокко доминирует над фоном и является самодостаточным. Китайский орнамент даже на поздних этапах развития с их выраженными декоративными тенденциями и трансформацией фона из бесконечности пустого пространства в просто «фон» (Минская и Цинская эпохи) не доминирует, а гармонично сопоставим с этим фоном. Орнамент же европейского стиля рококо строится, преимущественно, на основе пластического развития декоративных форм. Фон здесь имеет такое же подчиненное значение, как и в орнаментике барокко. Динамическая пластика европейского орнамента рококо усиливается сложными формами аканта, виноградных лоз и др. с их причудливой игрой контрастной светотени.

Европейский фарфор уже на этапе своего зарождения стремится быть похожим на китайский. Так, одна из первых относительно успешных попыток производства фарфора во Флоренции при дворе Медичи в 1570–1580-е годы опиралась на китайские образцы из коллекции Медичи. Хотя в изделиях флорентийского фарфора очевидна попытка имитировать бело-голубой фарфор Минской эпохи, внешний вид флорентийских ваз и блюд и их орнаментация носили специфический характер, отражающий пластическое формообразование позднего флорентийского Возрождения и маньеризма. Например, кувшин, произведенный для Медичи, имитирует некоторые мотивы китайской орнаментики и характерную бело-голубую гамму. Однако его форма, в целом, с волютообразной ручкой и сложной пластикой тела сосуда, а также цветочный орнамент характерны для искусства флорентийского маньеризма.

Изделия Руанской фарфоровой мануфактуры, одной из первых, возникших в Европе XVII века, также ставили своей целью имитацию «la véritable porcelaine de Chine» (настоящего китайского фарфора) [1, с. 239]. В руанских фарфоровых изделиях, несмотря на декларирующуюся ориентацию на Китай, тем не менее, проявляется французская орнаментальная культура. В основном, пластика и орнаментика руанских форм характеризуется использованием декоративных мотивов европейского барокко. Вместе с тем, в Руане намечается и другая тенденция, стремящаяся к имитации орнаментальных форм извивающихся линий китайских образцов. Такова, например, руанская фарфоровая бутылка (конец XVII века) с ее условно-китайскими ландшафтами и архитектурными мотивами. В период рококо мастера руанской мануфактуры создали образцы с использованием форм китайского фарфора эпохи династии Мин. Таким же опытом приближения к китайскому бело-голубому фарфору Минской династии стали предметы возникшей позднее Дельфтской фарфоровой мануфактуры.

Различие китайского и европейского принципов орнаментальности отражало

принципиальное отличие в понимании орнаментальности и телесности в европейском и китайском искусстве XVIII столетия. Телесно насыщенная пластика европейского декоративного искусства и архитектуры отражала представление мира, как полное движения, и была сформирована еще в эпоху Античности, когда канон европейского искусства был тесно связан с движением и перетеканием масс. Орнамент в искусстве XVIII века наполнен живой пластической мощью, его формы драматичны и динамичны. В китайском же искусстве XVIII столетия орнаментика, скорее, предстает как бесплотный узор. Идеальной формой воплощения китайского орнамента является сложная линия изгибов дракона. Эта извивающаяся геометрия призвана избегать прямых и ясных линий в силу символических предпосылок – по прямым линиям в китайской мифологии движутся злые духи, и поэтому извилистая геометрия форм китайской культуры должна их «запутать» и увести. Однако данный подтекст, конечно, не был известен европейским подражателям.

Тем не менее, нельзя не отметить один важный аспект, во многом формально общий для орнаментальных принципов европейского рококо и китайского искусства поздней Мин и ранней Цин. А именно: и в Европе, и в Китае в данное время орнаментальные формы стремятся к спонтанному, витальному развитию, к динамичным композиционным построениям. Однако этот «общий» для европейской и китайской орнаменталистики XVIII века принцип явился результатом различных предпосылок. Так, для европейского искусства витальная динамика орнамента была обусловлена стремлением стилистической программы к свободному самораскрытию игры жизненных сил, особенным барочным пониманием материи [2]. В китайском орнаменте проявилась иная природа пластической динамики и движения линий. Вместе с тем, по некоторым аспектам формообразования, культура орнамента Минской династии оказалась близкой к орнаментальности западноевропейского барокко, прежде всего, своей тенденцией к структурной упорядоченности формы. Симметричные композиции Минского фарфора соответствовали определенной сбалансированности структур европейского орнамента при внутренней динамике последнего. Именно поэтому, характерный для Минской культуры голубой (синий) орнамент, нанесенный на прозрачный белый фон изделия, так активно и органично использовался мастерами дельфтского фарфора.

Таким образом, сравнение принципов формообразования европейского и китайского орнамента становится стилистически оправданным в период позднего барокко и рококо, когда художественные формы в европейском искусстве стремились к легкости и свободе орнаментально-пластического рисунка. В орнаментах позднего барокко обозначились новые тенденции к свободной играющей ассиметричной форме, культу «живого» игрового начала, к игре контрастов. Эти тенденции позднего барокко постепенно сформировали культуру рококо. Они выразились и в ориентации на новые образцы «свободного формообразования» китайского фарфора.

Литература:

1. Dillon, E. Porcelain / E. Dillon. – London : Methuen, 1904. – 419 p.
2. Делёз, Ж. Складка. Лейбниц и барокко / Ж. Делёз. – М. : Логос, 1998. – 262 с.

ПОНЯТИЕ «КУЛЬТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ». ОТРАЖЕНИЕ В СОВРЕМЕННОМ ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВЕ

Существующие пространства центров исторических городов, их памятники зодчества несут в себе связь прошлого и настоящего, хранят историческую и культурную память, преемственность поколений, «дух места» и «следы времени». Важным вопросом в принятии решений в области устойчивого градостроительного развития, является взаимодействие объектов архитектурного наследия и окружающего ландшафта – городского и природного. Нарушение целостности этой связи ведет к утрате ценности объекта наследия. Тем не менее, историческая застройка подвержена трансформациям во времени (разрушения, достройки и т. д.) и находится в контексте изменяющегося по содержанию и форме городского пространства. В свете вышесказанного, в современной теории и практике градостроительства значимость приобретает понятие «культурный ландшафт».

Уже в начале XX в. складывалось понимание городского пространства как историко-культурной целостности. Архитектурные памятники прошлого трактовались как необходимый элемент пространства современного города. В 1922 г. в Италии был принят закон «Per la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico» о защите памятников природы и архитектуры, представляющих историческое значение (интерес), одним из создателей которого был философ Бенедетто Кроче (1866–1952) [0].

В это время актуальными были два вопроса: сохранение отдельных объектов архитектурного наследия и образа города и развитие городского пространства. В связи с идеями по реконструкции Рима (1920–1930-х гг.) развернулась дискуссия о возможности включения новых архитектурных форм в исторически сложившуюся городскую среду. Данный вопрос затронули в своих книгах М. Пьячентини «Sulla conservazione della bellezza di Roma e sullo sviluppo della città moderna» (О сохранении красоты Рима и о развитии современного города) (1916) [0], Г. Джованнони «Vecchie città ed edilizia nuova» (Старые города и новая застройка) (1931) [0]. Авторы придерживались консервативных взглядов в вопросах включения объектов новой архитектуры в контекст старого города. Также в контексте дискурса итальянского авангарда происходил поиск приемов синтеза модернистских форм с историческим обликом памятников зодчества. Архитектурные памятники прошлого трактовались как необходимый элемент пространства современного города (современный город с древней историей).

Впервые понятие «культурный ландшафт», как взаимодействие культуры и пространства, было предложено географом Л. С. Бергом (1876–1950) в статье «Предмет и задачи географии» (1915 г.). Автор называл «природными ландшафтами <...> такие, в создании которых человек не принимал участия, в отличие от культурных, в которых человек и произведения его культуры играют важную роль». Город или деревня, по мнению исследователя, «суть составные части культурного ландшафта» [0, с. 9].

В начале XX в. американский географ, основатель современной культурной географии К. Зауэр (1889–1975) в монографии «The Morphology of Landscape» (Морфология ландшафта) писал, что культурный ландшафт создается на основе природного неким культурным сообществом. Он рассматривал культурный ландшафт, как результат взаимодействия культуры (человеческого сообщества) и природы [0].

А. В. Любичанковский в статье «Проблема понимания культурных ландшафтов в современной отечественной науке» разделяет следующие подходы к определению культурного ландшафта: 1) авторские расшифровки понятия «культурный ландшафт», выделенного Л. С. Бергом, в которых культурный ландшафт – это результат

взаимодействия человека с природой, природно-культурная среда (Д. В. Богданов, Ю. Г. Саушкин и др.); 2) подходы, в которых доминируют внешние цели – выполнение культурным ландшафтом определенных функций (хозяйственных, эстетических и др.) (Ф. Н. Мильков, А.Г. Исаченко); 3) и их синтез (Ю. А. Веденин, М. Е. Кулешова и др.) [0].

Культурный ландшафт как категорию историко-культурного наследия исследовали Ю. А. Веденин [0], О. В. Галкова [0] и др. Ю. А. Веденин полагал, что культурные ландшафты сохраняют следы прошлой деятельности человека; являются отражением историко-культурной памяти и этнокультурной идентичности, элементом преемственности поколений. О. В. Галкова на основе анализа документов ЮНЕСКО делает вывод о росте интереса к культурным ландшафтам как к объектам номинации.

В международном законодательстве в области охраны историко-культурного наследия до конца XX в. отсутствовало понятие «культурный ландшафт», но в ряде документов уже отмечалась важность пространственной составляющей – пейзажа, местности, среды, достопримечательных мест, исторических садов – как части культурного наследия. В «Рекомендациях о сохранении и восстановлении пейзажей и местностей» (Париж, 1962 г.) отмечено, что пейзажи и местности являются важным фактором в развитии культурной, экономической и социальной жизни народов. В «Венецианской хартии» (Венеция, 1964 г.) раскрыто понятие «исторический памятник», которое включило городскую или сельскую среду, носящие характерные признаки определенной цивилизации, исторического события. Хартия утвердила неотделимость памятника от истории и окружения, в котором он расположен [0]. В Рекомендациях о сохранении и современной роли исторических ансамблей (Найроби, 1976 г.) определены общие принципы сохранения, методы охраны исторических ансамблей в изменяющемся городском пространстве, международную, национальную, региональную и местную политику государств в этой области.

В Конвенции об охране всемирного культурного и природного наследия (Париж, 1972 г.) и позже в Конвенции об охране архитектурного наследия Европы (Гранада, 1985 г.) под «культурным наследием» среди прочего понимаются *достопримечательные места*, которые, как и культурный ландшафт, могут представлять выдающиеся с точки зрения истории, эстетики, этнологии совместные творения человека и природы [5, 6].

Хартия по охране исторических садов (Флорентийская Хартия) (Флоренция, 1981 г.) дает определение *исторического сада* как архитектурной и растительной композиции, выражающей тесные взаимоотношения цивилизации и природы, отражение культуры, стиля, эпохи, и неотделим от искусственного или естественного окружения [0].

Международная хартия по охране исторических городов (Вашингтонская хартия) (Вашингтон, 1987 г.) определяет методы и средства сохранения исторической планировочной структуры городов и кварталов старинной застройки [0].

Понятие «**культурный ландшафт**» появилось в международном законодательстве в области охраны историко-культурного наследия в 1990 г., когда среди специалистов возникает понимание необходимости включения в его структуру слоя нематериальной (духовной) культуры.

В 1992 г. в Ла Петит-Пьер (Эльзас) была организована встреча группы экспертов, целью которой было определение необходимых критериев для включения культурных ландшафтов в Список всемирного наследия ЮНЕСКО. В «Отчете группы» было отмечено, что определение культурного ландшафта должно быть применимо ко всем мировым культурам без исключения [0].

В «Руководстве по выполнению Конвенции об охране всемирного наследия» (1999 г.) отмечены эти позиции:

36. По определению, данному в Статье 1 Конвенции, «культурные ландшафты представляют "совместные творения человека и природы". Они иллюстрируют эволюцию в веках человеческого сообщества и поселений, происходившую под влиянием

неблагоприятных и/или благоприятных физических факторов естественной среды обитания человека, а также сменяющих друг друга социальных, экономических и культурных факторов, и внешних, и внутренних. При отборе культурных ландшафтов должны учитываться оба фактора: значение ландшафта, как части выдающегося мирового достояния, и степень, в которой он представляет четко обозначенный геокультурный регион, а также его способность иллюстрировать существенные и отчетливые культурные элементы такого региона.

37. Термин «культурный ландшафт» охватывает множество проявлений взаимодействия человека с окружающей естественной средой.

38. Во многих случаях культурные ландшафты отражают специфические технологии устойчивого землепользования, связанного с характером и возможностями природной среды, в которой они находятся, и своеобразную духовную связь с природой. Сохранение культурных ландшафтов может способствовать развитию современных методов землепользования, а также сохранять или усиливать природные достоинства ландшафта. Продолжающееся применение традиционных способов землепользования поддерживает биологическое разнообразие во многих районах мира. Таким образом, традиционные культурные ландшафты способствуют сохранению биоразнообразия.

39. Культурные ландшафты различаются по трем основным категориям:

1) Наиболее ясно различим четко обозначенный ландшафт, сознательно задуманный и исполненный человеком. Сюда входят садовый и парковый ландшафты, созданные для эстетических целей, которые во многих (но не во всех) случаях связаны с монументальными сооружениями и ансамблями религиозного или иного характера.

2) Ко второй категории относятся органически развивавшиеся ландшафты. Они возникли как результат первоначальной потребности социального, экономического, административного и/или религиозного характера и достигли своей нынешней формы в связи и под воздействием своего природного окружения. Этот процесс эволюции отражен в форме и деталях ландшафтов. Они подразделяются на две подкатегории ландшафтов:

- реликтовые ландшафты, в которых эволюционный процесс уже остановился, завершившись, сразу или постепенно, какое-то время назад; при этом, однако в его физической форме все еще различимы его существенные отличительные черты;

- развивающийся ландшафт, который сохранил свою активную социальную роль в той части современного сообщества, где сильны связи с традиционным образом жизни, и в котором продолжается эволюционный процесс; в то же время он демонстрирует значительные материальные свидетельства своей эволюции в ходе времени;

3) последнюю, третью категорию представляет ассоциативный культурный ландшафт; включение таких ландшафтов в Список всемирного наследия обусловлено наличием очень сильных религиозных, художественных или культурных ассоциаций природной части ландшафта, а не свидетельств материальной культуры, которые могут быть представлены незначительно или отсутствовать вовсе» [0].

Таким образом, культурный ландшафт стал трактоваться как самостоятельный объект историко-культурного наследия.

В основе определения вышеназванных критериев лежали особенности формирования культурных ландшафтов и их выдающаяся универсальная ценность (outstanding universal value) (скорее уникальность, индивидуальность, самобытность), подлинность (authenticity) и целостность (integrity) (с точки зрения истории, функционально-планировочной организации).

Культурные ландшафты, отвечающие требованиям Руководства, включаются в Список всемирного наследия ЮНЕСКО. В настоящее время Республикой Беларусь не выдвинуты объекты в данной номинации.

Н. В. Максаковский в статье «История развития и современные тенденции формирования списка всемирного наследия ЮНЕСКО» отмечает: «В период 2005-2017 гг.

культурные ландшафты становятся все более популярным «персонажем» Списка Всемирного наследия. Они признаются одной из лучших форм сохранения культурного, <...> а также культурно-природного наследия» [0, с. 25].

В 2000 г. в Страсбурге (Франция) была принята «Европейская конвенция о ландшафтах», в которой было отмечено, что «ландшафт способствует формированию местной культуры, является основополагающим компонентом европейского природного и культурного наследия, вносящим вклад в благосостояние людей и укрепление европейской самобытности», а также «важной частью обеспечения качества жизни людей» [0]. Конвенция подчеркивает роль культурного ландшафта в качестве фактора равновесия между природным и историко-культурным наследием. Определяет принципы охраны, управления и планирования ландшафтов.

Таким образом, в современном международном законодательстве «культурный ландшафт» трактуется как самостоятельный объект историко-культурного наследия. Наряду с «культурным ландшафтом» в международных документах существует ряд понятий, смежных или тождественных ему. Так в «Венском меморандуме» (Вена, 2005 г.) и «Принципах Валлетты по сохранению и управлению историческими городами и урбанизированными территориями» (Ла Валлетта, 2011 г.) присутствуют понятия «*исторический городской ландшафт*», «*городской исторический пейзаж*», «*исторические города и урбанизированные территории*», которые отражают взаимодействие человека и среды в контексте урбанизированных территорий [0, 0]. *Исторические городские ландшафты* согласно Венскому меморандуму представляют собой ансамбли, состоящие из групп зданий, сооружений и открытых пространств в их природном контексте, и если эти ансамбли имеют археологическую, архитектурную, доисторическую, историческую, эстетическую, социокультурную и экологическую ценность. В документе отмечено, что *исторический городской ландшафт* содержит такие характерные элементы как цели и формы использования земли, пространственную организацию, визуальные отношения, топографию и почву, растения, все элементы технической инфраструктуры [0].

«*Городской исторический пейзаж*» согласно Венскому меморандуму обладает большой значимостью в ходе территориального развития в процессе урбанизации, и включает в себя не только исторический центр, ансамбли и окружающую территорию, но и более широкие территориальные и ландшафтные пространства [0].

«*Исторические города и урбанизированные территории*», согласно Принципам Валлетты, состоят из материальных и нематериальных элементов. Материальные элементы в свою очередь включают в себя элементы архитектуры, ландшафтов внутри и вокруг города, археологические остатки, панорамы, небесные линии (силуэты), видовые секторы и местные достопримечательности. Исторические города и урбанизированные территории выражают эволюцию общества и его культурную идентичность [0].

Таким образом, можно заключить, что все вышеперечисленные понятия, как и «*культурный ландшафт*», отмечают тесную связь материальной и нематериальной составляющих, а также важность сохранения и охраны пространственного окружения, которое является отражением историко-культурной памяти и этнокультурной идентичности, элементом преемственности поколений.

Сегодня в Республике Беларусь основным документом, регулирующим отношения в сфере охраны и сохранения историко-культурного наследия Республики Беларусь, является «Кодекс о культуре» № 413-З (2016 г.). Понятие «культурный ландшафт» в документе не определено, но отмечается значимость среды, окружающей культурные ценности.

Согласно Кодексу, в зависимости от форм воплощения содержания культурные ценности делятся на материальные и нематериальные. Первые могут воплощаться среди прочего в виде ансамбля культурных ценностей - композиционно сопряженных между собой недвижимых материальных культурных ценностей *наряду с окружающей средой*,

которые расположены на *исторически сформированной территории* и объединены стилистическими особенностями и (или) функциональным назначением [0].

В итоге, можно сделать следующие выводы. Категория «культурный ландшафт», как объект всемирного наследия, прошла долгий путь формирования и появилась в международном законодательстве и Списке Всемирного наследия как самостоятельный объект только в конце XX в. Культурные ландшафты являются комплексными и наиболее полными в плане отражения культурных процессов объектами наследия. Исследования памятников зодчества должно проходить в контексте окружающего их пространства. Важно подчеркнуть, что с понятием «культурный ландшафт» связывается допустимая степень вмешательства в оригинал (пространство и/или архитектурный объект).

В законодательстве Республики Беларусь в области охраны культурного наследия отсутствует определение «культурный ландшафт». Следует отметить, что страна обладает богатым культурным наследием. В Государственном списке историко-культурных ценностей Республики Беларусь более пяти тысяч материальных объектов наследия, среди них – памятники археологии, архитектуры, истории, градостроительства, которые существуют в определенной исторической среде и неотделимы от нее. Сохранение исторического окружения способствует сохранению целостности, ценности и подлинности объекта наследия. Таким образом можно заключить, что выделение понятия «культурный ландшафт» в белорусском законодательстве будет способствовать более полному и комплексному развитию сферы охраны историко-культурного наследия.

Литература

1. Берг, Л. С. Предмет и задачи географии ; Что такое география? / Л. С. Берг. Что такое география? – Петроград : типография М. М. Стасюлевича, 1915. - 15, [1] с.
2. Венский меморандум [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://kgior.gov.spb.ru/nasledie/vsemirnoe-nasledie-mezhdunarodnye-dokumenty/>. – Дата доступа: 29.07.2020.
3. Европейская конвенция о ландшафтах [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://kgior.gov.spb.ru/nasledie/vsemirnoe-nasledie-mezhdunarodnye-dokumenty/>. – Дата доступа: 29.07.2020.
4. Кодекс Республики Беларусь о культуре от 20 июля 2016 г. № 413-3 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pravo.by/document/?guid=3961&p0=Hk1600413>. – Дата доступа: 30.08.2020.
5. Конвенция об охране архитектурного наследия Европы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://kgior.gov.spb.ru/nasledie/vsemirnoe-nasledie-mezhdunarodnye-dokumenty/>. – Дата доступа: 29.07.2020.
6. Конвенция об охране всемирного культурного и природного наследия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://kgior.gov.spb.ru/nasledie/vsemirnoe-nasledie-mezhdunarodnye-dokumenty/>. – Дата доступа: 29.07.2020.
7. Любичанковский, А. В. Проблема понимания культурных ландшафтов в современной отечественной науке [Электронный ресурс] / А. В. Любичанковский. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-ponimaniya-kulturnyh-landshaftov-v-sovremennoy-otechestvennoy-nauke>. – Дата доступа: 30.07.2020.
8. Максаковский, Н. В. История развития и современные тенденции формирования списка всемирного наследия ЮНЕСКО [Электронный ресурс] / Н. В. Максаковский. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-razvitiya-i-sovremennye-tendentsii-formirovaniya-spiska-vsemirnogo-naslediya-yunesko>. – Дата доступа: 30.08.2020.
9. Международная хартия по консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест (Венецианская хартия) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://kgior.gov.spb.ru/nasledie/vsemirnoe-nasledie-mezhdunarodnye-dokumenty/>. – Дата доступа: 29.07.2020.

10. Принципы Валлетты по сохранению и управлению историческими городами и урбанизированными территориями [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://kgiop.gov.spb.ru/nasledie/vsemirnoe-nasledie-mezhdunarodnye-dokumenty/>. – Дата доступа: 29.07.2020.
11. Рекомендация о сохранении красоты и характера пейзажей и местностей [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://kgiop.gov.spb.ru/nasledie/vsemirnoe-nasledie-mezhdunarodnye-dokumenty/>. – Дата доступа: 29.07.2020.
12. Руководство по выполнению Конвенции об охране всемирного наследия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://kgiop.gov.spb.ru/media/uploads/userfiles/2017/08/10/26_11_2013_4.pdf. – Дата доступа: 29.07.2020.
13. Хартия по охране исторических садов (Флорентийская Хартия) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://kgiop.gov.spb.ru/nasledie/vsemirnoe-nasledie-mezhdunarodnye-dokumenty/>. – Дата доступа: 29.07.2020.
14. Legge № 778 del 11.06.1922 per la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico. // Gazzetta Ufficiale. – 1922. – № 148.
15. Piacentini, M. Sulla conservazione della bellezza di Roma e sullo sviluppo della citta moderna / M. Piacentini. – Roma : Stab. Tip. Aternum, 1916. – 46 p.
16. Giovannoni, G. Vecchie citta ed edilizia nuova / G. Giovannoni, F. Ventura – Milano : CittaStudiEdizioni, 1995. – 305 p.
17. Sauer, O. Morfology of Lanskape [Электронный ресурс] / O. Sauer. – Режим доступа: http://geog.uoregon.edu/amarcus/geog620/readings/sauer_1925_morphology_of_landscape.pdf. – Дата доступа: 15.05.2019.
18. Веденин, Ю. А. Культурные ландшафты как категория наследия // Культурный ландшафт как объект наследия / Ю. А. Веденин. – М. ; СПб. : Институт наследия ; Дмитрий Буланин, 2004. – 620 с.
19. Галкова, О. В. Культурный ландшафт как часть всемирного наследия [Электронный ресурс] / О. В. Галкова. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnyy-landshaft-kak-chast-vsemirnogo-naslediya-po-dokumentam-yunesko>. – Дата доступа: 25.03.2019.
20. Report of the Expert Group on Cultural Landscapes. La Petite Pierre (France) 24–26 October 1992 [Электронный ресурс]. / UNESCO. – Режим доступа: <http://whc.unesco.org/archive/pierre92.htm>. – Дата доступа: 25.03.2019.
21. Международная хартия по охране исторических городов (Вашингтонская хартия) (Вашингтон, 1987) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://kgiop.gov.spb.ru/media/uploads/userfiles/2015/08/27/Вашингтонская_хартия.pdf. – Дата доступа: 29.07.2020.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КОМПОНЕНТЫ ОБРАЗНОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПРОВИНЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ ЖИВОПИСИ

В современном белорусском искусствоведении комплексно изучены многие явления истории и теории живописи. Есть многие научные работы, посвященные современным достижениям белорусских живописцев, их связям с международными творческими инновациями. Но внимание искусствоведов, в основном, сконцентрировано на творческой жизни столицы и некоторых областных центрах, где живут и активно творят художники разных поколений. Надо отметить, что остается не исследованной тема провинциальной жизни в творчестве живописцев, которые неоднократно и последовательно обращаются к такого рода образам в своей живописи. Живут они как в столице, так и в самых разных отдаленных от столицы местах Беларуси, а иногда, и за ее пределами.

Причины обращения современных художников к образу провинции заключаются (следует так предположить) в следующих причинах. В провинциальной среде не так быстро и интенсивно происходят социальные, культурные, технологические изменения, что дает возможность естественному сосуществованию разного типа явлений, как традиционных, даже архаичных, так и более новых. Эта многослойная реальность, которая не торопится «перегнать время», накопила удивительную и неповторимую образность, которая не может не привлекать художников в поисках открытия живописной выразительности. Она, как известно, наиболее ярко и колоритно проявляется там, где среда устоялась, не раз подвергаясь воздействию времени, сохраняя следы прошлого, пережитого и т. п.

В отдаленной от города среде всегда существует непосредственная связь мира реального и фольклорных сказаний, легенд, воспоминаний, что объясняется психологическими особенностями простых людей труда, живущих на земле своих предков. Они не оторваны, как многие жители мегаполисов, от далекого родного гнезда. У них не нарушен комплекс традиционных представлений о связях поколений, уходящих в незапамятные времена. В данном случае, обращение к провинциальности позволяет художнику свободно соединять реальность с творческим вымыслом, фантазией, что оправдано выбором свободной «неканонической» темы, где нет установленных рамок.

Специфика белорусской провинциальности заключается в том, что буквально до второй половины XX в. в нашей стране не было очень больших городов, а вся жизнь концентрировалась в частновладельческих городках, многочисленных местечках и деревнях, даже хуторах, в поместьях более или менее богатых представителей шляхетного сословья. Подспудно все пережитое в этом историко-культурном пространстве создает мир воспоминаний, представлений, ассоциаций, сохранившихся связей и определенных «забытых страниц», что очень увлекает художников, подталкивает их к открытиям образно-сенсационным и актуальным.

Для многих художников большое значение играет тема малой родины, которая часто связана с отдаленной деревней, тихим провинциальным уголком Беларуси. Это – сокровенное отношение к миру детства, к корням своего рода. Такие произведения-посвящения всегда обогащают живопись незабываемыми образными решениями.

Провинциальная тема не была связана с официальными заказами. В ней выражается личная потребность художника к самовыражению, в обращении к тому простому и натуральному, что искренне волнует, радует, заставляет задуматься и т. п. Тут есть основа для новаторства, эксперимента, неограниченных формальных поисков. Как известно, провинция давала и раньше богатый материал для живописцев-модернистов. В наше

время такое отношение не теряет своей актуальности.

Белорусская природа удивительным образом сохраняет свою первозданность, обладает неповторимым разнообразием и живо ассоциируется с разными мотивами европейских пейзажных школ XVII–XIX вв. Ее украшает и традиционно-народная, сохранный в Беларуси деревянная архитектура архаического типа, а также памятники архитектуры разных великих стилей. Все эти памятники старины широко рассеяны по белорусской территории, что провоцирует художников путешествовать по провинции, чувствовать себя истинным первопроходцем в пейзажных мотивах.

Все время возрастает интерес к важным событиям прошлого, жизни великих личностей, что связано с разными памятными местами нашей страны. Это также способствует образному обращению к провинции, где можно найти большинство таких мест, позволяющим художнику точно представить и вернуть из небытия забытое, но важное для современников.

В конце XX – начале XXI вв. произошли существенные изменения в живописных задачах разных поколений белорусских художников. Государственные заказы, практически, потеряли свое ведущее значение, а следовательно, и агитационно-идеологическая тематика уже не была востребована. Она быстро исчезла из живописной практики уже в конце 1980-х гг. в период так называемой «перестройки».

Впервые за долгие послевоенные десятилетия стал преобладать принцип главенствования индивидуальной тематики, самым автором предлагаемой зрителям. Вместе с ней художники получили безграничное право обращаться к той стилистике, которая наиболее соответствует им своему характеру и методам самовыражения.

Провинциальная тема давала значительную свободу в образной трактовке каждого избранного сюжета, в чем-то была созвучна живописным традициям начала XX в., которые соединили модернизм со средой сел и малых местечек, где художники-новаторы в изобилии находили необходимый стартовый материал для самой радикальной образно-стилистической интерпретации.

У этой потребности свободного выбора художников в белорусской живописи сложилась достаточно устойчивая традиция, к которой примыкали новые и более молодые авторы. Необходимо выявить наиболее важные примеры, относящиеся к формированию близкой и родной для многих творческой цели: изображение провинциального мира во всей его оригинальности и выразительности.

В 1970-х – 1980-х гг. хорошо известны были живописные обращения Виктора Марковца к теме романтической жизни в Докшицах, которая выявляет гармоничные образы не только молодых людей (в них угадываются далеко не случайное сходство с самим художником и двумя его сестрами, которые родились и выросли в этом уютном и тихом поселке), но также пожилых дедушек и бабушек среди многоцветных текстильных изделий, украшающих традиционный народный быт. Тогда художник не получил однозначной поддержки в творческой среде, но был последовательным и уверенным в своем свободном тематическом выборе. Это и принесло ему известность, а его ранние самостоятельные произведения и по сей день звучат как призыв открыть «свою удивительную и совершенную провинцию».

В 1980-х гг. проявили свое небезразличное отношение к деревенской тематике многие молодые студенты и выпускники кафедры станковой живописи и монументально-декоративной росписи Белорусской государственной академии искусств. Уже в дипломных работах они сознательно отдали предпочтение народной жизни, не посчитали зазорным для себя вспомнить свое детство и юность, проведенные в деревнях или в маленьких провинциальных городках, которых в Беларуси очень много. Благодаря этим художникам, в творческий мир вошли названия не только Докшиц, но и такие как Раков, Мотоль, Слободка, Дрогичин, Бельничичи и др. Возрастает и более острое проблемное отношение художников к жизни простых сельчан, исчезает последний налет идеализации.

Суровый и драматический характер жизненного пути старшего поколения волнует и концентрирует внимание молодых художников. Среди них – Владимир Кожух, Алексей Пантюк-Жуковский, Феликс Янушкевич и др.

Наверно, самым значительный пример такого драматического понимания и сочувствия превратностям сельской жизни их относительно недалекого прошлого – живописная работа «В поле» (1991) А. Пантюка-Жуковского, в которой на переднем плане изображена женщина, ведущая по свежей пашне корову, запряженную в борону. Понятно, что действие происходит в конце сороковых годов прошлого века, когда была острая нехватка конной силы в сельском хозяйстве. Но память пережитого не дает покоя художнику, который получил эти сведения от своих близких, представителей старшего поколения. Естественно, такая картина не могла быть заказанной в предшествующие десятилетия, но в 1990-х гг. она была написана художником по собственной инициативе, была принята очень благожелательно и нашла свое постоянное место в одном из белорусских историко-краеведческих музеев.

Более лирическим отношением к миру сельского детства проявил себя творческий дуэт: Мария Мельникова и Григорий Таболич. Быховский район Могилевщины и Пинский район Брестчины стали для них собирательными образами всего народно-значительного, природно-гармонического. Женщина у традиционной народной печки с ребенком на руках, полесский рыбак в прибрежных зарослях рядом с невозмутимым аистом, подстерегающим свою заветную добычу-лягушку, настоящее и вдохновляющее живописное открытие, казалось бы «отсталых» и мало примечательных сторон жизни за пределами современного города. Но как только к ним возвращается взор художника после долгих лет столичной учебы, они становятся новаторским «окном» для видения задач современной белорусской живописи.

В 1990-х гг. определился и целый живописный жанр «малых белорусских провинциалов». К ним в первую очередь надо отнести Людмилу Щемелеву в творческом дуэте с Игорем Римашевским и Валентина Губарева, как неутомимых мастеров своей избранной темы. Они создали очень разнообразные сюжеты провинциальных праздников и будней с большим юмором, теплотой, наблюдательностью и яркой образной типологией. «Отсталость» от столичных стандартов стала сильной стороной этой образной среды, в которой человек вплотную соприкасается с миром природы, ведет неприхотливый образ жизни и сохраняет свою естественность и очаровательную провинциальную идентичность.

Что существенно, эти живописцы живут в белорусской столице, но очень близко и органично ощущают тот мир, который находится далеко за пределами Минска. Творчество этих мастеров не сразу было замечено и воспринято на должном уровне. Но в 2010-х гг. они стали признанными лидерами своего «провинциального микрокосмоса», который является образно неисчерпаемым. Он преимущественно добродушный, мягко-лиричный, местами наивно-мечтательный, но очень значимый для современников, позволяющий им легко выйти за утомительные пределы стандартизированной городской обыденности.

Это новаторское направление открыто для всех, кто находится в живописных поисках своего провинциально-закодированного «я». Например, Алеся Селивончик внесла свой заметный вклад в интерпретацию «забавно-милой» провинции. Это целая серия картин о жизни маленького поселка, где всегда случается что-то интересное и милое, если глядеть на все немножко «глазами ребенка».

Самым радикальным отношением к ломке провинциальных стереотипов отличается творчество Жанны Капустниковой. Она является автором крупномасштабных живописных работ, которые включают одновременно живописные и декоративные начала. Отталкиваясь от «графаретно-упрощенной» стилистики рисованных народных ковров 1950-х – 1960-х гг., художница создала серию очень ярких и в некотором смысле

даже вызывающих образов провинциалов и провинциалок в рабочей полевой среде и в бытовом окружении, во время традиционных праздников. Они современные, непосредственные, вызывающие улыбку и понимание. Например, девушки, которые в самых непринужденных позах угощаются лесными и огородными летними ягодами, обнаженные трактористы, которые «прохлаждаются» в речке после знойного трудового дня, трудолюбивые животноводы с милыми розовыми поросятами в руках и т. п. [5].

Во всех этих немножко забавных и даже чуть-чуть несуразных живописных примерах, возможно, есть свои маленькие издержки, крайности. Но это вполне оправдано новыми творческими условиями. Нарушение самоцензуры, неприятие устоявшихся штампов предполагает широкий диапазон свободного креативного самовыражения. И это способствует тому, что провинциальная среда для современных художников остается продуктивной и идейно-насыщенной.

Художники открыли тот объективный факт, что за пределами строгой столичной нормативности существует мир еще непризнанной в творческой среде, но увлекательной свободы и последовали в этом первопрородческом направлении. Это способствует целенаправленному переселению в глубинку, или нежеланию переезжать в более обустроенные столичные условия.

Например, Янка Романович и Лариса Журавович живут в небольших населенных пунктах на Брестчине (деревня Мотоль) и на Могилевщине (поселок Бельничичи) и уже на протяжении нескольких десятилетий всецело поглощены изображением своих земляков, родных и близких, соседей и т. п. В живописных произведениях их герои заняты повседневным трудом, совершенно естественны и типичны для той местности, в которой протекает их жизнь. Этим они оказались очень ценны, как носители традиций в современном мире, в котором все постоянно меняется и часто теряет свою естественную основу. В Витебске постоянно проявляется потребность возрождения новаторских достижений 1920-х гг. посредством обращения к провинциальной тематике в экспрессивном и экспериментальном виде.

Среди таких художников – Александр Крошкин и Александр Сковородко. Их герои непосредственно связаны с традиционной архитектурной средой предместья, где сохраняются частные огороды с дощатыми заборами, дома утопают в зелени, а современность уступает место ретроспективным ассоциациям.

Таким образом, провинциальное местечко, деревенский двор, естественная природная среда и другие традиционные реалии получили свое современное творческое отображение во многочисленных живописных произведениях, где человек труда, сохраняющий многие народные традиции, но вполне свободно воспринимающий жизненные преобразования, является главным героем, далеким от канонизации, но очень позитивным и художественно многообразным. В этом заключается большой результат художественного раскрепощения и открытия неограниченного творческого пространства для современного живописного новаторства.

Пейзажные образы родного края являются наиболее проникновенными и многообразными в творчестве П. Масленникова, В. Цвирко, В. Громько, Л. Щемелева, Г. Ващенко, А. Бархаткова, А. Барановского, И. Карасёва, А. Кроля, М. Севрука, Н. Казакевича, П. Данелии, И. Пушкова, П. Шарипы, К. Хорошевича, В. Сулковского, Н. Назарчука и др. [1–4]. Художники сами, по личному предпочтению выбирали свои излюбленные природные мотивы и утверждали их в качестве новаторских живописных произведений на многих коллективных и персональных выставках в Беларуси и за ее пределами.

С 1990-х гг. пейзажный жанр заслуженно и объективно становится ведущим в современной белорусской живописи. Он не претерпел стилистического и тематического кризиса жанров, который существенно коснулся сюжетно-тематических картин, что привело к их полному исчезновению в художественном процессе. Пейзаж продолжает

активно развиваться. И в настоящее время немало выдающихся художников, которые посвящают ему все свое творчество.

Уже более двадцати лет в Беларуси организовываются на международном, республиканском и даже на региональном уровне многочисленные пейзажные пленэры, в которых активно принимают участие художники разных поколений. Их цель – выявить неисчерпаемое богатство пейзажных мотивов, которыми отличается белорусская природа. Произведения большого числа художников, написанные с натуры, попадают в постоянные экспозиции музеев, пополняют их фонды, регулярно демонстрируются в контексте разных выставочных проектов. Все это способствует широкой популярности и свободному развитию пейзажного творчества.

Известные пейзажисты, посвятившие свое творчество открытиям образного богатства природных мотивов, как правило, выезжают далеко за пределы урбанистической городской среды, туда, где сохраняется чистое натуральное окружение во всем ее живописном многообразии. Их выбор безошибочно связан с белорусской провинцией в разных регионах нашей страны. Наиболее неумолимые и последовательные из них, которые уже более чем двадцать лет являются первооткрывателями живописных уголков белорусской земли, получили большое общественное и творческое признание.

Среди них – Семен Домарад, Валерий Шкарубо, Константин Качан. Их персональные выставки успешно организовывались в 2010-х гг., помимо других экспозиционных залов, в Национальном художественном музее Республики Беларусь. Это – свидетельство неоспоримых этапных достижений в пейзажном жанре живописи [7].

Исходя из вышеизложенного, можно утверждать, что художественные компоненты образной характеристики провинции в современной белорусской живописи многообразные и жизнеутверждающие. Их основа глубоко базируется на национальной ментальности, они получили свою апробацию на протяжении столетий в этапных достижениях европейской живописи, включая и самые радикальные инновации модернизма.

Эти компоненты, как важные составные элементы общей картины прогрессивного творчества, не могут не оказывать большое креативное влияние на развитие современной белорусской живописи. Дальнейшее исследование данной проблематики будет способствовать популяризации разнообразнейших сюжетов и образов, почерпнутых из провинциальной среды. Они в состоянии значительно обогатить и модернизировать задачи современного изобразительного искусства, послужить неограниченным направлениям поисков молодых живописцев, которые еще не всегда осознают, какие удивительные современные арт-возможности таятся под скромным «покровом» провинциальности в искусстве.

Литература

1. Борозна, М. Г. Белорусская живопись 1920–1970-х г. : учебное пособие / М. Г. Борозна. – Минск : БГАИ, 2006.
2. Воронова, О. П. Гавриил Ващенко [Изоматериал] : живопись, монументальное искусство : [альбом] / О. П. Воронова. – М. : Сов. худ., 1980.
3. Гісторыя беларускага мастацтва : ў 6 тт. / рэдкал. : С. П. Марцэлеў [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – Т. 5 : 1941 – да 60-х гг.
4. Гісторыя беларускага мастацтва : ў 6 тт. / рэдкал. : С. П. Марцэлеў [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1994. – Т. 6 : пач. 1960 – сяр. 1980.
5. Дажынкi : Альбом жывапісу Жанны Капуснікавай. – Мінск : Галіяфы, 2015.
6. Жук, В. И. Живопись Беларуси на рубеже веков: потери и обретения / В. И. Жук. – Минск : Белорусская наука, 2013.
7. Шкаруба, В. Жывапіс : альбом / В. Шкаруба. – Мінск : Белпрынт, 2007.

КУЛЬТУРА ПАМ'ЯЦІ Ў МАНУМЕНТАЛЬНЫМ МАСТАЦТВЕ ГОРАДА

Імклівая ўрбанізацыя Беларусі ў другой палове ХХ – пачатку ХХІ стст. абумовіла рэзкі разрыў паўсядзённых практык беларусаў-гараджан у першым і другім пакаленні з гісторыка-культурнымі традыцыямі. Новыя гарадскія ландшафты, асабліва вялікія сучасныя мікрараёны, не карэлявалі з традыцыйнай беларускай культурай памяці, што дэтэрмінавала трагічныя ментальныя разрывы паміж пакаленнямі і сацыяльнымі стратамі беларускага грамадства. У дадзеным кантэксце праблема камемарацыі як актуальнай практыкі захавання нацыянальнай гісторыка-культурнай спадчыны ва ўмовах сучасных гарадскіх ландшафтаў з'яўляецца надзвычайна важнай і запатрабаванай.

Манументальнае мастацтва ўплывае на працэсы фарміравання гарадской прасторы, яе эстэтыкі, складвання месцаў памяці, выключнага культурнага ландшафту, насычанага наратывамі, пасланнямі, надае непаўторныя рысы, ствараючы запамінальны вобраз горада.

Памяць культуры функцыянуе ў выглядзе вобразаў [4]. Дыскурсійна-семіятычная мадэль разумення горада, якую складаюць гістарычныя вобразы, выяўляецца ў манументальным мастацтве – архітэктанічных альбо скульптурных манументах і інш.

Манументы, скульптурныя кампазіцыі выконваюць функцыю носбіта памяці. Гэта функцыя разглядаецца як іх сацыяльны абавязак, і ў такой якасці падаецца ў гісторыі еўрапейскага манументальнага мастацтва.

Сувязь манумента і гісторыі з'яўляецца фундаментальнай для еўрапейскай думкі. Гэтая сувязь яскрава ўвасабляецца ў вобразах горада на палотнах мастакоў у жанры ведута (ведуты Карлеварыса, Каналета, Белота ХVІІІ ст.), на якіх манументы надаюць кампазіцыйную завершанасць архітэктурнаму ансамблю, ствараюць зрокавыя вобразы гісторыі. Мастацкія палотны выступаюць як гістарычны дакумент. Напрыклад, дакладная дэтэлізаванасць работ Белота дапамагла аднавіць у другой палове 1940-х гг. гістарычны цэнтр Варшавы, знішчаны ў часы Другой сусветнай вайны.

Гістарычны вобраз як вынік адлюстравання таго ці іншага аб'екта ў свядомасці чалавека [2, с. 251] з'яўляецца формай захавання традыцый і перадачы вопыту. Праз вобразы даўніны паўстае ўяўленне пра культурную прастору.

Культурная прастора беларускага горада ўключае постаці, помнікі якім ствараюць падмурак для ўкаранення нацыянальнай ідэі. Ефрасіння Полацкая, Францыск Скарына, Тадэвуш Касцюшка, Адам Міцкевіч, Кастусь Каліноўскі і многія іншыя героі, праз вобразы якіх беларуская культура ідэнтыфікуе сябе.

Асаблівае значэнне камемаратыўныя практыкі набываюць у перыяды фарміравання і кансалідацыі нацый, уплываючы на ідэнтыфікацыю суб'екта з нацыяй, ўсведамленне нацыянальнай маналітнасці. У гэтым выпадку помнік уяўляе сабой універсальную форму ўвасаблення і трансляцыі нацыянальнай ідэі.

Аднымі з найбольш вядомых прадстаўнікоў беларускай нацыі ў свеце з'яўляюцца Францыск Скарына і Кастусь Каліноўскі. Помнікі першадрукару, асветніку Ф. Скарыне ўсталяваны ў Полацку (1974), Лідзе (1993), два помнікі ў Мінску (1999, 2005).

Вобраз К. Каліноўскага быў запатрабаваны беларускай культурай у розныя перыяды яе развіцця. У Беларусі лідару паўстання 1863–1864 гг. устаноўлены помнік у Свіслачы (скульптар З. Азгур, 1958 г.). Другі помнік-бюст размяшчаўся ў Свіслачы на алеі герояў, на якой знаходзяцца помнікі розных эпох, але ў 2008 г. ён быў дэмантаваны і перанесены ў музей.

Цэласнасць архітэктурнаму ансамблю цэнтральнай плошчы Полацка надае помнік Еўфрасінні Полацкай (2000), два помнікі асветніцы ўсталяваны ў Мінску (1999, 2002).

Стварэнне помнікаў і месцаў памяці выкарыстоўваецца як агітацыйны і маніпуляцыйны рэсурс, які аказвае эмацыйнае ўздзеянне [1, 3], як ідэалагічны сродак, які фарміруе ўспрыманне гісторыі ў адпаведнасці з дзяржаўнай ідэалогіяй, дапамагае кантраляваць мінулае праз вобразы пажаданага мінулага.

Такія скульптурныя кампазіцыі часцей за ўсё ўсталёўваюцца да памятных дат: дзён беларускага пісьменства, дзён горада і інш. Памятны знак “Полацк – калыска беларускай дзяржаўнасці” з выявамі знакамітых гістарычных асоб: полацкага князя Рагвалода, яго дачкі Рагнеды, князёў Ізяслава, Брачыслава, Усяслава Чарадзея і святой Еўфрасінні Полацкай устаноўлены на беразе ракі Заходняя Дзвіна каля Полацкага Сафійскага сабора да Дня беларускага пісьменства ў 2017 г.

У апошнія пятнаццаць гадоў у гарадах Беларусі ўстанаўліваюцца помнікі гістарычным асобам: князю Усяславу Чарадзею ў Полацку (2007), вялікаму князю літоўскаму Альгерду ў Віцебску (2014), княгіні Анастасіі Слуцкай у Слуцку (2016), Льву Сапегу ў Лепелі (2010) і ў Слоніме (2019). Да Дня горада ў 2019 г. на рагу вуліц Грунвальдскай і Замкавай у Лідзе ўсталяваны помнік вялікаму князю літоўскаму Гедыміну як заснавальніку Лідскага замка. Помнікі Усяславу Чарадзею, Альгерду і Гедыміну ўяўляюць сабой конныя статуі, якія традыцыйна, як правіла, прысвячаліся ўладарам і палкаводцам і размяшчаліся на цэнтральных плошчах гарадоў. Напрыклад, шырокавядомыя ў сусветнай культуры конная статуя Аўгуста II у Дрэздэне (1735), які скача ў бок Рэчы Паспалітай, так званы Залаты вершнік, і Медны вершнік – помнік Пятру I у Санкт-Пецярбурзе (1782). Правобразам конных статуй паслужыла бронзавая статуя рымскага імператара Марка Аўрэлія, усталяваная на плошчы Капітолія ў Рыме (II ст. н. э.).

Першая конная статуя на тэрыторыі Беларусі, у тых часы Паўночна-Заходняга краю, – статуя Юзэфа Панятоўскага была ўсталявана каля палаца І. Ф. Паскевіча ў Гомелі (1840-я–1922). Па выніках савецка-польскай вайны 1919–1920 гг. адной з умоў падпісання Рыжскага мірнага дагавора было вяртанне помніка ў Польшчу. З 1965 г. помнік знаходзіцца перад палацам Радзівілаў (прэзідэнцкай рэзідэнцыяй) у Варшаве.

Манументы выконваюць функцыю вяртання імёнаў. Пошук вобразаў гістарычных асоб і падзей, адэкватных патрэбам культуры-рэцыпіента, адбываецца не толькі на ўзроўні дзяржаўнай палітыкі, але таксама сацыяльных груп і індывідаў. Помнік Тадэвушу Касцюшку, якому ўстаноўлена каля двухсот помнікаў па ўсім свеце, адкрылі на тэрыторыі адноўленага музея-сядзібы ва ўрочышчы Мерачоўшчына Івацэвіцкага раёна на сабраныя грамадствам сродкі (2018) (Помнікі Т. Касцюшку, устаноўленыя прыкладна ў 1930-я гг., стаялі ў міжваенны перыяд у Брэсце і Кобрыне. Помнік у Кобрыне быў дэмантаваны ў 1951 г. і знаходзіўся ў запасніку музея. У 1988 г. усталяваны ў вёсцы Малыя Сяхновічы, дзе размяшчалася сядзіба Касцюшкаў. У Мінску бюст Касцюшкі ўстаноўлены ў 2005 г. на тэрыторыі пасольства ЗША ў Беларусі). На ахвяраванні мецэната ўстаноўлены помнік Давіду Гарадзенскаму ў Гродна (2018).

У 2012 г. у Глыбокім адкрылі алею знакамітых землякоў, на якой размясцілі помнікі-бюсты Юзэфа Корсака, Язэпа Драздовіча, Ігната Буйніцкага, Вацлава Ластоўскага і інш. Помнік Максіму Танку ўсталяваны ў Мядзелі (2014). У 2019 г. на ўездзе ў Ракаў устанавілі камень з мемарыяльнай дошкай, на якой выяўлена сузор’е Вялікай Мядзведзіцы, у гонар Сяргея Пясецкага.

Вобразы гісторыі і культуры ўвасабляюцца ў традыцыях сучасных гарадоў. Традыцыйнай робіцца ўсталяванне скульптур святых пры ўездзе ў гарады: Маладзечна (манументальная стэла з выявай Багародзіцы, кампазіцыя “Пакроў Прасвятой Багародзіцы”, 2011), Лагойск (вобраз лагойскай іконы Божай Маці “Знаменне”, 2016), ці на цэнтральных вуліцах: Гродна (скульптура ў гонар святога Губерта, 2020). У названых скульптурах Маладзечна і Гродна адлюстраваны гербы гэтых гарадоў.

У манументах увасоблены традыцыйныя каштоўнасці беларусаў, што дэманструе,

напрыклад, помнік талерантнасці “Адзінства чатырох канфесій” у Іўі (2012).

Адносіны да помнікаў вызначаюць розныя палітыкі памяці, розныя адносіны да гісторыі. У грамадстве не сціхаюць дыскусіі і рэфлексіі аб навязванні памяці, ідэнтычнасці, пустэчы і захопе прасторы.

Напрыклад, у Віцебску ўсталяванне помніка рускаму князю Аляксандру Неўскаму выклікала вострую крытыку ў культурных і навуковых колах, таму на працягу 2009–2015 гг. устаноўка скульптуры адкладвалася, хаця пастамент быў узведзены ў 2011 г. У выніку, каб абгрунтаваць дачыненне гістарычнай асобы да Беларусі, па рашэнні гарадскіх уладаў у 2016 г. адбылося адкрыццё скульптурнай кампазіцыі “Князь Аляксандр Неўскі з жонкай, віцебскай княжнай Аляксандрай, і сынам Васілём”.

Пры вызначэнні катэгорый гістарычнай і эстэтычнай каштоўнасці ў манументальным мастацтве мемарыяльны пачатак становіцца вызначальным. Сучаснае мастацтва працуе са старым; з аднаго боку, манументальная скульптура выступае як гістарычнае сведчанне, з другога – як сучаснае, ілюструючы сучасныя прыклады работы з гістарычнай памяццю.

Помнік воіну-вызваліцелю ў Бабруйску (1999) стылізаваны як частка пантэона з уваходам-брамай, на вяршыні якога на 21-метровых апорах знаходзіцца фігура святога Георгія Перамоганосца, апранутага ў форму савецкага салдата. Гераічныя манументы валодаюць моцным мемарыяльным пасылам, у многіх выпадках з’яўляюцца сведчаннем факта гісторыі мастацтва, а не гісторыі ўвогуле.

Нароўні з маштабнымі мемарыяльнымі збудаваннямі ў XX – пачатку XXI стст. распаўсюджванне атрымала гарадская скульптура. Так, вобраз гараджаніна – учорашняга вяскоўца ўвасоблены ў скульптурах герояў стужкі “Белыя Росы”, устаноўленых на вуліцы з аднайменнай назвай на месцы былой вёскі Дзевятоўка, дзе здымаўся фільм (Гродна, 2018). Гарадская скульптура ствараецца не толькі ў пошуках унікальных асоб для надання фарбаў гораду, як, напрыклад, “Віцебскі велікан” (2018), а ў тым ліку ў мэтах эстэтызацыі прасторы як важнага рэсурсу паўсядзённага жыцця. Гэта пазбаўленыя пампезнасці фігуры ў натуральную велічыню, без пастаментаў, якія стаяць на плітах маленькай плошчы, як Чарлі Чаплін на Лестэр-сквер у Лондане, ці сядзяць на лаве, як Пабла Пікаса каля Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі ў квартале новабудоўляў “Маяк Мінска”. Такім чынам адбываецца далучэнне да каштоўнасцей агульнасусветнай культуры.

Праблемы адаптыўнасці стратэгіі мемарыялізацыі да нацыянальных інтарэсаў краіны, маніпуляцыі вобразамі гістарычнага мінулага, пытанні эфектыўнай культурнай палітыкі, якая спрыяе ўключэнню культурнай спадчыны горада ў яго сацыяльна-эканамічнае развіццё, адносінаў да манумента, мемарыяльнай скульптуры і памяці выклікаюць у грамадстве дыскусіі, “канфлікты памяці”, інфармацыйныя войны.

У сучасным культурным полі прасочваецца актывізацыя інтарэсу да праблемы манументальнай скульптуры і памяці. Даследчыкі ўздымаюць пытанні мастацкага асваення гарадской прасторы ў кантэксце дыскурсу аб тым, ці павінен чалавек адчуваць задавальненне ад аб’екта і што ён павінен адчуваць; праблемы моўнай і прасторавай абмежаванасці выказвання, пошуку мовы манументаў у кантэксце змянення канвенцый.

Літаратура

1. Басс, В. Г. Монумент: who controls the past? Об одном механизме архитектурной коммеморации / В. Г. Басс // Социология власти. – 2017. – Т. 29. – № 1. – С. 122–155.
2. Мазур, Л. Н. Образ прошлого: формирование исторической памяти / Л. Н. Мазур // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. – 2013. – № 3 (117). – С. 243–256.
3. Саенко, Н. Р. Культурно-символическая политика в отношении городской скульптуры / Н. Р. Саенко, А. И. Шипицын // Вопросы культурологии. – 2010. – № 12. – С. 80–84.

4. Шуб, М. Л. Образ прошлого как феномен культуры: концептуализация и формы репрезентации в современном социокультурном пространстве : дис. ... д-ра культурологии : 24.00.01 / М. Л. Шуб. – Челябинск, 2018. – 491 с.

Свиридова Г.Н.

(Литовская Республика, г. Вильнюс)

ЦВЕТ В НАРОДНОМ ТЕКСТИЛЕ БЕЛОРУССКО-ЛИТОВСКОГО ПОГРАНИЧЬЯ КОНЦА XIX–XX ВВ.

Цвет в народном текстиле белорусско-литовского пограничья конца XIX–XX вв. является важным фактором, влияющим на композиционное построение текстильных изделий. По мнению О. В. Танкуса, колорит в декоративном текстильном изделии – неотъемлемая часть композиции [5, с. 5]. Прекрасную по рисунку вещь можно полностью загубить не соответствующим общему художественному замыслу колоритом, неправильным распределением цвета. С помощью цвета можно объединить отдельные элементы в единое целое, но можно раздробить их так, что от тщательно продуманной композиции ничего не останется. Для того, чтобы грамотно решать вопросы колорирования, необходимо знать законы сочетания цветов, законы цветовой гармонии и цветовых контрастов, которые объединены областью знаний цветоведения [5, с. 6–8].

Цвет является важнейшим компонентом, воздействующим на чувства и психику людей. Это воздействие зависит от возбуждаемых в человеке впечатлений и настроений, о которых напоминает колористическая гамма. Воздействие происходит посредством зрения, в результате чего определенные цвета пробуждают в человеке определенные эмоциональные реакции. Каждый цвет красив по-своему, и эта красота определенно зависит от отношения к окружающему миру.

Вследствие привычных ассоциаций цвета могут по-разному восприниматься. Так, желтый цвет напоминает лимон, оранжевый – апельсин, красный – флаг, а синий – летнее небо. Цвет может оказывать различное влияние на человека – подавлять или радовать, создавать серьезный, мирный, нервный, праздничный или будничной настрой. Эмпирическим путем установлено, что фиолетовый цвет вызывает торжественный настрой, говорит о величии, достоинстве и великолепии; желтый – ассоциируется с золотом, светом, жизнью; синий цвет символизирует небо, вечность, а также доброту и верность. Красный цвет выражает, с одной стороны, любовь, огонь, силу, а с другой стороны – вражду, опасность. Зеленый цвет – цвет травы и листьев, выражает надежду, мир и покой. Белый цвет представляет собой синтез всех цветов, является символом целомудрия, чистоты, добродетели. Черный цвет символизирует тьму, ночь, скорбь и траур [1, с. 153–154].

Цветоведение подразделяет цвета на хроматические и ахроматические. Хроматические цвета отличаются друг от друга светлотой, интенсивностью, тоном цвета. Светлота зависит от количества подаваемого света, интенсивность является степенью отличия от чистого хроматического цвета. Ахроматические цвета отличаются друг от друга только светлотой и темнотой. На практике хроматические и ахроматические цвета смешиваются между собой и представляют множество различных цветов [2, с. 17].

Цвета можно группировать по принципу бинарных оппозиций. «Теплота–холодность» является одним из примеров. Цвета красный, оранжевый, желтый называются теплыми, а фиолетовый, синий, зеленый – холодными. Однако, такое определение относительное. Каждый цвет может иметь теплый или холодный оттенок. Так, например, серый цвет может быть теплый или холодный, точно также как красный цвет может быть теплым и холодным. Красный цвет, который ближе к фиолетовому, называется холодным, а тот, который ближе к оранжевому – теплый. Фиолетовый цвет,

который ближе красному будет теплый, а ближе к синему – холодный и т. д. Теплота или холодность цвета зависит от того, к какому цвету он больше тяготеет. Обобщенно принято считать теплыми цветами те, которые тяготеют к красно-желтым оттенкам, а холодными – к синим оттенкам. Таким образом, желтый цвет может быть холодным, а синий – теплым [3, с. 39].

Каждый цвет имеет свое эмоциональное звучание, зависимое от природы, обычаев народа, психологии человека. Можно говорить о легких и тяжелых цветах, открытых и закрытых, радостных и грустных. Очень часто цвета сравниваются с музыкой. И это не случайно, музыка, так же как и цвет оказывает влияние на наше настроение. Здесь также нужно иметь в виду и физическое восприятие цвета, аналогичным чему в музыке является слух. Хотя, как выше было сказано, цвета нужно умело сочетать, однако нет жестких правил, как это делать.

Для правильного сочетания цветов необходимы определенные навыки и умение, а также необходимо знание основных законов сочетания цветов. Гармонию между цветом и звуком пытался найти в своих полотнах художник М. Чюрленис. Многие его картины носят музыкальные названия – «Прелюд», «Фуга», «Соната». Круг работ М. Чюрлениса довольно разнообразен и велик. Впечатление, полученное им от изысканных линий и цветовых сочетаний, отталкивается от триады «линия – форма – цвет» и обращается к триаде «мелодия – форма – тональность». Это тот случай, когда используемые музыкантами понятия ритма и гармонии, равно как понятия линии и колорита, применяемые художниками, дают прямые и точные понятия о явлении, запечатленном на бумаге [6, с. 26–32; 7, с. 263].

В белорусском народном ткачестве были выработаны четкие принципы работы с цветом. Смысл этих принципов заключался в том, что, чем сложнее была графическая организация рисунка, тем лаконичнее было его цветовое решение. При простейшем узоре цвет помогал выявить конструктивную основу орнамента, подчеркивая отдельные наиболее характерные его части. В более сложных узорах введение цвета нарушало графичность рисунка, вносило диссонанс в линейный ритм, изменяло весь характер композиции. Поэтому при работе с цветом необходимо было соблюдать некоторые правила, в частности, доминирующего цвета, пространственного смещения цветов, цветового контраста. В рисунках, где колористическое решение строилось на сочетании цветов числом более трех, чаще всего выделялся доминирующий цвет, играющий роль акцента. Доминирующий цвет мог быть выделен разными способами: насыщенностью, окружением доминирующего цвета ахроматическими, сильно разбеленными или малонасыщенными цветами, количественным увеличением ведущего цвета. Ткацкий узор был замечен не только за счет структуры ткани, но и за счет сочетания участвующих в его образовании разных по цвету нитей основы и утка. При переплетении между собой нитей основы и утка в процессе ткачества происходило пространственное смещение цветов. Одни цвета при смещении делали ткань более активной, другие придавали ей блеклость, невыразительность. Яркость, насыщенность, тон того или иного цвета зависели от того, в каком окружении он находился. Всякий цвет, если он был окружен хроматическим фоном – каким-либо другим цветом, изменялся в сторону цвета, дополнительного (контрастного) к цвету фона. Например, на синем фоне все цвета изменялись в сторону контрастного ему оранжевого цвета. Каждый цвет на фоне своего дополнительного цвета выигрывал в насыщенности, на фоне же своего цвета большей насыщенности становился менее насыщенным. Хроматические цвета – «теплые» (цвета огня – желтый, красный, оранжевый и т.д.) выигрывали в сочетании с темными ахроматическими цветами, а «холодные» (цвета воды – зеленый, синий, голубой и т. д.) – в сочетании со светлыми ахроматическими цветами. Наряду с цветовым контрастом немаловажную роль в создании колорита играл светлотный контраст, когда один цвет брался в разных светлотных градациях.

Цвет тесно связан с фактурой ткани. И цвет, и фактура влияли на восприятие физико-механических свойств ткани, делая ее тяжелой или легкой, объемной или плоской, плотной или прозрачной и т.д. Крупная фактура ткани зрительно уменьшала размеры поверхности, делала ткань более тяжелой, а мелкая, наоборот, увеличивала поверхность ткани и делала ее более легкой и тонкой. Сочетание фактуры с цветом усиливало или ослабляло впечатление, которое производила ткань. Если ткань с крупной фактурой была выполнена в темном цвете, то она казалась еще более тяжелой и объемной. Теплые и темные цвета воспринимаются более «плотными», холодные и светлые кажутся более «легкими»; более насыщенные и светлые цвета выступают на передний план, малонасыщенные и темные отступают на задний план; теплые цвета и белый цвет, а также малонасыщенные цвета больше выявляют фактуру ткани, чем холодные, менее светлые и более насыщенные [4, с. 120–121].

По мнению автора, народные ткани белорусско-литовского пограничья конца XIX–XX вв. можно разделить на две группы: **ткани, где сочетаются один или два цвета, ткани, где сочетаются три и более цветов.**

Первая группа может иметь три варианта: 1) *одноцветные ткани, где узор получается в результате сочетания фактур;* 2) *ткани, где сочетаются два нюансовых цвета;* 3) *ткани, где сочетаются два контрастных цвета.*

Первый вариант первой группы составляют одноцветные текстильные изделия, где игра цвета достигается в результате использования различных фактур ткани. Такое колористическое решение было характерно для тканей белорусско-литовского пограничья конца XIX–XX вв., которые использовались, например, для нижнего и постельного белья – простыней, наволочек, пододеяльников, нательного белья, а также для повседневных тканей интерьера, намиток и др.

Второй вариант первой группы – это ткани, где используются два нюансовых цвета, а точнее, два похожих цветовых тона. Чаще всего, это текстильные изделия, выполненные из отбеленного льна, иногда белого хлопка или нитей натурального льна. Нити натурального льна имеют серый цвет, который составляет разнообразную гамму тонов и оттенков. Иногда серый цвет окрашивался натуральными красителями (шелухой лука, корой дуба и др.), в результате чего получались различные оттенки коричневатого, зеленоватого или желтоватого цветов. Такое колористическое решение встречается в декорировании скатертей, полотенец, постилок, передников и др.

Третий вариант первой группы – это ткани, где сочетаются два контрастных цвета. Например, один нейтральный, ахроматический цвет (белый или черный), а другой – яркий, хроматический цвет. Чаще всего встречающиеся сочетания – это белый – черный, белый – красный, белый – зеленый, белый – фиолетовый, черный – красный, черный – зеленый, черный – желтый и др., однако можно встретить и сочетания двух хроматических цветов, например, зеленый – бордовый, оранжевый – синий и др. Орнаментальный узор таких тканей чаще всего бывает сложный, игра линий, пятен и фактур очень разнообразна, поэтому используемые контрастные сочетания только подчеркивают графичность и ритмичность узорчатого орнамента, вибрацию линий и пятен. Такое колористическое решение встречается в декорировании постилок, ковров, ручников и др.

Вторая группа может иметь три варианта: 1) *полосатые и клетчатые ткани,* 2) *ткани, где фон одного цвета, а узор многоцветный (или наоборот, однотонный узор и многоцветный фон),* 3) *ткани, где узор и фон многоцветные.* Ко второй группе относятся ткани, где цветовые сочетания состоят более чем из двух цветов. Эта группа тканей достаточно большая, и цветовые сочетания очень разнообразны.

Первый вариант второй группы – это полосатые и клетчатые ткани. Такие ткани были очень распространены на территории белорусско-литовского пограничья конца XIX–XX вв. Чаще всего в них преобладали яркие, контрастные цвета, но иногда в их

сочетаниях использовались и ахроматические цвета – черный, серый или белый. Эту группу в основном составляют полосатые и клетчатые постилки, ткани для юбок, ковры и др.

Второй вариант тканей данной группы – это ткани, где несложный орнаментальный рисунок состоит из ярких цветов, а фон одноцветный. Цвет фона subtly очерчивает все яркие цвета, которые подчеркивают тектонику ткани и усиливают ритм композиции. Эту группу составляют в основном покрывала и передники. Здесь цветовой ритм связан с ритмом орнаментального узора, где узор располагается свободно и очень разнообразно. Фон чаще всего бывает одного тона, а разноцветные мотивы орнаментального узора разбросаны отдельными цветовыми пятнами. Здесь графический рисунок подчеркивается цветами. Фон таких тканей чаще всего бывает черным, причем это не чистый черный цвет, но с примесью какого-нибудь неяркого или серого цвета. Иногда для фона в утке используются цветные яркие нити, а в основе черные нити. Таким образом, получается приглушенный фон, например, бордовый, темно-зеленый или темно-синий и др. На таком приглушенном фоне выделяются всевозможные яркие цвета.

Третий вариант второй группы – это разноцветные ткани, где узор и фон ткани пестрят многоцветием. Фон ткани из-за разноцветных полос основы и утка образует цветные клетки, на которые накладывается цветной орнаментальный узор, состоящий из нескольких цветов. Таким образом, нитки, переплетаясь между собой, образуют цветовые нюансы. Цветовые пятна фона и орнаментального узора соединяются в органическое целое, где вибрация тонов и полутонов выявляет богатую декоративность и мягкую живописность текстильных изделий. Эту группу составляют в основном постилки, ковры, ковровые дорожки и др.

В результате проведенного исследования можно уверенно утверждать, что цвет в народных тканях белорусско-литовского пограничья конца XIX–XX вв. играл важную роль. Он непосредственно участвовал в формировании композиции текстильных изделий, подчеркивал тот или иной узор, выявлял фактуру ткани. Соотношение цветов между собой и с внешними факторами окружающей среды влияло на восприятие ткани человеком. Анализ народных тканей белорусско-литовского пограничья конца XIX–XX вв. позволил выделить две группы наиболее характерных колористических решений: ткани, где использовались один или два цвета; ткани, где использовались три и более цветов. Обосновано разделение каждой группы на три варианта. Ткани одноцветные, ткани с сочетанием двух нюансовых цветов и ткани с сочетанием двух контрастных цветов относятся к первой группе. Ко второй группе соответственно следует отнести: полосатые и клетчатые ткани; ткани с одноцветным фоном и многоцветным узором; ткани с многоцветным узором и фоном. Цветовое решение народных тканей белорусско-литовского пограничья конца XIX–XX вв. логически базируется на преемственности традиций, умении и эстетическом вкусе конкретных мастериц-ткачих.

Литература

1. Буренкова, О. А. Влияние цвета на психофизиологическое состояние личности / О. А. Буренкова // Успехи современного естествознания. – 2013. – № 10. – С. 153–154.
2. Ильина, О. В. Цветоведение и колористика : учебное пособие / О. В. Ильина, К. Ю. Бондарева // ГОУ ВПО СпбГТУРП. – СПб. : Санкт-Петербург, 2008. – 120 с.
3. Полшков, И. С. Цвет в промышленном интерьере / И. С. Полшков. – Пермь : Книжное издательство, 1967. – 64 с.
4. Селивончик, В. И. Возрождение ремесла : пособие по ручн. узор. ткачеству / В. И. Селивончик, М. Н. Винникова. – Минск : Полымя, 1993. – 144 с.
5. Танкус, О. В. Технология росписи тканей / О. В. Танкус [и др.]. – М. : Легкая индустрия, 1969. – 182 с.
6. Balčikonis, J. Audinių raštai / J. Balčikonis. – Vilnius : Valstybinė politinės ir

mokslinės literatūros leidykla, 1961. – 214 p.

7. Galaunė, P. Lietuvių liaudies menas. Jo meninių formų plėtojimas pagrindai / P. Galaunė. – Kaunas : L.U. Human. moks. fak. leidinys, 1930. – 301 p.

Сініла А.М.

(Рэспубліка Беларусь, аг. Багушэвічы)

ДА ПЫТАННЯ АТРЫБУЦЫ НЕКАТОРЫХ МАЛЮНКАЎ З ДАВАЕННАЙ КАЛЕКЦЫІ БДМ У СУЧАСНЫХ МУЗЕЙНЫХ ЗБОРАХ

У калекцыях графікі Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь (НММ РБ) і Нацыянальнага гістарычнага музея Рэспублікі Беларусь (НГМ РБ) ёсць карціны і малюнкi, якія паходзяць з даваенных збораў Беларускага дзяржаўнага музея (БДМ). Пра гэта сведчаць старыя нумары, пячаткі, а таксама адпаведныя пазначэнні ў вопісах і інвентарных кнігах. Дадзены артыкул дазваляе прасачыць музейную гісторыю некалькіх твораў, а таксама ўдакладніць імёны мастакоў.

Сярод перададзеных музейных прадметаў з Беларускага дзяржаўнага музея гісторыі Вялікай Айчыннай вайны ў Дзяржаўны мастацкі музей БССР у 1960 г. быў акварэльны пейзаж з выявай скалы каля мора [1]. Малюнак датавалі прыкладна 1910-мі гг. і нягледзячы на подпіс мастака злева ў ніжнім куце: “А. Тахчы”, палічылі творам невядомага аўтара. У вопісе вернутых каштоўнасцей з Берліна, якія былі вывезены падчас акупацыі ў Германію, пад № 1353 занатавана наступнае – “Акварэль. Скала у мора”. Імя аўтара адсутнічае. Памеры малюнка 29Ч70, таксама пазначаны нумар 1369. БДМ [2]. Без сумневу гэта малюнак з сённяшняй калекцыі НММ РБ. На адвароце твора ёсць нумары – 1353, 1369 пастаўлены чырвоным алоўкам перад вывазам у Германію і 5759/20, які прысвоілі пры паступленні ў БДМ.

Наступная пазіцыя ў вопісе вернутых каштоўнасцей таксама акварэль з выявай крымскага пейзажу, такіх жа памераў, як і папярэдні. Прозвішча мастака – Тахчы [3]. Другі пейзаж адшукаўся ў НГМ РБ. Тахчы. Крымскі пейзаж. Кардон, акварэль. 29Ч70. КП 6340. Відавочна, што абодва творы належаць аднаму аўтару, пра што сведчыць подпіс, тэматыка і памеры. Магчыма, яны былі парныя.

На адвароце пейзажа з НГМ РБ захаваўся стары нумар БДМ – 5759/21. На жаль, у даваеннай інвентарнай кнізе музея адсутнічаюць запісы пра гэтыя творы. Верагодна, іх не сталі ўключыць у асноўны фонд калекцыі падчас пераінвентарызацыі 1934 г. Прадметы, якім прысвойвалі блізкія нумары паступалі ў музей у 1923 – 1924 гг. Акрамя інвентарнага нумару 5759/21, на адвароце пейзажа з НГМ РБ ёсць надпіс простым алоўкам “9 штук картин и 4 стула мягких”. Хутчэй за ўсё, рэчы перадалі ў музей з нейкай установы. У даваеннай інвентарнай кнізе ўдалося адшукаць толькі два запісы пра экспанаты з такім жа агульным нумарам 5759, якія паступілі з Мінскай мытні [4]. Можна выказаць меркаванне, што і малюнкi А. Тахчы таксама трапілі ў зборы музея з Мінскай мытні.

Аўтар пейзажаў малавядомы крымскі мастак Тахчы Анастасій (Анастас) Мікалаевіч. Яго імя згадваецца сярод імён мастакоў г. Ялты. “*Говорят, что он грек, жил на ул. Аутской в доме с ротондой на крыше, принадлежавшем Лоланову. Никто не помнит его имени, хотя в некоторых домах ещё можно встретить подлинные работы Тахчи. Его акварели удивительно легки, нежны и романтичны. С большей частью произведений этого художника мы знакомы, благодаря сделанным с них открыткам. Таких открыток более 30, они составляют несколько серий. Самая большая из них – это виды окрестностей Ялты, пейзажи Ай-Петри. Достоянна особого внимания серия «Типы крымских татар» и очень оригинальные тонные (синие) пейзажи. Такое тиражирование открыток с работ Тахчи – свидетельство их большой популярности*” [5].

Параўнанне пейзажаў Анастаса Тахчы на паштоўках з малюнкамі з музеяў Беларусі

канчаткова пераконвае нас у аўтарстве. Можна адзначыць супадзенне каларыту, матываў, а галоўнае аналагічны подпіс мастака. Такім чынам, аўтар двух крымскіх пейзажаў з НММ РБ і НГМ РБ – Тахчы Анастас Мікалаевіч (каля 1875–1905). Таксама ўдакладняецца датыроўка твораў – 1890-я – 1900-я гг.

У 1960 г. з БДМГВАВ у ДММ БССР перададзены малюнак, прозвішча аўтара якога было пазначана, як Ліпскі [6]. Вопіс вярнутых каштоўнасцей згадвае каля 15 малюнкаў, створаных Ліпскім, пераважна на архітэктурную тэматыку [7]. Праглядаючы даваенную інвентарную кнігу БДМ, удалося выявіць, што архітэктурныя чарцяжы і замалёўкі Ліпскага паступілі 25.XII.1924 г. ў колькасці 68 музейных прадметаў ад Знешгандлю [8]. Дзякуючы захаваным нумарам можна сцвярджаць, лік ацалелых архітэктурных чарцяжоў і малюнкаў Ліпскага, пазначаных у вопісе вярнутых каштоўнасцей г. большы, толькі адсутнічае імя аўтара [9].

Напрыклад, у калекцыі НММ РБ ёсць малюнак невядомага мастака – Эскіз вітража Страсбургскага манастыра. Папера, акварэль. 37,5Ч26,5 КП 5662. Старыя інвентарныя нумары дазваляюць аднесці гэты эскіз да спадчыны Ліпскага. Падобныя малюнкi з архітэктурнымі чарцяжамі, падпісаныя – Ліпскі, захоўваюцца і ў калекцыі НГМ РБ.

Улічваючы тэматыку, пошукі імя было вырашана пачаць з архітэктараў з прозвішчам Ліпскі. Аўтарам праектаў многіх будынкаў у Пецярбурзе быў вядомы архітэктар і мастак, Уладзімір Аляксандравіч Ліпскі (24.07.1869 – 02.08.1911). Малюнкi з НГМ РБ мелі подпіс стваральніка і гэта магло дапамагчы ў атрыбуцыі. Калегі з музея гісторыі Санкт-Пецярбурга, у адказ на запыт, даслалі ўзор подпісу Уладзіміра Аляксандравіча Ліпскага. Параўноўваючы подпісы, можна заўважыць істотнае адрозненне, а значыць, яны належаць розным асобам.

Адзін са згаданых архітэктурных чарцяжоў, як пазначана ў вопісе вярнутых каштоўнасцей, акрамя прозвішча, меў пячатку Рыжскага політэхнічнага інстытута. Будаўнічае мастацтва. Тады становіцца зразумелым надпіс на некаторых малюнках “stud. arch.”, які відавочна расшыфроўваецца – студэнт архітэктар. Спісы студэнтаў Рыжскага Політэхнічнага інстытута цалкам алічбаваны і выкладзены ў свабодным доступе [10]. У спісах толькі два студэнты мелі прозвішча Ліпскі. Першы іўдзейскага веравызнання, вучыўся на іншай спецыяльнасці, быў адлічаны. Другі студэнт Іосіф Ліпскі, запісаны пад № 8210. Нарадзіўся Іосіф Іосіфавіч Ліпскі 17 лютага 1888 г. у Лібава. Належаў да каталіцкага веравызнання. Пасля заканчэння Лібаўскай Мікалаеўскай гімназіі паступіў у 1906 г. у Рыжскі Політэхнічны інстытут. Навучаўся да 1910 г., потым быў адлічаны паводле прашэння, зноў прыняты ў 1911 г. Інстытут скончыў “с отличием и званием инженер – архитектор” 29.05.1914 г.

Інфармацыя з Рыжскага архіва дазваляе прачытаць першае слова ў подпісе, як “Josef” і назваць поўнае імя стваральніка архітэктурных чарцяжоў і малюнкаў. Гэта Іосіф Іосіфавіч Ліпскі (1888–?), а самі работы прыкладна датаваць 1912–1914 гг.

Яшчэ адзін малюнак, які паступіў у зборы ДММ БССР у 1960 г. з БДМГВАВ – ілюстрацыя да кнігі “Рус ктуга umaiia grudk”, невядомага мастака з пазначэннем “Miesk. 1916”. Папера, акварэль, туш. 22,5Ч18. КП 5696. Запісы даваеннай інвентарнай кнігі БДМ дазваляюць таксама назваць імя мастака, аўтара ілюстрацыі [11].

Пад нумарам 2942 занатавана: Эскіз да вокладкі “Рус ктуга umaiia grudk”. Папера. Вейсенгоф. Гэты нумар ёсць на музейным творы. Інфармацыя сведчыць, што аўтар ілюстрацыі – славуты мастак з Міншчыны, Генрых Вейсенгоф (1859–1922). Малюнкi пад нумарамі 2927–2944 у кнізе БДМ пазначаны, як створаныя Вейсенгофам, датуюцца пераважна 1910-і гг. і напэўна паходзяць з аднаго збору [12]. Параўнанне з ілюстрацыямі Г. Вейсенгофа, напрыклад да апавядання Ю. Вейсенгофа “Собаль і панна”, і з малюнкамі мастака ў калекцыі НГМ РБ не супярэчаць выснове аб аўтарстве.

Займаючыся вывучэннем перадачы экспанатаў з музея Яўрэйскага гісторыка-этнаграфічнага таварыства (ЯГЭТ) у Ленінградзе ў БДМ, аўтарам былі выяўлены шэраг

твораў, якія таксама паходзяць адтуль [13]. Напрыклад, наступны малюнак са збораў НГМ РБ цікавы тым, што, як высветлілася падчас даследавання яго гісторыі, паступіў ў БДМ з музея Яўрэйскага гісторыка-этнаграфічнага таварыства ў Ленінградзе, нягледзячы на адсутнасць у даваеннай інвентарнай кнізе БДМ запісу аб паходжанні.

Сам твор больш нагадвае накід алоўкам. На малюнку адлюстраваны чалавек, які са злосным выразам твару б'е яўрэя, таксама ўнізе пастаўлены подпіс "И. Малик 1924". КП 6329. НГМ РБ. З адваротнага боку малюнка зроблены эскіз швейнай машынкi, таксама захаваліся нумары. Па іх можна прасачыць гісторыю выявы. Пячатка з надпісам БДМ Инв. № 6329 гор. Минск, належыць сучаснаму НГМ РБ. Нумар "инв 2192 гим" – МГВАВ, нумар 3380 і дата 24.II.1948 г. прысвоены пасля вяртання малюнка ў Мінск з Германіі. № 1123 чырвоным алоўкам, пастаўлены перад вывазам у 1944 г. [14]. Пад нумарам 3418 работа запісана ў інвентарнай кнізе БДМ № 2 [15].

У кнізе БДМ перад інфармацыяй пра накід І. Маліка, пазначана вышыўка па канве "Птушка на галінцы", з музея ЯГЭТ, а ніжэй пералічваюцца малюнкi, у тым ліку мастака Саламона Кішынеўскага, якія бясспрэчна перадалі з яўрэйскага музея. Магчыма, той, хто перапісваў звесткі са старога інвентара, проста пазначыў паходжанне першага экспаната. У зборах БДМ была яшчэ адна работа І. Маліка, выкананая алоўкам на паперы: Яўрэйскі пагром, 45433. Паступіў 01.I.1932 г. Стары нумар 9001/19, а пры пераінвентарызацыі 1934 года, прысвоены нумар 2626 [16]. Пад агульным нумарам 9001 занатаваны карціны і малюнкi з музея ЯГЭТ.

Адшукаліся наступныя біяграфічныя звесткі пра мастака. Ісаак Яфімавіч (Хаймовіч) Малік нарадзіўся ў Адэсе ў чэрвені 1884 г. З 1907 па 1913 гг. жыў у Парыжы і навучаўся жывапісу ў L'Ecole nationale des Beaux-Arts. З Парыжа дасылаў карціны на выставы ў Адэсу. У 1919–1921 гг. Маляваў плакаты, працаваў у ЮгРОСТА, у 1920–1921 гг. у музейна-экскурсійнай секцыі Адэскага губнарадука. У 1933 г. выехаў у Маскву. Памер у 1975 годзе [17]. З адэскімі мастакамі былі звязаны многія работы, якія потым апынуліся ў музеі ЯГЭТ. Напрыклад, накіды яўрэйскіх тыпаў Саламона Кішынеўскага.

З ліку даваенных збораў БДМ паходзіць і малюнак турчанкі з немаўлем у калекцыі НГМ РБ. Папера, акварэль. 20426. КП 6330. Для выявы характэрны пэўны этнаграфізм і ўвага мастака да дэталей. Унізе малюнка стаіць подпіс мастака "*Preziosi*". На адвароце захаваліся нумары 5921/11, вывазны, чырвоным алоўкам 1146, нумар паводле вопісу вернутых каштоўнасцей – 2780 і дата 16.II.1948, штамп БДМ з № 1611, "инв 2184 гим" – МГВАВ і сучасны 6330.

Паводле старых інвентарных нумароў, твор паступіў у БДМ 23.IX.1924 г. праз Адамовіча [І. А.] ад Савета народных камісараў БССР [18]. Мяркуючы па № 5921/32, усяго ў музей перададзена не менш за 32 малюнкi. Імя аўтара ў запісах інвентарнай кнігі адсутнічае, але дзякуючы подпісу на малюнку яго ўдалося адшукаць.

Амедэа Прэцыозі нарадзіўся ў 1816 г. на Мальце. Яго настаўнікам быў мастак Дзузэпэ Хізлер (Huzler). Пазней Амедэа навучаўся ў Школе вытанчаных мастацтваў. Пасля заканчэння вярнуўся на Мальту, а потым выехаў у Стамбул. Найбольш раннія малюнкi датуецца лістападам 1842 г. У 1844 г. выканаў альбом касцюмаў Канстанцінопаля паводле просьбы асабістага сакратара брытанскага пасла ў Стамбуле. Акварэлі Амедэа Прэцыозі карысталіся вялікай папулярнасцю ў Еўропе [19].

Такім чынам, малюнак турчанкі з немаўлям з калекцыі НГМ РБ створаны мастаком Амедэа Прэцыозі (Amedeo Preziosi) (1816–1882). Датаваць яго можна каля 1842–1844 гг.

Верагодна ў БДМ быў яшчэ адзін твор гэтага ж аўтара. Пад нумарамі 5921/10 і 1610 ў даваеннай інвентарнай кнізе, пазначаны малюнак з сюжэтам "Турак піша". На жаль, сучаснае месцазнаходжанне дадзенага музейнага прадмета невядомае.

Падсумоўваючы, можна сказаць праведзенае даследаванне некалькіх малюнкаў, якія знаходзіліся ў даваеннай калекцыі БДМ, а цяпер захоўваюцца у зборах НММ РБ або НГМ РБ, дапамагло ўдакладніць іх правенанс і вызначыць імёны аўтараў, а ў некаторых

выпадках і датыроўку. Дадзены матэрыял можна выкарыстаць пры стварэнні часовых выстаў, а таксама для пошуку страчаных музейных прадметаў з Мінска падчас Другой сусветнай вайны.

Літаратура

1. Акт от 23 мая 1960 года на передачу предметов из Белгосмузея истории Великой отечественной войны. – № 186. Худ. Неизв. Скала у моря. КП 5672, картон, акварель. 68,5x28 // Архив сектора учета НХМ РБ.
2. Акт і вопіс музейных экпанатаў, вярнутых у БССР з Германіі // Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь. – Ф. 90. – Воп. 1. – Спр. 69. – А. 73. – № 1353. Бумага, 29x70 удовл. Акварель. Скала у моря. – № 1369. БДМ.
3. Акт і вопіс музейных экпанатаў, вярнутых у БССР з Германіі // Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь. – Ф. 790. – Воп. 1. – Спр. 69. – А. 74. – № 1354. Бумага, 29x70. Удовлет. Акварель. Крымский пейзаж. Худ. Тахчи. – № 1370 и др. БДМ.
4. Инвентарная кніга Беларускага дзяржаўнага гістарычнага музея г. Менска. – № 2. – 1934 г. – А. 33. – № 3850, 3851 // Архіў НГМ РБ.
5. Тахчи Анастасий Николаевич [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://kupitkartinu.ru/painters/tahchi-anastasiy-nikolaevich/>. – Дата доступа: 01.08.2020.
6. Акт от 23 мая 1960 года на передачу предметов из Белгосмузея истории Великой отечественной войны. – № 228. Худ. Липский. Линейные орнаменты и архитект. детали. Бумага, тушь, карандаш. 20x27. КП 5693 // Архив сектора учета НХМ РБ.
7. Акт і вопіс музейных экпанатаў, вярнутых у БССР з Германіі. – А. 120–121. – № 2350–2364. – Архитектурные чертежи, дипломные проекты академий архитектуры. Липского // Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь. – Ф. 790. – Воп. 1. – Спр. 69.
8. Инвентарная кніга Беларускага Дзяржаўнага гістарычнага музея г. Менска. – № 1. – 1934 г. – А. 189–192. – № 2801–2868 // Архіў НГМ РБ.
9. Акт і вопіс музейных экпанатаў, вярнутых у БССР з Германіі. – А. 152. – № 3016–3017, № 3020. – А. 164. – № 3264–3267 // Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь. – Ф. 790. – Воп. 1. – Спр. 69.
10. E-Archive. Collection [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://clck.ru/TkwJ4>. – Дата доступа: 02.08.2020.
11. Акт от 23 мая 1960 года на передачу предметов из Белгосмузея истории Великой отечественной войны. – № 232. – Зарисовка. Иллюстрация к книге. Бумага, тушь. 22x18. КП 5696. НХМ РБ // Архив сектора учета НХМ РБ.
12. Инвентарная кніга Беларускага Дзяржаўнага гістарычнага музея г. Менска. – № 1. – 1934 г. – А. 195. – № 2927–2942, А. 196. – № 2943–2944 // Архіў НГМ РБ.
13. Синило, А. Н. Экспонаты из музея Еврейского историко – этнографического общества в собраниях белорусских музеев / А. Н. Синило // Труды по еврейской истории и культуре. Матер. XXII Междунар. ежегодной конф. по иудаике. Академич. серия. – Вып. 52. – М., 2016. – С. 346–394.
14. Акт і вопіс музейных экпанатаў, вярнутых у БССР з Германіі. – А. 170. – № 3380. Бумага, карандаш. 26x30. Удовл. Рис. «Погромщик». – № 1123, 3418, БДМ // Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь. – Ф. 790. – Воп. 1. – Спр. 69.
15. Инвентарная кніга Беларускага Дзяржаўнага музея г. Менска. – № 2. – 1934 г. – А. 16. – № 3418. Рысунак. Чалавек б’е чалавека. І. Малік. Папера // Архіў НГМ РБ.
16. Инвентарная кніга Беларускага Дзяржаўнага музея г. Менска. – № 1. – 1934 г. – А. 180. – № 2626 // Архіў НГМ РБ.
17. Малик Исаак Ефимович [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://artinvestment.ru/auctions/68315/#bio>. – Дата доступа: 02.08.2020.
18. Инвентарная кніга Беларускага Дзяржаўнага музея г. Менска. – № 1. – 1934 г. – А. 122. – № 1611 // Архіў НГМ РБ.

19. Амадео Прециози [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.qaz.wiki/wiki/Amedeo_Preziosi. – Дата доступа: 02.08.2020.

Федорец Я.В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

НАТЮРМОРТ В БЕЛОРУССКОЙ ЖИВОПИСИ 1940-Х ГОДОВ

Во время Великой Отечественной войны (1941–1945 гг.) художественная жизнь БССР была приостановлена. В послевоенное время все силы были направлены на решение первоочередных задач: восстановление промышленности, сельского хозяйства, городской инфраструктуры и т. д. При выпавших на долю народа испытаниях, принесших ему неизмеримый ущерб, в тяжелых условиях оккупации и эвакуации, обновления и строительства новой жизни на руинах городов и деревень, белорусские художники не переставали запечатлевать окружающую их действительность.

Изобразительное искусство военных лет было сфокусировано на агитационной пропаганде, направленной на борьбу с врагом. В то время, когда основной круг мотивов был посвящен военной тематике, шла «тихая» работа над натюрмортом [0]. Среди большого разнообразия окружающих явлений, художники устремили свой взгляд на «неподвижных натурщиков». Натюрморт оставался в тени сюжетных произведений, продолжая жить, в первую очередь, в этюдах, которые живописцы, чаще всего, делали «для себя», не выставляя их на широкое обозрение; а также в качестве изображения предметного мира, включенного в картину. Он стал неким тематическим «убежищем», отдаленным от военной действительности. Таким образом, незаметно натюрморт закрепился в жанровой иерархии белорусской живописи, что послужило его сохранности, осмыслению и процессу развития.

В изобразительном искусстве 1940-х годов художники в своих произведениях придерживались жизнелюбия. Компонентом искусства этого времени была идеология, от которой не удавалось уйти ни одному автору. Однако в условиях официальной эстетики и единого художественного метода – социалистического реализма – авторы создавали натюрморты, исходя из живого впечатления, выражая эмоциональный отклик на натуру, обходя политизированные контексты. Непосредственность созерцания жизни, прежде всего, в ее «отрадных» проявлениях, были той довольно ограниченной сферой творчества, где авторы могли не лукавить [0, с. 412].

Особенности произведений сороковых годов рассматриваются как прямое продолжение предшествующего десятилетия. Однако, в сущности, это время своеобразной «перестройки» искусства, в процессе которой живопись проходит стадии своего внутреннего и внешнего развития. Для произведений этого периода характерно следование реалистическому направлению, несложные композиции, переход от структурно замкнутых натюрмортов, написанных в ограниченной цветовой палитре, к использованию высветленных гамм, попытке ввести в пространство элементы плановости, световоздушной среды. Композиционно сдержанные, простые и немногословные изображения цветов, фруктов, кухонной утвари выступали в качестве вместилища живописных традиций, заключающего, вместе с тем, ядро последующих изменений [0].

Как правило, все натюрморты были схожи по типу изображения: цветы, поставленные в простую по форме стеклянную вазу или глиняный кувшин, плоды, кухонная утварь и элементы мещанского быта, расположенные на орнаментированной или монотонной ткани, в уплощенном или, отчасти, углубленном пространстве.

Отход от драматических событий и стремление отразить жизнеутверждающие темы, подготовили основу для лирического натюрморта. Лиричность строилась на выразительной передаче впечатлений, вызванных эмоциональным состоянием художника.

Одухотворяя предметный мир, он делает его зеркалом своей души. Характерной особенностью многих натюрмортов этого периода является ощущение внешнего изобилия при явной скромности, местами суровости и простоты выбираемых мотивов. В них нет изощренности экспериментальных поисков, нет тоски по красивой жизни или подражания классическим образцам старых мастеров.

Нельзя не отметить, что в этот период были написаны произведения художниками, для многих из которых натюрморт не стал ведущим жанром. Это Е. Зайцев, В. Волков, Ф. Дорошевич, Г. Бржозовский, Л. Лейтман и др. Для С. Ли, Н. Тарасикова, Е. Красовского, Г. Изергиной, Т. Разиной, Н. Варванович, Н. Головченко и других авторов этот жанр являлся частью их творчества.

Одним из самых популярных мотивов были цветы. В них закладывался образ жизни как дара, данного каждому человеку, как символа, возможности победы жизни над смертью. Многообразие цветов на полотнах художников не было простым переносом внешних характеристик растительного мира. Создаваемые образы ассоциативно сравнивались с народным подвигом, воодушевлением от победы, праздником жизни: *«искусство воспевало красоту героического подвига советского воина, партизана, красоту родного Отечества, величие матери-земли»* [0, с. 10].

Большинство натюрмортов В. Волкова отличается аналитическим подходом к изображению действительности. В них отражены часы долгого наблюдения за скрытой гармонией природы. Художник замыкает натюрморты в их же пространстве, ограничивая от внешнего влияния.



Рис. 1. В. Волков «Георгины» (1940-е, х/м 64x51,5, НХМРБ)

В натюрморте «Георгины» (1940-е, НХМРБ) вместо пышного букета с буйством красок, позируют несколько скромных цветов (рис. 1.). Произведение В. Волкова иллюстративно, некоторая живописная искусственность напоминает полотна, отражающие величие колхозного труда, с акцентом на явное украшение явлений. Несмотря на значительный характер натурализма, объясняющийся тем, что художник только открыл для себя предметы неживой природы и начал их познавать, в них не ощущается безразличия к объекту изображения. Схожи по мотиву и другие натюрморты художника – «Цветы» (1945, НХМРБ), «Желтые цветы» (1947, НХМРБ).

Натюрморты Е. Зайцева представляют собой завершенные этюды, имеющие самостоятельное значение. Они не наполнены большим количеством предметов, и от этого скромны и немногословны. В полотнах художника эмоционально окрашена каждая деталь. В «Маках» (1943, НХМРБ) Е. Зайцев изображает садовые и полевые цветы, поэтизируя выбранный мотив. В нем нет пафоса времени – это отображение суровой простоты, покоя; это умение оживить, казалось бы, застывшую композиционную схему. Произведение «Пионы» (1945, НХМРБ) построено по тому же принципу, однако в нем третий план как бы закрывается автором узорным покрывалом. В этой картине художник сопоставляет как тепло-холодные отношения цветов и окружения, так и цветочный орнамент с рукотворным узором на ткани.

Этюдного характера натюрморт Е. Красовского «Маки» (1945, НХМРБ). Ограниченность цветовой палитры не закрывает других достоинств картины. Нарочитая пастозность красок, живописная свобода, слегка беспорядочная лепка формы предметов мазками говорит о пластических поисках наиболее емкого выражения образа. Желание зафиксировать состояние природы, когда цветы только собраны, занимает автора намного больше, чем интерес в передаче деталей картины. Оттого гладиолусы, раскрывшие маки, стеклянная посуда и ткани изображены легко и непринужденно.

Довольно любопытные натюрморты у Н. Тарасикова. Художник чувствует внутреннюю гармонию, живую теплоту, рождаемую целостностью отклика на натуру. В его произведениях, в

которых как бы вскользь выхвачен фрагмент предметной среды, прослеживается опыт «пленэризма» в попытке наполнить воздухом пространство между героями картины, иначе поработать с живописной пластикой, особенно работая с букетами, а также элементы декоративности. Не боясь контрастов, он смело объединяет золотистые и фиолетовые оттенки в натюрморте «Цветы» (1941, НХМРБ), создавая красочную симфонию (рис. 2). У Н. Тарасикова образы богаты на содержательность. В последующих работах наблюдается стремление к передаче эмоционального состояния, например, в «Цветях и фруктах» (1951, НХМРБ).

Вторым мотивом, следующим за цветочным натюрмортом, является изображение плодов или даров природы, а также других предметов, составляющих быт человека.



Рис. 2. Н. Тарасиков «Цветы» (1941, х/м 52x62, НХМРБ)

При быстром рассмотрении произведения «Осенний натюрморт» (1940, НХМРБ) Ф. Дорошевича складывается впечатление, что перед нами изобилие даров осени, но по сути это сцена скромной прозы жизни (рис. 3). Художник демонстрирует богатство колористической гаммы, создав удивительно живой, убедительный образ. Он пастозно моделирует форму овощей, не теряя их целостности, не боясь цветовых контрастов.

Рис. 3. Ф. Дорошевич «Осенний натюрморт» (1940, х/м 80,5x94, НХМРБ)



Д. Порохня в «Натюрморте с картошкой» (1947, НХМРБ) пишет суровый мотив, синтезирующий в себе достаток и, в то же время, его отсутствие. Художник притягивает внимание передачей тяжеловесной материальности алюминиевой и металлической посуды, бумаги, пыльной картошки. С большой любовью автор komponует предметы, чуток он и к вещному характеру изображаемых моделей. Не случайным оказывается и время, зафиксированное в натюрморте, а именно, послеобеденное. Суженный цветовой диапазон дополняет силу образной целостности произведения.

Многообразен предметный мир произведений С. Ли. В. Бойко охарактеризовал ее творчество как «темпераментное» [0, с. 4]. Картины, исполненные художницей, как правило, этюдны и просты по режиссуре. Она составляет натюрморты по «родственным» признакам предметов, среди них работы, созданные по мотивам партизанской жизни самой художницы. Например, это «Партизанская землянка» (1944), «Партизанские доспехи» (1944). Загруженность натюрморта «Партизанская землянка» предметами перекрывается живописным подходом – мягкостью колорита, удачно поставленными цветовыми акцентами.

В натюрморте «Книги» (1945, НХМРБ) Е. Красовский отходит от прежнего следования живописи остовцев, скорее, отдав предпочтение тоновым отношениям реалистической трактовки действительности (рис. 4). Художник явно интерпретирует тип «ученого натюрморта» голландских художников XVII века. Выбранный мотив характеризует значимость чтения, знаний и образования в целом. Предметы организованы в композиции как театральная постановка, в которой основным выразительным средством является среда, созданная ритмом книг.



Рис. 4. Е. Красовский «Книги» (1945, х/м 100x122, НХМРБ)

Представляет интерес «Натюрморт с платком» (1943, НХМРБ) Н. Варванович. Особенность этого натюрморта в том,

что автор строит выразительность через движение в композиции. Расположение наиболее крупного объекта – чугунок с одуванчиками – в левой части полотна, а мелких предметов, включая алый платок, в остальном ее пространстве, придает картине динамику. Художница смело составляет колористические отношения, акцентируя внимание на алом платке.

В послевоенное время, в условиях строгой идеологической цензуры, происходили изменения в образно-пластическом строе живописи. Они могли оформиться посредством, например, работы над композиционным строем произведения или сменой стилистического подхода и т.п. Так, появляется интерес к усложнению модели пространства в натюрморте «Георгины» (1947, НХМРБ) В. Волкова. Картину можно разделить на три плана. Первый состоит из столика с драпировками, на котором стоит главный букет. Второй план – это пространство комнаты. И третий план – это табурет, на котором стоят пионы. Такое расположение предметов придает не только напряжение натюрморту, но и попытку задать внутреннее действие.

К концу 1940-х годов натюрморт стал чаще экспонироваться на различных выставках, но, по-прежнему, был оттеснен идеологически важными картинами. Общая тенденция послевоенного времени характеризуется изображением быта советского человека, что, очевидно, проявилось в бытовом жанре. Скопление большого количества вещей в одной работе неизбежно вело к попытке обособить предметные мотивы, наделив их самостоятельным значением. Сдержанные по колориту, выразительно строгие натюрморты военного и послевоенного времени сменились на более яркие и красочные в творчестве П. Явича, Н. Воронова, А. Шевченко, Р. Кудревич, А. Гугеля, Г. Изергиной, В. Жолток и других.

Литература

1. Герчук, Ю. Я. Живые вещи / Ю. Я. Герчук // Советский художник, 1977. – 144 с.
2. Лі Соф'я. Каталог выстаўкі твораў // Тэкст Ул. Бойка. – Мінск : Беларусь, 1975. – 28 с.
3. Мочалов, Л. В. Три века русского натюрморта // Л. В. Мочалов. – М. : Белый город. – 512 с. : ил.
4. Герасімовіч, П. М. Нацюрморт. Творы беларускіх жывапісцаў / П. М. Герасімовіч. – Мінск : Беларусь, 1982. – 188 с.

Шунейка Я.Ф.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ДАСЯГНЕННІ БЕЛАРУСКАЙ МАСТАЦКАЙ КРЫТЫКІ Ў ПАШЫРЭННІ МІЖНАРОДНЫХ МАСТАЦКІХ СУВ'ЯЗЕЙ У 2010-Х ГАДАХ

Задачы развіцця міжнародных мастацкіх сувязяў уздымаюцца ў 2010-х гадах на прынцыпова новы ўзровень. Значна пашырыліся кантакты паміж рознымі еўрапейскімі і пазаеўрапейскімі творчымі асяродкамі. Гэта абумоўлена самім характарам сучаснага творчага працэсу, які ўвесь час падмацоўваецца і ажыўляецца глабальным дыялогам культур.

Пасля знікнення ідэалагічнай зайлоны канца мінулага стагоддзя, ўтвараецца свабодная і творчая транскантынентальная прастора, на якой па сёняшні дзень адбываюцца многія наватарскія падзеі, нараджаюцца і пашыраюцца новыя ідэі, здатныя служыць прагрэсіўным і гуманістычным пераменам у сучасным свеце.

Новае дыханне ў 2010-х гадах атрымалі біенале ў Венецыі, дзе актыўны ўдзел прымаюць мастакі са шматлікіх краін свету. Кожны раз, падчас падрыхтоўкі да чарговай біенале, вызначаюцца новыя ідэйныя ўстаноўкі, якія актуалізуюць істотныя праблемы

сучаснага жыцця. Кожны раз падрыхтоўкай і правядзеннем гэтага сусветнага форуму творчасці займаюцца новыя мастацтвазнаўцы-куратары, якія атбіраюць асноўнае кола мастакоў-удзельнікаў з самых розных краін. Зрэшты, ніхто не абмяжоўвае права дадатковых удзельнікаў паказаць там свае найноўшыя здабыткі па-за межамі асноўных выставачных пляцовак “Giardino” і “Arsenale”.

Але не думаецца, што толькі славетная венецыянская лагуна з’яўляецца ў наш час адзіным і непаўторным, “непатапляльным” асяродкам адаптацыі творчых іннавацый у вялікай творчай прасторы. Ёсць магчымасць для кожнага сучаснага мастацкага асяродка (раней нават мала вядомага) знайсці сваю актуальную канцэпцыю і стаць значнай “кропкай прыцягнення” для вялікага творчага асяроддзя.

Ужо няма ў нашым стагоддзі “назаўжды ўсталяваных” вядучых відаў мастацтва. Існуе паміж імі дэмакратычны сінтэз, часта межы відаў сучаснага мастацтва становяцца даволі размытымі ці нават знікаюць. Сапраўдны трыумф перажываюць цяпер і віртуальныя сродкі мастацкага наватарства. Такім чынам, ёсць магчымасць у розных параметрах выказаць сваё наватарскае “Я”, быць убачаным і атрымаць належную падтрымку крытыкі і шчырых аматараў мастацтва.

На наш погляд, вельмі перспектыўныя і яшчэ не да канца асэнсаваныя творчыя магчымасці маюць шматлікія мастацкія асяродкі так званай “постсавецкай прасторы”. Можна яе нават вобразна акрэсліць як небывалую наватарскую творчую магістраль “Ад Берліна да Пекіна”. На ўсёй яе працягласці захаваліся вялікія прафесійныя традыцыі выяўленчага мастацтва, хутка былі засвоены мадэрністычныя адкрыцці і наватарскія арт-тэхналогіі (раней забароненыя ці якія раней яшчэ не існавалі), што дазваляюць вельмі аператыўна і па мастацку вобразна рэагаваць на розныя сучасныя праблемы жыцця. Мастакі розных краін, якія набылі сваю незалежнасць ў канцы ХХ стагоддзя, у якіх адбыліся векапомныя дэмакратычныя перамены, здатныя ўнесці свой каштоўны ўклад у сучасны і творчы глабальны дыялог. Несумненна, што ў гэтым руху да вялікіх і натхняльных мэтаў ім неабходны ідэйная падтрымка і арганізацыйная роля мастацкай крытыкі.

Беларуская мастацкая крытыка ў 2010-х гадах праявіла сябе ў гэтым кірунку даволі паслядоўна і вынікова. Мінск і Віцебск, буйныя еўрапейскія гарады з развітай мастацкай інфраструктурай (навуцальныя мастацкія ўстановы, творчыя саюзы, музеі, галерэі, сучасныя медыйныя сродкі і да т.п.), ўспрымаюцца ў наш час як сапраўдныя творчыя асяродкі для самых шырокіх мастацкіх сувязей. Тут сканцэнтраваны асноўны кантынгент нашай айчынай крытыкі, члены якога адрозніваюцца самастойнасцю эстэтычных поглядаў, адданасцю мастацкаму жыццю, жаданнем папулярызаваць мастацкую творчасць ў нашай краіне і за яе межамі.

Што істотна, прафесійна падрыхтаваныя мастацкія крытыкі з дыпламамі навуцальных устаноў Мінска, Віцебска і іншых краін паступова ажыўляюць сваёй шматграннай дзейнасцю творчае жыццё Магілева, Гродна, Гомеля, Брэста, Полацка, Слуцка, Пінска, дзе неўзабаве ўзнікаюць новыя праекты, ажыццяўляюцца першыя спробы правядзення міжнародных выстаў, плэнэраў і г. д. Напрыклад, Таццяна Нікіфарова, выпускніца аддзялення мастацтвазнаўства Санкт-Пецярбургскай акадэміі мастацтваў імя І. Я. Рэпіна, супрацоўніца Лідскага гісторыка-мастацкага музею стала арганізатарам унікальнай для нашай краіны выставовай залы мастакоў-ураджэнцаў Лідчыны, якія жывуць і займаюцца творчасцю не толькі на сваёй малой радзіме ці ў сталіцы, але і ў іншых краінах свету.

Цяжка ідэалізаваць умовы, ў якіх працуюць нават сталічныя крытыкі мастацтва. У іх няма празмерна вольнага часу, каб ахапіць увагай ўсіх актыўных і адораных творцаў розных пакаленняў. Далёка не заўсёды можна ажыццявіць смелыя задумы па наладжванню міжнародных сувязей па прычынам адсутнасці неабходнай спонсарскай дапамогі і г. д. Таму кожны новы рэалізаваны праект такой скіраванасці заслугоўвае

вялікай ўвагі і павагі.

У адной публікацыі немагчыма ахапіць вынікі ўсіх намаганняў за цэлае дзесяцігоддзе. Але можна вызначыць шэраг істотных прыкладаў, якія даюць ўяўленне аб ролі крытыкаў у важным працэсе далучэння беларускага мастацтва да міжнароднага творчага жыцця, у заахвочванні да ўдзелу ў мастацкім жыцці Беларусі прадстаўнікоў мастацкіх асяродкаў іншых краін. Відавочна, што сучаснае беларускае мастацтва мае высокі прафесійны ўзровень, і яму варта не проста быць увесь час на міжнародным відавоку, але ўступаць у актыўныя сувязі з тымі творчымі асяродкамі, дзе таксама ёсць належны прафесійны падмурак, дзе не згасаюць вялікія нацыянальныя традыцыі, дзе пульсуе дух сапраўднага наватарства і г. д.

Напачатку нашага стагоддзя прыярытэтнымі былі заходнееўрапейскія далягяды магчымага супрацоўніцтва. Яны, па сутнасці, і ў 2010-х гадах не страцілі сваёй прыцягальнасці. Але немагчыма цяпер не бачыць і супрацьлеглых геаграфічна-культурных накірункаў патэнцыяльных сувязей. Прыкладам можа быць вопыт Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь, які з 1997 года ўзначальвае мастацтвазнавец Уладзімір Пракапцоў.

Пасля складаных і доўгіх арганізацыйных клопатаў, напрыканцы 2010 года там адбылася незабыўная персанальная выстава Барыса Заборова, мастака з сусветнай вядомасцю. Доўгі шлях яго “выставовага вяртання” на Радзіму займае тры дзесяцігоддзі. Былі часы поўнага замоўчвання ў Мінску творчых дасягненняў мастака-мігранта ў Парыжы. Затым наступае вызваленне з “палону забаронніцтва”, і нарэшце – урачыстая і доўгачаканая сустрэча з мастацкімі творамі, якія сведчаць пра непарушныя сувязі творцы з нацыянальнымі крыніцамі творчай інспірацыі, прызнанымі ў вялікім цывілізаваным свеце. Аўтарскі стыль мастака – гэта сваеасаблівы сінтэз манахромнага жывапісу, станкавай графікі і архіўных фотамастацкіх першакрыніц, якія ахопліваюць вобразы прадстаўнікоў мінулага стагоддзя, якім наканавана было перажыць генацыд улады злачынцаў-цёмрашалаў. Але, нягледзячы на ўсе выпрабаванні і пакуты, гэтыя вобразы захавалі свой духоўны свет, без якога сучасная еўрапейская цывілізацыя не магла бы знайсці трывалага маральнага апірышча. Таксама мастак знайшоў для сябе першасна-духоўныя архаічныя пачаткі ў адлюстраванні традыцыйнай беларускай архітэктуры (драўляныя сядзібы, гаспадарчыя збудаванні), і нават у далечыні ад Беларусі паслядоўна працягваў такую шматзначную серыю сімвалічных краявідаў [1].

Пасля гэтай знамянальнай выставовай падзеі парыжскія сувязі сталі развівацца больш інтэнсіўна і вынікова. Мастацтвазнаўца Надзея Усава разам з рознымі зацікаўленымі асобамі і арганізацыямі правяла вялікую падрыхтоўчую працу, каб у Смілавічах, на малой радзіме яскравага прадстаўніка “парыжскай школы” Хаіма Суціна быў створаны музей памяці вялікага смілавічаніна і яго сяброў-мастакоў, таксама нашых землякоў, якіх шчыра шануе французскае грамадства. Ці можна цяпер ўявіць, што могуць перапыніцца далейшыя творчыя французска-беларускія сувязі, так грунтоўна наладжаныя беларускімі мастацкімі крытыкамі з вялікай падтрымкай дзяржаўных і грамадскіх арганізацый?

Між тым, Нацыянальны мастацкі музей Беларусі ў 2010-х гадах стаў цэнтральнай пляцоўкай, дзе адбываліся буйнейшыя выставы традыцыйнага кітайскага жывапісу. Беларускую сталіцу наведалі самыя славутыя майстры гэтага нацыянальнага віда мастацтва, сярод якіх – Ао Тэ, Лян Юхэ, Яо Шаохуа і інш. [2]. Адначасова мінскія мастацтвазнаўцы арганізавалі выставы беларускіх жывапісцаў, графікаў і скульптараў у Пекіне і іншых буйных гарадах КНР.

Немагчыма не падкрэсліць, што мастацкія сувязі з буйнейшай краінай Далёкага Усходу даюць раней небывалую магчымасць нашым крытыкам-арганізатарам і творцам-удзельнікам праявіць свае здольнасці ў вельмі шырокім міжнародным кантэксце: быць ганарова запрошанымі аўтарамі Пекінскіх біенале міжнароднага мастацтва, удзельнічаць у творчых плэнэрах поплич з кітайскімі мастакамі, а таксама шматлікімі майстрамі з розных еўрапейскіх і ўсходніх краін. Зусім іншымі вачыма тады ўспрымаюцца ўласныя дасягненні, калі аўтары апрабоўваюць іх на

далёкаўсходнім творчым накірунку. Кожны іх поспех адразу становіцца вядомым і высока адзначаным, дзякуючы публікацыям Паўла Вайніцкага, Алесі Белявец, Вольгі Рыбчынскай і інш.[3].

Італія – еўрапейская краіна, якая падаравала свету вялікае мастацтва, якое дазволіла ўсім зразумець і захапіцца характам чалавека і навакольнага рэчаіснага свету. У Беларусі ніколі не знікне любоў мастакоў і мастацкіх крытыкаў да гэтай надзвычайна каштоўнай і ментальна блізкай нам спадчыны. На вялікі жаль, Італія не аднойчы цярпела горкую крыўду ад сваіх блізкіх суседзяў. У 1527 годзе адбыўся жудасны гвалт над Рымам, сталіцай Высокага Адраджэння, так званы “Сакко ді Рома”. Нямецкія ландскнехты Карла V знішчылі і разрабавалі асяродак узорнай гуманістычнай культуры. У 1797 годзе войскі Напалеона разрабавалі і пазбавілі далейшага развіцця апошні прытулак вялікага італьянскага мастацтва – Венецыю. Потым Італію ў 1920-х – 1940-х гадах напаткала карычневая хвароба фашызму, якая займела сваю злавесную назву ад звычайнага італьянскага дзеяслова “fascio” (раблю, праую).

Вялікая культурная краіна, на шчасце, аправілася ад такіх цяжкіх наступстваў, і цяпер ганаровы і важны абавязак беларускіх крытыкаў не губляць з ёю прадуктыўных сувязей. Міхаіл Баразна, Наталля Шаранговіч, Павел Вайніцкі і інш. прыклалі шмат намаганняў, каб наладзіць удзел беларускіх мастакоў ў Венецыянскіх біенале і сваечасова адзначыць гэтыя падзеі ў беларускім перыядычным друку.

Між іншым, не толькі гучныя міжнародныя праекты на італьянскай глебе захаплялі мінскіх арганізатараў творчых праектаў. Значным іх здабыткам стала падтрымка ў 2010-х гадах творчасці мастака Міма дэ Феліче, які з’яўляецца ўнікальным прадстаўніком сучаснага рэгіянальнага кірунку ў італьянскім жывапісе. Яго малая радзіма – паўднёваітальянскі горад Альбэрабэла, дзякуючы публікацыям Тамары Фаменка і Дар’і Раманенка аб творчасці мастака і арганізацыі яго выстаў ў Мінску.[4], набыў статус новага творчага асяродка, які ўзбагачае сучасныя беларуска-італьянскія мастацкія сувязі.

Берлін – сталіца нямецкага сучаснага мастацтва з вялікім дыяпазінам пошукаў і эксперыментаў, нават з моцным адценнем анархізма і антыэстэтыкі. Але творчыя сувязі з такім наватарскім асяродкам – справа не апошняя. Мінскія мастацкія крытыкі: Ларыса Міхневіч, Ілья Свірын, Наталля Шаранговіч, Павел Вайніцкі і інш. ва ўсіх праектах падтрымлівалі творчасць беларускага мастака-авангардыста старэйшага пакалення Алеся Родзіна, які стаў ў 2010-х гадах культурнай асобай міжнароднага мастацкага цэнтра Тахелес у Берліне. [5].

У 2017 годзе гэты асяродак быў гвалтоўна ліквідаваны гарадскімі ўладамі нямецкай сталіцы. Але Алесь Родзін і яго шматлікія бярлінскія сябры-аднадумцы (Марцін Фішэр, Б’янка Шлегель, Джулія Фрагогана і інш.) атрымалі магчымасць ладзіць свае чарговыя выставы ў Мінску і нават у Пружанах. Буйнейшым іх сумесным праектам стала выстава ў Мінскім асяродку эксперыментальнай творчасці на вуліцы Кастрычніцкай ўлетку 2019 года. Так вынікова прайшоў прынцыпова важны этап міжнароднай падтрымкі дэмакратычна-эксперыментальнай творчасці, якая залажыла асновы для далейшага развіцця нямецка-беларускіх мастацкіх сумесных пошукаў і інавацый.

Творчыя ўзаемасувязі, безумоўна, павінны ўключаць выставовыя праекты мастакоў з самых блізкіх і суседніх краін. У выставовых залах Нацыянальнага цэнтра сучасных мастацтваў у Мінску неаднаразова праходзілі выставы сучаснай польскай графікі. Мастацкі крытык Андрэй Янкоўскі не толькі быў іх арганізатарам, але і аўтарам публікацый, прысвечаных творчым здабыткам іх удзельнікаў, такіх як Ян Шматлох, Марцін Бялас і інш. Аднак, такія выставы яшчэ не перараслі ў трывалую традыцыю. Тым не менш, гэты мастацкі вопыт не забудзецца і далей будзе сведчыць пра тое, што ў Мінску заўсёды з вялікай цікавасцю будуць чакаць новых сустрэч з польскім мастацтвам.

Больш паслядоўна і шырока былі прадстаўлены мастацкія сувязі з нашымі балтыйскімі суседзямі на рэгулярных маладзёжных выставах пад назваю “Восеньскі салон” ў другой палове 2010-х гадоў, якія аб’ядноўвалі больш за сто удзельнікаў у самых розных відах мастацтва. Арганізатары такіх буйных творчых праектаў, мастацкія крытыкі Аляксандр Зіменка і Аляксандр

Зінкевіч здолелі знайсці месца ў Рэспубліканскай выставовай галерэі Беларускага саюза мастакоў (Палац мастацтва) не толькі для маладых беларускіх аўтараў, але і для шматлікіх ганаровых гасцей, мастакоў з Эстоніі, Латвіі і Літвы. Сярод маладых творцаў суседніх краін у Мінску ўпершыню экспанаваліся на восеньскіх экспазіцыях класікі эстонскага і латышкага мастацтва – Юры Арак, Джэма Скулмэ, Эдвард Грубэ [6, с. 534, 528–531]. Неабходна адзначыць, што ўсё гэта значна пашырае творчыя і арганізацыйныя магчымасці Мінска, як новага сучаснага цэнтра для далейшых рэгіянальных сустрэч з мастакамі-суседзямі розных пакаленняў.

Няма вялікага сакрэту ў тым, што беларускія крытыкі і мастакі не адно дзесяцігоддзе скіроўваліся ў Маскву, Санкт-Пецярбург (да 1991 года – Ленінград), Кіеў, Львоў, Вільнюс, Рыгу, Таллін, каб атрымаць вельмі патрэбныя творчыя ўражанні, пашырыць свае ўяўленні пра мастацкае жыццё на вялікай культурнай прасторы. Гэтыя памкненні таксама датычацца і больш геаграфічна далёкіх рэспублік Закаўказзя і Сярэдняй Азіі (як раней прынята было называць). З усімі гэтымі цяпер незалежнымі краінамі ў беларускай дзяржавы існуюць трывалыя дыпламатычныя зносіны. Таму ў нашай мастацкай крытыцы ёсць цалкам матываванае прафесійнае права дзе аднаўляць, а дзе і наладжваць новыя творчыя зносіны.

Істотным каталізатарам для далейшага навукова-пазнавальнага інтэрнацыянальнага дыялогу сталі ў 2010-х гадах Міжнародныя навуковыя канферэнцыі, якія рэгулярна праводзяцца ў Мінску, а таксама ў іншых больш далёкіх і суседніх краінах. Новыя дыстанцыйныя магчымасці дазваляюць прымаць нават завочны ўдзел у працы канферэнцый і кангрэсаў вялікаму колу навукоўцаў з рознымі гісторыка-мастацтвазнаўчымі і мастацка-крытычнымі публікацыямі.

Сярод беларускіх крытыкаў можна назваць такіх вядомых аўтараў, як Валерый Жук, Міхаіл Баразна, Міхась Цыбулскі, Людміла Вакар і інш., якія паслядоўна выкарыстоўваюць сучасныя сродкі міжнародных навуковых выданняў, каб даносіць самыя сучасныя вынікі сваіх даследаванняў і аналітычных меркаванняў, звязаных з працэсамі, якія адбываюцца ў беларускім мастацтве [7, с. 13–17]. На старонках такіх зборнікаў адбываецца знаёмства і з матэрыяламі замежных калег-крытыкаў розных відаў мастацтва, калі можна параўнаць падобныя ці адметныя кірункі і тэндэнцыі мастацкага працэсу ў розных краінах, звязаных вялікімі гістарычнымі і культурнымі сувязямі.

Сярод шматлікіх Міжнародных зборнікаў, якія сталі аўтарытэтнымі і даступнымі для беларускіх крытыкаў, можна назваць, напрыклад, друкаваныя і электронныя матэрыялы Міжнародных навукова-практычных канферэнцый у горадзе Нур-Султан (Казахстан), якія штогод наладжваюцца і чаргуюцца кожныя некалькі месяцаў. Утвараецца выдатная магчымасць значна пашырыць навукова-творчыя сувязі з далёкай краінай, у якой сярод дзеячоў мастацтва, і ўвогуле, шматлікіх грамадзян да Беларусі склаліся вельмі цёплыя і шчырыя адносіны. Нельга не ведаць пра такое асаблівае сяброўскае стаўленне, якое можа быць надзейнай падставай для вельмі розных і вынікова-творчых сумесных праектаў. Як у Беларусі, так і ў Казахстане існуе выдатная прафесійная мастацкая школа, што гарантуе высокія творчыя вынікі ўзаемнага творчага збліжэння.

Немагчыма адкладаць на потым і актыўнае развіццё сучасных сувязей з вельмі блізкай да Беларусі блізкаўсходняй краінай, дзе жыве шмат выдатных выхаванцаў нашай мастацкай школы. Гэта – Ізраіль. Адзін з вядомых ізраільскіх мастацкіх крытыкаў старэйшага пакалення, выпускнік Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў, Мікалай Забораў, родны брат вядомага мастака. Для сумесных творчых сустрэч, выстаў, ушанаванняў нашых славурых творцаў, якімі ганарыцца Беларусь, тут заўсёды знойдзецца час і месца. Напрыклад, у новым партовым горадзе Ашдод, дзе жыве самая вялікая беларуская дыяспара (амаль 70% насельніцтва вялікага горада) існуе плошча імя Янкі Купалы з памятным скульптурным знакам у гонар вялікага паэта [8]. Тое асяроддзе, што склалася там на працягу не аднаго дзесяцігоддзя, шчыра чакае мастацкага дыялогу паміж нашымі дзеячамі культуры, які, безумоўна, можа стаць невычэрпнай творчай крыніцай новых творчых ідэй.

У 2015 годзе побач з галоўным корпусам Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта на тэрыторыі ўнутранага дворуку быў усталяваны бюст Махатмы Гандзі, славутага змагара за

свабоду і незалежнасць Індыі. З таго часу студэнтская моладзь адзначае дзень нараджэння гэтагу сусветна вядомага грамадскага дзеяча і мысліцеля (2 кастрычніка). Упершыню Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт штогод, пачынаючы з 5 сакавіка 2020 года, адзначае свята “Дзень мовы хіндзі”. Прыспеў час, каб і беларуская крытыка ўключылася разам з мастакамі ў гэты культурна-асветніцкі рух, што, відавочна, прынясе ўжо ў новым дзесяцігоддзі вялікі творчы плён. Наладжваць новыя сучасныя сувязі з вялікімі цывілізацыямі, сярод якіх Індыя – адна з самых старажытных, вельмі пачэсная і актуальная задача для нашага творчага асяроддзя на чале з мастацкімі крытыкамі-першапраходцамі.

Беларускія мастацкія крытыкі: В. Жук, У. Пракапцоў, М. Цыбульскі, Н. Шаранговіч, П. Вайніцкі, А. Белявец, Т. Фаменка і інш. на працягу 2010-х гадоў прыклалі шмат паслядоўных і мэтанакіраваных намаганняў, каб вызначыць безумоўныя здабыткі беларускага мастацтва ў сучасным працэсе наладжвання міжнародных творчых сувязей. Назапашаныя неабходны вопыт, каб і надалей працягваць і развіваць распачаты рух да новых культурных даляглядаў. Вялікая арганізацыйная і асветніцкая роля беларускай мастацкай крытыкі прынесла свой значны плён. Беларускае мастацтва паступова набывае сваю вядомасць у вялікім сучасным свеце, а Мінск і іншыя культурныя цэнтры нашай краіны становяцца значнымі пляцоўкамі папулярызаванай і падтрыманай многіх замежных творцаў. Галоўнае цяпер, напачатку новага дзесяцігоддзя, не спыняцца на дасягнутым і не абмяжоўвацца ў самых далёкасяжных і яшчэ неапрабаваных праектах.

Літаратура

1. Баразна, М. Р. Выяўленчае мастацтва Беларусі ХХ стагоддзя / М. Р. Баразна. – Мінск : Беларусь, 2017. – 293 с.
2. Чжан, Юйнин. Белорусско-китайское сотрудничество в области изобразительного искусства во второй половине ХХ века – первой половине 2010-х гг. / Юйнин Чжан // Вести института современных знаний. Научно-теоретический журнал. – 2017. – № 1. – с. 44–48.
3. Белявец, А. Ідэі для вандровак / А. Белявец, В. Копач // Мастацтва. – 2016. – № 4. – с. 41–45.
4. Ramanenka, D. Pittoresco mondo di Alberobello / D. Ramanenka, T. Famenka // La Piazza. – 2019. – № 4. – с. 14–15.
5. Шунейка, Я. Пад адным дахам / Я. Шунейка // Пераспект Незалежнасці: нарысы. – Мінск : Галіяфы, 2012. – с. 91–112.
6. Международный фестиваль искусств. Арт-Минск-2019 = International festival of arts. Art-Minsk-2019. – Минск : Юнайтэд Артс, 2020. – 587 с.
7. Жук, В. И. Современное изобразительное искусство и художественная школа Беларуси: вектор развития / В. И. Жук // Дзяржава і творчая асоба : Матэр. V Рэсп. навук.-практ. канф. 4 снежня 2014 г. – Мінск : БДАМ, 2014. – 239 с.
8. Штэрн, Б. Помнік Янку Купалу ў Ашходзе / Б. Штэрн // Мастацтва. – 2016. – № 1. – с. 33.
9. Рыбчынская, В. Пекінскія гісторыі / В. Рыбчынская // Мастацтва. – 2018. – № 1. – с. 4–7.

ЧАСТКА 2

ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА

Авдеев И.О., Зайцева Л.Н., Харитоненко А.В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ИСТОРИЧЕСКИЕ И КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ СОЗДАНИЯ НОВОЙ ЭКСПОЗИЦИИ МУЗЕЯ БЕЛОРУССКОГО КИНО (К 100-ЛЕТИЮ БЕЛОРУССКОГО КИНЕМАТОГРАФА)

Грядущий юбилей обуславливает существенное обновление постоянной экспозиции единственного в своем роде на территории Беларуси музея в плане более полного с содержательной и эффективного с формальной точек зрения представления истории белорусского кинематографа. В момент создания действующей экспозиции «Беларускі кінематограф: здабыткі розных эпох» в 2000–2001 гг. ее авторы были крайне ограничены в финансовых средствах и экспозиционном материале. Поэтому 75-летняя на тот момент история белорусского кинематографа была представлена эскизно: разделами «Основоположники белорусского кино» (отражение ее начального этапа через призму творчества кинорежиссеров-классиков Ю. В. Тарича и В. В. Корш-Саблина) и «Золотой фонд белорусского кино» (с акцентом на знаковых фильмах военной тематики, так как сдача экспозиции комиссии Министерства культуры РБ была приурочена к 9 мая и 3 июля 2001 г.), а также оформленным вскоре разделом «Свет белорусской анимации» (с акцентом на самый масштабный проект белорусских мультипликаторов – кукольный фильм «Волшебная свирель» творческого коллектива во главе с режиссером М. Б. Тумелей).

Разумеется, за прошедшие годы действующая экспозиция Музея истории белорусского кино обогатилась рядом интересных экспонатов – уникальных образцов кинотехники, выразительными эскизами, интерактивным приложением к коллекции киноплакатов 1920–1930-х годов и т. д. Однако в целом эта экспозиция сохранила свой начальный – эскизный – характер. Представление белорусского кинематографа, как части национального достояния, предполагает более подробное и системное отражение особенностей (возможностей и проблем) его развития в разных исторических контекстах (советском и постсоветском), с обозначением гораздо большего количества ярких фактов, имен и явлений.

В преддверии столетия белорусского кинематографа группа сотрудников Музея истории белорусского кино совершила ряд научно-познавательных поездок по профильным музеям других стран, посетив, в частности, «Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus» в Вильнюсе, «Центральный музей кино России» в Москве, «Muzeum Kinematografii w Jodzi», «Deutsches Filminstitut & Filmmuseum» во Франкфурте на Майне, «Institut & Musée Lumière» и «Musée miniature et cinéma» в Лионе, «Deutsche Kinemathek – «Museum für Film und Fernsehen» в Берлине, «Filmmuseum Potsdam», «Filmmuseum Düsseldorf» и «Camera Obscura Museum» в Мюльхайме на Руре. Знакомство с разнообразными по наполнению и формам подачи материала экспозициями дало богатую пищу для творческого поиска и разработки концепции новой экспозиции Музея истории белорусского кино (наряду с многочисленными предложениями-пожеланиями посетителей музея, накопившимися в его книге отзывов за прошедшие годы).

И первое, что предстоит определить, – принцип представления истории белорусского кинематографа. Это может происходить через призму эволюции

кинотехники («Muzeum Kinematografii w Jodzi»), конкретных кинематографических профессий («Deutsches Filminstitut & Filmmuseum»), кинозвезд и киномастеров разных эпох («Museum für Film und Fernsehen»), а может иметь смешанный характер. В основе окончательного решения – содержание собранных в том или ином месте коллекций музейных предметов.

Очевидно и то, что экспозиция Музея истории белорусского кино должна преобразиться в контексте главной особенности осуществления музеями своей популяризаторской деятельности в наши дни, а именно: сочетания познавательного начала с занимательно-развлекательным, игровым, что предполагает насыщение экспозиции разнообразными и разновозрастными профильными интерактивными аттракционами. К их числу могут относиться такие, допустим, как «Виды кинематографического света» (когда посетитель, нажимая на кнопки, видит свое по-разному подсвеченное отражение в зеркале), или «В тон студии» (когда посетитель подбирает музыкальное сопровождение, соответствующее характеру изображения), так и электронные конкурсы и пазлы, когда посетитель либо отвечает (выбирая из четырех – пяти предлагаемых вариантов) на ряд вопросов, связанных с творческой биографией классика конкретной кинематографии (ее историей в целом) с целью набрать максимальное количество баллов за правильные ответы, либо воспроизводит из фрагментов изображение какого-нибудь киноаксесуара (кадра из фильма) за отведенное на это время. Богатый опыт на этот счет накоплен соответственно в «Deutsches Filminstitut & Filmmuseum» и «Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus».

Весьма интересный игровой вариант интерактивного включения посетителей в экспонируемый материал демонстрируют и сотрудники «Filmmuseum Potsdam». Экспозиция, структурированная там не с точки зрения исторического развития кино ГДР, а с точки зрения этапов создания кинопроизведения, содержит достаточно много поводов для организации в специальных зонах мини-игр типа проведения собственных кинопроб или подбора подходящих для той или иной роли костюма и грима. Одной из легко реализуемых и простых игр является построенное на эффекте узнавания задание соотнести портреты актеров с конкретными фильмами, в которых они играли. Игра оформлена как барабан казино, достаточно примитивна, но неизменно обращает на себя внимание посетителей.

К варианту оригинальных интерактивных включений можно отнести и инсталляции, созданные при помощи компьютерных технологий. Так, в одном из залов «Filmmuseum Dьsseldorf», посвященном истории немецкой анимации, есть специальный монтажный стол с программой, которая позволяет самостоятельно создать и просмотреть на мониторе простой и короткий силуэтный мультфильм о приключениях динозавра. В свою очередь, в зале «Museum für Film und Fernsehen», отражающем период массовой эмиграции немецких кинематографистов в Голливуд, специальная программа на планшете переносит пользователя на борт теплохода, где можно заглянуть в каюты разных кинознаменитостей и получить разнообразную информацию об их судьбе в США.

Последний аттракцион заставляет дополнительно размышлять о такой важной задаче, как формальное решение экспозиционного пространства и расположение исторических артефактов в нем. Еще одним оригинальным примером здесь может служить раздел-зал «Museum für Film und Fernsehen», посвященный немецкому кино периода Третьего рейха. Решенный в серых тонах, с использованием в оформлении грубого металла и тусклого освещения, он от пола до потолка заполнен плотно закрытыми ящиками, которые посетитель может выдвигать в произвольном порядке. В каждом из ящиков «спрятана» часть материала, рассказывающего о неоднозначном периоде развития немецкого кинематографа. Если выдвинуть такой ящик, начинает звучать характерная аудиозапись (документальный фрагмент из радиорепортажа, мелодия из пропагандистского фильма и т. д.). Способ организации и подачи материала, в сочетании с

интерактивным включением посетителя музея в процесс познания (необходимость выдвигать ящик, выбирая его «наугад»), создает ощущение «заглядывания» в историю, оживляют знакомство с экспонатами. Данное решение абсолютно соответствует концепции зала, представляющего сложные, страшные, полужамалчиваемые факты из истории немецкого кино.

Обращает на себя внимание и то, как активно используется зарубежными коллегами принцип воссоздания истории. Так, экспозиция «Institut & Musée Lumière» в Лионе почти полностью состоит из реплик (искусно выполненных копий) первых киноаппаратов «Cinématographe» и макетов объектов, связанных с началом массового кинопроизводства. Аналогичный опыт уже есть и у нас: действующую экспозицию Музея истории белорусского кино заметно обогащает воссозданная в виде полноцветно-полноформатных репринтов коллекция киноплакатов к белорусским фильмам 1920–1930-х годов. На подходе оформление тематического раздела с репликой «Волшебного фонаря», с помощью которого в Витебске в помещении местного яхтклуба в 1898 году был осуществлен первый на территории Беларуси кинопоказ.

Отдельная сложная проблема – пояснительные тексты к экспонатам, которые в идеале должны, не ограничиваясь скудным обозначением музейного предмета, давать в форме краткого эффектного эссе представление о месте каждого из них в кинопроцессе.

Независимо от структуры новой экспозиции в каждом её разделе в той или иной форме (а с учетом ограниченного пространства – скорее всего, электронной), должна быть организована «зона углубленного представления материала», где посетитель при желании мог бы получить дополнительную информацию по теме раздела. Данные зоны должны быть обозначены подвешенными стилизованными указателями определенной формы и цвета, или графическими рисунками на полу, как это сделано, к примеру, в экспозиционных залах «Deutsches Filminstitut & Filmmuseum».

Ещё одна важная деталь. Профильный колорит, погружающий в характерный мир кинематографа, должно иметь оформление интерьеров не только самой постоянной экспозиции, но и расположенных на пути посетителей к ней фойе, коридоров и лестничных пролетов здания музея, а также его кинозал. Здесь могут использоваться самые замысловатые решения: от подвешенных к потолку (или проецируемых на стены) силуэтов узнаваемых киноперсонажей в фойе и на лестничных площадках («Filmmuseum Potsdam» и «Filmmuseum Düsseldorf»), оформленных в виде извивающейся киноплёнки переходов из зала в зал («Museum für Film und Fernsehen») и воспроизведенных здесь же спецэффектов и декораций из классических фильмов («Museum für Film und Fernsehen» и «Musée miniature et cinéma»), до оригинальных оконных штор, склеенных из длинных кусков кинокопий конкретных фильмов («Deutsches Filminstitut & Filmmuseum») или использования яуфа для транспортировки банок с киноплёнкой в качестве ящика для пожертвований («Filmmuseum Düsseldorf»). Что касается кинозала, то его оформление в ретро-стиле с соответствующим предметным рядом напрашивается само собой.

Принципиальным образом должна быть пересмотрена и практика использования части музейного пространства для создания временных тематических выставок. Основные из них должны быть организованы как итог научно-исследовательской работы музея по профильным направлениям деятельности с выпуском соответствующего издания в форме каталога, дополнением к которому в качестве наглядной иллюстрации, собственно, и является выставка (как это, в частности, имело место в случае выставки «Сгоревшие киноплакаты из соляной пещеры» в «Museum für Film und Fernsehen»).

Таковы основные аспекты предстоящей большой научной и практической работы по принципиальному обновлению постоянной экспозиции Музея истории белорусского кино.

СЕРИАЛЬНАЯ ПРОДУКЦИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМА» 2000-Х ГГ.: ЖАНРОВЫЕ КООРДИНАТЫ И НАРРАТИВНЫЕ ШАБЛОНЫ

Со второго десятилетия XXI века Национальная киностудия «Беларусьфильм» устойчиво ориентируется на производство сериалов.

Серийность – дискретный способ ведения аудиовизуального повествования, которое разделено на стандартные по протяженности сегменты-серии. Исходя из структурной специфики сюжетосложения сформировались два типа экранного сериального продукта: 1. сериал; 2. серийный цикл.

Сериал предполагает *горизонтальную модель повествования*: первые серии сопряжены с завязкой базового конфликта, дальнейшие – с его разработкой на различных сюжетных линиях. Сериал колеблется от мега (потенциально неограниченной пролонгации), измеряясь годами трансляции, до мини (ограниченной пролонгации) в рамках одной недели (2–4 серии).

С учетом параметра протяженности, а также фактора совместного производства с российскими и белорусскими частными компаниями, систематизируем сериальную продукцию «Беларусьфильма» 2000-х гг.: 1. **Мидисериал**: 8–12 серий (*5 артефактов – все – копродукция*): «Вольчье солнце» (2014), «Покушение» (2009), «Охота на гауляйтера» (2012), «Немец» (2011), «Автошкола» (2017).

2. **Минисериал**: 4 серии (*12 артефактов, из них 8 –копродукция*): «Подружка осень» (2002, копродукция), «Нежная зима» (2005, копродукция), «Майор Ветров» (2007, копродукция), «Краповый берет» (2008, копродукция), «В июне 41-го» (2008, копродукция), «Снайпер. Оружие возмездия» (2009, копродукция), «Тень самурая» (2009), «Тихий центр» (2010), «Все, что нам нужно» (2011), «Талаш» (2011), «Снайпер 2. Тунгус» (2012, копродукция), «Следы апостолов» (2013, копродукция).

3. **Сери (*3 артефакта – все «Беларусьфильм»*): «Рифмуется с любовью» (2006), «Пока мы живы...» (2008), «Трамвай в Париж» (2010).**

Сериал как феномен СМИ (сначала радио, затем ТВ, а сегодня и интернет-платформ) нацелен на максимально широкого потребителя. Это определяет жанровые приоритеты (процедурал, мелодрама, ситком) и нарративные шаблоны.

Сериальное производство «Беларусьфильма» началось в 2002 году с мелодрам, но к 2008 году в лидеры вышел приключенческий жанр. В общей сложности, с 2002 по 2018 годы, снято: мелодрамы – 7; приключенческие – 11; комедийные – 2.

«Сериальное ... в большинстве случаев – это кино штампов» – справедливо утверждает российский сценарист П. Финн [2, с. 11]. Сравнительный анализ повествовательных приемов мелодраматических сериалов «Беларусьфильма» позволяет выявить стандартный набор нарративных клише:

1. устойчивая группа персонажей – «звезда» (актер, писатель, фотограф, спортсмен); «золушка» (обаятельная, скромная девушка); ее мужчина, не способный обеспечить счастье; его мать (как правило, эксцентричная); бизнесмен/бизнесвумен;

2. фабула строится как цепь случайных встреч и рокировок, меняющих соотношение героев в нужной для happy end конфигурации;

3. принцип «наши соседи», определяющий главный смысловой вектор – увидеть ближнего своего;

4. опорная сцена «ужин при свечах», снимающая завесу недосказанности в отношениях главных героев;

5. юмор (в спектре от мягкого до ироничного);

6. песня как комментатор сути происходящего.

Сюжетосложение характеризуется пунктирным проведением повествования от события к событию. Мелодраматическая тональность балансирует между сентиментальностью и комизмом.

Наиболее точной фильмейкерской адаптацией шаблонов мелодрамы, основанной на паттерне «зимняя сказка», является «Трамвай в Париж» (сценарист Е. Амельченко, В. Белько; режиссер Д. Лось). История рассказана внятно без нарративных пустот и сбоев темпоритма. Важное достоинство этого экранного артефакта – визуальное решение. Пространство в фильме не стеснено и не перегружено (художник В. Юркевич). Дизайн интерьеров (офис, квартира) «звучит» как визуальный ансамбль с точно расставленными цветовыми акцентами (оператор М. Бродский).

Сериальная продукция «Беларусьфильма», созданная в приключенческом жанре, составила около 73% репертуара 2002–2018 годов. Подавляющее большинство (10 из 11) снято в копродукции с российскими и белорусскими частными фильмейкерскими компаниями.

Приключенческий жанр в белорусской экранной индустрии, преимущественно (6 сериалов из 11), корреспондирует с форматом милитари: «Снайпер. Оружие возмездия» (сценарист Г. Шпригов, режиссер А. Ефремов), «Снайпер 2. Тунгус» (сценаристы Г. Шпригов, Л. Порохня, режиссер О. Фесенко), «В июне 41-го» (сценарист С. Ашкенази при участии С. Говорухина, режиссер А. Лайе), «Покушение» (сценарист Г. Шпригов, режиссер А. Ефремов), «Майор Ветров» (сценаристы Н. Чергинец, Г. Шпригов, А. Зайцев; режиссер А. Лайе), «Краповый берет» (сценарист А. Дебалюк, режиссер А. Голубев).

Это фильмы, фабула которых прямо (война) или косвенно (профессиональная деятельность военнослужащих) погружена в боевую обстановку. При создании подобного рода экранного продукта обычно используются следующие клише: 1. уподобление главного героя «супермену»; 2. батальные сцены (стрельба, взрывы, рукопашная схватка и пр.) охватывают стихию огня, воды и воздуха; 3. «боевая» сюжетная линия переплетается с лирической (любовь главного героя); 4. мишень и «охота» как нарративный прием и знаковый образ.

«В июне 41-го» – пример наиболее точного и качественного соблюдения алгоритма создания качественного экранного продукта в формате милитари как разновидности приключенческого жанра: сюжетосложение, последовательное нагнетание антагонистического конфликта, эффектные каскадерские приемы, музыкальный комментарий и душевная песня на заключительных титрах каждой серии.

Драматургию сериалов «Немец» (сценарист Г. Шпригов, режиссер А. Ефремов), «Следы апостолов» (сценарист О. Сухамера, режиссер С. Талыбов), «Охота на гауляйтера» (сценарист И. Тер-Карпетов при участии О. Сиваковой, режиссер О. Базилон) определяет принцип расслоения времени действия (Великая Отечественная война в параллели с настоящим). В первых двух основу сюжета определяет чистый прием приключенческого жанра – поиск сокровищ. «Охота на гауляйтера» представляет собой мелодраматическую интерпретацию реальных событий, связанных с ликвидацией руководителя нацистской оккупационной администрации Беларуси гауляйтера Кубе в 1943 году.

Лишь два сериала из корпуса приключенческих фильмов не корреспондируют со временем Великой Отечественной войны.

В «Волчьем солнце» (сценарист М. Белозор, режиссер С. Гинзбург) действие разворачивается на приграничных польско-советских территориях в начале 1920-х годов. Авантюрные линии петляют «тихо» – без открытых боев и стрельбы, но с необходимыми импульсами для пролонгации интриги – слежки, вербовки, проверки, «двойные игры» и «моменты истины». Приключенческий каркас ловко переплетен лирическими нитями: служебный долг смешивается с моральным выбором, патриотизм испытывается любовью,

стягивая в общий круг чекистов и контрабандистов, генералов и рядовых, дворянина и простолюдина.

Аналогичный период (1920-е годы) и место (белорусско-польское пограничье) легли в основу кватроса «Талаш» (сценарист и режиссер А. Шульга) по одноименной повести Я. Коласа «Дрыгва». Текст литературного первоисточника С. Шульга подверг переработке на фабульном, композиционном и смысловом уровнях, дописав сюжетные линии и расширив круг действующих лиц [1].

При всех очевидных промахах режиссуры, «Талаш» – единственная попытка создания национального экранного артефакта в формате сериала.

Наиболее ограничен в белорусском сериальном кино 2000-х годов опыт создания артефакта в жанре комедии.

Примером иронического детектива, где комический эффект оттесняет расследование убийства на второй план, является кватрос «Тень самурая» (сценарист В. Залужный, режиссер И. Четвериков).

«Автошкола» (сценарист и режиссер С. Гиргель) задумывалась как ситком (ситуационная комедия), который строится по принципу нанизывания скетчей. В результате повествование было подчинено традиционной горизонтальной нарративной модели. Короткие смеховые миниатюры рассредоточены по восьми сериям «Автошколы» довольно неравномерно.

Другой тип сериала – цикл – основан на радиальном принципе кооперации сегментов-серий. Каждая отдельная серия (или 2–4 серии) представляет собой завершённую историю (сюжет-модуль), объединяемую в цикл константным протагонистом, роль которого функционально ограничена. Такая модель нарратива приближается *горизонтально-вертикальной*, обеспечивающей «нарративную сложность» соподчинения повествовательных пластов [3].

В белорусском экранном продукте формата цикл сюжет-модуль раскладывается на две, но чаще на четыре серии, и «обслуживает», прежде всего, приключенческий жанр. Подавляющее число артефактов произведены «Беларусьфильмом» без участия посторонних кинокомпаний.

Самым долгим является цикл «Участок лейтенанта Качуры» (сценарист В. Залужный, режиссер И. Четвериков), приближенный к процедуралу (англ. Procedural – «полицейский фильм»). Он строится по принципу case-of-the-week, то есть, расследование одного дела (преступления) в четырех сериях, которые (в случае телевизионного показа) распределяются в программе вещания с понедельника по четверг. Сквозным персонажем является сельский милиционер (П. Харланчук) – обаятельный, чистосердечный парень, который ассистирует расследованию преступлений на подведомственной ему территории.

К 2018 году отснято четыре кватроса: «Иллюзия охоты» (2010), «Сетевая угроза» (2011), «Смертельный танец» (2013), «Черная паутина» (2015). Драматургической модели процедурала наиболее отвечает последний кватрос. Следственные действия тут не ограничиваются объяснениями оперативных работников, криминалистов и судмедэкспертов, а развиваются по жанровым правилам детектива – улики, вещественные доказательства, допросы свидетелей и подозреваемых. В трех предыдущих детективная история петляет между гангстерской и шпионской перипетиями.

В 2013 году «Беларусьфильм» вернулся к пролонгации цикла «Государственная граница» (1980–1988 гг.) о патриотизме советских пограничников. Новые фильмы национальной киностудии по-прежнему были сняты в двухсерийном формате, но адаптированы к современным географическим реалиям (белорусско-литовская граница, белорусско-украинская граница). Тематика также укладывается в русло актуальных проблем: нелегальная миграция («Афганский капкан»), торговля оружием («Смертельный улов»), контрабанда («Курьеры страха», «Ложная цель»). Все сюжеты приближены к шпионскому боевику: слежка, «прослушка», силовое задержание нарушителей, внедрение

информатора в преступную среду и пр. Три фильма единого цикла объединяет сквозной персонаж – офицер Пекарский (А. Фролов). Но от фильма к фильму его роль предельно редуцируется.

Первые три фильма – «Курьеры страха» (2013), «Афганский капкан» (2013), «Смертельный улов» (2014) – создавались одной группой фильммейкеров: сценарист В. Залужный при участии И. Цофина и И. Четверикова, режиссер И. Четвериков. Эти картины получились вязкие: вместо того, чтобы события показывать, о них рассказывают персонажи друг другу: то в салоне автомобиля, то в кабинете.

Четвертый фильм – «Ложная цель» (2015) – сняла иная группа фильммейкеров: сценаристы О. Сухамера, В. Лобкович; режиссер С. Талыбов. Необходимые для циклического сериала арочные лиги с предыдущими фильмами цикла здесь аннулированы. Все персонажи обновлены. Сюжет максимально абстрагирован и приближен к боевику.

В 2012 году, под патронажем российской компании Star Media совместно с «Беларусьфильмом», стартовало производство цикла «Смерть шпионам». В копродукции были созданы три кватроса: «Скрытый враг» (сценарист и режиссер Э. Пальмов), «Ударная волна» (сценарист И. Тер-Карпетов при участии А. Роменца, режиссер А. Даруга), «Лисья нора» (сценарист В. Чеботаев при участии И. Швецова, А. Роменца, режиссер А. Даруга). Фильммейкеры используют необходимый для шпионского детектива набор клише: вербовка и перевербовка агентов, радиоигры. События следуют с высокой скоростью, обеспечивая развертывание центрального мотива «чужой среди своих» – поиск замаскированного иностранного агента.

Сквозным персонажем в цикле «Смерть шпионам» является генерал Полуноченко (В. Афанасьев), осуществляющий общее руководство операциями смершевцев.

Многолетняя эксплуатация жанрово-тематических шаблонов, основанных на открытом антагонистическом конфликте, потребовала нейтрализации социально-политического контекста событий, предельного упрощения психологического рисунка в поведении персонажей, выхолащивания драматического содержания в пользу шпионско-детективного начала.

Единственный пока сериальный цикл с отчетливой вертикально-горизонтальной моделью нарратива «Ой, ма-моч-ки!..» (сценаристы Ю. Лешко, Л. Перегудова, режиссер И. Павлов) создан «Беларусьфильмом» совместно с российской компанией «Трогир продакшн» в мелодраматическом ключе.

Первые две пилотные серии вышли в 2012 году. Довольно высокий зрительский спрос позволил продлить проект еще на десять серий. Так сложился первый сезон «Ой, ма-моч-ки!..» (2012–2013), действие которого сосредоточено в специализированной клинике (фильм снимался на базе Белорусского республиканского научно-практического центра «Мать и дитя»).

Каждая серия рассказывает историю вновь прибывшей в отделение патологии беременности будущей мамочки. Такая драматургическая автономность подчеркнута отдельным названием каждой серии – «ЧП», «Развод и девичья фамилия», «Мать-и-мачеха», «Елена Прекрасная» и др., обыгрывающим привычные массовому слуху идиомы.

Сквозной сюжетной горизонталью служат взаимоотношения персонажей-врачей. Для них каждая серия – новый рабочий день. Но собственно врачебные действия в фильме минимизированы: короткие обходы, несложные назначения, редкие операции.

Второй сезон «Ой, ма-моч-ки!» (2017) включает восемь серий и отличается изменением драматургического рисунка. Сентиментально-идиллические новеллы пациенток продолжают нанизываться на вертикаль общего нарратива: «Я тебя слышу», «Золотой ключик», «Агент демографической безопасности» и др. Но, одновременно, выстраивается драматургический противовес по нарративной горизонтали – значимо укрупняются линии персонажей-врачей.

Фактическое отсутствие медицинского содержания (экстраординарные случаи, действия персонажей-врачей по лечению пациентов и пр.) не позволяет определить экранный продукт «Ой, ма-моч-ки!» как medical drama (медицинский цикл – по аналогии с его классическими образцами: «Скорая помощь», «Доктор Хаус» и др.). «Ой, ма-моч-ки!» – мелодрама с медицинским антуражем.

Итак, поворот «Беларусьфильма» к производству серийного артефакта лежит в русле глобальной тенденции «большого сериального взрыва», вызванного эпохальной сменой средств, способов и характера коммуникации (кабельное ТВ и интернет-платформы). К середине 1990-х годов в мире сформировалась отдельная индустрия по производству качественного экранного продукта, в котором романский характер повествования увязывается с дискретностью его изложения. Это привело к «нарративной сложности» сюжетосложения: преимущество получила вертикально-горизонтальная модель экранного рассказывания, в отличие от доминировавшей ранее горизонтальной.

Однако, в подавляющем большинстве, сериальная продукция «Беларусьфильма» не отвечает параметрам, так называемого, «качественного ТВ», требующего, прежде всего, профессионального умения конструировать модульный сюжет по лекалам процедурала, медицинского цикла, ситкома.

Литература

1. Агафонова, Н. А. Нарративные конструкции белорусского минисериала / Н. А. Агафонова // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі.* – Вып. 15 / *Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі / навук. рэд. А. І. Лакотка.* – Мінск : Права і эканоміка, 2013. – с.118–124.

2. Финн, П. Кинодраматургия все же вторична / П. Финн // *Искусство кино*, 2011. – № 12. – с. 10–12.

3. Mittell, J. Narrative Complexity in Contemporary American Television / J. Mittell // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://pdfs.semanticscholar.org/f954/a8f5837462a7538b8aad91f3ad8be4053d56.pdf?_ga=2.17103609.1938773410.1562491525-783774444.1562491525 – Доступ 11.07.2019.

Агафонова Н.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

НАЦИОНАЛЬНАЯ КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»: ОПЫТ КОПРОДУКЦИИ В ИГРОВОМ КИНО 2010–2020-Х ГГ.

Совместное производство (копродукция) игровых фильмов на белорусской киностудии началось в 1991 года. Однако эти дуэтные проекты с Россией, Германией, Израилем, Польшей, Украиной были ориентированы, преимущественно, на коммерческий результат. Значимым художественным достижением стали игровые фильмы, созданные Национальной киностудией после 2010 года на основе многостороннего сотрудничества с европейскими кинокомпаниями: «Одинокий остров» (Беларусь, Эстония, Латвия), «Роль» (Россия, Беларусь, Финляндия, Германия), «Я не вернусь» (Казахстан, Россия, Эстония, Финляндия, Беларусь), «Хрусталь» (Беларусь, Германия, Россия, США), «В тумане» (Германия, Нидерланды, Россия, Латвия, Беларусь).

Правда, роль Национальной киностудии, в основном, ограничивалась периферийными функциями и сегмент ее участия редко приближался к творческому ядру (разработка сценария, режиссура, операторская кинопись, исполнители центральных ролей). Однако даже такая модель «прицепного вагончика» гарантирует (хотя и опосредованно) освоение белорусскими кинематографистами современных европейских

стандартов кинопроизводства.

Фильм «Одинокий остров» (режиссер П. Симм, 2011) – разветвленная история о переплетении судеб людей, внешне отдаленных и даже не знакомых друг с другом. Одновременно в этой паутине взаимодействия прочерчена линия отношений «отцов и детей». Среди детей – девочка-подросток Йетте (А. Каминская) в инвалидном кресле, упрямый старшекласник Дима (В. Журавлев), взрослый сын профессора литературы Олаф (Ю. Ульфсак). Все они чувствуют себя обиженными (травмированными) «отцами», коммуникация с которыми лишена теплоты и доверия.

Режиссер собирает фильм-пазл из намеренно разрозненных деталей, сцен и эпизодов, дискретных перипетий, долго сохраняя интригу реальных взаимосоответствий многочисленных персонажей. Драматургическая мозаика «Одинокого острова» крепится на единой смысловой плоскости: способность человека удерживать равновесие – в тяжелых обстоятельствах, в нервном напряжении момента и просто в повседневной жизни.

В фильме «Одинокий остров» довольно масштабно представлен творческий вклад белорусской стороны. Это и оператор-постановщик В. Потеев, и актеры (В Арланова, С. Зеленковская, В. Пляшкевич, И. Сигов).

Картина «Роль» (режиссер К. Лопушанский, 2013) – сложное построение сюрреалистического толка. Известный актер Николай Павлович Евлахов (М. Суханов) радикально меняет свое благополучное эмигрантское существование на «ухабы» реальной жизни. Он «играет вживую» не на сцене, не в Финляндии, а в России 1923-го года. Актер пересек границу не просто между государствами, мирами и эпохами, а внутри себя. Его сны превратились в реальность. Его роль стала его судьбой – судьбой человека, затерявшегося в пространстве, где смешались живые и мертвые.

Фильм создан в черно-белом изображении. Буржуазное равновесие финского дома знаменитой актерской четы Евлаховых репрезентировано пластичным миром предметов и лиц, насыщенными оттенками черного и белого. Эта эстетика декадентства сменяется аскетизмом авангарда с его «дегуманизацией искусства» по другую сторону государственной границы (в России). Здесь лаконичная черно-белая гамма выгорает в пользу серого: все внятное (черное и белое) словно припорошено. Пространственные очертания утрачивают ясность, предметы – отчетливость, люди (персонажи) – многогранность. По словам режиссера, визуальная пластика картины создавалась по аналогии с хроникой того времени [1].

Российские критики признали «Роль» кинематографическим достижением года в своей стране. Белорусская сторона в данном фильме представлена несколькими актерами в эпизодах и довольно большой командой подсобных производственных помощников.

Скромным процентом характеризуется также участие киностудии «Беларусьфильм» в создании картины «Я не вернусь» (режиссер И. Рааг, 2014). Это драматичная история двух беззащитных девчонок, двух судьбой сведенных «сестер» Анны (П. Пушкарук) и Кристины (В. Лобачева). История рассказана внятно и линейно: отличница Анна оказывается в ловушке обстоятельств, которые выталкивают ее из более-менее отлаженного жизнеустройства на чужую, никак не прогнозируемую, траекторию. Девушка вынуждена маскироваться под тинейджера, изменить биографию и укрыться в детском приемнике-распределителе. Отсюда и начинается ее путь уже не только формального, но внутреннего перерождения. Катализатором этого процесса является образ попутчика – тринадцатилетней девчонки Кристины, волей случая ставшей Alter Ego Анны.

В сюжете бисером нанизаны мини-притчи про орла и пса, лебедя и рыбу, сломленные крылья. Это не украшения, а лейтмотивные арки, скрепляющие образно-смысловую архитектуру картины по горизонтали и вертикали. Из уст Кристины они перекачиваются в уста Анны, равно как внешние приметы девочки корректируют облик Анны, завершая процесс ее внутреннего перерождения. На пороге дома-оазиса появляется

Кристина-Анна. Финальный кадр (медитативная поза Кристины-Анны в рериховском пейзаже) не только визуально свидетельствует о, своего рода, реинкарнации, но о *неотсутствии* любви и *неприсутствии* смерти.

Режиссер И. Рааг соединяет в своем фильме ясность повествования с точностью интенции, точки образно-семантической аккумуляции с жанровыми модуляциями: картина начинается в предчувствии мелодрамы, затем накрывается в сторону авантюрного сюжета и далее постепенно набирает силу экзистенциальная интонация.

Пространство в фильме подчеркнуто бесприютно – буквально и метафорически, поскольку на каждом шагу подразумевает едва ли не мунковский «Крик» в «пустыне» мира.

Фильм участвовал в четырех международных фестивалях и получил две награды: на Tribeca Film Festival (США) и на VIII МКФ им. А. Тарковского «Зеркало» (Россия).

«Хрусталь» (режиссер Д. Жук, 2018) – копродукция четырех стран: Беларусь, Германия, США, Россия. Время действия – начало 90-х годов XX столетия. Однако «Хрусталь» не об эпохе, а об отношениях, которые в Беларуси за четверть века мало изменились по существу.

Главная героиня Веля (А. Насибуллина) бросает вызов застрявшему миру – в лице своей матери, бойфренда, случайной провинциальной семьи. Получить визу в США и бежать – всё / всех с глаз долой! А пока законопатить уши наушниками – не слышать ничего вокруг. И по возможности – не видеть. И существовать в предчувствии свободы – не на родине, конечно, а за океаном. Потому что здесь «никогда ничего не изменится».

Героиня продвигается к цели – дерзко, решительно, вонзаясь перпендикуляром (как говаривали в 1990-е) в житейскую колею. Она действует, и главный ее инструмент – ложь. Просто оттого, что все вокруг правде не верят. Или не умеют ее понять. Или не хотят ее принять.

«Хрусталь» – сложное кино с точки зрения фактуры (художники А. Толстик, Е. Гордионук). Это не запечатленное, а реконструированное время в пространстве города и интерьеров. А также – выраженное в костюмах, прическах, лицах и семантике стекла. Хрустальные люстры, вазы, салатницы – так несуразны, неуместны в тесных эклектичных интерьерах среди дешевой мебели. Но это образ дискомфорта, диспропорции, дисбаланса. Раздвинуть довольно узкое внутрикадровое пространство режиссер также стремится через стеклянные поверхности и зеркала, в которых расслаиваются, множатся отражения лиц.

Неожиданно много в фильме лиц – действующих и эпизодических. Именно последние (кассир на почте, капитан милиции, кондуктор в автобусе) более колоритны. Среди персонажей первого круга наиболее естественна мать жениха (Л. Разумова). При этом трудно не обратить внимание на гендерно-разделительный пунктир.

Персонажи-мужчины представлены не с парадной стороны. Бойфренд Вели – инфантильный наркоман. Ее отец, оставивший семью, – мелкий проходимец (по характеристике матери). Местечковый жених Степан (И. Мулин) – грубый, подлый, хотя умеет поддержать разговор и трезво оценивает жизнь, какой она есть.

А вот женщины – кариатиды (пусть себе слегка отяжелевшие, иногда карикатурные) – работают без отдыха: снуют по хозяйству, держат дом, ходят на стекольную фабрику «творить красоту» и глохнут в цеху от скрежета металла. Как метроном «стучат» в фильме кадры рабочего утра, когда через проходную струятся женщины-работяги и занимают места у станков, аккуратно нарезают узоры на хрустких стеклянных бокалах.

В фильме есть важный, хотя малоприметный герой (точнее тип) на все времена: Михалыч – отец Степана (В. Шкалидо). Он все видит, все понимает, но молчит и бездействует даже в экстремальной ситуации («Можа так і трэба?» – вспоминается классический анекдот про белоруса). Дарья Жук интуитивно вывернула наизнанку пресловутую белорусскую толерантность.

В белорусском прокате картина появилась с усеченным завершающим эпизодом (был изъят краткий кадр с Чернобыльским шляхам в Минске – Веля смотрит на эту демонстрацию из-за стекла автобуса). Но именно такой акцент позволяет частной истории Вели обрести выход в памятный исторический контекст начала 1990-х. Героиня, наконец, видит единомышленников, подспудно ощущает новый социальный дух, сплотивший белорусов в желании выйти из герметичной советской капсулы.

Фильм «Хрусталь» своим появлением в республиканском прокате реанимировал белорусский Оскаровский комитет, решением которого картину выдвинули на кинопремию «Оскар» Американской киноакадемии (номинация «лучший фильм на иностранном языке») от нашей страны.

Лидером качественной и уникальной пятерки игровых картин, созданных в 2010-е годы при участии Национальной киностудии по европейской технологии многостороннего производства, стал фильм «В тумане» (режиссер С. Лозница, 2012). Тихая, но пронзительная картина о войне снята по одноименной повести В. Быкова, которую режиссер прочитывает на экзистенциальном уровне в полном соответствии с главной творческой интенцией классика белорусской литературы.

Без вины виноватый путевой обходчик Суценья (В. Свирский) не может донести правду никому: ни гитлеровцам, ни партизанам, ни жене. Он был арестован после диверсии, учиненной его бригадой на железной дороге. Трое были повешены. Но Суценью немцы освободили. Соседи и близкие заподозрили в нем предателя. Через пару недель к Суценью наведались партизаны Буров (В. Абашин) и Войтик (С. Колесов), чтобы «предателя» казнить. С этого момента начинается экранное повествование, последовательно вознося сюжет на уровень аллегории – тяжкий путь на Голгофу. И в этом восхождении все отчетливее пульсирует парадокс: внезапные отступления смерти лишь туже стягивают петлю трагедии.

Линейный ход повествования прерывается тремя отступлениями-флешбэками – вариациями героического/негероического стоянья человека на тонкой линии между жизнью и смертью. Первая вариация – осознанный выбор (уход Бурова в партизаны). Вторая – принуждение к выбору, которого нет (коллизия «предательства» Суценьи). Третья – инстинктивное самосохранение (тайное предательство Войтика). Именно в триединстве этих душевных «срезов» – суть отчаянно-безысходного сосуществования человека и Войны, когда История наваливается на него, раздавливая под своей тяжестью (Сартр).

Война в фильме Лозницы отодвинута за кадр. Противостояние на экране подано через лица (усталые, испуганные, надменные), глаза (скорбные, недоумевающие, «пустые»). И еще – через ракурс «в затылок»: жизнь под прицелом и одновременно – страх поднять голову, взглянуть в упор, «демаскируя» себя.

Стремясь к слиянию бытийно-трагического и душевно-психологического, С. Лозница ведет киноповествование неспешно, в камерной стилистике трио и дуэтов. Тут не рыдают, не стенают, не кричат – разговаривают в полсилы и замирают в пол-оборота.

К сожалению, актеры (в первую очередь, В. Свирский) не достигают искомой внутренней глубины. Возможно, у Лозницы сработал синдром режиссера-документалиста. Ставка на типаж – грубая ошибка для психологической драмы, жанр которой лежит в основании фильма. Такого рода экранные повествования требуют отточенного актерского мастерства, гибкости и пластичности внутреннего состояния исполнителя, прочитываемого во взгляде, в молчании, в подрагивании век.

Образно-смысловая сфера кинопроизведения С. Лозницы стремится к универсальному расширению. Сложность философского содержания картины, получившей семьдесят две рецензии в общеевропейском информационном пространстве, была замечена. Бытие человека во время войны разными кинокритиками прочитывается в общей смысловой парадигме: существует ли разница между жизнью и смертью, когда

жизнь как смерть; значимость морального «жеста» и мученичества, которого никто не заметит [2].

Фильм «В тумане» впервые в истории белорусского кино был включен в основную конкурсную программу 65-го Каннского международного кинофестиваля и завоевал почетный Приз ФИПРЕССИ.

Итак, яркие художественные достижения Национальной киностудии «Беларусьфильм» 2010 – 2020-х годов связаны с практикой сотрудничества с европейскими странами: Германия, Латвия, Нидерланды, Финляндия, Эстония. Несмотря на скромный творческий вклад белорусской стороны, опыт копродукции по европейским стандартам – эффективный способ преодоления провинциальности нашего кинематографа.

Литература

1. Яковлева, Е. «Открой окно в огонь» / Е. Яковлева // Российская Газета. – 2012. – 23 марта.

2. Hannah, McGill. Film of the week: In the Fog [Электронный ресурс] / McGill Hannah // Sight & Sound. – Режим доступа: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/film-week-fog>. – Дата доступа: 15.04. 2019.

Ашмаров И.А.

(Российская Федерация, г. Воронеж)

ТЕАТРЫ КАК СОЦИАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ И ИХ РОЛЬ В ГРАЖДАНСКО-ПАТРИОТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ (НА ПРИМЕРЕ ВОРОНЕЖСКИХ ТЕАТРОВ)

Театральные организации выступают важным социальным институтом, представляющим сферу культуры и искусства. Роль театров, как и других учреждений культуры, в том числе музеев, в гражданском и военном патриотическом воспитании всего населения и, в первую очередь, молодежи трудно переоценить [1]. Это – великая сила искусства, заключенная в театре, которая может воспитать и даже перевоспитать, дать человеку то, чего ему не доставало в жизни.

Настоящий гражданин своей страны – это, прежде всего, патриот. Одной из функций театра является воспитание и культурное развитие граждан, посещающих театры. Театр также культивирует в гражданах чувство патриотизма. Настоящий театральный деятель – это патриот своей страны, и это чувство патриотизма он обязательно пронесет через свою жизнь, свою актерскую или режиссерскую работу и донесет до своего зрителя на сцене театра.

Театр как социальный институт прошел длительную историческую эволюцию. Само понятие театра возникло в Древней Греции примерно две с половиной тысячи лет назад и служило изначально местом для зрелищных представлений. На наш взгляд, основная сущность театра за все время его существования кардинально не изменилась. Театры как были, так и остаются публичным «местом для зрелищ». Однако изменяется и получает всестороннее развитие культурное наполнение и содержание театра как института культуры и исполнительского искусства.

В XIX – начале XX веков завершается процесс исторического формирования театра как социального (социокультурного) института. Происходит дальнейшая демократизация театра, которая приводит к тому, что в его определении стала подчеркиваться ориентированность на все группы гражданского населения. Впрочем, появились и специализированные театры для отдельных групп населения, для детей и молодежи (театры кукол, театры юного зрителя, конкретный театр – Российский Академический Молодежный театр, РАМТ); для военных, например, конкретный действующий в нашей

стране театр Российской Армии (ранее – театр Советской Армии) и т. д.

Теперь мы обратимся к классическим определениям театра. Театр (от греч. «theatron» – места для зрелища, зрелище) представляет основной род зрелищного искусства (театрального искусства). Содержательное понятие театра обнимает различные виды театрального искусства: театр драмы, оперы и балета, пантомимы и т. д. Происхождение термина, как уже упоминалось, связано с древнегреческим античным театром, где именно так назывались места в зрительном зале (от греческого глагола «теаомай» – смотрю). Однако сегодня значение такого термина, как «театр» чрезвычайно многообразно. Его дополнительно употребляют, например, в следующих случаях, а именно:

1. Театром называют здания, специально построенные или приспособленные для показа спектаклей («*Театр уж полон, ложи блещут*», как писал А. С. Пушкин).

2. Театр – это учреждение, предприятие, занимающееся показом спектаклей, а также весь коллектив его сотрудников, обеспечивающих прокат театральных представлений (театр Моссовета; гастроли театра на Таганке и т. п.).

3. Театр – это совокупность драматургических или сценических произведений, структурированных по тому или иному принципу (театр имени А. П. Чехова, театр эпохи Возрождения, японский театр и т. д.).

4. В устаревшем значении (сохранившемся только в театральном профессиональном аргументе) театр – это сцена, подмости (по мнению А. Н. Островского, «*Благородная бедность хороша только на театре*»).

5. В переносном значении театр – это место каких-либо происходящих событий (театр военных действий, анатомический театр) [2].

Театр и театральное искусство обладают специфическими особенностями, делающими его произведения уникальными, не имеющими аналогов в других родах и видах искусства. Высокий статус театра как учреждения культуры и искусства позволяет этому институту придавать новый импульс для личностно-ориентированного образования и воспитания молодежи в духе патриотизма и атмосфере творчества.

Современный театр – это мощный социальный институт, который через свои основные функции, включающие, в том числе, сохранение и популяризацию культурного (литературного) наследия, позволяет наиболее продуктивно осуществлять гражданско-патриотическое воспитание населения. В первую очередь, это касается подрастающей молодежи.

Гражданско-патриотическое воспитание в современных условиях – это сложный целенаправленный, нравственно обусловленный процесс подготовки нового поколения к функционированию и взаимодействию в условиях гражданского общества, к активному труду, к реализации своих прав и обязанностей. В деле выполнения этой задачи – создания системы патриотического воспитания, значительную роль играет культурная работа и деятельность театра. Во многих случаях театры становятся центром военно-патриотического, гражданского, культурного воспитания подрастающего поколения, центром культурной жизни местной, прилегающей к нему округи, успехи и достижения которого могут быть отмечены государственными наградами.

Театры, бесспорно, можно отнести к одному из замечательных социальных феноменов отечественной культуры и искусства, образования и воспитания [3]. Их потенциал, равно как и реализация гражданско-патриотических целей, на наш взгляд, остаются в нашей стране не до конца использованными. Это связано и с финансовыми причинами (постоянный рост цен на билеты в театр, поэтому далеко не все граждане могут себе позволить частое посещение спектаклей), и с непродуманностью государственной политики в сфере культуры [4].

Репертуар российских театров мы рассмотрим на примере воронежских театров. Их репертуар напрямую касается темы гражданско-патриотического воспитания, что можно

увидеть из репертуарных планов на месяц и театральных афиш, размещенный на сайте театров в интернете.

В 2020 году нашей страной отмечается 75-летие Великой Победы. Некоторые театры специально к юбилею Победы подготовили премьерные показы. Например, к этой знаменательной дате Воронежский государственный театр оперы и балета готовит несколько масштабных творческих проектов.

На сцене театра оперы и балета состоится премьера музыкально-драматического спектакля (оперетта-песня) «Василий Тёркин» А. Новикова. По замыслу авторов, в постановке должны органично сочетаться поэзия времён Великой Отечественной войны из одноимённого произведения А. Т. Твардовского и музыка замечательного композитора, автора таких песен, как «Смуглянка», «Эх, дороги» А. Г. Новикова [5].

Воронежский государственный театр кукол им. В. Вольховского «Шут» на своей сцене показал премьерный спектакль «Детский дневник войны». Эта постановка основана на реальных дневниковых записях детей блокадного Ленинграда и рассказах воронежцев, переживших оккупацию родного города. Непростой материал заставлял постановочную группу искать подходящую форму выражения этой темы. Безыскусные строки дневников тех лет заставляют задуматься об ужасах войны, о том, как она повлияла на переживших ее. Несмотря на сложную тему, спектакль был прекрасно принят юными зрителями. «Детский дневник войны» стал вкладом театра в дело гражданско-патриотического воспитания, сохранения памяти военных лет [6].

Воронежский государственный театр юного зрителя уже много лет ставит на своей сцене спектакль «Василий Тёркин» (история бойца) по А. Твардовскому. Роль Василия Теркина исполняют сразу шесть актеров, и у каждого он особенный, родной и знакомый. Зритель, затаив дыхание, проживает годы войны. СобираТЕЛЬНЫЙ образ Василия Теркина есть, вероятно, почти в каждом из нас: веселый, добрый, романтичный, честный, смелый, любящий свою семью и Родину. Когда не надо много слов, чтобы почувствовать любовь или боль, счастье или его потерю – уникальный стихотворный эпос льется из глубины души актеров, не оставляя шансов равнодушию. Среди войны и потерь есть жизнь, которая попадает в самое сердце зрителя [7].

Воронежский государственный театр драмы имени А. В. Кольцова подготовил обзорную экскурсию «Театр в годы Великой Отечественной войны». Эта экскурсия посвящена тяжёлым, драматичным, героическим страницам истории Воронежского театра драмы [8].

Воронежский камерный театр показывает спектакль «День города. Монологи воронежцев», в котором поднимаются темы исторической национальной памяти, а также различные злободневные проблемы современности [9].

Никитинский театр в Воронеже демонстрирует зрителю спектакль «Чернобыльская молитва» по одноименной книге С. Алексиевич. Память о Чернобыльской катастрофе как о крупнейшей техногенной аварии в истории важно сохранять, чтобы избежать повторения подобного. Спектакль отвечает на вопросы, почему необходимо помнить об этих событиях, и как они отражаются на сегодняшнем дне [10].

Каждый из воронежских театров участвует в важном процессе гражданско-патриотического воспитания общества, показывая, помимо традиционной классики, спектакли, посвященные народной памяти о Великой Отечественной войне, Чернобыле, то есть, самых значимых событиях в жизни нашего народа и государства. То же самое происходит и по всей нашей огромной стране России. Театральное сообщество не остается безучастным к происходящим в обществе процессам, напротив, оно является активным проводником гражданских патриотических идей, и в этом ему оказывают помощь театральная сцена и мастерство актеров.

Литература

1. Медведева, М. В. Музеи как социальные институты и их роль в гражданско-патриотическом воспитании (на примере вузовских музеев) / М. В. Медведева // *Личность, общество, власть: прошлое и современность: Материалы Двенадцатой региональной научной конференции* (г. Воронеж, 2 февраля 2018 г.) / под общ. ред. В. Н. Глазьева. – Воронеж : Издательский дом ВГУ, 2018. – с. 472–477.
2. Ашмаров, И. А. Организация театрального дела / И. А. Ашмаров. – М. ; Берлин : ООО «Директмедиа Паблишинг», 2019. – 221 с.
3. Адрианова, Т. О. Театр как социокультурный феномен [Электронный ресурс] / Т. О. Адрианова // *Вестник Оренбургского государственного университета*. – 2014. – № 7. – Режим доступа: http://vestnik.osu.ru/2014_7/14.pdf. – Дата доступа: 14.07.2020.
4. Концепция долгосрочного развития театрального дела в Российской Федерации на период до 2030 года (проект) [Электронный ресурс]. – М. : Союз Театральных Деятелей РФ (Всероссийское театральное общество), 2019. – 37 с. – Режим доступа: http://stdrf.ru/media/cms_page_media/216/konceptcia.pdf. – Дата доступа: 12.07.2020.
5. Воронежский государственный театр оперы и балета [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.theatre-vrn.ru/>. – Дата доступа: 12.07.2020.
6. Театр кукол «Шут» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.puppet-shut.ru/>. – Дата доступа: 12.07.2020.
7. Воронежский государственный театр юного зрителя [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://tuzvrn.ru/vasiliy_terkin.php. – Дата доступа: 12.07.2020.
8. Воронежский театр драмы имени А.В. Кольцова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://voronezhhdrama.ru/afisha/>. – Дата доступа: 12.07.2020.
9. Воронежский Камерный театр. День города. Монологи воронежцев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://chambervrn.ru/theatrical/den-goroda>. – Дата доступа: 12.07.2020.
10. Никитинский театр в Воронеже – официальный сайт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://nikitincenter.ru/>. – Дата доступа: 12.07.2020.

Белоокая М.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ИСКУССТВО, ТВОРЧЕСТВО И РЕАЛЬНОСТЬ В СОВРЕМЕННОМ ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО

Две формы проявления искусства, противоречащие друг другу и, в то же время, органично друг друга дополняющие, представлены в фильмах белорусских кинематографистов, принимавших участие в Национальном конкурсе Минского Международного кинофестиваля «Лістапад» в 2019 году. Искусство как органичная часть жизни человека, незаметно и естественно вписывающаяся в его каждодневные рутинные дела, в быт, в разговоры, в повседневность, и, в то же время, искусство, как великая сила, способная придать обыденности глубокий смысл и осенить ее дыханием вечности – две грани, которые исследуют в своих фильмах белорусские кинематографисты.

Молодой белорусский художник Захар Кудин – главный герой фильма «Чистое искусство» (2019, авторы сценария Максим Швед, Лукаш Чайка, режиссер Максим Швед, оператор Гжегож Хартфил) – увлечен необычной и даже, на первый взгляд, забавной идеей. Художник переносит на свои холсты «арт-объекты», которые поневоле создают минские коммунальщики, закрашивая появляющиеся в городе на стенах жилых домов и других строений надписи и граффити.

Чистый холст, вместе с художником путешествующий по Минску, становится полноправным участником фильма, естественно вписываясь в пейзажи города, в

хаотичное движение, в водовороте которого неостановимо вращается городской транспорт и спешащие по своим делам прохожие. Большой монументальный холст органично взаимодействует с городской средой, символизируя собой настоящее уличное искусство, заметно контрастирующее с парадом военной и сельскохозяйственной техники, нелепо выглядящей на улицах города.

Еще два персонажа фильма – работницы коммунальных служб, которые, вооружившись банками краски и кистями, закрашивают ежедневно появляющиеся на стенах надписи и рисунки, превращая белорусскую столицу в строгий, отмытый до стерильности, всем знакомый Минск, чья чистота стала уже визитной карточкой города и притчей во языцех. После их работы на стенах минских зданий остаются разного цвета и размера прямоугольники, иногда заметно контрастирующие с цветом всего здания. Именно это «творчество», создаваемое минскими коммунальщиками, художник Захар Кудин переносит на холст, придавая новый, дополнительный смысл и изображениям, и всему происходящему.

Узнаваемые ситуации из жизни современной Беларуси представляют собой хроники вялотекущего коммунального бытия и обычных городских зарисовок: жильцы дома жалуются на несвоевременную замену перегоревшей лампочки, администрация школы напутствует выпускников банальными, напыщенными, пустыми фразами торжественной речи на школьной линейке, стражи порядка следят за подготовкой техники к параду. На первый взгляд необязательные, как будто случайные диалоги в картине вплетаются в ее атмосферу и создают тягучий, осязаемый груз присутствия здесь и сейчас, короткими штрихами обозначают проблемы и болевые точки.

В звуковую ткань фильма, наряду с шумами большого города, вплетаются рассуждения художника об искусстве, вопросы прохожих, заинтересовавшихся происходящим, и плавно перетекающие в неостановимый спор о роли искусства: обязано ли оно что-то говорить зрителю, либо достаточно просто задавать своей аудитории вопросы, должен ли зритель вообще понимать, что имел в виду художник, адресуя свое произведение миру.

Люди, решившие жить в одиночестве, отшельниками – центральные персонажи картины «Хроники ртути» (2019, авторы сценария и режиссеры Бен Гез и Александра Кулак). Фабула фильма проста – съемочная группа прибывает в заброшенный шахтерский городок Новая Идрия в Калифорнии. Когда-то здесь добывали золото, но уже почти полвека эти земли покинуты людьми из-за высокого уровня загрязнения территории. Для добычи золота использовалась ртуть, она-то и отравила землю, сделав ее непригодной для жизни.

Проводник съемочной группы в этом заброшенном мире – фотограф Том Чарджин, который помнит городок еще обитаемым. Ветхие строения, покосившиеся заборы, буйная растительность напоминают хроники нашего отечественного постапокалиптического пространства – чернобыльских территорий. Пустоши, окутанные романтическим туманом, настраивают фотографа на философский лад, он охотно рассказывает о себе и своей семье. Одной из проблем современного мира и искусства он считает заповолившую планету страсть к фотографированию. В связи с этим профессиональным фотографам все труднее выжимать хоть каплю искусства, запечатлевая окружающий мир, а человек, одержимый манией безостановочно делать селфи, оказывается туристом в собственной реальности.

На момент съемок в заброшенном поселке проживали два человека – Кейт и Кемп Вудс, брат и сестра, друзья фотографа Тома. В течение нескольких десятилетий Том фотографирует Кейт, хотя и признает, что делать это весьма сложно, Кейт – очень непростая модель.

Живая, быстрая и подвижная как ртуть Кейт когда-то была музыкантом, играла на скрипке, но после аварии не смогла больше этого делать. Оставив после травмы любимое

занятие, Кейт начала писать. Она охотно делится со зрителями своими суждениями о космосе, об окружающей среде, о политике. Героиня будто создает вокруг себя маленький, безумный, но абсолютно очаровательный мир. Это мир хрупкий и нестабильный, ведь город-призрак, в котором они с братом проживают – зараженная территория, отравленная человеком – в любой момент может поглотить их.

Жизнь, которую ведут герои картины, в чем-то инопланетна для людей обычных. Незаурядность мышления Кейт, широта круга интересов, энергия и активность делают ее невероятно обаятельной. В ней столько жизни, что ее размышления о смерти, желание, чтобы ее прах был развеян здесь, над этой отравленной землей, выглядят неубедительными. Кейт рассказывает, что она мечтает уйти из жизни последней из своих родственников, чтобы они не узнали каково это – остаться одному.

Но ее брату, Кейпу, все же суждено свои последние дни прожить в одиночестве – Кейт гибнет в автоаварии, врезавшись в дерево по дороге домой. Как становится понятно в конце фильма – покидает она своего брата ненадолго, уже в следующем году умирает и он. Остается лишь искусство – в финале картины живая, молодая, красивая Кейт смотрит на зрителей с фотографий своего друга Тома.

Долгую жизнь прожил главный герой картины «Сумма» (2018, автор идеи Татьяна Бембель, авторы сценария Татьяна Бембель и Андрей Кутила, режиссер Андрей Кутила). Польский художник Анджей Струмилло живет один в просторном поместье. Компанию ему составляют лошади и любимые собаки. Величественный старый дом, массивная деревянная мебель, уют и изысканность интерьера, безупречно подобранные картины и статуэтки подчеркивают неспешность течения жизни 90-летнего художника. Практически не нарушает этот размеренный ритм приехавшая погостить к пану Анджею белоруска – художница Мария.

Удивительный дуэт на экране – юная, полная сил, устремленная в будущее девушка и 90-летний, мудрый художник – создают гармоничный экранный ансамбль. Сначала они оба немногословны, впрочем, зрители до конца фильма так ничего существенного и не узнают о героине. Мария рассказывает лишь о том, что скучала по этому месту, что видела его в своих снах. Отрывочные разговоры по телефону с неизвестным нам собеседником чуть приоткрывают завесу тайны: у нее были другие планы, но она решила отложить их ради возможности побыть здесь – с художником, в его уютном поместье.

С появлением Марии жизнь в доме пана Анджея практически не меняется. Все так же спокойно и степенно происходит приготовление пищи, хлопоты по хозяйству, занятия рисованием, и лишь медленные чаепития расцвечены разговорами о жизни и искусстве.

Такт и сдержанность героини позволяют художнику рассказать о себе так, что зрители в полной мере смогут оценить превратности его судьбы, масштаб его личности и дарования.

Иногда условность более убедительна, чем реальность, – считает хозяин дома. – Конкретное изображение должно быть еще и символом. Сделать новое, свежее и в то же время общепонятное – сложно. Конкуренция большая, не только отдельные художники работали над этим, но и целые школы. Еще сложнее – найти дорогу к другому человеку, который бы понял, что именно создал художник. Но даже в этом искусство достигло высот, по своей значимости соизмеримых с полетом на Луну.

Разговоры о быстротечности жизни и неизбежности скорого конца для всего живого в фильме «Сумма» не исполнены безнадежного трагизма, но им отведена значительная часть экранного времени. С легкой грустью художник рассказывает своей собеседнице об «умирающем» на его подворье столетнем еловом дереве. Грустные размышления о безысходности бытия вызывает и напечатанные в газете некрологи, сообщающие о смерти людей, которые по возрасту годятся художнику в сыновья. Ухоженное кладбище герои посещают под аккомпанемент кукушки, безостановочно отсчитывающей чей-то век. Пан Анджей с горечью размышляет о том, что наша память об

ушедших уже не помогает тем, о ком мы скорбим, как бы нам не хотелось этого. *«Я не боюсь смерти, – делится художник с собеседницей, – но мне опять захотелось жить»*. Вспоминая о своей жене, Дануте, художник сетует, что она отдавала ему свое время, жизнь, энергию. Обладая несомненным талантом, не смогла его реализовать в полной мере, поскольку вынуждена была в первую очередь помогать мужу, заниматься детьми. Затем им довелось вместе путешествовать, вместе работать, Данута делала прекрасные рисунки – пейзажи, но было уже поздно...

Разговоры о снах, о невозможности их запомнить или записать, гармонично сочетаются в экранном пространстве с картинами художника, в которых воплощены его фантазии.

Тотальное одиночество художника выглядит не столь трагично, как могло бы, поскольку у него есть свое место на земле, которое он обустроил по собственному вкусу, есть любимое дело, профессия, искусство. И потому еще более нелепой и несправедливой представляется судьба главного героя фильма «Чистое искусство». Минорная тональность в связи с ожиданием смерти, свойственная фильму «Сумма», в картине «Чистое искусство» не ощущалась бы, ввиду столь юного возраста главного героя. Но события, последовавшие в скором времени после выхода фильма «Чистое искусство» на экран, теперь совершенно по-иному заставляют взглянуть на эту картину. И пугающе пророчески звучат слова одной из участниц фильма: *«черный в сочетании с желтым – это цвета самоубийц»*.

Таким образом, для современных экранных произведений, создаваемых белорусскими кинематографистами, характерно желание авторов максимально исследовать мотивы и внутренние устремления персонажей, показать хрупкость человеческой жизни, ее безусловную ценность. Герои представленных лент, проживающие в разных странах и даже на разных континентах, обсуждают одни и те же темы, занимающие человечество на протяжении многих веков и касающиеся смысла существования. Главный посыл всех этих картин – жизнь, со всеми ее несоответствиями, трагическими несовпадениями и несвоевременностью многих событий, тем не менее, ценна именно умением проживания каждого отпущенного судьбой мгновения – воплощен авторами столь мастерски, что позволяет зрителю на себе прочувствовать великую силу искусства, придающую подлинный смысл человеческому существованию.

Искусство, на первый взгляд, подчеркивающее неприглядную реальность обычной жизни и, в то же время, придающее смысл всему, что окружает истинного, подлинного художника – предмет исследования и рефлексии в этих фильмах. Появление подобных фильмов позволяет утверждать, что неигровое кино не только влияет на формирование картины мира, в которой именно искусство изменяет, интерпретирует и мифологизирует реальность, но и наполняет красотой и истинным смыслом жизнь человека.

Борзова А.А.
(США, г. Нью-Йорк)

СОВРЕМЕННЫЕ БЕЛОРУССКИЕ КОМПОЗИТОРЫ В США

В США нет централизованного Союза композиторов и министерства культуры. Нет регулярных закупочных комиссий. Есть множество композиторских организаций, предлагающих разные услуги композиторам: исполнение сочинений, иногда публикации в рамках этой организации, конкурсы на заказы, записи, и т. д. Есть National Endowment for the Arts (Национальный Фонд Искусств) и региональные отделения по штатам (например, New York State Council for the Arts) и по графствам (например, Westchester Council for the Arts), однако их поддержка композиторам и представителям других творческих профессий предельно лимитирована. Поддержка, в основном, осуществляется индивидуалами,

корпорациями и фондами. Она очень ограничена, осуществляется на конкурсной основе и зависит от многих, часто не музыкальных, условий. Композиторы поддерживают себя преподаванием музыки в колледжах и школах, работой в церквях (что включает в себя дирижирование хорами, ансамблями, иногда оркестрами, игру на органе и фортепиано; работой с индивидуальными певцами и инструменталистами, сочинение и аранжировка музыки и т. д.), частным преподаванием, работой в качестве музыкального терапевта, концертмейстера для балетных и оперных компаний, написанием музыки к фильмам и спектаклям, и другими музыкальными и не музыкальными работами, в зависимости от умения, интересов и удачи.

Тем более ценно, что в далеко не простой музыкальной ситуации в США, белорусско-американские композиторы, которым я посвящаю свою статью, продолжают сочинять, сотрудничать с музыкантами со всего мира, и поддерживать творческие связи с Беларусью.

Алла Борзова родилась в Минске, по окончании с золотой медалью средней специальной музыкальной школы при белорусской государственной консерватории (ныне Лицей) была направлена на учёбу в Московскую консерваторию и аспирантуру. Закончив их с отличием (класс композиции А. Пирумова), преподавала композицию в Лицее. Член Союза композиторов Беларуси с 1991 года. С 1993 проживает в США, где продолжила учёбу в City University of New York (класс композиции известного американского композитора Д. Дель Тредичи.) Вручая композитору престижную Goddard Lieberson премию, американская Академия искусств и литературы отметила Борзову как *«яркое и оригинальное явление на американской музыкальной сцене. Каждая написанная ею нота интенсивна и имеет непосредственное воздействие на слушателя, которое столь же поразительно, сколь волнующе»*. Победитель Всесоюзного конкурса композиторов перед приездом в США (1987 год за хоровой цикл на стихи Максима Танка «Калі вецер вее»), А. Борзова обладает Первой премией международного композиторского конкурса Фредерика Делиуса, премиями различных американских фондов и организаций; приглашалась в престижные резиденции, такие, как Yaddo (Saratoga Springs, U.S.), Brahms Haus (Baden-Baden, Germany), а также в жюри конкурсов и фестивалей. Музыка Борзовой исполнялась на таких международных фестивалях, как «Аспенский» (Колорадо), «Кабрилло» (Калифорния), «Фредерика Делиуса» (Флорида), «Sonic Boom» (Нью Йорк), а также на фестивалях в России и Беларуси, таких как «Московская музыкальная осень» (Москва), «Звуковые пути» (Санкт-Петербург), и «Белорусская музыкальная осень» (Минск). Музыка композитора была представлена Детройтским симфоническим оркестром под управлением Леонарда Златкина, Кабрилло Фестивальным оркестром под управлением М. Алсоп, Гуггенхайм-музеем (Нью Йорк), в концертных сериях «Cutting Edge», ансамблями «Da Capo Chamber Players», «St. Luke's Chamber Ensemble», «Tales&Scales», «Cassatt String Quartet», хоровыми коллективами «Dale Warland Singers», «Central City Chorus», «The New York Concert Singers», «Gregg Smith Singers» и многими солистами во многих странах мира. Среди белорусских исполнителей А. Борзова сотрудничала с такими коллективами, как Национальный симфонический оркестр (дирижер А. М. Анисимов), а также симфонический оркестр, смешанный хор, и детский хор Радио и Телевидения (дирижер А. М. Лапунов).

Два коммерческих диска композитора включают оркестровую и камерную музыку. Среди развернутых сочинений композитора «Симфония»; три сочинения для тенора и ансамбля: соло кантата «Песни Маджнуна» (на стихи Арабского поэта VII века; концертные исполнения этого сочинения также включают «Арабскую танцовщицу»), юмористический вокальный цикл «Мама сказала» (стихи современного американского поэта Хэла Сировица) и цикл «Весёлый час» (стихи М. Лермонтова); «Баллада о Барнаби» для смешанного хора, основанная на средневековой легенде «Le Jongleur de Notre Dame». Инструментальная музыка включает Французские образы для скрипки и фортепиано,

Скерцо для кларнета и фортепиано, и Пинск, и Блюз для аккордеона и фортепиано (также версия для скрипки); сочинения для фортепиано («Путешествие Гулливера в Лапуту» и др.) и органа («Но важнее из них – Любовь», по витражам Шагала и Матисса и др). Среди театральных сочинений – одноактная комическая опера «Свадебный подарок бабушки-пиратки»; балет «Когда разум то спит, то пробуждается: образы Гойи»; сказка «Зверь, который выпил звук», написанная для четырёх инструменталистов, и включающая повествование и хореографию. Сборник органных обработок (включающих белорусский рождественский гимн) был издан в 2020 году издательством «The Sacred Music Press» (США). В Беларуси композитор также писала песни, которые исполнялись на национальном радио и телевидении. Среди поэтов, с которыми А. Борзова сотрудничала: В. Аколова («Сповідзь», «Следам любага»), Л. Сильнова («Асеннія гнёзды») и др. А. Борзова активна как дирижер, пианистка, органистка и певица (лирическая колоратура). Она работала музыкальным директором танцевальной кафедры Мюленбергского колледжа в Пенсильвании; в качестве музыкального директора «Civic Little Theatre» дирижировала профессиональным оркестром в Бродвейских мюзиклах; преподавала в «Lehman and Hunter Colleges» в Нью-Йорке, работала в церквях пяти разных деноминаций; в настоящее время является музыкальным директором исторической лютеранской церкви Св. Михаила в городе New Canaan, штат Коннектикут.

Александр Дмитриев награждён многими дипломами и призами, среди них наиболее значимые: Почётный диплом международного хорового фестиваля «Sacrosong» в Кракове (Польша), за чакону Dies Irae. Швейцарская фирма «VDE-GALLO» записала компакт-диск с его хоровым концертом «Светлана». Другой диск с его аранжировками для Белорусского оркестра духовых инструментов «Немига» был выпущен компанией «Olympia» (London). Его музыка была опубликована Московским издательством «Музыка», издательством министерства культуры Республики Беларусь, а также «OxfordUniversityPress». Александр Дмитриев является членом Союза композиторов Беларуси с 1991 года.

В ноябре 2003 и 2004 годов американский ансамбль «Da Capo Chamber Players» представил его музыку на фестивалях «Белорусская музыкальная осень» в Минске, «Московская музыкальная осень» и «Звуковые пути» в Санкт-Петербурге. Музыка А. Дмитриева была исполнена такими коллективами, как «Euterpe Ensemble», «New Amsterdam Singers», «Kantorei Chorus», хор «СЗ» (Лос-Анжелес), «Гайдн-оркестр» (Италия), Белорусский государственный камерный хор (дирижер И. Матюхов), камерный хор «Грайна» (дирижер Н. Кашуро), Минский камерный хор, Минский мужской хор «Уния» (дирижер К. Носаев), Ярославский симфонический оркестр (дирижер В. Понькин), Гродненский камерный оркестр, Белорусский оркестр духовых инструментов «Немига» (дирижер А. Берин).

А. Дмитриев родился на Украине, в городе Луганске, его детство и юность прошли на Дальнем Востоке России, в городе Хабаровске. Высшее образование А. Дмитриев получил в столице Российской Федерации. Он окончил Московскую консерваторию и там же прошел ассистентуру-стажировку по классу композиции. До своего отъезда в Соединенные Штаты Америки в 1993 году А. Дмитриев преподавал оркестровку в Белорусской академии музыки и Минском институте культуры. В США он продолжил преподавательскую деятельность в качестве профессора музыки и хорового директора Свято-Тихоновской семинарии в Пенсильвании. Более двадцати лет А. Дмитриев является органистом и хоровым директором исторической церкви Св. Джозефа Ариматийского в городе White Plains, штат Нью-Йорк.

Евгений Магалиф родился в 1957 году в Беларуси, в городе Витебске, в 1990 году переехал на постоянное место жительства в США. Окончил Витебский музыкальный колледж и Белорусскую академию музыки. За годы жизни в Беларуси Е. Магалиф стал хорошо известен благодаря своим песням и музыке для детей. Магалиф является автором

мюзикла «Паутина», кантаты «Бармалей», музыки для театра, Радио и ТВ, оркестровой и хоровой музыки, а также песен и баллад. Маэстро Ю. Темирканов писал, что «*музыка Евгения Магалифа «восхитительна, в первую очередь, своим профессионализмом, а также забавна и остроумна»*. Пьеса Магалифа «Колибри» для флейты была названа «*Жемчужиной мировой флейтовой музыки*» (О. Брилон, музыковед), а журнал «FluteTalk» (США) в марте 2015 года оценил «Колибри» высшим баллом. Музыка Магалифа исполняется всемирно известными музыкантами на международных фестивалях, Радио и ТВ более, чем в шестидесяти странах. Она звучит в таких престижных залах, как Карнеги-холл, Рахманиновский концертный зал, Венский театр «Odeon» и др. Многократно исполнялась «Фантазия» Магалифа на тему «Украинского Шедрика» в Белом Доме (США). В 2016 году Магалиф был композитором-гостем на Фестивале «Золотой флейты» мира Сэра Д. Голуэя в Швейцарии. Сотрудничество с Голуэем привело к выпуску издательством «KEISER SOUTHERN Music» (США) новой серии нот «Сэр Джеймс Голуэй представляет». Три пьесы Магалифа открыли эту серию и были впервые представлены на Конвенции флейтистов США (2017). В 2016 году был выпущен CD-альбом «Колибри» с симфонической музыкой композитора. Альбом «Колибри» получил три медали на «GLOBAL MUSIC Awards», San-Diego, USA. В октябре 2016 года «FluteConcerto» (Кончерто) победил в категории «Современная инструментальная музыка» на «AKADEMIA MusicAwards», LosAngeles, USA. 2018 год принес победу «FluteConcerto» в Международном конкурсе издательств NEWLY PUBLISHED MUSIC Национальной Флейтовой Ассоциации США. В том же, 2018 году, в США успешно прошёл Международный Конкурс на лучшее исполнение Кончерто. Авторские концерты Магалифа проводились в Москве, Саранске, Челябинске (Россия); Варне (Болгария); Днепре (Украина); Вашингтоне (США). Издательства FORTON Music (Великобритания) ALRY Publications, KEISER SOUTHERN Music и HAL LEONARD (США) публикуют музыку Магалифа.

Нина Синякова. «*Одна из самых интересных композиторов своего поколения*» – так отзывался о ней выдающийся польский композитор Кшиштоф Мейер. Н. Синякова родилась и выросла в столице Беларуси, городе Минске. С отличием окончив Минское музыкальное училище имени Глинки одновременно по двум специальностям – «Теория музыки» и «Фортепиано», она продолжила свое обучение в Санкт-Петербургской государственной консерватории и аспирантуре (класс композиции Б. Тищенко) и Высшей школе музыки города Кёльна (класс композиции К. Мейера). Помимо этого, Нина Синякова закончила Школу-студию актёрского мастерства при Гильдии киноактёров Беларуси. С 2008 года композитор живет и работает в США. Н. Синякова – победитель Всероссийского конкурса симфонической музыки им. А. Петрова (2018 год). Впервые в истории конкурса ей были присуждены сразу две главные награды – Первая премия и Приз зрительских симпатий за «Концерт для двух скрипок с оркестром». Среди других премий композитора – именная стипендия Промышленно-Строительного банка Санкт-Петербурга, премия правительства Санкт-Петербурга «Музы Петербурга», немецкая стипендия ДААД по международному обмену студентов. Также Н. Синякова является победителем конкурса Нью-Йоркского хора «Мелодия» и стипендиатом программы «Exploring the Metropolis» Нью-Йорка. Сочинения Н. Синяковой исполняются в странах Европы, в США и Японии. Её музыка звучала на сценах «Карнеги Холла» и «Симфони Спейс» в Нью-Йорке, Гарвардского университета в Бостоне, Санкт-Петербургской филармонии, в залах Московской, Санкт-Петербургской, Белорусской консерваторий. О музыке Н. Синяковой написаны статьи и проведены исследования в России и Беларуси. Н. Синякова – профессиональная пианистка. Она тесно сотрудничала с балетными компаниями и университетами США, включая Нью-Йорк Сити балет, Американский балетный театр, Джулиардскую школу, Пенсильвания - балет.

Д. Зисл Слепович родом из Минска. Проживает в США (Нью-Йорке) с 2008.

Исполнитель на духовых и клавишных инструментах, музыковед (кандидат искусствоведения), композитор, аранжировщик, дирижёр, актёр, идишист (преподаватель идиша, переводчик, поэт). Автор исследований по еврейской музыке в Восточной Европе. Основатель «Litvakus», «ZislSlepovitchTrio», «Minsker Kapelye», «ZislSlepovitchEnsemble». Музыкант в резиденции видеоархива Форчунофф Йельского университета. Театр: «Off-Broadway»: «Fiddler on the Roof in Yiddish» (2018–20), кино: «Defiance» (2008).

Сергей Хвощинский родился в 1957 году в Минске (Республика Беларусь). Окончил Белорусскую государственную консерваторию по классу композиции (класс профессора Д. Смольского). В 2000 году С. Хвощинский переехал в США, в настоящее время проживает в городе Миннеаполис. С. Хвощинский является автором множества произведений, написанных в разных жанрах и стилях. Среди его сочинений – Симфония для симфонического оркестра; хоровая симфония; Концерт для аккордеона и симфонического оркестра; два балета; партитуры для танцев; музыка для оркестра и ансамбля; сюиты для аккордеона, деревянных духовых инструментов, скрипки, фортепиано; аранжировки духовных гимнов; песни и обработки народных песен. Находясь в США, он очень активно работал в области хоровой музыки, сотрудничая со многими хорами в Америке и Европе. С. Хвощинский – лауреат многих международных и американских композиторских конкурсов. Среди них – конкурс фанфар для «Dallas Wind Symphony» (2006 г.), программа «Faith Partners» Американского форума композиторов (2005 г.), конкурс капеллы «Vocal Essence» «Добро пожаловать, Рождество» – сочинение нового рождественского гимна (2001 г.) и Международный концерт современной оперы (Бостон, 2010). Он также является победителем конкурса Советского Союза за симфоническую поэму «Хатынь» (Москва, 1985). В 2000 году С. Хвощинский получил заказ от сборной Беларуси по художественной гимнастике написание музыки для выступлений гимнасток во время соревнований на Олимпийских играх в городе Сиднее (Австралия). Команда Республики Беларусь по итогам соревнований на этой олимпиаде заняла почетное второе место. В 2016 году он стал одним из стипендиатов «McKnight Composition Fellowships», как композитор года штата Миннесота. Многие произведения С. Хвощинского получили международное признание. Его сочинения и аранжировки народной музыки исполнялись в большинстве стран мира белорусскими и национальными коллективами. Среди них всемирно известные хоры, такие как «Капелла Юрлова» (2017), «The Rose Ensemble» из США (победитель Международного хорового фестиваля в Толозе, Испания, 2007, 2012); Хор «Stellenbosch University», ЮАР (победитель Всемирных хоровых игр в Китае в 2010 году, США, 2012, Россия, 2016); «Enchiriadis», женская вокальная группа из Испании («Gran Premio Nacional de Canto Coral», 2010) и др.

В Беларуси в разные годы С. Хвощинский преподавал в Минском музыкальном училище (аккордеон) и Белорусском университете культуры (теория музыки и аранжировка современной музыки). В 1995 году композитор основал Камерный ансамбль, концертная программа которого была основана на музыке эпохи Возрождения, классической и духовной. В настоящее время С. Хвощинский работает в Епископальной церкви Святых Апостолов в городе Сент-Пол, штат Миннесота, пишет музыку и делает аранжировки, получая заказы из США и других стран мира.

Дмитрий Явтухович (родился в 1962 году) – выпускник класса композиции профессора Д. Б. Смольского (Белгосконсерватория, 1987, ассистентура-стажировка, 1990). В течение 1986–1989 Д. Явтухович – артист высшей категории (клавишные, аранжировка) Белорусского государственного ансамбля «Песняры» (художественный руководитель В. Г. Мулявин). В конце 1980-х – начале 1990-х годов Д. Явтухович ярко проявил себя в жанре белорусской песни («Даствай, Язэп, гармонік!», «А у гасцях-шум и тлум», «Старана мая азёрная», калыханка «Спіць над лесам аблачынка» и др.). Проживая с 1993-го года в США, Д. Явтухович, преимущественно, пишет музыку для струнных инструментов, он – автор Второй Симфонии «Пётр Ильич Чайковский» (1840–2020); трех

скрипичных концертов (1987, 2012, 2016), Концертино (2011), «Славянской Фантазии» (2013) и «Романтического Каприччио» (2015) для скрипки с оркестром, Цимбального концерта (2016), Гобойного концерта (2018), Оратории «Казнь Буша» (2017) для хора с оркестром на четырех языках; Кантаты на стихи И. А. Бунина (1987); автор множества сюит, дивертисментов, концертино, циклов и отдельных пьес для симфонического и камерного оркестров, для различных инструментов с оркестром, а так же камерной музыки – струнного квартета, Фортепианного трио, произведений для скрипки (более ста пятидесяти: соло и с фортепиано, например, цикл «Двенадцать капризов для скрипки соло» (2012–2015), пьес и сюит (более семидесяти пяти) для ансамбля скрипачей, для джазовых составов и других камерных ансамблей. Вокальные циклы, инструментальные пьесы, джазовые композиции, романсы, песни (всего более ста двадцати, преимущественно, на белорусском языке) исполняются в Республике Беларусь и за её пределами с конца 80-х годов минувшего столетия. В настоящее время композитор активно сотрудничает со многими исполнителями и коллективами Республики Беларусь, Российской Федерации (Москвы, Санкт-Петербурга), регионов России: Сибири, Урала, Крыма, а также с музыкантами и дирижерами Казахстана, Латвии, Украины, Германии, Лихтенштейна, Чехии, Хорватии, США и других стран.

Меня всегда интересовало творчество белорусских коллег на родине и за рубежом. В 2003 году я привозила в Минск один из лучших и старейших американских ансамблей – «Da Capo Chamber Players» с целью наведения музыкальных мостов между США и Беларусью. В 2007 году приезжала на исполнение моей симфонической поэмы «К Новому Свету» оркестром Белорусской филармонии под управлением А. М. Анисимова. Когда в 2018 году меня попросили сыграть партию органа в двух сочинениях для хора, оркестра и органа С. Хвощинского, я с радостью приняла приглашение. К большому сожалению, COVID-19 внёс свои коррективы в творческую жизнь во всем мире: закрыты концертные залы, отменены выступления и спектакли. Композиторы ищут новые пути: виртуальные хоры, ансамбли и оркестры доминируют в виртуальном пространстве. Редактирование даже самых простых виртуальных исполнений занимает большое время и часто требует работы компьютерных специалистов. Меняется даже стиль, например, сочинения в технике алеаторика, манипуляции с текстом хорошо подходят к виртуальной музыке. Но мы надеемся на возврат нормальной концертной жизни, даже если это будет на новом гибридном уровне. Никогда не иссякнет интерес к профессионально и с душой написанной музыке. Музыка белорусских композиторов зарубежья востребована и не имеет территориальных границ. Но наша душа всегда с Беларусью. Я уверена, что связь с Родиной для творческих работников с каждым годом будет только всемерно развиваться и укрепляться.

Борсук Л.І.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ВЫТОКІ БЕЛАРУСКАГА МУЗЫЧНАГА ПРАФЕСІЯНАЛІЗМУ ВА ЎМОВАХ САЦЫЯЛЬНА-ГІСТАРЫЧНАГА І АГУЛЬНА-МАСТАЦКАГА РАЗВІЦЦЯ КРАІНЫ

Музыка – універсальная мова. Яна не толькі ўздымае чалавека ў жывую вечнасць, што ёсць сутнасць агульначалавечая, але і вяртае да першавытокаў, бо заўсёды ўтрымлівае ў сабе генетычны код, этнаформулу, у якой зберагаюцца спецыфічныя музычна-тэматычныя элементы, вызначальныя для таго ці іншага этнасу. Яны выяўляюць этнапачуцці, перадаюць этнанастрой і ўваходзяць у той маральна-этычны і эстэтычны комплекс, які забяпечвае існаванне этнасу, яго развіццё і пасіянарнасць. Па-сутнасці, у кожнага этнасу ёсць свая музычная формульнасць – аснова яго першавытокавай духоўнай

творчасці, якая становіцца духоўным кодам нацыі. Пераўтвораны духам народным з “матэрыі жыцця” ў “матэрыю формы”, гэты матэў ёсць духоўны скарб нацыі, найвышэйшы вынік духоўнай творчасці народа, паказчык фарміравання яго эстэтычнай свядомасці: яго думкі, яго пачуцця, яго веры.

Для нас асэнсаванне асабіста беларускага музычнага шляху развіцця – гэта роздум над быццём і творчасцю ад самых яго вытокаў, асэнсаванне вынікаў рэфлексій у агульным кантэксце сацыяльна-гістарычнага і агульна-мастацкага развіцця краіны і іманентных якасцей самой музыкі. Неабходна адзначыць галоўнае: станаўленне музычнай свядомасці нашых продкаў адбывалася ва ўмовах асаблівай сумежнай, паміж Усходам і Захадам, культурна-цывілізацыйнай прасторы, а існаванне музычнай творчасці, як вуснай, так і пісьмовай традыцыі, было дэтэрмінавана *спецыфічнымі гістарычнымі і сацыяльнымі ўмовамі* развіцця краіны, яе дзяржаўнасці, ідэалогіі і палітыкі.

Як і еўрапейская, музычная і, ўцэлым, мастацкая культура Беларусі, прайшла тры эпохі: “першапачатковага сінкрэтызму, класічнага квітнення і посткласічнай разгалінаванай спецыялізацыі” (У. Конан). Першапачатковай формай музычнай культуры была народная творчасць, музычны фальклор – сінкрэтычная форма духоўнай культуры, для якой характэрна непадзельнае адзінства філасофіі, рэлігіі і мастацтва. У музычнай творчасці ўніверсальны сінкрэтызм азначаў арганічнае аб’яднанне агульнафіласофскай, эстэтычнай і музычнай сістэмы [1, с. 23].

Для Сярэднявечча ва ўмовах станаўлення хрысціянскай цывілізацыі было характэрна мастацкае спалучэнне народнай і рэлігійнай творчасці. Структурнае іх падабенства – арыентацыя на традыцыю, канон, узор не азначала аднак безканфліктнага іх аб’яднання.

Аддзяленне мастацтва ад рамяства і культу адбылося ў эпоху Рэнесанса. Музыка паступова набывала статус прафесійнай дзейнасці. Узвышаецца асоба кампазітара, умацняецца эстэтычная функцыя музыкі, і ў XVII стагоддзі адбываецца аб’яднанне музычна-тэарэтычных канцэпцый з музычнай практыкай ва ўсёй іх жанравай разнастайнасці.

Як адзначалася, Беларусь знаходзілася на памежжы, з цягам часу ва ўмовах своеасаблівай транзітнай культурна-цывілізацыйнай мяжы і, далучаючыся да абодвух рэгіёнаў, выконвала пасрэдніцкую функцыю, найперш функцыю ментальнай кагерэнцыі (узаемасувязі).

Гэтая з’ява і абумовіла адметнасць культурна-гістарычнага працэсу: адбывалася вельмі хуткае назапашванне ведаў і навыкаў, ідэй і форм іх увасаблення; мела месца збіральніцтва новага “культурнага” матэрыялу на стыку розных форм духоўнасці, а таксама ва ўмовах традыцыйна моцных этнічна абазначаных народных уяўленняў і светапоглядных устаноў. Акрамя таго, “чыстыя формы”, напрыклад, з аднаго боку, розныя мадыфікацыі знаменнага распеву, з другога – грыгарыянскага харала, існавалі ва ўмовах ярка абазначанай народна-песеннай містэрыі. Іх суіснаванне, а пазней і ўзаемадзеянне непазбежна вялі да працэсаў сінтэтычнага аб’яднання. *Сінтэтызм* праявіўся ўтварэннем новых мастацкіх форм сімбіёзнага характару. Гэтыя сінтэтычныя рысы, якія праявіліся ў мастацтве, у тым ліку музычным, пад канец Сярэднявечча і яшчэ больш выразна ў наступныя эпохі – ёсць сведчанне своеасаблівай нацыянальнай *эстэтычнай адметнасці*.

Агульнае заўсёды праяўляецца праз адметнае, асаблівае. Візантыйская эстэтыка назвала галоўныя рысы мовы мастацтва: умоўнасць, сімвалізм, канон, ананімнасць. Яны вызначылі галоўныя крытэрыі ў дачыненні да музычнага мастацтва. Усходнеславянскі рэгіён у сваёй эстэтыцы абапіраўся на архетыпы, каноны і стылістыку візантыйскага ўзору, якія аб’ядноўваліся са спецыфічнымі *этнарэгіянальнымі рысамі славянскай традыцыі*.

Распрацаваныя патрыстычнай эстэтыкай і падцверджаныя візантыйскім мастацтвам

тэорыі эманцыі, сімвалізму, вобраза садзейнічалі станаўленню галоўных архетыпаў хрысціянскай музычнай эстэтыкі і зрабілі адбітак на ўсім сярэднявеквым мастацтве ўсходняга арэалу. Богаслужэбны спеў атрымаў сваё сімвалічнае ўвасабленне ў працах айцоў царквы як спеў анёлаў, а паходжанне анельскага спеву, як сцвярджалі багасловы, можа быць падобнай да прыроды адлюстравання. Анёлы, якія з’яўляюцца “вторымі светамі” “не поглощают собою эгоистично Божественный Свет, исходящий от Света Первого, но, подобно зеркалам, отражают этот Свет вовне, освещая все вокруг” [2, с. 7]. *Распетае слова* – галоўны дагмат ранняй хрысціянскай эстэтыкі, а “чысты” вакалізм, *манадыйнасць і харавы пачатак* сімвалізавалі адзінства царквы і непарушнасць веры. Агульныя патрабаванні да царкоўнага спеву выпрацавала *эстэтыка патрыстыкі*. Яны абапіраліся на *дзе асноўныя канцэпцыі музыкі: інтэлектуальную і маральную*, якія, нягледзячы на з’яўленне зусім новых падыходаў і поглядаў на музыку, былі ўжывальнымі і ўплывовымі на працягу многіх стагоддзяў. Але, калі на Захадзе ў трактатах музычных тэарэтыкаў “музыка – гэта свабодная навука, якая дае магчымасць свабоднага спеву” (Бэда Дастапачценны – 672–735) [3, с. 62], то на Усходзе пісалася аб унутраным “сердечном делании”, аб патаемным шляху Богапазнання. Богаслужэбны спеў разглядаўся як асаблівы душэўны стан (“сердечное делание”), зашыфраваны ў своеасаблівай (знаменнай) знакавай сістэме. Ён увасабляў асноўныя рысы сярэднявековай музычна-эстэтычнай свядомасці – маральнае багаслоўе: “трыадзінства слова, распева і абраза” [4]. Гэтае аб’яднанне, як і тайнапіс знакаў, лічылася вышэйшым сімвалічным увасабленнем духоўнасці, дасканаласці і хараства – эквівалентаў узвышанага, таго, што паднімае дух, што адрывае яго ад матэрыяльнага і набліжае да нябеснай вышыні. Больш за тое, грэчаскі царкоўны пісьменнік Грыгорый Нісскі адзначае, што “філасофія, выяўленая ў мелодыі, ёсць больш глыбокая тайна, чым просты заклік да ўзвышанага стану жыцця” [2, с. 8].

Праблема “сафійнасці” (премудрості) раскрыта і ў трактате Аляксандра Мезенца (Стрэмавухава) “Известия о согласнейших пометах”, дзе даецца шырокая праграма эстэтычных асноў знаменнага спеву [5]. Трактат быў напісаны ў канцы XVII стагоддзя ва ўмовах з’яўлення новага гарманічнага мыслення, што азначала пераход ад лінеарнасці (з яе распеўна-варыяцыйнай меладычнай лініяй па прынцыпу распева) да шматгалоснага віртуознага стылю (і яго прынцыпу канцэрта). А. Мезенец супрацьпастаўляе новаму музычнаму мастацтву з інструментальнай тэхнікай распрацоўкі музычнага матэрыялу старажытнаруускае меладычнае мастацтва “чыстых” вакальных форм. Але не толькі мастацкія якасці спеву складаюць сэнс яго палемікі з прадстаўнікамі новага стылю, але – больш галоўнае: праблема высокай духоўнасці. Трактат А. Мезенца як раз быў адказам на новаўвядзенні ў абарону *знаменнага спеву*. Аўтар прыцягвае ўсё сваё красамоўства, каб абараніць таемную сілу знакаў старой сістэмы, якія самі па сабе маюць “меру і сілу, і ўсякую дробязь, і тонкасць” [5, л. 8]. Гэты твор знаменаваў адначасова пачатак новай эпохі і завяршаў вельмі моцным акордам эпоху Сярэднявечча.

Нельга не адзначыць, што ў сваім гістарычным развіцці знаменны распеў адлюстравалі *этнічныя асаблівасці*. Вядома пра існаванне *школ знаменнага спеву* (ў Полацку (992 г.), Тураве (1005 г.), Віцебску (992 г.), Смаленску (1101 г.)) [6, с. 9]. *Беларускі знаменны распеў* захаваліся толькі фрагментамі, як і фрэскі на сценах храмаў. Такой гукавай фрэскай можна лічыць і распевы “Песнапенняў аб Ефрасінні Полацкай” (XII–XVII стст.). Гэта – ўнікальны збор, у аснову якога пакладзена “Жыццё” асветніцы і святой заступніцы Зямлі беларускай. Песнапенні адрознівае ўрачысты і прасветлены характар, які часам набывае рысы суровасці, напружанасці, але толькі для таго, каб раскрыць вобраз святой Ефрасінні ва ўсёй яго многазначнасці і велічнасці.

Паказальна тое, што ў Беларусі грэчаская мова выкарыстоўвалася ў набажэнстве аж да XVII стагоддзя, а ў вялікіх саборах часта было два хоры, якія антыфонна спявалі па-грэчаску і па-славянску. На працягу ўсяго гэтага гістарычнага перыяду ўплыў Візантыі і Балгарыі ажыццяўляўся даволі часта. Прызначаныя ў Вялікае Княства Літоўскае

мітрапаліты і епіскапы прыводзілі з сабою пеўчых, а значыць і распеў. Асабліва адчувалася гэта ў XV стагоддзі, калі “ціхі” балканскі ўплыў звязваўся з прыездам у Полацк архіепіскапа Грыгорыя Цамблака і з’яўленнем новага распеву, больш святочнага і ўрачыстага, чым тыя, што існавалі тагачасна на беларускіх землях: беларускі знаменны, кіеўска-літоўскі, супрасльскі.

Усе гэтыя ўплывы адлюстравалі “Супрасльскі ірмалагіён”, які лічыцца самым выдатным помнікам беларускага царкоўнага песеннага мастацтва, “скарбніцай беларускіх нацыянальных царкоўных напеваў і выдатна сведчыць аб арыгінальнасці і вялікім уздыме беларускіх музычных дасягненняў у канцы сярэднявечча” [6, с. 44]. Як сцвярджаюць даследчыкі, каштоўнасць “Супрасльскага ірмалагіёна” ў тым, што акрамя “квятністых” узораў кіеўска-літоўскага распеву, у ім змешчаны напевы ірмасавага кола, заснаваныя на старым сярэдневяковым знаменным распеве (унісон, невялікі дыяпазон, адсутнасць мелізматыкі, прастата і строгаасць стылю). Другой адметнасцю з’яўляецца тое, што распеў упершыню запісаны пры дапамозе заходняга (лінейнага) музычнага запісу, што з’яўляецца першым прыкладам ужывання такога запісу ва ўсходнеславянскіх літургічных кнігах. Пазней у беларускіх ірмалагіёнах XVII стагоддзя часта суровасць строгага знаменнага распеву была змякчана, набыла цеплыню, сардэчнасць, элегічнасць, што з’яўлялася адзнакай новага гістарычнага перыяду, названага “эпохай лірыкі”.

Прынцып распева ў праваслаўнай практыцы захоўваўся аж да XVII стагоддзя і спаборнічаў з шматгалоснымі еўрапейскімі формамі, пакуль яго пад моцным заходнім націскам не змяніў новаадметны прынцып арганізацыі музычнага матэрыялу – *прынцып канцэрта*. Яго тэарэтычная распрацоўка з’явілася ў канцы XVII стагоддзя ў трактаце Мікалая Дылецкага, які абагульніў здабыткі багатай музычнай практыкі ў трактаце “Мусікійская граматыка”. Старажытная лінейная меладычная прырода спеву, яе гарызантальная падгалосачная і кантрапунктычная шматгалоссе, і строчная фіксацыя ўступалі месца заходнееўрапейскаму прафесійнаму шматгалоссю з яго дамінуючай вертыкаллю.

У беларускіх сярэдневяковых кляштарх дамініканцаў, францысканцаў, бернардынцаў, місіянераў службы адпавядалі ўстойлівым традыцыям богаслужэбнай практыкі каталіцкага касцёла Заходняй Еўропы. Галоўнай традыцыяй каталіцкай царквы з’яўлялася патрабаванне высокай музычнай адукацыі і высокага ўзроўню прафесійнай творчасці. Адукацыя высокага ўзроўню была моцным звяном заходняга рэлігійнага наступлення. Гістарычныя крыніцы паведамляюць, што ў Вільні закладвалася *школа лацінскага спеву*, што на пачатак XVI стагоддзя ў Вільні было ўжо шэсць лацінскіх цэркваў. Сваім хорам і катэдраю маглі пахваліцца касцёл св. Станіслава ўжо ў 1465 годзе і касцёл св. Яна ў 1513 годзе (яшчэ да з’яўлення ордэна езуітаў) [6, с. 22].

Грыгарыянскі харал як «моцны замак» каталіцкага набажэнства доўгі час захоўваў традыцыі ў межах касцельных практык. Музычна-эстэтычныя асаблівасці грыгарыянскага харала забяспечылі яму такую небывалую ўстойлівасць, нават кансерватыўнасць у набажэнскай практыцы. Першыя музычна-тэарэтычныя дапаможнікі, вядомыя на Беларусі ў XVI–XVII стст., ставяць за галоўныя дыдактычныя мэты. Так, С. Лаўксмін у трактаце “Тэорыя і практыка музыкі” адразу, ужо ва ўступе “Да аматара муз” паднімае праблему практычнага накірунку: аб асаблівасцях і спосабах навучання харальным спевом [7, с. 102]. Як сведчаць аб’ёмныя рукапісы кананічных спеваў афіцый, ардынарый імшы, працэсій і іншых касцельных цырымоній, да XIX стагоддзя ніякіх змен у штодзённай царкоўнай службе не адбывалася. Заходні менталітэт патрабаваў ўстойлівасці, прадказальнасці і надзейнасці. Кансерватызм і рацыяналізацыя забяспечылі грыгарыянскаму харалу вядучае становішча сярод іншых спеўных традыцый Захаду не толькі ў сярэднія вякі, але і па сённяшні дзень.

Прынцып канцэрта змяніў прынцып распева ў набажэнскай практыцы праваслаўнай царквы, што дало магчымасць выйсці да новых напрамкаў у развіцці музычнага

прафесіяналізму. Тое ж адбылося з грыгарыянскім спевам. У грыгарыянскім харале сакральная ідэя вечнасці і непарушнасці праявілася ў асобым тыпе музычнага мыслення, у якім меладычны малюнак харала заўсёды заставаўся адкрытым. Мелодыя не магла мець дынамічнага развіцця, энергіі рытма, вострых ладавых прыцягненняў. Туды, дзе пануе вечнасць, немагчыма дапусціць дзейнасць, рух, прагрэс; патрэбна таксама згасіць дынаміку, у якую ўцягвае чалавека рытм. Вызваленне ад рытмічнай рэгулярнасці мыслілася як вызваленне ад улады паўсядзённай рэальнасці, як умова самапаглыблення, шлях дасягнення стану адлучанасці і сузіральнасці. Аднак жывая музычная еўрапейская практыка не лічылася з царкоўнымі пастанаўленнямі, у выніку чаго развіццё мастацкіх форм і змена кірункаў ажыццяўляліся поўным ходам. Эпоха *Ars antiqua*, кульмінацыяй якой была “поліфанічная школа *Notre Dame*”, змянілася эпохай *Ars Nova*, з яе новаўвядзеннямі ў натацыі, магчымасцю індывідуальнай творчасці і агульным працэсам дэсакралізацыі мастацтва. Эпоха “*Ars nova*” прынесла новаўвядзенні ў натацыю (з’яўляецца такт, гэтак званая “прапалца”), адбываецца трансфармацыя самога *Cantus firmus*’а (мелізматыка яго мелодыкі), і самы галоўны яе вынік – *развіццё поліфаніі*. Тэалагічная тэорыя “дваістасці ісціны” закранула і музыку, якая з найбольшай сілай праявіла сябе ва ўзнікненні шматгалосных форм спеву. *Адбыўся эпахальны пераварот хрысціянскай тэорыі музыкі ў бок эстэтычнага зместу*.

Статычнасць сярэдневяковай карціны сусвету працягвала існаваць, але ўсведамленне навакольнага свету адбывалася ў адносна новай форме – як адзінства адначасова існуючага. Пераход ад драматычнай філасофіі Аўгусціна, у якой чалавек разарваны паміж прагненнем неба і зямнымі спакусамі, да гарманічнай філасофіі Фамы Аквінскага, дзе чалавек-мікракосмас ніжэй за анёлаў, але вышэй ад астатніх стварэнняў, азначаў вырашэнне праблемы “дзвюх ісцін” [2, с. 220]. “Дваістасць ісціны” праявіла сябе і ў мастацкай свядомасці. Калі аднагалоссе асэнсоўвалася як духоўны, нематэрыяльны працэс, то шматгалоссе, набываючы прасторавыя адчуванні, стварала ўмовы для праявы пачуццёвасці, садзейнічала адчуванню матэрыяльнага на шляху імкнення да духоўнага. Гэта азначала, што пачуцці чалавека вызваляліся з плену трасцэнтэндыальнасці і набліжаліся да перажывання сапраўднай мастацкай асалоды. Поліфанічныя структуры, якія аб’ядноўвалі сакральны вядучы голас і свецкія суправаджальныя мелодыі, былі эстэтычна-мастацкім эквівалентам “дваістасці ісціны”. Створаныя самім чалавекам, яны прасачыліся ў літургічную практыку, што ніяк не адпавядала асноўнаму дагмату аб боскім паходжанні музыкі *сacra*. Поліфанія зрабіла немагчымым нарміраванне. Індывідуальнасць упершыню прабівала бар’еры маралізацыі. “Адчыніліся дзверы” для індывідуальнай кампазітарскай творчасці.

Такім чынам, раздвоенасць культурнага існавання Беларусі мела свае мастацкія ўвасабленні і вынікі, якія абапіраліся на якасці беларускага народнага характару: уменні знайсці “залатую сярэдзіну” і пазбягаць крайнасцей. Мастацкая дыхатамія першапачаткова мела пазітыўны характар. Для беларускага талерантнага менталітэту прысутнасць заходняй духоўнасці прывяла да аб’яднання ўсходніх і заходніх мастацкіх элементаў. Узаемаўплывы былі непазбежнымі, як непазбежным быў адметны для Беларусі *працэс сінтэтызму* – ўтварэння новых мастацкіх форм сімбіёзнага характару.

У музыцы вынікам абагульнення ўсходняй і заходняй вакальных традыцый было распаўсюджанне ў XV стагоддзі так званых паралітургічных песень. Яны паступова выходзілі з-пад уплыву царквы і пераходзілі ў стан свецкіх форм музычнай творчасці. Калядкі, песні на розныя святы, паломніцкія песні, яны ў большасці наследавалі заходнія мадэлі, традыцыі царкоўна-каталіцкіх і свецкіх харавых песень-гімнаў, заснаваных у вытоках сваіх на грыгарыянскім харале. Іх з’яўленне ў выглядзе гусіцкіх і табарыцкіх гімнаў было новай і адметнай з’явай для музычнай культуры Беларусі. У XV стагоддзі гэтыя песні ўключаліся ў духоўныя зборнікі (канцыяналы), ці богагласнікі, што аблягчала іх засвойванне. Некаторыя з іх нават прыстасоўваліся да літургіі, да такіх яе частак, як

літургія Іаана Златавуста (Херувімская). Лацінскія гімны, перакладзеныя на польскую, літоўскую і славянскія мовы, былі вельмі хутка засвоены беларусамі, а ў новую гістарычную эпоху пад уздзеяннем нацыянальных асаблівасцей „пераплавіліся”, стварыўшы вялікую ўсходнюю *кантавую культуру*.

Пісьмовая сярэдневяковая літаратура ўтрымлівае традыцыйна негатыўныя адносіны да народнай музыкі, пры гэтым, культуравае музыка падаецца як “псалмопенне”, “пенне доброгласное”, “песенные гласы”, што падкрэслівала выбар у якасці ідэалу выключна вакальнай (акрамя калакольнага звону) інтанацыйнай сферы (“высокага”). Народная музыка знаходзіцца на другім полюсе (“нізкага”). Яе характарыстыка звязана з інструментальнай музычнай сферай (упамінаюцца бубны, сапелі, трубы, гуслі), малюецца стыхія рытуальнага свята з “песнямі бесовскімі”. Тым самым мастацкая сістэма адлюстравала розныя полюсы сярэдневяковай эстэтычнай сістэмы, пабудаванай на супрацьпастаўленні духоўнага і цялеснага, нябеснага і зямнога, “высокага” і “нізкага”. Ва ўсходнееўрапейскай свядомасці, такім чынам, традыцыйнае для Сярэднявечча раздзяленне музыкі на царкоўную і народную праявілася ў *размежаванні паняццяў “петь” для богаслужэбнай практыкі і “играть” – для мірскай, народнай*. Старажытнаруская “іграць” вызначала дзве этымалагічныя пазіцыі: сінкрэтычнае ўвасабленне язычніцкіх ігрышч, куды арганічна ўваходзілі спеў, пляска, тэатралізацыя, і выкананне на музычных інструментах. Адпаведна адбылося размежаванне паняццяў “богаслужэбны спеў” і “музыка”. Аб’яднанне дзвюх *процілеглых мастацкіх сфер*, народнай і царкоўнай, замацаваных катэгорыямі “іграць” і “пець”, азначала непазбежнасць гістарычнага руху ў станаўленні прафесійнай музычнай свядомасці: крызіс манадыйнай сістэмы і пераход да шматгалосся. У Еўропе гэта адбылося са з’яўленнем поліфаніі ў XIII стагоддзі. Грыгарыянскі харал, хаця і выглядаў як “моцны замак”, які засцерагаў “святое” ад любога паяднання з “прафанскім”, застаўся толькі ў сістэме рэліктавай кананічнай культуры. Знаменны ж распеў, які ўжываўся да XVII стагоддзя, застаўся ў практыцы старавераў. Для Беларусі, дзе працэсы *інтэрферэнцыі* (налажэння культурных хваль) з XIV стагоддзя сталі пастаяннай з’явай культурнага развіцця, да XVII стагоддзя кожная з гэтых культурных форм мела развіццё са сваімі эстэтычнымі ідэаламі. “Богаслужэбны спеў” і “музыка” у культурава-філасофскай сістэме хрысціянства ўвасаблялі вакальную і інструментальную сферы на скрыжаванні эстэтычных катэгорый “высокага” і “нізкага”. Аб’яднанне дзвюх сфер, вакальнай і інструментальнай, у катэгорыю “*музыка*” адбылося ў працы выкладчыка Віленскай акадэміі, тэарэтыка і кампазітара М. Дылецкага. Ён зацвердзіў новую катэгорыю спецыяльным трактатам па партэснаму спеву, што з’явілася рэвалюцыйным пераваротам для ўсходнееўрапейскай музычна-эстэтычнай свядомасці.

Такім чынам, у рэшце XVII стагоддзя адбываецца аб’яднанне музычна-тэарэтычных канцэпцый з музычнай практыкай ва ўсёй іх жанравай разнастайнасці і ствараюцца ўмовы для далейшага развіцця прафесіянальнага музычнага мастацтва.

Літаратура

1. Борсук, Л. І. Музыкальная эстэтыка Беларусі XI–XVII стагоддзяў / Л. І. Борсук. – Брэст : Альтэрнатыва, 2012. – 200 с.
2. Бычков, В. В. Малая історія візантыйскай эстэтыкі / В. В. Бычков. – Кіев : Путь к истине, 1991. – 407 с.
3. Музыкальная эстэтыка заападнаеўрапейскага Сярэдневяков’я і Возрождэня. – М. : Музыка, 1971. – 687 с.
4. Борсук, Л. І. Богаслужэбнае пенне как трыединство слова, распева і образа / Л. І. Борсук // Веснік Брэсцкага універсітэта (Серыя гуманітарных і грамадскіх навук). – Брэст : Выдавецтва БРДУ імя А. С. Пушкіна, 2003. – № 3(35). – с. 89–97.
5. Азбука знаменнага пення старца Александра Мезенца : Издание с объясн. и

примеч. Смоленский. – Казань : Типография Н. Данилова, 1888.

6. Пікарда, Г.дэ. Царкоўная музыка на Беларусі / Г. дэ. Пікарда. – Мінск : Беларуская капэла, 1995.– 215 с.

7. Ліхач, Т. У. Тэорыя харальных спеваў на Беларусі / Т. У. Ліхач. – Мінск : Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 1999. – 196 с.

Бычкова Н.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ БССР В 1950–1960-Х ГОДАХ ПО РАЗВИТИЮ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Белорусский союз композиторов – это творческая общественная организация, отметившая в 2018 году знаменательный восьмидесятипятилетний юбилей. Союз объединяет в своих рядах художников активного творческого полета и глубокого научного поиска – композиторов, музыковедов (в исключительных случаях, и исполнителей) – всех тех, кто неравнодушен к судьбе белорусской музыки в своем отечестве и за ее пределами, кто своей музыкальной профессионально-творческой и общественной деятельностью стремится вписать отдельную страницу в летопись музыкальной культуры Беларуси.

За свою историю Союз переживал различные периоды подъема и спада творческой активности ее членов, этапы необходимых или неизбежных организационных перестроек. Фундаментом для создания Союза явилась деятельность организованной в 1928 году секции композиторов Общества драматических писателей и композиторов БССР (Белорусского Товарищества драматических писателей и композиторов). С 1937 года организация имела название Союза советских композиторов Белоруссии, с 1945 по 1991 годы – Союза композиторов БССР (фигурировало и название Союза советских композиторов БССР, или ССК БССР). С 1991 по 13 июля 1992 года организация именовалась Союзом композиторов Республики Беларусь, с 13 июля 1992 года по 31 мая 1995 года – Союзом композиторов Беларуси. С последней даты и по настоящее время творческая общественная организация функционирует под названием Белорусский союз композиторов.

Согласно Уставу Белорусского союза композиторов (редакция 2006 года) основной целью организации является «развитие, обогащение, распространение и пропаганда белорусской музыки как части мирового музыкального искусства» [1]. Каждое из этих направлений деятельности Союза является фундаментальным и значимым. В тоже время, следует отметить активность Союза в развитии отечественного музыкального образования. Нами был выбран период 1950–1960-х годов, в который членами Союза было осуществлено много важных шагов по развитию различных областей музыкального образования.

В структуре Союза в рассматриваемый период утверждаются новые подструктуры, определившие отдельные направления работы с членами организации, в первую очередь, со вступающими в Союз молодыми композиторами и музыковедами. Так, в феврале 1954 года была создана молодежная секция, в сентябре того же года – организованы несколько рабочих групп по работе с молодежной секцией и определены их руководители: по сочинению (руководители Н. И. Аладов, Е. К. Тикоцкий), по инструментовке (руководитель М. Э. Шнейдерман), по анализу музыкальных произведений (руководитель В. В. Оловников) [2]. Молодежная секция стала «своеобразной школой повышения мастерства молодых композиторов», «крепкой базой для пополнения молодыми кадрами Союза композиторов». Для молодых музыковедов работа молодежной секции позволила «развивать и совершенствовать свою

квалификацию, обеспечив им всестороннюю помощь и консультацию со стороны наших ведущих музыковедов» [3]. Позднее, в 1956 году, в составе Союза появилась отдельная секция музыкальной критики и музыковедения (руководитель И. Г. Нисневич). Работа секций проводилась с разной продуктивностью (заседания с периодичностью, примерно, раз в месяц), творческие и научные результаты молодых членов Союза не всегда получали единодушное признание. Это нередко становилось мотивом для острой критики и полемики на заседаниях общих собраний членов и правления организации, союзных пленумах и съездах.

Отдельным направлением работы внутри Союза являлся кадровый вопрос. На II съезде Союза советских композиторов БССР (13–14 марта 1956 года) в докладе И. Г. Нисневича о работе ревизионной комиссии прозвучала, в том числе, критика в адрес Правления в связи с отсутствием действенных шагов по расширению численности Союза: «заколдованная цифра» двадцать четыре члена как «предельная норма» [4]. За 1950–1960-е годы эта ситуация несколько изменилась: ряды Союза пополнялись молодыми композиторами и музыковедами, активная деятельность которых имела важное значение для развития белорусской композиторской школы и музыкальной науки. Среди них (в хронологическом порядке вступления в члены Союза) – Э. М. Тырманд, Е. А. Глебов, И. И. Кузнецов, Е. Г. Дегтярик, Ю. В. Семеняко, Р. П. Бутвиловский, Е. Я. Ракова, В. А. Сизко, В. И. Чередниченко, Г. С. Глущенко, К. И. Степанцевич, Д. Б. Смольский, Т. А. Дубкова, Л. Д. Ауэрбах, Т. А. Щербакова, С. А. Кортес, А. Б. Ладыгина, Н. Н. Юденич, И. М. Лученок, Д. Н. Журавлёв, К. М. Тесаков и другие.

Решение кадрового вопроса связывали с влиянием правления Союза на подготовку композиторских и музыковедческих кадров республики. В Резолюции V Пленума ССК БССР (1 июня 1954 года) было принято решение, в том числе, об активном включении Союза в вопросы профессионального обучения молодых композиторов и музыковедов, поставлен вопрос об учреждении института кандидатов в члены организации. С трибуны II съезда ССК БССР (13–14 марта 1956 года) в докладе С. Г. Нисневич о молодых кадрах Союза прозвучала критика состояния профессиональной подготовки композиторов и музыковедов: только два музыкальных училища во всей республике, отсутствие спецчасов, конкурса при поступлении в консерваторию. С. Г. Нисневич выступила с предложением увеличить набор на композиторское отделение, ввести семинары по музыкальной критике, пересмотреть методику преподавания гармонии и расширить изучение студентами консерватории стилистического своеобразия гармонии. В свою очередь, редактор симфонических и камерных программ Белгосфилармонии А. Дудин отметил, что ответственность за подготовку не может быть возложена только на консерватории, признал необходимость корректировки учебных планов для улучшения профессиональной подготовки композиторов, предложил наладить совместные концерты из произведений молодых композиторов при поддержке Союза. На III съезде ССК БССР (18–21 апреля 1959 года) в отчетном докладе Е. К. Тикоцкого прозвучало предложение увеличить план набора на композицию и музыковедение в консерватории, направлять композитора и музыковеда на работу в областные музыкальные училища для повышения качества подготовки выпускников. А. В. Богатырев, на то время ректор консерватории, отметил, что предпринимались шаги по организации двухгодичного подготовительного отделения для композиторов, однако они не увенчались успехом. Г. Р. Ширма поднял вопрос об открытии в республике хорового училища мальчиков и интерната для талантливых детей из семей рабочих и колхозников из всех областей республики. Как отличное народное движение по изучению вопросов музыкальной культуры широкими массами, отметил появившиеся университеты культуры И. Г. Нисневич, обозначив проблему подготовки кадров и разработки учебных программ. В резолюции съезда перед Союзом среди прочих ставились задачи по активизации работы в деле создания педагогических пособий для музыкальных и общеобразовательных школ, произведений

для детской самодеятельности; открытия теоретических отделений во всех музыкальных училищах, укрепления их выпускниками-композиторами и музыковедами консерватории; увеличения набора на дирижерско-хоровое отделение; организации творческих кружков в старших классах музыкальных школ; введения факультативных занятий по композиции в музыкальных и музыкально-педагогических училищах; проведения перееаттестации учителей пения в общеобразовательных школах республики. Для более эффективной пропаганды достижений белорусской музыкальной культуры было принято решение о необходимости ходатайствовать перед соответствующими организациями о строительстве в Минске концертного зала филармонии.

Областью особого внимания Союза стало общее образование в БССР. Предложение о введении уроков пения в школе явилось важным тезисом доклада Г. К. Пукста на V Пленуме ССК БССР (1 июня 1954 года). А. Н. Бачило отметил, что на учебном процессе сказывается и ситуация с Белгизом: проблемы с изданием произведений белорусских композиторов, обилие ошибок в нотном и поэтическом текстах, дефицит музыкальных редакторов.

В целях пропаганды белорусской музыки и патриотического воспитания детей и молодежи осенью 1956 года Правление СК БССР выступило перед министерством культуры БССР с ходатайством о включении в программы музыкальных школ и училищ произведений белорусских композиторов. Председатель правления СК БССР Е. К. Тикоцкий на совещании актива работников культуры БССР в 1958 году внес от Союза предложение о введении в республике всеобщего музыкального обучения и осуществлении подготовки руководителей самодеятельных коллективов [7].

Для обеспечения полноценного учебного процесса по музыке в школе члены Союза работали над созданием нотной литературы. К сожалению, такого белорусского учебника по музыкальному воспитанию в общеобразовательных школах, как первого для БССР, созданного Ю. Н. Дрейзиным, М. Ф. Маттисоном, Н. Я. Ровенским и Н. Левченко в 1934 году, и высоко оцененного Главискусством РСФСР, не было разработано на этом этапе. Значимыми явились вышедшие в 1957 году сборники белорусской вокальной литературы: «Школьный песенник» Г. Р. Ширмы, «Здравствуй, молодость» (составители Г. А. Анчиков, В. Д. Горячун), циклы романсов, песен композиторов Союза. Для детских музыкальных школ БССР в 1969 году были изданы учебное пособие и фонохрестоматия (звукозапись) по белорусской музыке «Беларуская савецкая музычная літаратура» (составители Г. С. Глушенко, К. И. Степаневич).

К концу 1950-х годов активизировалось развитие белорусской музыковедческой науки и музыкальной критики: вышел из печати первый выпуск «Научно-методических записок Белорусской государственной консерватории», подготовлены к печати второй выпуск «Научно-методических записок», «Очерки по истории советской белорусской музыкальной культуры» (издан в 1969 году), «Хрестоматия по сольфеджио» для студентов историко-теоретических отделений музыкальных учреждений П. П. Подковырова [8].

Вопросы преподавания музыкально-теоретических дисциплин в музыкальных школах и училищах, и соответствующей учебной документации, лекционной работы Белгосфилармонии среди прочих активно обсуждались на Республиканском совещании музыковедов, проведенном по инициативе ССК БССР. Оно состоялось в Минске в преддверии III съезда Союза композиторов БССР (18–21 апреля 1959 года). В работе совещания приняли участие члены Союза, консерватории, института искусствоведения, этнографии и фольклора АН БССР, музыковеды-педагоги музыкальных училищ Могилева, Гродно, а также школ из областей республики. Подобные совместные встречи специалистов явились важными для определения стратегии исследовательских и образовательных задач, профессионального роста и объединения этномузыкологов Белоруссии. Среди обсуждаемых вопросов: организация экспедиций, вопросы создания

единой методики в системе записи фольклора, разработка программы-опросника в помощь собирателю фольклора, создание в Минске музыкально-фольклорного кабинета со специальной аппаратурой, изучение опыта фольклористов ближайших стран [6].

Научно-просветительская деятельность членов Союза проходила в разных формах. Так, в 1958 году в консерватории начал свою работу музыкальный лекторий, организованный для руководителей художественной самодеятельности Минска и области. Кроме этого, Союзом были организованы систематические творческие отчеты композиторов, лекции, доклады и беседы о белорусской музыке с общественностью республики – учащимися, студентами, рабочими, колхозниками, военнослужащими.

Еще одно направление деятельности Союза связано с поддержкой и обучением самодеятельных композиторов. При массовом характере их деятельности работа Союза в данном направлении на II Съезде ССК БССР оценивалась критически. В последующий период парадные встречи с самодеятельными авторами на семинарах сменились индивидуальным подходом к каждому из них, консультированием и постоянным шефством мастеров-профессионалов, помощь в приобретении необходимых знаний стали верными способами повышения творческой культуры самодеятельных творцов музыки. В свою очередь, композиторы Союза также плодотворно работали над созданием репертуара для художественной самодеятельности с целью повышения исполнительской культуры, музыкального вкуса исполнителей.

К началу 1960-х годов по инициативе Союза (некоторые композиторы являлись депутатами Верховного Совета БССР) с целью музыкального воспитания и образования были открыты в Минске нотный магазин и нотная библиотека, кабинеты музыки при областных и районных библиотеках, расширен штат музыкального издательства, организованы вечернее и заочное обучение в музыкальных школах и училищах, а также подготовка массовых музыкальных кадров для музыкальной самодеятельности.

На IV съезде ССК БССР (16–23 марта 1962 года) было отмечено, что Союз осуществляет большую музыкально-общественную работу. В тоже время было предложено организовать при музыкальных школах методические кабинеты республиканского значения для оказания всесторонней методической помощи детским музыкальным школам, открыть в республике музыкальное учебное заведение (или музыкальный факультет при консерватории или педагогическом институте) для массовой переподготовки и повышения квалификации педагогов, работающих в музыкальных школах и училищах; организовать в консерватории отдельные кафедры композиции, теории музыки, фольклора. В резолюции принято решение активизировать работу по созданию педагогических пособий для музыкальных и общеобразовательных школ, а также произведений для детской самодеятельности и методических пособий для университетов музыкальной культуры; просить министерство просвещения активизировать работу по музыкально-эстетическому воспитанию учащихся всех возрастов общеобразовательных школ различных типов; усилить литературно-музыкальные факультеты педагогических университетов соответствующими кадрами, расширить сеть музыкально-педагогических училищ [5].

К середине 1960-х годов отмечается плодотворность работы Союза, повышение его творческого и общественного авторитета, более принципиальное решение различных вопросов ввиду конструктивной организационной деятельности правления. Как показало время, многие предложения и инициативы Союза получили непосредственную реализацию на практике, обозначив, тем самым, новые горизонты и перспективы отечественного музыкального образования.

Литература

1. Статут грамадскага аб'яднання «Беларускі саюз кампазітараў» [Электронны ресурс]. – Мінск, 2006. – Рэжым доступа: <http://composer.by/gallery/ustav.pdf>. – Дата

доступа: 13.06.2020.

2. БГАМЛИ, ф. 119, оп. 1, ед. хр. № 50. – Л. 53.
3. БГАМЛИ, ф. 119, оп. 1, ед. хр. № 52. – Л. 1–3.
4. БГАМЛИ, ф. 119, оп. 1, ед. хр. № 81. – Л. 56–61.
5. БГАМЛИ, ф. 119, оп. 1, ед. хр. № 179. – Л.1–7.
6. Ладыгина, А. Жывая гісторыя народа / А. Ладыгина // Літаратура і мастацтва – Мінск. – 1959. – № 28. – 8 красавіка – с. 2.
7. Саракавой гадавіне БССР – дастойную сустрэчу // Літаратура і мастацтва – Мінск.– 1958. – № 12. – 8 лютага – с. 1.
8. Цітовіч, Г. Да юбілейнага Пленума Саюза кампазітараў БССР) / Г. Цітовіч, Б. Смольскі // Літаратура і мастацтва – Мінск. – 1958. – № 101. – 20 снежня – с. 3–4.

Василевич А.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ НА СЦЕНЕ НАЦИОНАЛЬНОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА ИМЕНИ Я. КУПАЛЫ

Белорусская драматургия развивается одновременно в европейском и постсоветском контекстах. «На рубеже XX–XXI вв. в мировой драматургии наметились особые дискурсивно-стилевые и жанровые сдвиги, свидетельствующие о появлении новой художественной парадигмы» [4, с.1], и изменения драматургического языка начали активно влиять на весь театральный процесс.

В белорусской драматургии также происходят изменения. В начале XXI в. в отечественном пространстве возникла «новая драма». Как историко-литературное понятие «новая драма» в равной степени применимо к двум драматургическим феноменам: рубежа XIX–XX вв. и рубежа XX–XXI вв. [6]. Современная белорусская «новая драма» тесно связана с российской, а истоки самого направления – в «новой драме» конца XIX – начала XX вв. (Г. Ибсен, А. Стриндберг, А. Чехов и др.), а также в творчестве лидеров британского «театра жестокости» 1990-х гг. – М. Равенхилла и С. Кейн. В сегодняшней театроведческой практике термин «новая драма» закрепился благодаря одноименному фестивалю современной пьесы [2] в Москве.

Процесс сценического освоения современной белорусской драматургии начался не с «новодраматических» текстов, а с пьес, авторов, еще придерживавшихся традиционных способов драмосложения. Реалистический способ отражения действительности в этих пьесах был заметно снижен: одна часть тяготела к абсурдизму, другая – к притчеобразности, третья – к постмодернистской игре. Однако они не содержали обсценной лексики, не отличались новизной формы, оставались достаточно «удобными» для постановки и позволяли использовать привычный режиссерский язык. Пьесы «Кто любит мадам» А. Шурпина, «Белый ангел с черными крыльями» и «Психоаналитик для психоаналитика» Д. Балыко, «Осторожно – женщины Парижа!» А. Курейчика, «Дневник поэта» и «Возвращение голодаря» С. Ковалева и др. ставились в репертуарных театрах.

Долгое время большинство критиков и режиссеров Беларуси считали, что новые белорусские драматурги «во власти подражания и уделяют мало внимания сюжету и характерам» [5, с. 84]. Спектакли по «новой драме» стали активно выходить на сцены государственных театров с 2014 г. [3], и на этот процесс повлияли альтернативные театральные формы, такие как, читка. Освоение современной белорусской драматургии началось со сценических чтений.

Читка – сценическая презентация пьесы, когда актеры читают текст с листа. Возникшая как этап репетиционного процесса, читка уже более полувека существует как самостоятельная сценическая форма. Долгое время в белорусском пространстве ее

воспринимали как эксперимент, позволяющий бороться с актерскими штампами [1].

В Беларуси первые попытки чтений современной отечественной драматургии прошли в 2000-х гг. В 2002 г. М. Бортницкая, заведующая литературно-драматической частью Национального академического театра им. Я. Купалы, осуществила проект «Театр пьесы» [7]. На сцене Купаловского театра были прочитаны тексты А. Курейчика, Г. Тисецкого, В. Скалабана. В 2003 г. А. Курейчик при фестивале «Открытый формат» создал проект «Театр On-line», который не один год существовал в рамках фестиваля «Панорама».

Таким образом, Национальный академический театр им. Я. Купалы непосредственно повлиял на популяризацию и легитимацию современной белорусской драматургии еще в начале XXI в. Он стал одним из первых государственных театров, допустивших лабораторные экспериментальные формы к показу на сцене.

Долгое время репертуарная политика театра не пересекалась с современной отечественной драмой, и спектаклей по пьесам белорусских авторов до сих пор немного – более того, некоторые уже сняты с репертуара. Национальный театр не смог подобрать правильную интонацию для презентации «новой драмы», в том числе, опасаясь за свою аудиторию, привыкшую к более традиционным драматическим формам. Однако сам факт присутствия современной белорусской драматургии на главной сцене страны позволил говорить о легитимации современных текстов в государственных театрах.

Этапным стал спектакль «Папа» Екатерины Аверковой по пьесе «Тихий шепот уходящих шагов» Дмитрия Богославского, поставленный в 2014 г. Чуть ранее, в 2013 г., спектакль по этой же пьесе был поставлен режиссером Шамилем Дыйканбаевым в Республиканском театре белорусской драматургии – пьеса оказалась востребованной сразу в двух государственных театрах.

Текстам Дмитрия Богославского характерно сочетание реалистических и мистических элементов – в его пьесах присутствует фактор ирреального, которое непосредственно влияет на реальную жизнь героев. Шамиль Дыйканбаев вывел на первый план именно ирреальное – основными образами спектакля стали песок и вода, темпо-ритм происходящего был специально замедлен. Екатерина Аверкова в Купаловском театре больше внимания уделила реалистической линии, хоть спектакль и не лишен мистических подтекстов.

«Тихий шепот уходящих шагов» – история про связь поколений, продажу родительского дома и сложных семейных взаимоотношениях. Смыслы пьесы в спектакле купаловцев вскрываются сквозь будничную среду. На сцене постепенно возникают колодец, горка песка с лопатами, надгробия, различные предметы интерьера, которые передвигаются благодаря фурам. Реалистичные объекты контрастируют с черной пустотой сцены, возникает холодное, недружелюбное пространство, в котором бытовые предметы кажутся чужеродными, как и все происходящее для главного героя. Сценография Бориса Герлована стала одним из самых сильных составляющих спектакля, более того продемонстрировала технические возможности театра после его реконструкции. Задействовав горизонталь и вертикаль сцены, Екатерина Аверкова заявила их не только сугубо мизансценически. Вертикаль зачастую отражала связь героев с загробным миром.

Спектакль в репертуаре продержался недолго – виной тому стали технические сложности и неготовность зрителя к современной драматургии.

После трехлетнего перерыва, театр принял к постановке еще одну актуальную белорусскую пьесу. В 2017 г. Татьяна Ларина начала работать над текстом «Спички» Константина Стешика, однако уже на малой сцене театра. Историю про самоопределение взрослого героя Толи, который сочиняет для дочери сказки и в них верит, режиссер решила оставить без интерпретации. Пьеса существует на грани прозы, и необходимо было подобрать нужную режиссерскую интонацию. Спектакль получился в стилистике

«бедного театра»: на сцене можно было увидеть только актеров и проекцию, происходящее на сцене напоминало читку без листов. Несмотря на отсылку к традиции Театра.doc (Татьяна Ларина долгое время существовала в московском театральном пространстве), решение было невыигрышным: спектаклю не хватало образности и динамики.

Для художника Екатерины Шиманович этот спектакль стал первой работой в национальном театре. Но именно ее лаконичная сценография позволила режиссеру передать атмосферу текста, так как режиссерское решение и актерское воплощение приближались к тенденциозной «ноль-позиции». Спектакль был показан всего несколько раз, при этом оставался весьма эскизным. На быстрое исчезновение постановки из репертуара повлиял и конфликт постановочной команды с драматургом.

Только в 2019 г. театр обратился к «новой драме» еще раз. Дмитрий Тишко поставил спектакль «Урожай» по пьесе самого знаменитого в постсоветском пространстве белорусского драматурга Павла Пряжко. «Урожай» – история про молодых людей, которые решили собрать в саду яблоки. Однако им это не удастся: то поломается ящик, то в уже сложенных яблоках окажутся прогнившие, да и в целом для горожан процесс сбора трудоемкий.

Пьеса не так проста, как кажется. Ее абсурдистский сюжет отсылает к философии экзистенциалистов и библейским мифам. Однако режиссер решил не вскрывать эти пласты и реализовал историю как один сплошной цирковой номер. Никаких метафор, только бытовое собирание яблок – актеры существуют в гротесковой манере, каждая сцена – буффонада. Когда герой пытается забить гвоздь в ящик, а попадает молотком по руке, – из пальца буквально хлещет бутафорская кровь. Костюмы героев стилизованы и складываются в собирательные образы хипстера, анимешницы, гламурной дивы. Спектаклю характерна одна интонация, режиссерские решения вынуждают смеяться, однако у зала не выходит, ведь герои не проходят путь своего развития, они остаются глупы и беспомощны. Драматург же не отрицает растерянность героев перед внешним миром, он фиксирует поколение, потерявшее ориентиры. Яблоки – библейский образ, собирая их, молодые герои, будто Сизиф, стремятся разобраться в истоке современных проблем. Дмитрий Тишко не исследует экзистенциальные конфликты пьесы. Идея спектакля замыкается на совершенно потерянном поколении, у которого, судя по режиссерской интерпретации, отсутствует интеллект. Это вызывает массу вопросов, так как не соответствует замыслу драматурга, да и в целом современной ситуации. Более того, удивление вызывает, что спектакль поставил молодой режиссер. Тем не менее, это единственный спектакль по современной белорусской пьесе, до сих пор существующий в репертуаре Купаловского.

Развитие современной белорусской драматургии напрямую не связано с деятельностью Национального академического театра имени Я. Купалы. Однако в начале XXI в. именно этот театр одним из первых проводил сценические чтения актуальных белорусских пьес, а после непосредственно повлиял на легитимацию отечественной «новой драмы», допуская избранные пьесы молодых белорусских драматургов к постановке на большой и малой сценах. При этом с современными отечественными текстами у театра не сложилось, режиссеры никак не могут подобрать ключ к постановке актуальных пьес в национальном театре. Многие спектакли по различным причинам были сняты с репертуара. Тенденция такова, что раз в несколько лет в театре возникают постановки по белорусской «новой драме». Количество зачастую перерастает в качество – возможно, так случится и в случае Национального академического театра им. Я. Купалы.

Литература

1. Арцімовіч, Т. У. Новая драма ў інтэрпрэтацыі маладой беларускай рэжысуры: дыпл. работа / Т. У. Арцімовіч ; кір. – Л. Г. Клімовіч. – Мінск, 2013. – 107 с.

2. Болотян, И. М. Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI вв.: дис. ... канд. фил. наук: 10.01.01 / И. М. Болотян. – Москва, 2008. – 255 с.
3. Василевич, А. А. Новая драма Беларуси начала XXI века: дипл. работа / А. А. Василевич ; рук. – В. С. Ивановский. – Минск, 2019. – 84 с.
4. Лавлинский, С. П. Обоснование междисциплинарного проекта / С. П. Лавлинский // Новый филологический вестник. – 2011. – № 2. – С. 72–80.
5. Марчук, Г. В. Современные мотивы в драме и театре / Г. В. Марчук // Сучасны беларускі тэатр: здабыткі, праблемы, перспектывы: матэрыялы Рэспубліканскай навукова-практычнай канферэнцыі / Бел. дзярж. акад. маст. ; рэдкал. : Р. Б. Смольскі (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2008. – С. 81–84.
6. Меркулова, М. Г. Новая драма / М. Г. Меркулова // Новый филологический вестник. – 2011. – № 2. – С. 160.
7. Смольская, К. Р. Современная белорусская пьеса: дипл. работа / К. Р. Смольская; рук. – Н. С. Волонцевич. – Минск, 2008. – 60 с.

Воробьева Т.Ю., Воробьева Я.И.
(Российская Федерация, г. Ростов-на-Дону)

ЯЗЫК – КИНО – СКАЗКА

С началом жизни первое, что делает человек – он видит, кричит, слышит и ощущает другое – трёхмерное световое воздушное пространство в которое он попадает из замкнутого тёмного водного пространства. Сохраняется ли память и как в дальнейшем отголоски древнего мозга, связывающие нас с предками, отражаются в нашей повседневной жизни.

Единственный жанр в искусстве, которые позволяет в течение ограниченного времени повторно ощутить некие стадии перехода из одной среды в другую с заданным развитием сюжета – это кинематограф. Что кинематограф для автора – искусство, затрагивающие временно–пространственный ресурс человека, тождественный акту его появления на свет, в том числе и по продолжительности периода перехода. Свето-звуко-визуальный ряд способен в сжатые сроки вместить весь период развития цивилизации или культуры, естественно с учётом необходимости сконцентрировать «жизнь» в каком-то определённом формате времени и пространства возраста Вселенной, культуры или конкретного человека от колыбели до смертного одра. Жанр, в котором может быть снято кино, имеет огромный диапазон разнообразия от комедии до трагедии. Но главное детское мгновение памяти – это шаг от сказки к были, реальности и наоборот – от реальности, были к сказке. Последнее, как определяет философская школа развития личности, в большей мере равнозначно неразвитой картине личностного роста, но при этом любой вымышленный сюжет по сути уже небыль, небылица, несуществующая или реконструированная реальность.

Что необходимо, чтобы возродить память как для одного человека, так и для народа в целом? Просто вспомнить свои детские сказки, которые во многом формировали и способны были формировать сознание, определять будущие и текущие поступки, способность мыслить витиевато, с размахом и полётом мысли в космические высоты и погружением в водные пучины, в том числе своей генетической памяти рода и народа. Насколько глубоко мы способны окунуться в океан памяти? Этот вопрос имеет несколько уровней как внутренних вопросов, так и внешних ответов.

Беларусь заселилась ещё в позднем палеолите, по крайней мере, тогда оно, заселение, началось и приобрело активную форму после ледникового периода согласно официальным историческим хроникам (10 тыс. лет назад) [1]. В Южной Белоруссии известны две стоянки, датируемые возрастом более 20 тыс. лет: Бердыжская (23 тыс. лет)

и Юровичская (26 тыс. лет). Для Западной Беларуси характерны древнейшие в Европе шахты по добыче кремния (Понеманье). Далее по киноленте краткого содержания истории мы попадаем в Среднее Поднепровье, в котором с середины III тыс. до н. э. наличествует среднеднепровская (днепро-донецкая) культура. Север Припяти – Днепро-Неманское междуречье, смоленское течение Днепра с третьей четверти I тыс. н. э. – банцеровско-тушемлинская или тушемлиско-банцеровская культура (городище Банцеровщина – Смоленское городище Тушемля).

Колочинаская культура – Гомельско-Могилевское поречье Днепра, Северо-восточное Подисенье, верховье Сулы и Псла с центром в Колочинском городище. Культура длинных курганов – среднее течение Западной Двины, смоленское течение Днепра, поречье р. Великой около Псковского озера характерна также для Восточной Латвии и Эстонии.

Все древние культуры Беларуси объединяет характер выбора места селений по берегам рек, озер, на песчаных склонах, что с точки зрения формообразования, архитектуры и дизайна пространства близко состоянию перехода «утроба женщины – белый свет – тот свет». В некоторых случаях и сами названия поддерживают идею перехода из воды на сушу через некоторые врата. При этом проход не один, а как минимум – два: основной и запасной. Например, место около деревни Дедиловичи на склонах холма называют «Замковой горой» (300 небольших впадин, связанных с 47 жилищами на склоне холма). К тому ряду названий можно отнести и городище «Могила» на возвышенности при впадении Дубровенки в Днепр с близлежащим селищем V–VII вв. Однако точно ли, что слово «могила» имеет отношение к Могилёвской стоянке охотников в урочище Городчизна [2]. Когда младенец кричит, его язык похож на язык многих животных, который, согласно сказкам, мы разучились понимать и тем более говорить на нём. Возрастая ребенок, обучается языку... Вот здесь ещё одна собака зарыта. Какому языку научается человек и имеет ли этот язык отношение к его генетической памяти, традиционной культуре. Если язык имеет отношение к традиционной культуре, то с какого периода времени и в каком временном отрезке истории места культуры и язык стали традиционными.

Открывая словарь В. Даля, мы находим несколько отличное определение слова «могила» от осевшего в нашем сознании заупокойного мира. К тому же и тот мир антагонистичен, он может быть светлым, он может быть тёмным как день и ночь, как непроявленная черно-белая плёнка. Общим для большинства толкований выступает некое понятие «другой жизни» в виде личного имени.

Кривичи считаются потомками венедов с акцентно выраженным характером также на Псковщине. Племена существовали в тесной связи с местом и имянарекались по месту пребывания в данном отрезке исторического процесса. Жившие на Днепре – поляне, между Припятью и Западной Двиной – дреговичи, на Двине – полочане (по названию реки Полота), на Буге – бужанами или бузанами (волынские или велунчане), в Посожье – радимичи, на Оке – вятичи. Были также ильменские словены, кривичи, цвириане, уличане, северяне [2]. По сути имеет место простая схема языковых имянаречений «название места, пространства (поле, болото, лес, гора, вершина, впадина) – название реки, вершины, болота – название селения, городища – имя собственное племени – имя человека». Сложность заключена в том, что «пространственный» язык утрачен по причине изменения мировоззренческих политических подходов к устройству мира. Тем не менее, мы ещё помним, что были племена полян, древлян, дреговичей – людей болот (дрягва – болото). Что может быть источником – грамоты, летописи и язык образов, символов, запечатлённый в природе, архитектуре, предметном окружении в жизни в тот или иной исторический период.

Так, в сводке древнейших письменных известий о славянах их предки, как, например, имя *Dervanъ* этимологически рассматривается как производное от *dervъль* –

старый, старший, имеющий княжеский титул или от слова «dervo» – дерево, лес [1, с. 391]. Из чего можно сделать простой вывод, что дреговичи и древляне имели одно происхождение от старшего рода лесных братьев или старших по устройству мирового дерева (генетической структуре человечества).

Что же нам показывает снятое спустя несколько сотен лет кино, основанное на сказочном сознании, преломленным несколькими мировыми войнами, проехавшими по телу и духу белорусского народа. Первый фильм-сказка, снятый на Беларусьфильме, «Город мастеров» (1965), снятый по сказке «Город мастеров, или Сказка о двух горбунах» в четырёх действиях, написанной Т. Г. Габбе в 1943 г. [3]. Последний детский сказочный фильм киностудии снят в 2014 г. и это «КиндерВилейское привидение» (основное произведение «Кинтервилейское привидение», написанное О. Уайльдом в 1887 г.) режиссера и сценариста Е. В. Туровой по удивительному совпадению рождённой в год выхода первой сказки на Беларусьфильме в 1965 г. и при этом дочери В. Турова, который в 1973 г. снял «Горя бояться – счастья не видать» по сценарию С. Я. Маршака. Суммарное время 17 детских фильмов-сказок, снятых за период 1965–2020 гг. на Беларусьфильме, составило 1832 минуты, 30, 5(3) часов или 1,5 суток, 25 серий, но целых 108 тыс. сек. Таким образом, внимание к детскому сознанию и развитию фантазийного, не стереотипного воззрения на мир и Космос, за 65 лет составило в Беларуси с учётом перехода статуса от БССР к Республике Беларусь 1,5 суток.

Кто подразумевается под этническим носителем языка? Под этническим носителем языка подразумевается тот, что в генетической памяти хранит «дух места, пространства». Анализ кинематографических сказочных лент Беларусьфильма позволяет сделать вывод, что из 17 фильмов только один «Маринка, Янка и тайны королевского замка. Пастух янка» снят по белорусским народным сказкам – 5,8% от общего числа. Остальные 16 кинолент представлены переработкой народных сказок в нескольких вариантах с конечным сценарием кинофильмов, написанных представителями этнических групп.

Табл. 1. Состав фильмов-сказок, выпущенных Беларусьфильм

Фильм – Сказка. Название	Год	Время, мин / кол-во серий	Автор. Сказка первоисточник. Авторская сказка. Год
Город мастеров	1965	84/1	Тамара Григорьевна Габбе «Город мастеров, или Сказка о двух горбунах» в четырёх действиях (1943)
Весенняя сказка	1971	93/1	Народная сказка «Девочка Снегурочка». Александр Николаевич Островский «Снегурочка» (1873)
Горя бояться – счастья не видать	1973	129/2	Пьеса-сказка «Горя бояться – счастья не видать» на основе «Повесть о Горе-Злочастии» («Повесть о Горе и Злочастии, как Горе-Злочастие довело молотца во иноческий чин») – анонимное древнерусское стихотворное произведение XVII века
Приключения в городе, которого нет	1974	80/2	Разные авторские сказки и рассказы: «Снежная Королева» (Г. Х. Андерсен), «Тимур и его команда» (А. Гайдар), «Белеет парус одинокий» (М. Ю. Лермонтов), «Отверженные» (В. Гюго), «Остров сокровищ» (Р. Стивенсон) и др.
Приключения Буратино	1975	132/2	Алексей Николаевич Толстой «Золотой ключик, или Приключения Буратино» (1936)
Маринка, Янка и тайны королевского замка (Пастух Янка)	1976	78/1	Белорусские народные сказки
Про Красную Шапочку. Продолжение старой сказки	1977	132/2	Народная европейская сказка «Красная шапочка» (Франция, Германия); «Сказка сказок» (Джамбаттиста Базиле, 1634 и 1636); «Красная шапочка» (Шарль Пьеро, 1697); «Жизнь и смерть Красной Шапочки» (Людвиг Иоганн Тик, 1800); Братья Гримм
Андрей и злой	1981	72/1	Эрнст Коляденко

чародей			
Проданный смех	1981	140/2	Джеймс Якоб Хинрих Крюс «Тим Талер, или Проданный смех» (1961)
Сказка о Звёздном мальчике	1983	129/2	Оскар Уайльд «Гранатовый домик»: «Мальчик – звезда» (1891), «День рождения Инфанты» (1888)
Рыжий, честный, влюблённый...	1984	144/2	Ян Улоф Экхольм «Тутта Карлссон Первая и единственная, Людвиг Четырнадцатый и др.» (1965)
Питер Пэн	1987	135/2	Джеймс Мэтью Барри «Питер Пэн и Вэнди»
Не покидай...	1989	140/2	Уильям Мейкпис Теккерей «Кольцо и роза» (1855)
Полёт в страну чудовищ	1986	69/1	Эдуард Мартинович Скобелев Фантастическая повесть-сказка «Необыкновенные приключения Арбузика и Бебешки»
Новогодние приключения в июле	2008	75/1	Елена Викторовна Турова
Рыжик Зазеркалье	2010	120/2	Елена Викторовна Турова
Киндер-Вилейское привидение	2014	80/1	О. Уайльд «Кентервильское привидение» (1887)

Пьеса-сказка «Горя бояться – счастья не видать» С. Я. Маршака, имевшего огромное количество псевдонимов, написана на основе анонимного древнерусского стихотворного произведения XVII в. «Повесть о Горе-Злочасти» («Повесть о Горе и Злочасти, как Горе-Злочасти довели молотца во иноческий чин») о чём не упоминается ни в одном описании сказки и фильма.

Литература

1. Свод древнейших письменных известий о славянах = Corpus testimoniorum vetustissimorum ad historiam slavica pertinentium : В 2 т. [Текст] / Рос. акад. наук. Ин-т славяноведения и балканистики. – Т. 2: VII–IX вв. / сост. С. А. Иванов [и др.] ; отв. ред. Г. Г. Литаврин. – М. : Изд. фирма «Вост. лит.» РАН, 1995. – 588 с.

2. Полное собрание русских летописей [Текст] / АН СССР, Ин-т истории СССР. – Т. 35: Летописи белорусско-литовские / сост. Н. Н. Улащик. – М. : Наука, 1980. – 306 с.

3. IMDb [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.imdb.com/?ref_=nv_home. – Дата доступа: 18.04.2020.

Голикова-Пошка Е. В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

КОМПОЗИЦИЯ КИНОКАДРА: ВИДЫ, ПРАВИЛА И ЗАКОНЫ

Для создания оригинального кино-, или видео-произведения, которое будет восприниматься зрителями как единая органически целостная система, следует не только уметь проводить съёмку, изменяя угол обзора камеры, ракурс, выбирая различные виды скорости записи киноизображения и используя высокобюджетные спецэффекты, но и обязательно соблюдать основные законы композиции кинокадра, которые придают фильму законченность и индивидуальность

При этом, правило композиции (лат. compositio – составление) в разных жанрах искусства трактуется по-разному. Например, в Большой советской энциклопедии композицией считается «построение(структура) художественного произведения, обусловленное его содержанием и отражающее объективную взаимосвязь явлений жизни. Композиция играет существенную роль в процессе художественного познания жизни,

воплощения содержания в зрительных, звуковых и других формах художественных произведений, организуя, соподчиняя и приводя к определенному единству элементы этих произведений» [1, с. 299]. В фотографическом искусстве композиция – это «построение изображения, установление соотношения отдельных его частей (компонентов), образующих в конечном итоге единое целое – завершенное и законченное по линейному, световому и тональному строю фотографическое изображение» [2, с. 28]. А вот композицией кинокадра является «расположение видимых в кадре элементов, придающих изображению убедительность и целостность. Единство изображения достигается особым соотношением линии горизонта, предметов, цвета и света, которое приятно глазу» [3, с. 9]. При этом опять же в Большой советской энциклопедии понятие композиции в киноискусстве рассматривается с точки зрения драматургического произведения: «общее композиционное решение фильма осуществляется теми же средствами, что и в литературе, а также средствами монтажа, соединяющего отдельные сцены фильма в произведение, подчиненное единой идее и единому художественному замыслу. Одновременно в киноискусстве существует понятие изобразительной композиции кадра. В отличие от живописной композиции, изобразительная композиция кадра динамична» [1, с. 301]. Таким образом, можно сделать вывод, что именно композиция выступает основой экранного произведения, необходимой для создания гармоничного художественного образа.

Хорошо скомпонованный кино- или видеокادر не имеет никаких композиционных изъянов, он тщательно выверен и каждый его визуальный элемент находится в гармоничном соотношении с иными объектами, присутствующими в кадре. Следует учитывать, что каждый элемент, который включается в композиционное строение изображения, должен выполнять определенные смысловые (содержательные) и организационные функции, так как от того, какие формы представлены на экране и какой идейный смысл в них заложен, зависит правильность зрительского восприятия. Таким образом, каждый визуальный элемент в кинокадре должен выполнять две основные функции: *функцию содержания* – т. е. «относиться к тем элементам композиции, которые обеспечивают в изображении перспективу и дают информацию о фактическом содержании кадра» [3, с. 28] и *функцию формы* – т. е. «относиться к элементам, отвечающим за создание определенного визуального решения и находящимся на переднем плане изображения; элементы этой группы обуславливают определенную реакцию зрителя, не зависящую от конкретного содержания кадра» [3, с. 29]. Например, при появлении в кадре персонажа с оружием у зрителей возникает ассоциация с его преступными намерениями, и только при смене кадра становится понятно, что герой защищает свою жизнь.

Оценка зрителями общего замысла киноленты также зависит и от гармоничности компоновки визуальных элементов в единую плоскость, когда каждый из них находится в условной взаимосвязи между собой и придает целостность изображению. Для создания привлекательного с визуальной точки зрения кинокадра следует знать основные правила и законы его композиционного строения, к которым относятся следующие правила (третьей, 180°, диагоналей, перспективы, планов, освещенности объектов) и законы (типизации, сочетания и сопоставления, целостности, контрастов, подчинения идейному замыслу). Рассмотрим их более подробно.

Правило третьей гласит, что каждый объект, присутствующий в кадре, следует расположить таким образом, чтобы он не нарушал эмоционального равновесия и не выглядел лишним или чужеродным. Для этого следует мысленно разбить кинокадр на девять одинаковых квадратов (двумя горизонтальными и двумя вертикальными линиями), а ключевые объекты расположить по крайним вертикальным линиям, что придаст кадру динамизм и равновесие.

При съемке крупным планом лицо актера следует располагать таким образом,

чтобы его глаза находились на верхней горизонтальной линии. Для получения выразительного среднего плана лица актеров стоит располагать в ключевых точках пересечения горизонтальной и вертикальной линии. Для общих и дальних планов стоит расположить линию горизонта по верхней или нижней горизонтальной линии для придания трехмерности экранному изображению. При соблюдении данного правила увеличивается эмоциональная выразительность кадра, повышается уровень зрительского восприятия. Кроме того, при использовании правила третьей необходимо оставлять место в сторону направления взгляда персонажей для увеличения пространства кадра и придания ему воздушности.

Правило 180° является одним из наиболее часто используемых правил композиции кинокадра. Очень важно при съемке диалогов, движения, массовых сцен или сцен сражений показывать место действия с разных точек съемки, так как зрителям иначе очень сложно отследить резкую смену событий, происходящих на экране. При несоблюдении данного правила можно дезориентировать зрителя, которому будет непонятно, в какую сторону происходит движение, кто из героев говорит свой монолог в данный момент экранного времени и с какой стороны находятся воины, принадлежащие к армии-победительнице. Таким образом, правило 180° гласит, что для правильной передачи действия на плоскости зритель должен понимать, какой именно вид движения (наступательный или возвращающий) запечатлен на экране. Для этого следует направлять актеров на камеру, когда они идут вперед, или от камеры – при их отходе назад.

При движении в кадре какого-либо транспорта необходимо соблюдать соотношение направления все время, пока данное действие не завершится (например, если поезд едет справа налево, то нельзя, чтобы через несколько кадров он ехал уже слева направо, иначе это будет выглядеть как возвращение).

При построении кинокадра, придания ему большей динамики и выразительности используется *правило диагоналей*. Всем известно, что экранное изображение зрители воспринимают, переводя взгляд с левого нижнего угла в правый верхний, по условной диагонали, поэтому любое движение объекта по правильной траектории воспринимается как реальное, а изменение направления движения камеры осознается как нечто ирреальное, зеркальное отражение существующей действительности (например, волны, которые движутся к берегу выглядят вполне естественно, а от берега – странно и загадочно).

Необходимо учитывать и *правило перспективы*. Для придания кадру объема стоит выстраивать пространство таким образом, чтобы на экране четко прослеживалась перспектива, иначе получится плоскостное двухмерное изображение, которое (за исключением режиссерского замысла) уничтожит художественную ценность фильма своей невзрачностью. Еще стоит отметить, что в кинокадре «статическая перспектива неподвижных изображений дополняется новым элементом перспективных построений – динамической перспективой движущихся объектов съемки и их изображений» [4, с. 532], следовательно при использовании правила перспективы в киноизображении необходимо учитывать положение точки и угла съемки, удаление или приближение к кинокамере снимаемых объектов, а также частоту кадровой разверстки.

Не менее важным при съемке игровых фильмов считается *правило планов*. Планом в кинематографии может считаться как «непрерывно развивающаяся часть действия кинофильма, снятая с одной точки зрения», так и «размещение кинематографической мизансцены в пространстве кадра» [5, с. 163]. При этом в каждом фильме стоит использовать съемку с разных планов, органично включая в картину и дальний, и общий, и средний, и крупный план, что способствует возникновению объемности, так как при съемке одним, например, средним планом, зритель воспринимает игровой фильм как «ожившие» фотографии.

Нельзя забывать и про *правило освещенности объектов*. Как известно, на экране

освещенный, яркий объект всегда воспринимается лучше, нежели темный, потому в сценах, где необходимо снимать персонажей на темном фоне, они должны быть слегка выделены светом, чтобы не допустить слияния с окружающей их средой. Также не стоит бесцельно включать в кадр яркие, светлые пятна, которые перетянут внимание зрителей с ключевых персонажей.

Кроме правил композиционного строения кадров при создании кино- или видеофильма нельзя забывать и про композиционные законы, некоторые из которых рассмотрены в данной статье.

Одним из самых основных законом композиционного построения кинокадра может считаться *закон типизации*, который подразумевает, что все детали и элементы, находящиеся в плоскости кадра, должны быть легко узнаваемы и типичны для воссозданной экранной реальности, но при этом типичность не должна приводить к появлению шаблонных характеристик героя, затмевая его индивидуальность и неповторимость (например, типичными деталями, дополняющими облик бизнесмена, могут выступать кейс, мобильный телефон, органайзер, но никто не запрещает дать ему в руки томик лирических стихотворений, который поможет глубже раскрыть его характер и придаст новую эмоциональную окраску показанной сцене).

В свою очередь *закон целостности* подразумевает, что все элементы кадра должны быть переданы в пространстве как неразрывное единое целое со своими внутренними (логическими, цветовыми, физическими и пр.) связями. При этом стоит учитывать, что любая деталь, привлекающая внимание зрителя, должна помогать в раскрытии характера персонажа, дополнять его образ, а не выступать в качестве самостоятельного, перетягивающего на себя внимание, элемента (например, при воссоздании лаборатории профессора химии будет уместным расположить на переднем плане и использовать в качестве фона реактивы, пробирки и микроскопы, но этот же антураж станет выглядеть чужеродным и странным в звукозаписывающей студии).

Еще одним наиболее часто используемым законом выступает *закон сочетания и сопоставления*, который гласит, что все элементы, включенные в пространство кадра, должны создавать целостное изображение, придавая произведению законченность и органичность. Опять же бездумное следование данному закону может привести к появлению на экране вместо живого персонажа одушевленного «робота», который действует по четко выработанным шаблонам и стереотипам (например, если на экране положительный герой, то у него не может быть ни одной отрицательной черты, и наоборот). Поэтому при соблюдении данного закона следует учитывать и закон контрастов.

Закон контрастов позволяет создателям фильма отойти от стереотипов и способствует появлению новых оттеняющих разнообразных элементов, которые, при вводе их в канву повествования, помогают лучше раскрыть идею картины, разнообразить и дополнить характер героев (например, при наличии многочисленных положительных качеств у персонажа, в быту он достаточно легкомыслен, не любит строгий порядок и безразлично относится к своим вещам, что привносит в сюжет фильма дополнительную краску – комедийные или драматические черты).

Следующий закон – *закон подчинения идейному замыслу* – гласит, что все объекты, предметы и элементы, вводимые в пространство экрана, должны быть подчинены общей авторской концепции картины, соответствовать идее фильма, заложенной в сценарии кино-, видеопроизведения. Таким образом, все, что зритель видит на экране, должно помочь ему понять характер персонажа, его поступки и действия, раскрыть художественный замысел фильма.

При этом каждому режиссеру или оператору необходимо не только знать основные правила и законы композиции, но и уметь ею управлять. Управление композицией включает в себя, «с одной стороны, возможность работать с компонентами изображения –

балансом, цветовым контрастом, перспективой, пространственными и линейными характеристиками и т. п., а с другой – возможность изменять технические параметры съемки: ракурс, фокусное расстояние, освещение и экспозицию» [3, с. 14].

В зависимости от организации кадра в пространстве и времени следует учитывать и возможности режиссерского эксперимента в области видов композиционного построения кинокадра. Применение любых из видов компоновки объектов и предметов на плоскости придает кинопроизведению целостность и законченность, усиливает эмоциональное воздействие демонстрируемой сцены, а также органически дополняет идейно-художественный замысел кино- (видео-) фильма.

В процессе съемок фильма оператору приходится решать множество вопросов, которые ставит перед ним режиссер-постановщик. В некоторых случаях прибегают к сложным видам композиционного строения кадра, например, к симметричной и ассиметричной композиции. При этом, *симметричная композиция* придает кадру устойчивость, равновесие, статичность и замкнутость. При использовании симметричных элементов в одной плоскости изображение становится эмоционально невыразительным, холодным, скучным, выглядит как финальный аккорд. Обычно симметричная композиция используется для выделения какого-либо официального события (момента) (например, прием в огромном зале, когда актеры рассаживаются в строгом порядке, соблюдая симметрию кадра). Кроме того, используя симметрию, можно завершить параллельную линию сюжета, перевести развитие действия в иную плоскость. Однако именно из-за сложности эмоционального восприятия симметричных кадров лучше всего использовать данный вид композиционного строения кадра как своеобразную точку в конце эпизода или всего фильма. В свою очередь, *асимметричная композиция* придает изображению неустойчивость, хаос, динамизм. При этом, чем больше асимметричных элементов используется в одной плоскости, тем более хаотичным становится изображение, что приводит к динамичному развитию сюжета (например, сцены разрушения, погони, взрывов). Однако злоупотреблять асимметрией не стоит, иначе исчезнет повествовательная нить сюжета.

Любопытно с точки зрения экранного времени и применение *круговой композиции*, которая несколько напоминает симметричную, но более сложна в построении, поскольку имеет такие свойства, как замкнутость, цикличность, когда начальный и конечный кадры эпизода пересекаются, приводя к завершенности пространства. Например, на экране с первых кадров показано развитие какого-то действия, непонятное зрителям, но буквально через пару мгновений фразой «несколькими часами/днями ранее» зрителей возвращают к началу событий, приведших к уже увиденным последствиям. Тем самым, первая и завершающая сцены эпизода совпадают, сходясь в ключевой точке.

Линейная или *нелинейная композиция*. Линейная композиция позволяет продемонстрировать очередность изложения художественного материала в четкой логической последовательности и взаимосвязи, когда каждый новый элемент сюжета плавно вытекает из предыдущего (например, череда эпизодов от рождения до смерти главного героя). Нелинейная, напротив, позволяет комбинировать последовательность действий в любом порядке, не требуя четкого изложения хронологических событий (например, сцена свадьбы может быть прервана воспоминаниями о школьных годах и пр.).

Для акцентирования внимания зрителей на важном событии, объекте, композиционном центре кинокадра члены съемочной группы прибегают к использованию горизонтальной, вертикальной, диагональной или ракурсной композиции. В свою очередь, *горизонтальная композиция* применяется для передачи протяженности предмета или объекта, показанного в кадре, множественности или тождественности элементов, представленных в конкретном эпизоде. При умелом использовании может вызвать сильный эмоциональный подъем (например, ощущение единства и сплоченности,

переданные кадрами военного парада). *Вертикальная композиция*, в отличие от горизонтальной, позволяет сконцентрировать внимание на индивидуальности и неповторимости персонажа, отличительных особенностях его характера, присущем только ему поведению. При вертикальном движении камеры сцена, как правило, воспринимается более динамично. *Диагональная композиция* выступает связующим звеном между отдельными эпизодами (кадрами) в том случае, когда действие требует дальнейшего продолжения. Однако при этом динамика диагонали может развиваться как в одной плоскости изображаемого на экране пространства (т. е. как одна сюжетная линия), так и иметь глубинную перспективу развития (сюжет обрывается параллельными линиями развития, новыми подробностями и персонажами). *Ракурсная композиция* помогает выделить объект на фоне окружающего его пространства (съемка ведется с низкой точки, используется крупный план) или наоборот, показать его (объекта) ничтожность, мизерность (съемка осуществляется с высокой точки и общим планом) по сравнению с иными элементами кадра. Используется в зависимости от необходимости расставления акцентов в той или иной сцене.

Таким образом, можно сделать вывод, что знание видов композиционного строения кадра, соблюдение (или профессиональное нарушение) правил и законов композиции, приводит к появлению на экране целостного, законченного, гармоничного кинопроизведения, обладающего всеми привлекательными визуальными чертами. При этом не следует забывать, что композиция – только инструмент в руках оператора и режиссера-постановщика, она помогает в воссоздании красивого изображения, насыщенного визуального ряда, но она не заменяет идейное содержание кино- или видеофильма и не может помочь в создании настоящего произведения киноискусства.

Литература

1. Большая советская энциклопедия : в 51 т. / гл. ред. Б. А. Введенский [и др.]. – М. : Государственное научное издательство «Большая советская энциклопедия», 1949–1958. – Т. 22 : Коллиматор – Коржины. – 1953. – 628 с.
2. Дыко, Л. П. Фотокомпозиция / Л. П. Дыко, А. Д. Головня. – М. : Искусство, 1962. – 259 с. : ил.
3. Уорд, П. Композиция кадра в кино и на телевидении / П. Уорд. – М. : ГИТР, 2005. – 196 с. : ил.
4. Большая советская энциклопедия : в 51 т. / гл. ред. Б. А. Введенский [и др.]. – М. : Государственное научное издательство «Большая советская энциклопедия», 1949–1958. – Т. 32 : Панипат – Печура. – 1955. – 648 с.
5. Большая советская энциклопедия : в 51 т. / гл. ред. Б. А. Введенский [и др.]. – М. : Государственное научное издательство «Большая советская энциклопедия», 1949–1958. – Т. 33 : Печь – Польцин. – 1955. – 672 с.

Дадзіёмава В. У.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ЖЫРОВІЦКІ КОМПЛЕКС ЯК АСЯРОДАК МУЗЫЧНАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСІ XVII–XVIII СТАГОДДЗЯЎ: ПАВОДЛЕ МАТЭРЫЯЛАЎ АРХІВА ЕПІСКАПА ПАЎЛА (ДАБРАХОТАВА)

Жыровіцкая абіцель была на працягу многіх стагоддзяў не толькі велічнай сакральнай святыняй, але і цэнтрам мастацкага, у тым ліку музычнага жыцця ды культуры. Зразумела, што далёка не ўсе артэфакты, звязаныя з пазначанай акалічнасцю, захаваліся да сённяшняга дня, аднак звесткі аб ёй можна знайсці ў архіўных сховішчах розных краін. Каб пераканацца ў гэтым, дастаткова ўгадаць славыты Жыровіцкі ірмалой

XVII ст. Калі дадзены музычны помнік добра знаёмы даследчыкам і аматарам харавога спеву, дык звесткі аб іншых феноменах музычнай культуры, датычных Жыровіцкага комплекса, не атрымалі шырокага распаўсюджвання. Прычына гэтага крыецца, магчыма, у цяжкадаступнасці крыніц, у тым ліку захаваных у архіве Санкт-Пецярбургскага аддзялення Гісторыі Расіі АН Расіі. Упершыню гэтыя унікальныя дакументы, доступ да якіх абмежаваны з-за іх старажытнасці, былі апублікаваныя ў ранейшай нашай манаграфіі [1].

Фонд № К-52 архіва складаецца з матэрыялаў калекцыі Паўла Дабрахотава (1807 ці 1814–1900) – епіскапа Рускай праваслаўнай царквы, які шмат зрабіў для перахода ва ўлонне праваслаўя уніяцкіх святароў ды вернікаў у XIX ст. Ён акармляў многія манастыры і навучальныя ўстановы, у тым ліку ў Беларусі, быў рэктарам Полацкай акадэміі, Жыровіцкай і Магілёўскай семінарыі. Высокаадукаваны асветнік, сапраўдны падзвіжнік, ён цікавіўся гісторыяй розных канфесій, чаму ў вялікай ступені спрыяла яго праца ў Жыровічах з 1837 г. Тамтэйшая абіцель, што пасля амаль векавога існавання ў праваслаўным асяродку, з 1617 г. належала ўніятам базylieянскага ордэну, прыцягвала яго асаблівую ўвагу. Зразумела, што ён імкнуўся сабраць дакументы, датычныя ўсіх перыядаў гісторыі Жыровіцкага комплекса. Сярод гэтых, напісаных на паперы і пергаменце крыніц, маюцца і рэдкія звесткі аб розных формах музычнага жыцця, звязаных з абіцеллю.

Варта нагадаць, што грэка-каталіцкі ордэн базylieян надаваў вялікую ўвагу музычнаму афармленню набажэнства і паралітургічных практык, актыўна выкарыстоўваючы ў іх рыма-каталіцкія элементы. У Жыровіцкім комплексе гэта праявілася ва ўжыванні музычных інструментаў, у тым ліку арганаў. Паводле архіўных дакументаў, дапоўненых мемуарнымі крыніцамі, у храме яшчэ ў XVII ст. меўся арган з 80 рэгістрамі, які лічыўся адным з лепшых у Еўропе [1, с. 61].

Існавала ў царкве і інструментальная капэла, што яднала ў 1772–1780 гг. 2 флейты траверса, 2 габоя, фагот, 3 трубы, 4 валторны, арган “на 3 меха”, 8 скрыпак, альтоўку, басэблю і квартвіолу [2, аркуш 17–19].

Падобна касцёлам, Жыровіцкі храм у тыя часы мог выкарыстоўвацца як канцэртная зала, дзе гучалі як рэлігійныя, так і свецкія творы. На гэта ўскосна ўказвае нотны каталог Жыровіцкага базylieянскага манастыра. Там пазначана не толькі вялікая колькасць багаслужбовых твораў (штодзённых і святочных мес), але і 10 сімфоній ды 14 арыі [1, с. 186].

А яшчэ жыровіцкі манастыр быў музычна-адукацыйным цэнтрам, на што ўказваюць звесткі аб існаванні там музычнай бursы, дзе жылі і вучыліся хлопчыкі з немаможных сем’яў. Вось прозвішчы некаторых з іх (1753 г.) – Карповіч, Мараш, Трэмбачык [1, с. 205].

Нарэшце, Жыровіцкі комплекс з’яўляўся арганізатарам маштабных паратэатральных урачыстасцяў з музыкай, у якіх бралі ўдзел многія мясцовыя жыхары. Апісанне аднаго з такіх святаў, прысвечаных Жыровіцкай іконе, знаходзім на старонках архіўнага рукапісу 1731 г., дзе гаворыцца аб шматдзённых урачыстасцях, пад час якіх галоўны храм быў багата ўпрыгожаны чырвонымі шаўковымі дамаскімі дыванамі, а бакавыя алтары ўпрыгожаны стракатымі габеленамі з шоўка. Царкоўны фасад і сцены навакольных будынкаў таксама ўпрыгожылі расшытымі габеленамі. Дзякуючы гэтаму плошча перад храмам сталася падобнай на цудоўны тэатр. У час цырымоніі гучала прыгожая музыка, якую выконвалі спевакі ў суправаджэнні інструменталістаў, а наступны дзень сам абат спяваў псалмы. Свята завяршалася салютам і ілюмінацыяй [3, аркуш 1 адваротны].

Такім чынам, архіўныя дакументы фонда епіскапа Паўла Дабрахотава значна дапаўняюць нашыя ўяўленні аб Жыровіцкім комплексе як асяродку музычнага мастацтва. Гэтая калекцыя з’яўляецца таксама сведчаннем актыўнай гуманітарнай дзейнасці епіскапа Паўла, які сабраў і захаваў матэрыялы іншаканфесійнай прыналежнасці, выконваючы такім

чынам заветы Святога пісання аб ашчадным стаўленні да іншаверцаў. Відавочна таксама, што прыведзеныя звесткі раскрываюць тыпалагічныя якасці айчыннай культуры, у якой перакрываюцца традыцыі розных рэлігійных плыняў.

Літаратура

1. Дадіомова, О. В. Музыкальная культура городов Белоруссии в XVIII веке / О. В. Дадіомова. – Минск : Навука і тэхніка, 1992. – 207 с.
2. Архив Санкт-Петербургского отделения Института Истории России АН России. Ф. к-52. – Воп. 1. – Спр. 296. – Аркушы 17–19.
3. Архив Санкт-Петербургского отделения Института Истории России АН России. Ф. к-52. – Воп. 1. – Спр. 162. – Аркуш 1 адваротны.

Дашук В.В.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ЭЛЕМЕНТЫ ДОКУМЕНТАЛЬНАЙ МАТЭРЫІ І МАСТАЦКАЯ ЎМОЎНАСЦЬ У СУЧАСНЫМ НЕІГРАВЫМ ФІЛЬМЕ

Адна з першых у свеце дэфініцый дакументальнага кіно належыць шатландскаму даследчыку, рэжысёру і прадзюсэру Джону Грырсану, які ў 1926 годзе абазначае яго, як “творчае абыходжанне з актуальнасцю”. [1, с. 9] Агульнапрынятым застаецца погляд на кіно, як на сінтэтычную з’яву, бо, як заўважае расійскі кінатэарэтык У. С. Сакалоў, “мастацтва кіно ўзнікла і фарміравалася, калі класічныя мастацтвы дасягнулі сталасці і росквіту” [2, с. 119]. На яго думку, “першыя кінематаграфісты думалі значна больш «літаратурна», «тэатральна» і «жывапісна», чым сучасныя” [2, с. 119]. З тае пары за ўвесь час развіцця і асабліва ў апошнія пару дзесяцігоддзяў кардынальных тэхналагічных змен дакументалістыка паслядоўна інкарпаравала самыя розныя элементы мастацкай культуры, а таксама развівала свае ўласныя, “кінематаграфічныя”, сродкі выразнасці. Звычайна колькасць іх мяняецца толькі ў бок павелічэння, ужо прысутныя мастацкія сродкі не адхіляюцца. Што падлягае зменам – іх камбінацыя ў неігравым фільме, дамінаванне адных і занябанне іншых на пэўным гістарычным этапе.

Гэтае даследванне мае на мэце прасачыць суадносіны розных элементаў дакументальнай матэрыі, якія складаюць мастацкую ўмоўнасць сучаснага неігравога фільма і забяспечваюць “творчае абыходжанне” з сённяшняй “актуальнасцю”. Матэрыялам для аналізу паслужаць 28 новых фільмаў з усяго свету, паказаныя на Кракаўскім Міжнародным кінафестывалі ў чэрвені 2020 г. у міжнародных паўнаметражным і кароткаметражным (яго неігравой частцы) конкурсах. Гэта карціны вытворчасці 2019–2020 гг., пераважна сусветныя прэм’еры.

Польскі рэжысёр і выкладчык Гражына Кэндзеляўска ў сваім падручніку “Дапаможнік дакументаліста” называе чатыры асноўныя элементы кінамовы фільма: “выява, гук, надпісы, мантаж” [3, с. 67].

Гэта вельмі агульныя катэгорыі, якія можна звесці да ўмоўна “меншых” элементаў. Відавочна, у адным артыкуле нельга абазначыць усе магчымыя кампаненты дакументальнай матэрыі, з якой робіцца фільм. Аднак мы ставім сабе задачу назваць галоўныя з іх для наступнага аналізу на прадмет увасаблення ў сучасным фільме.

Выявай неігравога фільма, як правіла, з’яўляюцца арыгінальныя здымкі, зробленыя падчас вытворчасці канкрэтнай кінакарціны. Самым распаўсюджаным аб’ектам здымкі выступае чалавек – герой фільма. Часам героя здымаюць, калі ён маўчыць, але звычайна героі гавораць. Яны могуць звяртацца ў камеру наўпрост – як бы да здымачнай групы, могуць размаўляць паміж сабой. Пры традыцыйнай здымцы так званага “сінхрона” – інтэрв’ю – героі сядзяць ці стаяць падчас размовы з рэжысёрам. Іншы варыянт – калі

герой нешта расказвае “у камеру”, існуючы ў натуральных для сябе абставінах – заняты справай ці працай.

Апроч арыгінальных здымак, выява фільма часта ўключае хроніку. Гэта могуць быць больш ці менш вядомыя гістарычныя матэрыялы, а таксама прыватныя здымкі з жыцця герояў у розны перыяд часу. Апошнія гады да гэтай катэгорыі дадаліся відэа з інтэрнэта, фрагменты з запісаў камер відэаназірання і аўтамабільных рэгістратараў.

Разам з гэтым, у дакументалістыцы нярэдка выкарыстоўваюцца сродкі выразнасці іншых мастацтваў, у першую чаргу, ігравога кіно, з якога запазычваюцца ці сцэны з ужо існуючых фільмаў, ці сам прыём “гульні”, пры якім у дакументальнай карціне фактычна ажыццяўляецца пастаноўка ігравых эпізодаў, але з “дакументальнымі” героямі ў рэальных абставінах іх жыцця. Дакументалістыка можа ўлучаць практычна ўсе існуючыя аўдыявізуальныя формы – знятыя спекталі, канцэрты, оперы, інсталяцыі, іншыя фільмы, анімацыю, кампутарныя гульні. Таксама, як і разнастайны іканаграфічны матэрыял – фотаздымкі, газеты, творы жывапісу, афішы, лісты, плакаты.

Другі складнік дакументальнай матэрыі – гук – у значнай ступені вярбальны. Героі выражаюць свае думкі словамі. Нярэдка прысутнічае закадравы голас героя. Можа гучаць і тэкст “ад рэжысёра”. Гукавую палітру дапаўняюць сінхронныя (ці асінхронныя, “мастацкія”) шумы і музыка.

З самых першых дзён існавання кінематографа і да сённяшняга дня ў фільмах актыўна ўжываюцца надпісы. Мінімальная іх прысутнасць выражаецца ў пачатковых (разам з назвай) і канечных цітрах, якія абазначаюць фактычныя рамкі кінатвора.

Што датычыць мантажу, гэта вельмі ёмістая катэгорыя для сціслага пералічэння шляхоў яго выкарыстання ў фільме, таму спынімся на адным грунтоўным пастулаце. “Традыцыйны” мантаж можа быць шматвідавым, рознастылёвым, але, пры ўсім гэтым, найчасцей ён мае на мэце як мага менш заўважны (нярэзкі, гарманічны) пераход паміж планами.

Выбар вышэй абазначаных элементаў дакументальнай матэрыі для вытворчасці канкрэтнай карціны вызначаецца многімі фактарамі (сярод асноўных з іх – тэма і рэжысёрскі ход) і фарміруе мастацкую ўмоўнасць фільма – спецыфічныя, уласцівыя менавіта гэтай карціне, правілы, па якіх будзецца нарацыя. Абыходжанне з гэтымі правіламі можа падтрымаць ці разбурыць як стылістычнае адзінства фільма, так і формаўтваральны прынцып, на якім фільм грунтуецца.

Тэарэтычна не існуе непарушных абмежаванняў на ўжытак той ці іншай колькасці “умоўнасцяў” у адным фільме, так, як і на іх спалучэнне. Аднак, у фільмах высокага мастацкага ўзроўню, як правіла, пераважае адзін тып умоўнасці, ён непакісна вытрымліваецца на працягу ўсёй карціны, ствараючы тым самым свайго кшталту структурна дасканалы стылістычны маналіт. Калі ж, у рэдкіх выпадках, гэты тып умоўнасці усё ж нечакана парушаецца, гэта абавязкова мае сур’ёзнае драматургічнае апраўданне. Тады як спалучэнне розных тыпаў умоўнасці, асабліва іх калейдаскапічная, бессістэмная, неабгрунтаваная змена выступае знакам “некінематаграфічнасці”, структурнага беспарадку, стылістычнай нявытрыманасці і менш патрабавальнай, чыста тэлевізійнай, эстэтыкі, што знітоўвае ў фільмах такога кшталту патэнцыйны мастацкі элемент, пераводзячы іх у лепшым выпадку ў публіцыстыку, якая належыць сферы журналістыкі, а не кіно.

Узгаданыя вышэй нядаўна выпушчаныя фільмы мы будзем разглядаць на прадмет ацэнкі, якія ж тыпы ўмоўнасцяў пераважаюць на сённяшні дзень, як яны спалучаюцца, да якіх мастацкіх вынікаў гэта прыводзіць.

У большасці фільмаў (16-ці з усіх 28-мі) ужываецца элементарны прыём прамога сінхрону – звароту героя да камеры. Як правіла, у форме традыцыйнага інтэрв’ю. У яшчэ большай колькасці фільмаў (21 з 28-мі) нарацыя ідзе не праз зварот да камеры, а, сярод іншага, праз размовы паміж героямі. Напрыклад, польская карціна “Dad you’ve never had”

(рэжысёр Dominika Jarpa) уключае толькі камунікацыю паміж дарослай дачкой і старым бацькам падчас адзінага візіту дачкі да бацькі. Гэта адзін з рэдкіх прыкладаў строгай умоўнасці без адступленняў, калі фільм пакідае пачуццё, што і мінімальнымі сродкамі “усё сказана”. Такая самая “вытрыманая” умоўнасць дэманструецца ў фільме “Bitter love” (рэжысёр Jerzy Sladkowski, Швецыя, Фінляндыя, Польшча) з той адметнасцю, што тут размовы паміж людзьмі фактычна разыгрываюцца, як у ігравым фільме, ва ўсіх без выключэння сцэнах і, па задуме рэжысёра, павінны прымацца за натуральныя, непасрэдня стасункі герояў, што, аднак, спрацоўвае ў нязначнай ступені.

У гэтай карціне героі размаўляюць толькі ў кадры, аднак закадравы тэкст – адна з сучасных дамінантных прыкмет. З 28-мі фільмаў ён сустракаецца ў 19-ці. Прычым, у некаторых фільмах назіраецца яўная неразборлівасць рэжысёраў у выкарыстанні ўмоўнасці закадравага тэксту: у адной і той жа карціне герой можа выказацца сінхронна, потым закадрава, потым тут жа з’яўляцца ў нямых планах, дзе маўчыць, але на якіх працягвае гучаць яго закадравы маналог (“Higher Love”, рэжысёр Hasan Oswald, ЗША).

Яскравым дадаткам да дамінуючых вербалізаваных сродкаў выразнасці з’яўляюцца надпісы. Пісьмовая інфармацыя таго ці іншага кшталту сустракаецца ў 17-ці карцінах з 28-мі прааналізаваных.

Фільмы кракаўскай конкурснай праграмы таксама ўтрымліваюць хроніку рознага кшталту. Звычайна ў дакументалістыцы выкарыстанне хронікі ўпісваецца ў пэўны рэжысёрскі прыём, гэта значыць, яна робіцца часткай мастацкай ўмоўнасці і, як правіла, з’яўляецца ў фільме некалькі разоў паводле нейкай сістэмы. Аднак сустракаюцца выключэнні, як у карціне “Higher Love” (рэжысёр Hasan Oswald), дзе зняўшы, толькі аднойчы, праз двайную экспазіцыю на фоне цахоў закінутага завода ўзнікаюць хранікальныя людзі-цені. Гэтыя вобразы ўражваюць, але так і застаюцца ўстаўным нумарам: хранікальная лінія больш нідзе не падтрымліваецца рэалістычна-спрошчанай умоўнасцю фільма.

Ёсць і іншыя прыклады – стылістычнай цэласнасці пры мінімалістычных элементах дакументальнай матэрыі – якія дэманструюць творчы патэнцыял выключна хранікальнай умоўнасці – “An ordinary country” (рэжысёр Tomasz Wolski, Польшча). Рэжысёр робіць гэты фільм з архіўных стужак польскіх спецслужбаў, якія ў сацыялістычныя часы вялі назіранні за “ненадзейнымі” грамадзянамі. Фанаграмай служаць аўтэнтычныя запісы праслухоўвання прыватных тэлефонаў. Звяртае ўвагу амбітная мастацкая задача рэжысёра: з разрозненых эпізодаў, аніяк не звязаных паміж сабой, абрываючых аўдыя-фрагментаў ён спрабуе стварыць панараму грамадскага жыцця, цэласны аповед, закончаную гісторыю з ясным сюжэтам. Гэтыя наратыў не вельмі лёгкі для ўспрымання, вымагае ўважлівасці і засяроджанасці, але прыцягальным у ім з’яўляецца менавіта тая самая творчая рэарганізацыя рэчаіснасці, стварэнне новай кінематаграфічнай рэальнасці, якой так бракуе ў многіх літаральных сучасных карцінах, што рэпрэзентуюць не больш, чым проста рэгістрацыю штодзённасці.

Яшчэ адзін хранікальны фільм конкурснай праграмы – “Foundation Pit” (рэжысёр Andrew Gryazev, Расія), які паслядоўна вытрымлівае мастацкую ўмоўнасць, зроблены з архіўных матэрыялаў сённяшняга дня – выпускаў навін расійскага тэлебачання і інтэрнэт-зваротаў. Пры ўсёй як хаатычнасці, так і адначасова аднатыпнасці матэрыялу, маргінальнасці, эксцэнтрычнасці ці, наадварот, банальнасці персанажаў відэасюжэтаў і элементарным мантажным прынцыпе, гэтыя аўдыявізуальныя паведамленні паслядоўна структуруюцца і складаюцца ў выразнае кінематаграфічнае пасланне, з якога праглядае зборны вобраз сучаснай Расіі.

Строгасць мастацкай умоўнасці і вытрыманасць стылю дэманструе і адзін з беларускіх фільмаў кракаўскай праграмы – “Эпітафія” рэжысёра Віктара Аслюка. У ім выкарыстоўваецца мінімальная колькасць элементаў дакументальнай матэрыі. Аднародная мастацкая ўмоўнасць (выкарыстоўваецца метада назірання) выключае якія б то

ні было згадкі прысутнасці здымачнай камеры, жыццё ідзе “само па сабе”. Дзеянне карціны разгортваецца на могілках у Беларусі. Гэта адзін з самых маўклівых фільмаў праграмы, ідзе спроба нарацыі менавіта візуальнымі сродкамі. Па задуме рэжысёра, галоўны герой фільма (энтузіяст, які прыбірае магільны і складае электронны каталог пахаванняў) не стаіць у цэнтры апавядання, а увасабляе сабой функцыю правадніка. Да таго ж, ён яднае эпізоды і месцы і праз сваё фатаграфаванне дае падставы для ўжытку “суб’ектыўнай камеры” – яго вачыма мы бачым праявы жыцця на могілках. Умоўнасць падкрэсліваецца дэталямі, напрыклад, у адным з планаў, які буйна паказвае фота на магільным камні, нейкі час наводзіцца рэзкасць і правіцца кампазіцыя – такім чынам імітуюцца маніпуляцыі героя з фотаапаратам і выглядае, як бы ён ажыццяўляе гэту здымку. Асобную наратыўную лінію складаюць фатаграфіі пахаваных людзей, якія таксама робяцца героямі фільма. Адабраныя менавіта не пашпартныя стэрэатыпныя фота, а выразныя партрэты, праз якія відаць характар чалавека. Партрэты групуюцца не выпадкова, а сістэмна, іх паступовае ўзнікненне суправаджаецца эмацыйным развіццём, у канцы ўражае серыя твараў, якія ўсміхаюцца. Фотаздымкі з магільных помнікаў не з’яўляюцца адвольна, «з ніадкуль» – іх уключэнне ў матэрыю фільма апраўдваецца дзеяннямі і позіркамі галоўнага героя. Фільм здымаўся на мностве гарадскіх і вясковых могілак па ўсёй Беларусі, аднак усё мантуецца, як адно месца, адны могілкі, адна прастора. Могілкі не выглядаюць канкрэтным месцам падзей (лакацыяй), а пераўтвараюцца ў асаблівы, трохі дзіўны асяродак, дзе ўсё ідзе па коле, востра адчуваецца і крохкасць жыцця, і адначасова яго бясконцасць.

За элегічным фарматам твора заўсёды стаіць пэўная доля абагульнення, руху ў бок мастацкага вобраза, што ёсць у “Эпітафіі”, аднак адсутнічае ў вялікай колькасці сучасных дакументальных фільмаў. Адною з іх несумненных прыкмет з’яўляецца празмерная канкрэтнасць, недахоп іншых сэнсаў, алюзій, падтэксту. Фільм абазначае менавіта тое, што ў ім паказваецца. З гэтым лагічна звязваецца здымачная стратэгія фіксацыі ўсяго запар. Следствам з’яўляецца велізарная колькасць паўтараў і разжыжэнне кінематаграфічнай матэрыі. Прычына гэтай з’явы відавочная: яна абумоўлена тэхналагічнымі інавацыямі сённяшняга дня. Пры ранейшай вытворчасці фільмаў на стужку падыход “што бачу, тое пяю” быў немагчымы, сама тэхналогія тады вымагала структурнага канцэпту на ўзроўні падрыхтоўкі здымак.

Аднак неаспрэчна і тое, што такія новыя драматургічныя і стылістычныя павевы прыносяць асаблівасці, якія можна расцэнываць як набытак. Так, стасункі здымачнай групы (ці часта аднаго апэратара-рэжысёра) з героямі набываюць нечуваны раней градус інтымнасці, асабістыя бар’еры значна пасоўваюцца, амаль знікаюць, што нярэдка забяспечвае максімальную шчырасць і адкрытасць герояў, дасягненне якой раней успрымалася як вялікі поспех, а зараз з’яўляецца амаль агульным месцам. Да таго ж, фільмы такога кшталту маюць часта больш камерны, менш глабальны тэматычны накірунак – здымаецца больш прыватных, асабістых гісторый, і ў іх рэпрэзентацыі магчымае глыбейшае пагружэнне.

Яшчэ адна характэрная прыкмета дакументалістыкі апошняга дзесяцігоддзя, якая моцна адрозніваецца ад ранейшых правіл, датычыць мантажу. Рэжысёры адмаўляюцца ад незаўважных пераходаў паміж планамі і дапускаюць “торганне” выявы. Такі метады праяўляецца прыкладна ў палове з разгледжаных 28-мі фільмаў. Пры гэтым найчасцей ігнаруюцца раней аксіяматычныя пастулаты, якія забараняюць спалучаць блізкія па буйнасці сярэднія планы. Увогуле, не прымаюцца да ўвагі аніякія правілы мантажу, у тым ліку складання, ужывання майстрамі, апісаныя ў падручніках. Мантаж у многіх сучасных выпадках зводзіцца да элементарнага злучэння, аб’яднання планаў паводле драматургіі храналагічнага ходу падзей. Найвыразней гэта відаць ў эпізодах размоў: чалавек гаворыць у камеру, непатрэбныя фрагменты маналога проста выразаюцца, астатняе клеіцца ўстык. Тым не менш, гэтую тэндэнцыю “торгання” у некаторых фільмах можна разглядаць як

адмысловы творчы прыём, ужыты для падкрэслівання арыгінальнасці матэрыялу, адсутнасці яго апрацоўкі рэжысёрам. Гэтым “новым” мантажом аднолькава карыстаюцца як кінематаграфічныя неафіты, так і вопытныя прафесіяналы з міжнародным іменем, што дазваляе вызначыць такую фактычную адсутнасць мантажных прынцыпаў не як рэжысёрскую надбайнасць, а як канцэпцыю.

Такім чынам, разгляд сучасных дакументальных фільмаў дазваляе зрабіць наступныя заключэнні. Самы распаўсюджаны элемент дакументальнай матэрыі – прамы сінхрон героя ў кадры. Апроч гэтага, часта выкарыстоўваецца камунікацыя паміж людзьмі, найперш, размовы, а таксама закадравы тэкст. У вялікай колькасці карцін прысутнічаюць рознага кшталту надпісы.

Увогуле, такая катэгорыя, як мастацкая ўмоўнасць, яе строгасць і вытрыманасць, у многіх выпадках недаацэньваецца рэжысёрамі. У большасці карцін ужываюцца шматлікія элементы дакументальнай матэрыі, што прыводзіць да камбінацыі ў адным фільме некалькіх тыпаў умоўнасцяў. Яны могуць не спалучацца і супярэчыць адна адной. Разбурэнне адзінства мастацкай умоўнасці нярэдка мае вынікам стылістычнае бязладдзе і неакрэсленасць формы фільма. Можна дапусціць, што ў значнай колькасці фільмаў назіраецца яўнае дамінаванне зместу над мастацкай формай.

Літаратура

1. Jack, C. Ellis and Betsy A. McLane «A new history of Documentary Film»: The Continuum International Publishing Group / C. Jack. – New York, 2006. – 385 p.
2. Соколов, В. С. Киноведение как наука / В. С. Соколов. – М. : «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2010. – 416 с.
3. Кэндзеляўска, Г. Дапаможнік кінадакументаліста / Г. Кэндзеляўска // Асновы майстэрства: Stowarzyszenie Miodych Twórców – «Ku Teatrowi». – Poznań, 2017. – 162 s.

*Девбенкова-Спарш Н.Б.
(Республика Беларусь, г. Минск)*

ТЕМА «РОЖДЕСТВА ХРИСТОВА» В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ БЕЛАРУСИ (НА ПРИМЕРЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ХОРОВОГО ИСКУССТВ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ)

Тема «Рождества Христова» в культурном пространстве занимает особое место, ассоциируемое с чем-то светлым, радостным, волшебным и позитивным. Олицетворением праздника Рождества является «чудо». И, конечно же, тема, отображаемая в культурном пространстве, носит благодушный, сияющий, светозарный характер.

Необходимо отметить, что в научной литературе до сих пор остаётся много вопросов в целостности восприятия темы «Рождества». И, несмотря на достаточно большое количество существующих исследований Елены Литвяк [1], Павла Фреуса [2], основывают свои исследования на канонических изображениях «Рождества Христова», начиная с самых первых изображений, где хорошо всем известная схема Рождества – новорождённый Младенец в яслях накрытый покрывалом, верный Иосиф и радостная Богородица. Безусловно, иконография, дополняется изображением животных, ликующих ангелов, яркой путеводной звездой, пришедшими поклониться пастухами и принесшими дарами волхвами. И проводят параллель с претворением темы в творческих работах великих художников эпох Средневековья, Возрождения. Таких как Джотто («Поклонение волхвов»), Роббер Кампен («Рождество Христова»), Рембрант Харменс ван Рейн («Поклонение волхвов»), Рогиер Ван дер Вейден («Поклонение волхвов»), Доминико Гирландайо («Рождество Христова»), Джентиле де Фабиано («Поклонение волхвов»), [1]

и отдельно на примере работ, находящихся в Римско-католических церквях, музеях и частных коллекциях Польши [2].

В музыкальном искусстве тема «Рождества» представляет собой многообразный мир, который раскрывается в калейдоскопе уникальных по своему строению, замыслу и воплощению произведений. Продолжая евангельские традиции, когда ночью на небе появились ангелы перед пастухами, славящие Бога: «*Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение!*» [Лк. 2: 13–14], композиторы создавали самую разнообразную музыку. Так, например, известная всем опера «Черевички», балет «Щелкунчик» Петра Ильича Чайковского, или опера «Ночь перед Рождеством» Николая Андреевича Римского-Корсакова. Нельзя не вспомнить «Ave Maria» Франца Шуберта, Иоганна Себастьяна Баха и других композиторов.

В данной статье мы продолжим начатое исследователями направление и попытаемся проанализировать специфику претворения темы «Рождества», но уже в белорусском культурном пространстве.

Для начала остановим свое внимание на неслучайно выбранной широкой по значению категории «тема». Понятие «тема» объединяет в себе содержание, изложение, рассуждение. Тема как основа явлений и событий. Она может быть предметом изображения и, несколько шире, материалом для отображения. Тема позволяет раскрыть специфику авторского восприятия изображаемого.

Так, например, известный белорусский художник Ядвига Сенько не раз обращалась к теме «Рождества Христова». Её четыре композиции раскрывают всю широту творческого подхода. В разработке композиций, художник использует неизменные строение иконографической схемы и изображение канонических образов. Изменения вносит только в элементы, в том числе и декоративные. В первой композиции «Рождество Христово» с образом новорождённого Младенца Христа показаны образы Иосифа и Девы Марии. Всё характеризуется естественной простотой, благочестием и чистотой.

Образ Девы Марии излучает нежность, трепет. Красная туника с золотой обшивкой, белый платок также с золотой обшивкой накрывает её голову и плечи.

Образ Младенца показан с прекрасными чертами лица, в белоснежной тунике с золотой вышивкой. Он лежит на застеленном белым покрывалом сене. Сарай изображён достаточно скромно. Стоят животные – вол, осел.

Во второй композиции «Рождество Христово» художник акцентировала внимание на высоких яслях, и на благословляющем жесте Младенца. Дева Мария показана стоящей на коленях. С величайшим почтением и благоговением она пеленает левой рукой оголенные ножки Младенца в белоснежное покрывало. Образ её показан в белой тунике поверх сине-голубого оттенка одежды.

Ещё один пример привнесения нового авторского видения в третьей композиции «Рождество Христово» является замысел раскрытой книги. В этой книге разворачивается рассказ, но рассказ, изображённый в виде символа – иконографическая схема. Рассказ разворачивается в пространстве и во времени. При полной свободе, широте замысла и оригинальности художественных композиций четвёртая картина «Рождество Христово» (рис. 4.) сохраняет цельность и иерархический характер иконографического изображения. Образ Девы Марии со сложенными руками изображён у изголовья Младенца. Иосиф склонился перед Христом, держа в правой руке цветок лилии. За спинами Марии и Иосифа изображены два ангела.

Безусловно, композиции интересны, уникальны, заключают в себе свежесть энергии, красоту, пластичность художественных форм. Основными отличиями является изображение нимбов. Младенец показан спеленованным во второй картине. В остальных композициях образ Младенца изображён в лёгкой тунике, а пелена выполняет функцию покрывала.

В поисках новых эффектов белорусский художник Сергей Шемет в композиции

«Рождество Христово» объединил на одной плоскости иконографическую схему «Рождества Христова», благовествующих ангелов, внимающих им пастухов, волхвов, которые идут для поклонения Младенцу, и свет воссиявшей звезды. Интересное авторское решение художника – это разделение композиции на два плана. Первый план – звезда, излучающая обильный свет. Он растекается в виде треугольника и озаряет святое семейство в пещере и животных. Образ Девы Марии необычайной красоты, изображён в тунике розового цвета. Подпоясана. Снизу накинута мантия. Образ показан в сидячем положении с распущенными золотыми волосами, спадающими ей на плечи. Святой Иосиф стоит рядом. Опирается на посох и с благоговением смотрит на Младенца. На второй тёмной плоскости композиции, на фоне ночного неба показаны благовествующие Ангелы и внимающие им пастухи и идущие волхвы.

В музыкальном искусстве, а точнее в хоровом претворении темы «Рождества Христова» необычно раскрыла известный композитор Людмила Шлег. Используя одну тему, композитор позволила себе трактовать канонический текст, канонические жанры в разных музыкальных формах. Это и «Рождественский концерт», «Рождественские песнопения», «Рождественский триптих». Как видно, у Л. Шлег нет типовых форм, все композиции сугубо индивидуальны и неповторимы. И вместе с этим – это целостный мир. И в этом мире все взаимосвязано незримыми нитями, своей художественной логикой. Каждое сочинение находится в цепи, каждое продолжает тему «Рождества Христова», каждое входит в один из идейных циклов или представляет один поэтический голос.

Тема «Рождества» в широко охватной концепции жанров концерта, триптиха позволила соединить самостоятельные канонические тексты богослужебной практики, совершаемой на праздник «Рождество Христово» в литургической практике православной Церкви. В соотношении друг с другом соединённые тексты преобретают дополнительные смыслы. Так, в результате рождается произведение с чисто музыкальными закономерностями формы и смысла, в котором роль композитора-новатора огромна. Подобный принцип есть характерной чертой с особым глубоким смыслом творческой натуры Л. Шлег. Так, например, в «Рождественском концерте» не скованные целенаправленностью чинопоследования богослужебной литургической практики канонические тексты и канонические жанры обретают особое значение. Концерт, состоящий из 7 номеров: № 1 тропарь «Рождество Христово»; № 2 «Светилен»; № 3 «С Рождеством Христовым»; № 4 тропарь «Рождество Христово»; № 5 тропарь «Возсиял еси Христе от Девы»; № 6 «Хвалитная стихира»; № 7 тропарь «Рождество Христово» характерен тональной цельностью и завершенностью. Тональное развитие охватывает тропарь «Рождество Христово», являющийся доминантой концерта, озаряющий тематически всю музыкальную композицию.

Анализируя хоровые триптихи «Рождественские песнопения» и «Рождественский триптих» (1995), которые представляют единые целостные музыкальные композиции на канонические тексты рождественской службы, мы находим идеальное соответствие между каноническим текстом и музыкальной тканью Л. Шлег. Такое соответствие возникает лишь при глубоком внутреннем созвучии. Словно каждая нота, озвученная детским трехголосным хором (схожесть с ангельским звучанием), таинственно воздушно озвучивает канонический текст произведений: кондак «Рождество Христово», величание и песнопение «Благословлю Господа», «Рождественское песнопение» и тропарь, кондак и величание Рождеству Христово «Рождественского триптиха».

Таким образом, понятие «тема» – это в некоторой степени черта, заполненная таинственным смыслом. С одной стороны, специфика категории открывает большие горизонты для творческой фантазии, не сковывающей творца, позволяет рисовать картины, наиболее полно раскрывая задуманное, выделять живописное начало, либо с необычной тонкостью воплощать затаенное или открытое чувство, передающее многозначность «Рождества Христова». С другой, специфика понятия «темы» позволила

соединить не соединяемое, выделить единое во множестве в соотношении друг с другом, канонические жанры и канонические тексты, иконографические схемы и образы.

Литература

1. Литвяк, Е. Рождество в христианском искусстве [Электронный ресурс] / Е. Литвяк // Правмир, 2016. – Дата доступа: www.pravmir.ru. – Дата доступа: 01.04.2020.

2. Фреус, П. Рождество Христово в искусстве [Электронный ресурс] / П. Фреус // Culture.pl 12.2010. – Дата доступа: <https://Culture.pl/ru>. – Дата доступа: 01.04.2020.

Ерёмина Е.П.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ГЕНДЕРНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В ПОСТАНОВКАХ ТЕАТРОВ КУКОЛ БЕЛАРУСИ 2010-Х ГОДОВ

Гендерная проблематика и феминистский дискурс, как отмечает в статье «Феминистский театр в Беларуси как пространство для будущего» Т. Артимович, начинают постепенно проникать в белорусское театральное поле, начиная с 1990-х годов, но заметными на отечественной сцене становятся только в 2010-х [2, с. 8]. Проявляясь на уровне возникновения плеяды драматургинь и режиссерок, прежде всего в драматическом театре, с одной стороны, с другой, этот поворот становится ощутим на уровне изменения проблемно-тематического поля постановок, предлагаемой в них оптики. Данный процесс обозначает себя и на сцене белорусского театра кукол, хоть и с некоторыми поправками. Новые драматургические тексты для театра кукол отечественными авторами, в принципе, создаются нечасто и ставятся редко, хоть в 2010-е годы и осуществляются постановки по пьесам С. Залеской-Бень, О. Сабело (в соавторстве с И. Казаковым) и Е. Мальчевской. В этот же период на сцене театров кукол идут спектакли, поставленные Е. Плютовой, С. Залеской-Бень, начало режиссерской работы которых относится еще к середине 2000-х годов, Н. Слащевой, а также И. Цыпиной и Е. Ложкиной-Белевич, причем две последние являются представительницами украинского и российского театра кукол соответственно. Появляются в 2010-х годах и спектакли, в которых гендерная проблематика, осмысление гендерных ролей, стереотипов и (не)равенства, репрезентация образов мужчины и женщины, а также специфического «женского» опыта занимает заметное место. Постановки, сознательно акцентирующие данные проблемы и сконцентрированные на них, немногочисленны, однако в ряде спектаклей темы роли и положения женщины в обществе, гендерного (не)равенства, противопоставления «женского» и «мужского» восприятия и опыта звучат отчетливо. К таким работам относятся спектакли Н. Слащевой «Гедда Габлер» Г. Ибсена (Гомельский государственный театр кукол, 2015), Р. Кудашева «Фро» по А. Платонову (Брестский театр кукол, 2015), И. Казакова «Кандид, или Оптимизм» по Вольтеру (Могилевский областной театр кукол, 2019), И. Цыпиной «Одна абсолютно счастливая деревня» по Б. Вахтину (Гомельский государственный театр кукол, 2015) и «Интервью с ведьмами» Е. Корняга (Белорусский государственный театр кукол, 2015).

В большинстве этих постановок тема положения женщины в обществе и гендерного неравенства, определяющих ее судьбу, была задана драматургической основой, в частности, эти вопросы были остро обозначены в произведениях Г. Ибсена и Вольтера. Постановщики в этом случае следовали за текстом, придавая звучанию темы большую или меньшую актуальность. В спектакле Н. Слащевой главная героиня, Гедда Габлер, была представлена личностью, которая находится в конфликте с задаваемыми ее гендерной ролью правилами поведения и жизненным сценарием. Она становится женой и готовится, как известно из текста пьесы, стать матерью, однако ее существо противится

этому. Не находя возможности реализовать себя в рамках заданной гендерной роли, так как героиня не соответствует требованиям, предъявляемым к женщине, воплощением всех добродетелей которой выступает Теа Эльвстед, Гедда направляет свою энергию на разрушение сначала Левборга, а затем себя самой. Гедда Габлер репрезентует в постановке Н. Слащевой условно маскулинное в женщине: острый ум, решительность, действенность, стремление к доминированию и свободе. Это выражается в речевых характеристиках героини, ее пластике и визуальном решении образа: она обута в сапоги-ботфорты, платье напоминает военный мундир, а волосы – символ «женской» энергии, мягкости, созидания – спрятаны под чалму. Контрастно на визуальном уровне решен образ Теа: длинные распущенные волосы и платье, напоминающее одновременно наряд школьницы, экономки и монахини, создают образ мягкой, заботливой, целомудренной, вдохновляющей женщины-опоры для мужчины. Теа, которая, в сущности, как и Гедда не реализовала себя как мать и жена, находит свое призвание в помощи и служении мужчине, сначала Левборгу, затем – Тесману. Для Гедды Габлер такая роль оказывается невозможна, что приводит к трагическим событиям. В интерпретации Н. Слащевой, которая вместе с художницей О. Щербинской решает спектакль в эстетике, близкой немому кино, Гедда Габлер выступает единоличным автором этой трагедии – «лучшей фильмы Гедды» [5, с. 10], ее сценаристом, режиссером и главной героиней. Сценографическое решение, построенное на использовании контрастных цветов (черный, темно-синий и белый с вкраплениями красного) и тяготеющее к графичности, а также введение в спектакль соответствующих титров в финале, поддерживают эту тему. Важным образом, раскрывающим мотив (само)разрушения и игры, в которую превращает жизнь Гедда, является также кегельбан: в ряде сцен спектакля героини представлены огромными кеглями, а пистолеты генерала Габлера заменяет желоб с шаром для игры.

В пьесе Г. Ибсена и спектакле Н. Слащевой, несмотря на тему ограничивающего характера и деструктивности гендерных ролей и стереотипов, образ Гедды Габлер все же дает основания для подпитки последних, так как главная героиня предстает носителем типично «женских» недостатков – коварства, лживости, некоторой истеричности. В постановке И. Казакова «Кандид, или Оптимизм», напротив, гендерные стереотипы, положение женщины в обществе и отношение к ней получают остро критическое осмысление. Отношение и сведение женщины к роли сексуального объекта, заявленное в литературной первооснове спектакля, акцентируется режиссером и художницей Т. Нерсисян в решении образов женских персонажей. Так, подчеркнуто сексуализирован образ Пакеты, являющийся в спектакле эпизодическим: исполнительница этой роли одета в чулки и нижнее белье черного цвета, и во время единственной сцены с участием данного персонажа исполняет эротический танец. Объективация женщины и сведение ее ценности к молодости и красоте ее тела, являющегося источником удовольствия для мужчины, выражена и в решении образа Кунигунды. Это один из немногих персонажей, который представлен не только в живом, но и кукольном плане, причем отдельными частями тела, что подчеркивает телесный, сексуальный аспект ее существования. Особенно выразительно эта тема телесности звучит в финале постановки, когда подурневшая Кунигунда представляется как тело-оболочка – кукла с вытянутым некрасивым лицом, длинными руками и отвисшей грудью. Кроме того, одной из самых драматичных в тяготеющем к фарсовости спектакле, становится сцена, где Старуха рассказывает свою историю. Для современника в данной сцене, намеренно акцентированной режиссером, важными являются звучащие в ней темы насилия как неотъемлемой части жизни женщины, отношения к ней исключительно как объекту, от которых ее не может защитить ни социальный статус, ни интеллектуальное развитие, ни внешность.

В спектакле Р. Кудашева «Фро» в фокус «критики», напротив, попадает новая гендерная роль, навязываемая/предлагаемая женщине советской реальностью 1930-х

годов, исследуется диссонанс, который возникает в результате столкновения желания героини, Фро, построить свое маленькое «мещанское» счастье и стремления соответствовать требованиям, предъявляемым к ней новой реальностью, осознаваемой ею необходимости «много работать» для счастья всеобщего и построения «коллективного рая» – позиция, которую транслирует ее муж Федор. Визуальным воплощением этого диссонанса (художница М. Завьялова) является несколько ироничный, как и весь спектакль, образ «красной Евы» – женщины в красном покрывале, отсылающем одновременно и к мофорию Богородицы, и к советскому флагу, держащей в одной руке библейское яблоко, а в другой – серп и молот. В определенном смысле можно говорить о том, что в спектакле Р. Кудашева транслируются традиционное представление о женской и мужской гендерных ролях и предписываемых тому или иному гендеру характеристиках: Фро, сконцентрированная на доме и семье, заботе о близких, ожидающая возвращения мужа, и Федор, чья энергия направлена на претворения в жизнь «великой» и абстрактной идеи, покидающий жену, чтобы уехать «строить коммунизм или что-нибудь еще». Важно отметить, что Р. Кудашев, в некотором смысле, преодолевает возможную критику подобной репрезентации «мужского» и «женского», обращаясь к библейским мотивам и образам (Федор и Фро предстают в ряде сцен в образах перволюдей, Адама и Евы, находящихся в гармонии с собой и миром), а также переводя конфликт из сферы их столкновения в плоскость конфликта индивидуального, общечеловеческого стремления к любви и счастью и социального, заданных идеологией ценностных ориентиров.

Противопоставление «мужского» и «женского» восприятия и опыта занимает важное место в постановке И. Цыпиной «Одна абсолютно счастливая деревня». В спектакле есть две основные тематические сферы – взаимоотношения Полины и Михеева, и война. Пересекаясь, они превращают личную историю героини в репрезентацию общего для целого поколения женщин опыта проживания войны и послевоенного времени. Этот опыт раскрывается как в ряде массовых сцен, так и в образе Полины. Режиссерка вводит в спектакль своеобразный «женский хор», который и представляет на коллективном уровне данный опыт: актрисы обнимают шинели, символизирующие уходивших на войну мужчин, разбирают стоящий на сцене забор и сооружают из него противотанковые ежи (художник К. Криштапович), поочередно читают письмо Михеева с фронта, сменяя, с известием о его смерти, белые платки на черные вдовьи; исполняют песни, которые в ключевых сценах (свадьба, рождение ребенка, известие о смерти и пр.) заменяют диалоги либо монологи, и выражают психологическое состояние главной героини. Через образ Полины этот коллективный опыт приобретает более осязаемый характер. После гибели на войне мужа героиня остается одна, без какой-либо поддержки, и вынуждена совмещать традиционные «женскую» и «мужскую» роли: заниматься детьми и их обеспечением, ремонтом дома, работать на заводе и т.д. Кроме того, именно Полина артикулирует различие в «женском» и «мужском» отношении к войне и опыте ее проживания, произнося фразу: «Зачем ты погиб смертью храбрых, лучше бы жил жизнью не храбрых, как все живут» [4], адресованную умершему Михееву. «Мужское» отношение к войне и ее опыт представлены в спектакле как «героические»: Михеев оставляет семью и уходит на фронт, где погибает, спасая жизни других солдат. «Женское» – как условно «негероическое» выживание и повседневная борьба, которая продолжается и после окончания боевых действий, и требует огромных моральных и физических усилий.

Во всех перечисленных постановках обращение к гендерной проблематике, за исключением «Кандида», по большому счету, не являлось интенциональным. Исключение представляет собой «Интервью с ведьмами» Е. Корняга. Спектакль анализировался довольно подробно [6, 7], поэтому ограничимся только отдельными моментами. Режиссер и автор текста, созданного на основе сказок братьев Гримм, сосредотачивается в нем на осмыслении специфического женского опыта материнства (желание материнства и его страх, потеря ребенка и детородной функции), материнско-дочерних отношений (значение

фигуры матери в жизни женщины, любовь и ненависть к ней), сексуальности, гендерных стереотипов и связанных с ними травм. В спектакле достаточно выразительно заявлена оппозиция «женское-мужское»: в нем нет мужчин-героев, они присутствуют только опосредованно в историях ведьм, и либо как жертвы, либо как «вредители». Обращает на себя внимание еще один важный момент. Как отмечала в своей лекции «Феминистский поворот, которого никогда не было» А. Адамецка-Ситэк, «театр часто несет своим зрителям циничную, по своей сути, идею: “Смотри, насколько притягательно женское тело в страданиях, как хорошо оно сочетается с этой феерией цветов, плексигласовыми панелями, с проекциями» [1]. Однако в спектакле Е. Корняга, несмотря на воспроизведение эстетики гламурного ночного клуба в сценографии Т. Нерсисян и обилие травматического опыта, «страдающие женские тела» не эстетизируются. Режиссер не пытается сделать своих героинь «красивыми», сексуально привлекательными. Единственная, чья сексуальность подчеркнута, – ведьма-девственница. Но и в данном случае это является не самоцелью, а работой с гендерными стереотипами. Сексуальность героини гипертрофирована, доведена до гротеска, как и одержимость ведьмы собственной красотой, что превращает ее тело в асексуальное. Вместе с тем, следует отметить, что в спектакле Е. Корняга все же не преодолевает достаточно стереотипное представление героинь как довольно истеричных, завистливых, иногда несколько глуповатых особ. Здесь можно в определенной степени говорить о «мужском» взгляде, который доминирует в театре [2, с. 9], и, в целом, об образе женщины, представлении о «женственности» и пр., которые «конструируются как основание для репрезентации, зеркало, подносимое мужчине» [3, с. 741]. Однако это требует отдельного исследования и не является нашей целью.

Перечисленными постановками список работ, в которых затрагивается гендерная проблематика, безусловно, не ограничивается. В данной статье мы лишь обозначаем присутствие в белорусском театральном поле, в том числе, в театре кукол, спектаклей, в которых она так или иначе представлена, что является подтверждением актуальности вопросов, связанных с гендерным (не)равенством, ролями и стереотипами и т.д. в современном обществе, и обуславливает необходимость и перспективности дальнейших исследований в этой области.

Литература

1. Адамецка-Сітэк, А. Феміністычны паварот, якога ніколі не было Альбо як далёка ты можаш зайсці ў межах сістэмы? [Электронный ресурс] / А. Адамецка-Сітэк // rARTisan. Альманах сучаснае беларускае культуры. – Режим доступа: <https://partisanmag.by/?p=12785>. – Дата доступа: 05.09.2020.
2. Артёмович, Т. Феминистский театр в Беларуси как пространство для будущего. Введение в антологию / Т. Артёмович // Все нормально. Ее-версия : антология современной белорусской драматургии ; под ред. Т. Артёмович [и др.]. – Минск : Логвінаў, 2019. – с. 5–26.
3. Лауретис де, Т. В зазеркалье: женщина, кино и язык / Т. де Лауретис // Введение в гендерные исследования. Ч. II : Хрестоматия ; под ред. С. В. Жеребкина. – Харьков ; СПб. : ХЦГИ ; Алетейя, 2001. – с. 738–758.
4. Одна абсолютно счастливая деревня: спектакль [Электронный ресурс] / Гомельский гос. театр кукол ; реж. И. Цыпина. – Гомель. – Режим доступа: https://drive.google.com/file/d/11PrDXVJctcbGil2Q4KZq4FAM_dpYxocg/view. – Дата доступа: 05.05.2020.
5. Ступінскі, У. Лепшая фільма Геды / У. Ступінскі // Мастацтва. – 2015. – № 8. – с. 10.
6. Яроміна, К. Беларуская і еўрапейская казка на сцэне тэатра лялек. З вопыту Беларускага дзяржаўнага тэатра лялек XXI ст. / К. Яроміна // Казка ў еўрапейскай

прасторы: гісторыя і сучаснасць : матэр. Міжнар. форуму даследчыкаў беларускай казкі (Мінск, 17–18 мая 2018 г.) / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; рэдкал. : А. І. Лакотка (гал.рэд.) [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2019. – с. 182–193.

7. Яроміна, К. «Казачна-міфалагічныя» пастаноўкі Я. Карняга / К. Яроміна // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў : зб. навук. арт. Вып. 1 / гал. рэд. А. І. Лакотка ; Цэнтр даслед. бел. культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Мінск : Права і эканоміка, 2020. – с. 366–369.

Ермолович-Дащинский Д.Д.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ОБРАЗ АРКАДИНОЙ НА ДРАМАТИЧЕСКОЙ СЦЕНЕ БЕЛАРУСИ КОНЦА XX–XXI ВВ. (К 160-ЛЕТИЮ А. П. ЧЕХОВА)

«Чайка» А. Чехова стала знаковым произведением для белорусского театра. Написанная в 1895–1896 годах, в театральном сезоне 1898/99 она была поставлена в Гродно труппой П. Никоновой, в Минске – антрепризой Н. Васильевой по мизансценам Московского Художественно-общедоступного театра. В БССР «Чайка» впервые поставлена в 1940 году, в Гомельском русском театре как дипломный спектакль актерского курса Московского института театральных искусств (постановка Л. Леонидова, режиссеры – И. Раевский и А. Каров, художник – И. Трояновский) [5, с. 513].

В период социально-культурной трансформации конца XX–XXI столетий, связанной с обретением Беларусью независимости и становлением ее как суверенного государства, режиссерская интерпретация «Чайки» в национальном драматическом театре отличается экспериментальным поиском, отличным от традиций толкования чеховской драмы, присущих русскому классическому театру. Роль одной из главных героинь пьесы, Аркадиной, исполняется в современном театре актрисами, чье мастерство и художественный опыт стали достоянием белорусской театральной школы.

Рид Талипов, громко заявивший о себе в конце 1980-х – начале 1990-х годов, как режиссер театра абсурда и модерна («Стриптиз» С. Мрожека, «Картотека» Т. Ружевича, «Яма» по А. Куприну и др.), поставил и оформил «Чайку» в 1997 году в Гомельском областном драматическом театре. В своем сценическом произведении, ставшем событием для белорусского театрального искусства, он освоил территорию традиционного психологического театра, в который, тем не менее, привнес символистское начало. Большое значение в спектакле имела тема искусства. Режиссер, с присущей ему парадоксальностью, сочетал театр с реальной жизнью героев. И всё же, определяющими для «Чайки» Талипова стали «пять пудов любви», которые пленяют и гнетут всех, без исключения, персонажей. При этом, любовь в спектакле – не фейерверк страстей, она тиха и болезненна, безнадежна и фатальна.

Абсолютное лидерство Талипов отдавал Аркадиной (народная артистка Беларуси Людмила Корхова). Очаровательна и изменчива, внимательна к другим и, одновременно, вероломна, она искусно «дирижировала» окружающим ее миром. Л. Корхова талантливо раскрывала драму неординарной женщины, которая напрасно пытается остановить неумолимый бег времени. Вместе с тем, в определенных обстоятельствах, примадонна Аркадина была готова милостиво уступить пальму первенства, заманив героев в свой заколдованный круг, где никому не найти покоя и счастья, где каждый – подстреленная чайка (сцены, где Аркадина играет своей элегантной красной шляпкой или надевает на Заречную свое пушистое опереточное боа). Во многом опередив свое время, Талипов создал на белорусской провинциальной сцене мир роскошных стильных костюмов,

изысканной пространственной мизансцены, импрессионизма колористических решений [1, с. 22].

В 2015 году Национальный академический театр имени Янки Купалы в третий раз за свою историю обратился к «Чайке», приурочив спектакль к 155-летию автора (постановка главного режиссера театра Николая Пинигина, оформление литовского художника Мариуса Яцовскиса). До этого комедия ставилась в 1954 году Любовью Мозалевской и в 1996 году Ниной Пискаревой [5, с. 513–514].

По мнению театрального критика Татьяны Орловой, режиссер не требовал в новом спектакле, который и сегодня идет в театре, глубокого погружения артистов в душевные переживания героев. В монологе Нины Заречной о мировой душе он увидел грядущий апокалипсис, крах всех земных ценностей и превращение действующих лиц «Чайки» в чудовищ. Сама чайка, которую за крыло волокут по сцене, похожа на аэроплан. В спектакле можно увидеть ноутбук, видеокамеру, киноэкран, сложный видео-контент, однако Н. Пинигин не переносит действие пьесы в сегодняшний день, совершенно игнорируя при этом приметы и нравы рубежа XIX и XX веков.

Роль Аркадиной в двух составах играют народная артистка Беларуси Зоя Белохвостик и актриса Евгения Кульбачная. Аркадина в деревянной бочке топит Тригорина, убеждая молодого любовника в его безвольности, и стреляется с сыном, как в детской игре, сложив вместе пальцы правой руки.

Героиня все время помнит, что она – известная актриса, и не произносит ни одного слова естественно, а фальшиво играет и в горе, и в радости. В «Чайке» Пинигина выстрел звучит не единожды в финале, а не менее десяти раз на протяжении всего действия. Спектакль начинается с драки и заканчивается неотвратимой катастрофой с кадрами аварии на АЭС «Фукусима-1» [3].

В тот же юбилейный год в Белорусском государственном молодежном театре состоялась премьера экспериментального спектакля «Чехов. Комедия. Чайка.» в постановке российского режиссера Искандера Сакаева с минималистской сценографией Ольги Грицаевой. Расценивая творчество Чехова как предтечу постмодерна, особое значение в «Чайке» режиссер придает текстологическим, сюжетным и игровым отсылкам к «Гамлету» У. Шекспира [4]. Таким образом, для Сакаева Треплев – Гамлет, а Аркадина – Гертруда. Заслуженная артистка Республики Беларусь, исполнительница роли Аркадиной, Наталья Онищенко в одном из интервью отметила: *«Я же играю патологию, какую-то последнюю любовь, за которую Аркадина цепляется. Режиссер Искандер Сакаев все время хотел контрастов в эмоциональной подаче, в поведении»* [2].

В спектакле, изобилующем цитатами из О. Коршуноваса, гротеск возникает от безысходности жизни персонажей. И. Сакаев говорит в своей работе о терпении – в жизни и творческой профессии, а художественную концепцию формулирует словами Нины Заречной: *«Умей нести свой крест и веруй»* [4].

Трагическая комедия «Чайка» – одно из самых «театральных» произведений А. Чехова, в котором драматург показывает иную, оборотную сторону искусства – коллизию консервативного и новаторского направлений, психологию «служителей Мельпомены», истинную атмосферу «закулисья». Эти темы еще долго останутся актуальными для постсоветской, исторически молодой культуры. Образ истеричной нарциссистки Аркадиной раскрывает еще одну сторону многогранной «Чайки» – созависимые отношения матери и сына, драматичный конфликт поколений, «Эдипов комплекс» Треплева.

Литература

1. Гаробчанка, Т. Тэатр у разарванай прасторы : нататкі аб міжнародным тэатральным фестывалі “Белая вежа” / Т. Гаробчанка // Тэатральная творчасць. – 1998. – № 1. – с. 17–23.

2. Онищенко, Н. Страсти оставим для сцены [Электронный ресурс] / Н. Онищенко ; беседовал В. Пепеляев // Сов. Белоруссия. – 2018. – 23 марта. – Режим доступа: <https://www.sb.by/articles/strasti-ostavim-dlya-stseny.html>. – Дата доступа: 10.10.2020.

3. Орлова, Т. Чайкины страдания [Электронный ресурс]/ Т. Орлова // Сов. Белоруссия. – 2015. – 14 мая. – Режим доступа: <https://www.sb.by/articles/chaykiny-stradaniya.html>. – Дата доступа: 10.10.2020.

4. Сакаев, И. Жизнь смешна в своем трагизме [Электронный ресурс] / И. Сакаев ; беседовала Л. Громыко // Людмила Громыко. Театр. – 25.11.2015. – Режим доступа: https://gromykotheatre.org/2015/11/21/gromyko_sakaev/. – Дата доступа: 10.10.2020.

5. Тэатральная Беларусь : энцыклапедыя : у 2 т. / пад агул. рэд. А. В. Сабалеўскага. – Мінск : БелЭн, 2003. – Т. 2 : Лабанок – Яшчур. – 576 с.

Ефремова И.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

К УТОЧНЕНИЮ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ПОНЯТИЯ БАЛА И ВЫЯВЛЕНИЮ СТРУКТУРНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ БАЛЬНЫХ МЕРОПРИЯТИЙ

Одной из тенденций культурной жизни белорусского общества XXI столетия является неподдельный интерес к бальной традиции, рецепция которой на отечественных землях началась на рубеже XIII–XIV веков. К моменту возникновения ВКЛ бал в Западной Европе находился в стадии своего формирования, связанной с рыцарской культурой. Как верно отмечает И. И. Бодунова, в это время в среде литовских магнатов происходил «наметившийся достаточно активный и стабильный процесс аккумуляции европейского культурного пространства. В частности, происходило приобщение к европейской рыцарской культуре, <...> принятие рыцарского этического кодекса» [15, с. 82]. Очевидно, что данный процесс подразумевал заимствование тех явлений, которые функционировали в рыцарской среде, в том числе, практики устройства рыцарских турниров с характерной для них празднично-репрезентативной танцевально-пиршественной заключительной частью.

Насчитывая почти семисотлетнюю историю, балы выдержали испытание временем, оказываясь востребованными европейским социумом в разные историко-культурные эпохи. В прошлом столетии на постсоветском пространстве в силу объективных причин (свержение царской монархии, смена общественно-политического строя и идеологии) бальная практика, попав в разряд «пережитков буржуазной культуры», на долгое время «ушла в тень», утратив значение культурного репрезентанта. Современные реалии изменили сложившуюся ситуацию, реабилитировав бал в статусе историко-культурного наследия прошлого как один из факторов развития государства (Это утверждение находит подтверждение и на законодательном уровне суверенной Беларуси. Так, в первом Разделе Кодекса РБ «О культуре» от 20 июля 2016 г. № 413-3 (п. 1.8) дается определение культурной ценности, которая представляет собой «созданный человеком или тесно связанный с его деятельностью материальный объект и нематериальное проявление творчества человека, которые имеют историческое, художественное, научное или другое значение» [16]. Безусловно, балы вполне соотносятся с данным определением, а потому могут рассматриваться в качестве одной из культурных ценностей нашего государства. В настоящее время во всех регионах Беларуси бальная культура активно возрождается, а потому требует к себе пристального внимания, в том числе, со стороны науки. В данном докладе предпринята попытка научного осмысления рассматриваемого явления на основе уточнения определения понятия бала и выявления структурных особенностей бальных мероприятий.

Приступая к изучению какого-либо явления (в том числе, культурного или

художественного), прежде всего, необходимо уточнить позиции, связанные с его дефиницией. В свою очередь, дефиниция предполагает понимание этимологии и семантики лексемы, выступающей в качестве названия рассматриваемого явления.

Слово «бал» – иностранного происхождения. В переводе с итальянского («ballo») и французского («bal») оно означает «танец»; в переводе с латинского, английского и немецкого («ball») – «мяч» или «шар». На первый взгляд, эти два значения одного слова кажутся абсолютно разными. Действительно, что общего между танцем и мячом? Однако родство между ними есть, причем весьма непосредственное. Известно, что в средневековой Германии, согласно обычаю, в день Пасхи незамужние деревенские девушки приходили в гости к тем из своих подруг, которые с момента прошлогодних пасхальных праздников вышли замуж. Каждой из этих замужних молодых женщин в качестве подарка дарили небольшой мягкий мячик, а в знак благодарности получали приглашение на трапезу с танцами.

А вот в Древней Греции понятие «бал» выступало синонимом стихотворного ритма «хорей», лежащего в основе текстов танцевальных (часто хороводного плана) песен. Именно в этом смысле лексема «бал» заимствуется французами и итальянцами, а также англичанами. «Афиной замечает, – пишет французский исследователь Ц. Е. Рюэль, – что баллисмос всегда является синонимом хорей у поэтов Эпихарма, Софрона и Алексия. Отсюда итальянское “ballo” и слово “bal” на французском языке» [14]. Как видим, смысловое значение рассматриваемого слова во всех языках прямо или косвенно связано с танцем.

Уточнив этимологию и семантику лексемы «бал», перейдем к рассмотрению различных вариантов ее дефиниции. Согласно справочных изданий XIX века: «Бал – съезд, вечернее собрание обоего пола для пляски» [4, с. 44.]; «Баль (французское bal, итал. ballo, немецкое ball от ballare – танцевать) – в настоящее время означает собрание многочисленного общества лиц обоего пола для танцев. Балы отличаются от других танцевальных собраний известным блеском, более строгим этикетом и заранее определенным порядком» [9, с. 385]; «Бал – собрание общества обоего пола для танцев. Балы принадлежат к числу общественных развлечений новейшего времени... для удовольствия молодежи» [3, с. 500]; «Баль – званый вечеръ съ музыкой и танцами, частный или общественный; бал-маскарад – бал, на который гости являются в маскахъ» [8, с. 180]; «Бал – сбор, встреча для танцев под звуки одного или нескольких инструментов» [11, с. 77]; «Бал (от глагола «baller») – собрание людей, на котором танцуют под музыку; место проведения: бальный зал» [12, с. 847]; «Бал (с разг. лат. «ballare», танцевать) – собрания людей, где танцуют. Место, где танцуют» [13, с. 189].

В XX столетии толкования рассматриваемого явления пополнились следующими определениями, содержание которых практически не отличается от трактовок XIX века: «Бал – большой танцевальный вечер» [7, с. 31]; «Бал (от лат. «ballare»... в смысле «танцы») – танец, исполняемый с большим искусством; небольшое мимическое действие с музыкой» [10, с. 989].

XXI столетие расширило представление о бале, во многом благодаря появлению специальных научных исследований в области культурологии и искусствоведения: «Бал – это собрание, где мужчины и женщины упражняются в танце, а также просторное помещение для проведения этих собраний» [2]; «Бал (от фр. «bal», итал. «ballo», нем. «ball») – собрание многочисленного общества лиц обоих полов для танцев. Балы отличаются от обычных танцев или дискотеки повышенной торжественностью, более строгим этикетом и классическим набором танцев, следующих в заранее определённом порядке» [1]; «Бал – карнавализованное инобытие данной социальной структуры и связей; социально-организованная, регулярная, полифункциональная акция, локализованная по времени, пространству и количеству участников, атрибутом которой является танец» [6, с. 10.]; «Балом может считаться социокультурное событие

праздничного характера, заранее запланированное и тщательно продуманное до деталей, способное произвести особый эффект» [5, с. 87].

Как видим, в различных интерпретациях дефиниции бала данное явление отождествляется с танцами, которые трактуются в качестве инварианта, неизменной семантико-композиционной основы данных мероприятий. Все остальные параметры бала (вечернее время проведения; временная продолжительность; блеск и роскошь обстановки, строгий этикет и заранее определенный порядок действия, прежде всего, танцевальной программы; развлекательный характер, доставляющий удовольствие участникам; инобытийная сфера; событийность, обусловленная каким-либо праздничным поводом; запланированность; детальное продумывание «бального сценария»; произведение особого эффекта на присутствующих) являются дополнительными и не влияют на его структуру.

Вопрос структурных особенностей бальных мероприятий является крайне важным. Понимание и осознание логики построения того или иного из них, во многом облегчает работу по воссозданию целостной картины «бального мира» и его эволюции. Поэтому нам представляется целесообразным высказать свои умозаключения по вопросу классификации балов в соответствии со структурным принципом.

Исходя из приведенных выше различных трактовок понятия бала, вырисовывается единственная его модель как исключительно танцевального действия. Однако, опираясь на описания бальных мероприятий, почерпнутые из разнообразных источников (в том числе, архивного, исторического, мемуарного и научного характера), становится очевидным, что далеко не всегда содержание бального вечера ограничивалось исполнением одной танцевальной программы. Нередко балы, с точки зрения структуры, представляли как составные композиции, элементами которых выступали концертные (в том числе, концертно-театральные), игровые, трапезные и зрелищно-световые формы.

Так, в числе *концертных форм*, выполняющих, наряду с эстетической, просветительскую и репрезентативную функции, следует назвать исполнение в рамках бальной программы фрагмента (а иногда и полной версии) какого-либо популярного музыкально-сценического (оперы, балета, интермедии и т. п.) или чисто музыкального (инструментального или вокального; сольного, ансамблевого или оркестрового) произведения, для чего приглашались модные исполнители-виртуозы (вокалисты и инструменталисты), способные удивить публику своим мастерством, привести ее в восторг и восхищение. Среди *игровых форм* на балах в разное время практиковались шашки, шахматы, бильярд, карты, лото, фанты, «живые картины», шарады и др. *Бальная трапеза* в виде парадного ужина могла ограничиться скромным буфетом с закусками, десертом и напитками, а могла являть собой удивительное зрелище из многочисленных блюд (закусок, горячего, десерта и т. д.), каждое из которых представляло собой произведение кулинарного искусства. И, наконец, *зрелищно-световые формы*, представленные разнообразной иллюминацией и великолепными фейерверками.

Как правило, структура того или иного бала зависела, прежде всего, от конкретного контекста его проведения, в котором он мог мыслиться: а) как часть (как правило, финальная) какого-либо целостного празднично-торжественного действия, официального или неофициального характера (например, рыцарского турнира, коронации, тезоименитства или бракосочетания монарха, встречи иностранных послов и т. д.); б) как самостоятельное торжественно-репрезентативное или увеселительное мероприятие.

Очевидно, что в первом случае его структура будет тяготеть к одной частности в виде тотальной власти танцевального компонента. Во втором – структура бала будет составной, основанной на сочетании различных компонентов – танцевального, концертного (в том числе, концертно-театрального), игрового, трапезного и зрелищно-светового. При этом их совместная реализация в рамках того или иного бала не являлась обязательной. Комбинации структурных элементов могли быть самыми разнообразными, рождая столь же разнообразные композиционные модели бала (например, танцы –

концертное представление – ужин – танцы; танцы – «живые картины» – танцы – ужин – фейерверк; танцы – ужин – танцы – фейерверк и т. п.). При этом танцевальная программа часто «прославляла» балльное действо, выступая цементирующим его композицию элементом. Наиболее простой структурой для балльных мероприятий самостоятельного типа была двухэлементная (например, танцы – трапеза; танцы – фейерверк; танцы – фейерверк – танцы и др.).

Таким образом, в результате аналитических рассуждений становится очевидным, что по своей структуре балльные мероприятия делятся на две вида: – одночастные (монокомпонентные), представленные исключительно танцевальным элементом и входящие в композицию более крупного целостного действия – официального либо неофициального; – составные (поликомпонентные), включающие в себя от двух и более структурных элементов и выступающие в качестве самостоятельных мероприятий торжественно-репрезентативного либо увеселительного характера.

Исходя из вышеизложенного, становится очевидной необходимость уточнения дефиниции бала в плане ее универсализации. Учитывая данный факт, нами предлагается следующее определение балльной категории: Бал есть масштабное зрелищное действо (поликомпонентное или монокомпонентное) с композиционным фундаментом в виде танцевальной программы и комплексной «триадой» смысловых констант – искусства, игры и коммуникации, существующее как самостоятельное либо являющееся частью более крупного празднично-торжественного мероприятия, устраиваемое в вечернее время в различных слоях общества по особому, празднично-событийному, поводу либо без такового или с благотворительной целью (многие общественные балы), на государственные либо частные средства, разрабатываемое заранее и предполагающее специальную подготовку приглашенных на него гостей, их обязательное следование этикетным нормам на самом торжестве, способном доставить присутствующим эмоционально-чувственное удовольствие от происходящего.

Предложенное определение, вследствие классификационной множественности рассматриваемого явления, не претендует на статус абсолютно исчерпывающего. Однако данная дефиниция, по мнению автора, в определенной мере выявляет специфику рассматриваемого явления.

Литература

1. Бал [Электронный ресурс] // Википедия : свободная энциклопедия. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Бал>. – Дата доступа: 13.03.2020.
2. Балы [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://www.cosmovisions.com/\\$Bal.htm](http://www.cosmovisions.com/$Bal.htm). – Дата доступа: 13.03.2020.
3. Большая энциклопедия / под ред. С. Н. Южакова, П. Н. Милюкова. – СПб., 1900. – Т. 2. – с. 500.
4. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка / В. И. Даль. – М., 1955. – Т. 1. – с. 44.
5. Ефремова, И. В. Русский бал и его воссоздание в музыкальном искусстве XIX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / И. В. Ефремова. – Харьков, 2013. – с. 87.
6. Колесникова, А. В. Бал в истории русской культуры: автореф. дис. ... кандидата культурологии : 24.00.02/ А. В. Колесникова ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб., 1999. – 286 с.
7. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова ; Российская АН, Русский фонд культуры. – М., 1996. – с. 31.
8. Павленков, Ф. Ф. Энциклопедический словарь / Ф. Ф. Павленков. – 1-е изд. – СПб., 1899. – с. 180.
9. Энциклопедический словарь / под ред. И. Е. Андреевского. – СПб. : изд. Ф. А. Брокгаузъ (Лейпцигъ), И. А. Ефронъ, 1891. – Т. 2. – с. 385.

10. Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti. – Roma, 1949. – P. 989–993.
11. Grand dictionnaire universel par Pierre Larousse. – Tome deuxième. – Paris : Administration du grand dictionnaire universel, 17, 1865. – p. 77–80.
12. Grand Larousse encyclopédique : dix volumes. – Paris, 1960. – T. 1. – p. 847.
13. Larousse universel : nouveau dictionnaire encyclopédique : en 2 vol. / publié sous la direction de Claude Augé. – Paris, 1922. – T. 1. – p. 189.
14. Ruelle, С.-Е. Histoire de la danse : La danse dans l'Antiquité [Электронный ресурс] / С.-Е. Ruelle. – Режим доступа: <http://www.cosmovisions.com/musi-Danse-Antiquite.htm>. – Дата доступа: 13.03.2020.
15. Бодунова, И. И. Европейский балетный танец в контексте белорусской культуры: дис. канд. культурологии: 24. 00. 01 / И. И. Бодунова. – Минск, 2015.
16. Кодекс о культуре [Электронный ресурс] / ВРЦКТ. – Режим доступа: <http://vrckt.by/materialyi/normativnyie/kodeks-o-kulture/>. – Дата доступа: 8.07.2020.

Іваноўскі Ю.Г.

(Рэспубліка Беларусь, г. Віцебск)

СУЧАСНАЯ БЕЛАРУСКАЯ П'ЕСА НА КОЛАСАЎСКАЙ СЦЭНЕ

На працягу ўсёй сваёй 90-гадовай гісторыі Коласаўскі тэатр перыядычна звяртаўся да твораў нацыянальнай драматургіі, плённа супрацоўнічаў з беларускімі аўтарамі. Зрэшты, і адкрыўся славуце тэатр у 1926 г. спектаклем па п'есе нашага суайчынніка Іосіфа Бэна “У мінулы час”. Гэтая традыцыя доўжылася і пашыралася цягам многіх дзесяцігоддзяў.

На працягу апошняга дзесяцігоддзя на коласаўскай сцэне з'явіліся такія спектаклі па творах беларускіх аўтараў, як “Маленькі свет” А. Паповай (2011), “Песні ваўка” В. Паніна, “Парадоксы пачуццяў” С. Сергіенкі і “Ліфт” Ю. Чарняўскай (2012), “Дажыць да прэм'еры” М. Рудкоўскага (2013), “Гэта ўсё яна” А. Іванова (2014), “Не пакідай мяне...” А. Дударова (2015), “Белы анёл з чорнымі крыламі” Д. Балыка (2016), “Метро” А. Савухі (2020). Асабліва актыўнасць тэатра ў гэтым напрамку назіралася пры мастацкім кіраўніцтве ім Валерыем Анісенкам (2012–2017 гг.). Звернемся толькі да некаторых п'есаў па п'есах, якія можна аднесці да плыні так званай “новай драмы”. На жаль, яна не такі ўжо часты госць у айчынным тэатры. Ва ўсякім выпадку, дзяржаўным, акадэмічным. На тое ёсць шэраг прычын. Мажліва, кіраўніцтва тэатраў спыняе, бянтэжыць, раздражняе нязвыкласць мовы, выяўленчых сродкаў, сацыяльны статус герояў, пэўная іх маргінальнасць, залішня, як ім здаецца, аўтарская, эстэтычная разняволенасць, тое, што сёння модна вызначаць словам “трэш”. Але, безумоўна, новая драма пры ўсёй рознасці яе аўтараў пракладае новыя шляхі не толькі ў самым складаным родзе літаратуры, але ў самім сцэнічным мастацтве (ва ўсякім выпадку моцна спрыяе гэтаму).

У шматлікіх інтэрв'ю на той час (2012 г.) толькі прызначаны мастацкі кіраўнік коласаўскага тэатра Валерый Анісенка прызнаваўся, што хацеў бы, каб на падмошці прыйшлі сучасныя беларускія героі, каб рэаліі нашага паўсядзённага быцця, жарсці, канфлікты, якія скаланаюць сучаснае грамадства, з'явіліся на сцэне. Таму зусім не выпадкова спектакль “Ліфт” па сваёй стылістыцы нагадвае дакументальнае кіно. Па-першае, падзеі, што адбываюцца на сцэнічнай пляцоўцы, спалучаюцца з кінематаграфічнай праекцыяй, па-другое, сама кампазіцыя спектакля з яго “наплывамі” памяці, свядомасці герояў, гэтакія “рэтра-адштурхоўванні” ў мінулае, таксама асацыіруюцца з найбольш блізкім тэатру відам мастацтва...

Сустрэча, а дакладней кажучы, сутыкненне настаўніцы Ганны (арт. Н. Аладка) і маладога рабаўніка Дзімона (арт. Я. Дзяюн), якія нечакана заселі ў ліфце, пэўным чынам

паспрыяла перагляду, пераасэнсаванню іх светапогляду, мінулага ды сучаснага, адносін з роднымі і блізкімі людзьмі. Рэжысёр падзяляе сцэну на тры часткі: па цэнтры – ліфт, дзе разгортваюцца галоўныя падзеі, па левы і правы бакі – кватэры, або, дакладней, той свет, асяроддзе, дзе жывуць, канфлікуюць, спрабуюць наладзіць стасункі з блізкімі нашы героі. Цягам дзеі высвятляецца, што маці Дзімона (арт. Р. Грыбовіч) схільная да моцных напояў, ды і на асабістым жыцці, нягледзячы на сталы ўзрост, яна зусім не збіраецца ставіць крыж. Менавіта гэтыя дзве акалічнасці і ўзвылі моцны бар’ер паміж роднымі людзьмі. Кожны з іх жыве сваім жыццём і якога-небудзь душэўнага кантакту тут не назіраецца. Мы не даведаемся, што, апрача сямейнага бязладдзя, штурхнула Дзімона ў абдымкі крыміналу. Відаць, на думку аўтараў спектакля, менавіта ў сям’і найперш фарміруецца дзіця, падлетак, будучая асоба, менавіта бацькі нясуць галоўную адказнасць перад грамадствам, ды і, урэшце, перад уласным сумленнем за яго выхаванне.

Па другі бок сцэнічнай пляцоўкі, у кватэры Ганны, дзе ўсё здаецца больш прыстойным, адчужанасць і непаразуменне з сынам-падлеткам таксама растуць. Актрыса Н. Аладка даволі глыбока даследуе псіхалагічны стан сваёй гераіні на момант разрыву адносін з мужам: яе дэпрэсія “накладваецца” на новую, цяпер ужо “пагранічную”, сітуацыю паміж жыццём і смерцю і дазваляе ёй не губляцца. Вось чаму нават Дзімон здзіўляецца: *“Чаму вы мяне не баіцеся? Усе ж баяцца, а вы – не...”*.

Артыст Я. Дзяюн стварае досыць супярэчлівы вобраз: перад намі не зусім дрэнны чалавек з поўнай адсутнасцю ўсялякіх душэўных якасцей – ён прываблівае сваім розумам, абаяльнасцю. Прытым разумееш, што ў сваім адмаўленні маральнага імператыву (пра які яму даводзіць Ганна) Дзімон занадта далёка зайшоў, і наперадзе – проста тупік. Таму, відаць, той удар “нажом у спіну”, які ён наносіць Ганне, калі ёй, здавалася, ужо ўдалося наладзіць з ім кантакт, запэўніць у нейкіх важных рэчах – зусім лагічны вынік яго ранейшага жыцця, ягонай раней дэфармаванай свядомасці.

Мастацкі вынік спектакля палягае і ў закранутай у ім надзвычай актуальнай праблеме, у тых злабадзённых пытаннях, якія паставілі і перад артыстамі – выканаўцамі галоўных роляў, і перад глядачамі аўтар п’есы Юлія Чарняўская ды рэжысёр-пастаноўшчык Валерый Анісенка, і ў адпаведнасці выразных, выяўленчых сродкаў канцэпцыі твора, і ў яркіх, аб’ёмных акцёрскіх работах.

Малая прастора колішняй камернай сцэны тэатра імя Якуба Коласа падалася рэжысёру-пастаноўшчыку спектакля “Гэта ўсё яна” Аляксандру Марчанку занадта вялікай, таму ён яшчэ больш яе звужаў. Некалькі радоў глядацкіх крэслаў, размешчаных вакол імправізаванай пляцоўкі, быццам наўмысна сціскаюць яе. Тут распавядае сваю гісторыю нябачнаму суразмоўцу галоўная гераіня спектакля (засл. арт. РБ Т. Ліхачова). Гэта гісторыя пра тое, як паміж ёй, маці, і сынам-падлеткам (арт. Р. Салаўёў) вырасла сцяна непаразумення, адчужанасці, нянавісці. Прычым непрыязнасць да яе нейкім чынам спалучылася з ягонай азлобленасцю на іншых, па сутнасці — на ўвесь свет. Вось тут узнікае другі сюжэтны пласт. Гэта віртуальная прастора. Тая самая, дзе пастаянна завісае Косцік, тая самая, што ўяўляецца нам часцяком больш сапраўднай рэальнасцю, чым рэчаіснасць. Не знайшоўшы іншага шляху, як зразумець і наблізіць да сябе падлетка, а можа, уратаваць яго ад небяспекі, маці спрабуе ўвайсці ў ягоную віртуальную прастору пад прыдуманым імем у якасці “фрэнда”. Такім чынам, у спектаклі пачынаюць суіснаваць два сюжэтныя і прасторавыя пласты – рэальны і віртуальны. Цікава, што ў віртуальным свеце ролю сына выконвае другі артыст (А. Герак). Фактычна, тут узнікае іншы вобраз – больш мяккі, чалавечны, другое “я” персанажа. Такім чынам, маці становіцца дзяўчынай-нефармалкай Тофі, а сын Косцік – Таўэрскім Крумкачом. Спектаклем “Гэта ўсё яна” тэатр быццам працягвае шэраг пастацовак у рэчышчы дакументальнага тэатра. На ўзроўні акцёрскага існавання гэта адмаўленне ігры ў поўным сэнсе слова, адсутнасць нават маленькага фальшу (дасведчаны артыст тут мусіць вызваліцца ад набіўшых аскаму прыёмаў ды штампаў, малады — навучыцца непадробнаму, падрабязнаму пражыванню),

на ўзроўні тэксту – ужыванне слэнгавай, гутарковай лексікі. Сцэнічны твор – нібы аскепак рэальнасці, якой бы змрочнай, непрыемнай і нават агіднай яна ні здавалася глядачу. Т. Ліхачова ў ролі маці дакладна і ашчадна размяркоўвае сябе. Напружаную стрыманасць яе гераіні на пачатку спектакля змяняе эмацыйная выбуховасць у далейшых сутычках з сынам, лёгкасць і рамантычная ўзнёсласць у віртуальных сцэнах з іх ператварэннямі і трагічная ўзрушанасць, адчай безвыходнасці ў фінале, дзе сын – на мяжы самагубства. Яе малады партнёр Р. Салаўёў змог яскрава раскрыць праз маналогі-споведзі сутнасць свайго цынічнага, жорсткага, але і непазбыўна самотнага, унутрана безабароннага героя з ледзь прыхаванай тугой па блізкай, роднаснай душы. Ён умее маўчаць пад час актыўных дзеянняў сваіх партнёраў па сцэне. Яго маўчанне надзвычай выразнае і змястоўнае. Такім чынам лінія персанажа нідзе не рвецца, яе цэласнасць захоўваецца. Пэўная дакументальнасць твора зусім не выключае ўмоўную метафарычнасць як галоўную адметнасць сцэнічнага афармлення спектакля. Мастак Андрэй Жыгур прапанаваў у якасці інтэр’ера раменную сетку-панцыр, якая можа атаясамлівацца і з клеткай (узгадаем першы эпізод ды фінал, дзе сын параўноўвае сябе з папугайчыкам), і з кратамі, і са шматкамі адзення (адразу прыгадваецца эпізод, у якім сын паласуе нажом бацькаў пінжак) – шматкамі разбуранага свету і жыцця. У віртуальных сцэнах гэтая сетка закрывае людзей ад рэальнага свету, рэальных адносін, ад саміх жа сябе. Удала знойдзены матэрыял пашырае мастацкі аб’ём спектакля, нясе сур’ёзную ідэйную, сэнсавую нагрузку, гэта вобраз-сімвал, вобраз-знак. Рэжысёр Аляксандр Марчанка у фінале гэтага спектакля не ставіць кропку. Глядач так і не даведаецца, ці скончыць Косцік жыццё самагубствам. Віртуальныя размовы на новым вітку перапыняе танклявы дзіцячы галасок, які быццам пра штосьці нагадвае, быццам папярэджвае...

У 2016 годзе Коласаўскі тэатр звярнуўся да п’есы сучаснага беларускага драматурга Дзіяны Балыка “Белы анёл з чорнымі крыламі”. Тэма гэтай пастаноўкі блізкая кожнаму – адзінота чалавека ў шалёным і страшэнна халодным свеце, дзе часцяком нават самым блізкім людзям няма да цябе аніякае справы. Жанравы ракурс, погляд на праблему выбраны рэжысёрам Валерыем Анісенкам – востра псіхалагічная драма з акрэсленым сацыяльным падтэкстам. І адрасаваны спектакль найперш маладому глядачу. П’еса мае ўжо багатую гісторыю пастановак. Але, здаецца, упершыню ў Віцебску твор увасоблены у аўтарскай рэдакцыі і нават з вершамі самой Дзіяны Балыкі, здаецца, што без іх у тых, ранейшых пастаноўках заставалася пэўная недагаворанасць. У дадзеным выпадку становіцца больш зразумелым эгацэнтрызм галоўнай гераіні, яе моцная засяроджанасць на сваіх перажываннях, для яе ўласныя паэтычныя радкі – форма пэўнай споведзі перад нябачным суразмоўцам і, разам з тым, моцны эмацыйны парыў, унутраны штуршок. Менавіта вершам – невыпадкова – завяршаюцца асобныя эпізоды спектакля. Захаваны і аўтарскі трагічны фінал, дзе галоўная гераіня ўсё ж гіне. Праўда, усё сказанае вышэй зусім не азначае, што рэжысёр Валерый Анісенка пайшоў цалкам следам за аўтарам і пакінуў некранутым тэкст п’есы. Хутчэй наадварот: ён, у адпаведнасці з рэжысёрскай задумай, даволі моцна скарэктаваны. Рэжысёр нібы счышчае верхні сюжэтны пласт: гісторыя пра ўяўнае захворванне на СНІД маладой гераіні – толькі штуршок, нагода, каб пагаварыць пра больш сур’ёзныя рэчы – амаль экзістэнцыяльную адзіноту, той духоўны стан чалавека, які можа ўзнікнуць незалежна ад узросту і сямейнага становішча. Цяжка сказаць, што падштурхнула рэжысёра да такога шляху: сама п’еса альбо падкрэслена метафарычнае афармленне, прапанаванае маладым мастаком Андрэем Жыгурам, якое ўжо само па сабе выводзіць стваральнікаў спектакля зусім на іншы ўзровень асэнсавання праблем, зададзеных літаратурнай першакрыніцай. Што такое клетка, аб якую быццам параненая птушка, б’ецца Ніна, ланцугі, сеткі, у якія, поруч з аднагодкамі, трапляе яна і з якой не можа выкараскацца? Магчыма, гэта выявы яе сноў альбо наркатычных трызненняў? А яшчэ адбітак гэтага свету, жорсткага, адчужанага, абыякавага, які ператвараецца для чалавека ў свайго роду замкнёную прастору, а таксама псіхалагічны

стан самога чалавека, асуджанага на адзіноту. У адпаведнасці з гэтым фабула п'есы адступае для яго стваральнікаў на другі план, яны засяроджваюцца на перажываннях чалавека, што трапіў у экзістэнцыяльную сітуацыю і набывае здольнасць асэнсаваць сваё жыццё як пэўную духоўную субстанцыю.

Адным з аўтараў, у творчасці якога прасочваецца адна з галоўных рыс новай драмы – сацыяльная актуалізаванасць, суаднесенасць з сучасным момантам, з'яўляецца Аляксандр Савуха. Яго п'есы адзначаны на буйных драматургічных фестывалях. Спектакль “Метро” – першая пастаноўка п'есы ў прафесійным тэатры. Увасобіў “цёмную гісторыю са святлом у канцы тунэля” пачынаючы рэжысёр Андрэй Жыгур. Да гэтага мы яго добра ведалі як сцэнографа. Ён з'яўляўся аўтарам мастацкага вырашэння шэрагу знакавых спектакляў у розных беларускіх тэатрах нават за межамі рэспублікі. П'есу “Метро” мажліва прачытаць, інтэрпрэтаваць па-рознаму: як сацыяльную драму, прыпавесць з элементамі фантазмагорыі, антыўтопію. Сам аўтар вызначае жанр як чорную камедыю. У спектаклі мы бачым хутчэй драму аб духоўным адраджэнні, перамене (вельмі важнае для сучаснага моманту слова) чалавека, асобы.

Прасочым вельмі сцісла сюжэтную канву. Паспяховы, перспектыўны бізнесмен Дзмітрый Сяргеевіч (арт. Д. Каваленка) трапляе ў іншую, паралельную рэальнасць (Чысец? Пекла?). Праўда, яна вельмі ўжо нагадвае да болі знаёмую нашу сацыяльную пабудову, дзе ўнізе, на чорным баку “метро”, – просты народ, “нулі”, а наверху, на светлым баку, – так званая эліта, розныя спрытныгі – былыя калегі па бізнесе, чыноўнікі, міліцыянты. Каб выбрацца наверх, нашаму герою трэба дабрацца да Мэра, які можа паказаць выйсце. Прычым ва ўсіх гэтых прывідна-рэальных персанажаў не існуе замацаванай ролі. Сёння ты “добры” Мэр, заўтра “добры” міліцыянт, паслязаўтра “добры” лекар. Блуканне героя па “кругах” гэтага Пекла, з цёмнага боку на светлы, сустрэча з Мэрам – кульмінацыйны момант, а потым вяртанне зноўку на цёмны і складаюць дзейсную аснову спектакля. А ў фінале, на цёмным баку, надыходзіць духоўнае прасвятленне, абуджэнне душы, якое падрыхтоўваецца ўсім папярэднім ходам спектакля. Такім чынам, лінія цэнтральнай ролі нібы дзеліцца на дзве паловы. У першай – пыхлівасць, надзьмутасць, пазней пэўная разгубленасць ад нечага незвычайнага, нябачнага, незразумелага. Паступова душа адкрываецца нейкім раней невядомым пачуццям – шкадаванню, імкненню зразумець, прыйсці на дапамогу (спярша ў сцэне нашэсця і збіцця натоўпу...грэшнікаў? праведнікаў? “нулёў? ці, можа, народу?). Кантрастам да гэтага ідзе наступны, ідылічны эпізод, які, здаецца, выпадае з агульнага сюжэту, але насамрэч становіцца неабходным як эмацыянальны цэнтр спектакля. Тут нейкая пара (магчыма, двое каханых?) мроіць аб Раі. Дакладней, жанчына дзеліцца з мужчынам сваімі ўяўленнямі, фантазіямі аб ім, аб гарманічнай, справядлівай супольнасці людзей. У спектаклі гэта і цені – Ён і Яна, і абсалютна рэальныя людзі з уласцівымі жывым эмоцыямі і перажываннямі. Выканаўцы гэтых роляў – Анжаліка Баркоўская і заслужаны артыст РБ Георгій Лойка – іграюць душэўна знітаных людзей, якія на тонкім духоўным узроўні адчуваюць адно аднаго. Магчыма, гэта і ёсць праўдзівы Рай? Мажліва, гэтага і не хапае нам усім, гармоніі, любові і разумення?

Артыст Дзмітрый Каваленка асабліва пераканальны ў другой палове спектакля, пад удзеяннем убачанага пачынае змяняцца яго свядомасць. У сцэне з Мэрам ён безвынікова спрабуе пераканаць прадстаўніка ўлады ў празмернай жорсткасці ў дачыненні да людзей, якія змушаны жыць на цёмным баку. У спектаклі Андрэя Жыгура выканаўцы, апроч цэнтральнага, іграюць па некалькі роляў. Гэта адпавядае аўтарскай задуме, бо ў п'есе і насельнікі “метро” могуць лёгка трансфармавацца, мяняючы свае вобразы, абліччы. Вось і ў спектаклі: Аляксандр Казлоў стварае вельмі каларытны вобраз як быццам вельмі спрактыкаванага, вельмі абыходлівага лекара Пятра Пятровіча. Але яго былая, “зямная” біяграфія лёгка адгадваецца, прачытваецца. У другім эпізодзе акцёр мільгане як дробны зладзюжка. І гэта як падказка глядачу. Яны розныя, але ж нешта агульнае ў іх ёсць.

Георгій Лойка моцна ўзбудзіў свае невялічкія ролі, выступаючы як сапраўдны майстар эпизоду. Запамінаецца яго камедыйны, вострагратэскавы Жэўжык-Пястун (па п'есе, у спектаклі яго называюць больш катэгарычна – “Гамон”), тамтэйшы міліцыянт, на якім, пэўна, кляйма няма дзе ставіць. У мінулым таксама, відаць, спрытнюга. А ў другім эпизодзе абсалютна супрацьлеглая роля. Яго герой мроіць аб нейкім светлым, іншым жыцці, якое, ведае, ніколі не наступіць, але аб ім так салодка марыць, бачыць у сваіх уяўленнях, фантазіях. Асабліва ж хочацца адзначыць Уладзіслава Жураўлёва ў ролі самага маладога ў гісторыі Мэра (да якога ўсё ж трапляе Дзіма). Тая ж уяўная абыходлівасць, за якой хаваюцца высакамернасць, абыякавасць да людзей, хлуслінасць, сябелюбства. Ходам дзеяння актёр дэманструе здольнасць героя з лёгкасцю трансфармавацца, мяняць маскі.

Калі ў п'есе аўтар у фінале ставіць шматкроп'е (застаецца невядомым, ці вернецца Дзімтрый пасля сваёй клінічнай смерці наверх, да людзей, ці знойдзе нарэшце выхад), то ў спектаклі рэжысёр адназначна пакідае яго тут, у паралельнай рэальнасці, на чорным баку “метра”, сярод светлых людзей. “*Вы не нулі, вы адзінкі...*”, – зазначае герой. – *Калі б адсюль быў выхад, я б вярнуўся туды, да сябе, у сваё жыццё. І я бы ўсё змяніў*”. На жаль, у спектаклі ён ужо нічога не можа змяніць. Але мы можам. З гэтымі словамі, з гэтым заклікам артысты звяртаюцца ў фінале наўпрост да нас, глядачоў.

*Капелюшны В.П., Ховайба Н.Г.
(Украина, г.Киев)*

ФЕНОМЕН НАЦИОНАЛЬНОГО ПОЭТИЧЕСКОГО КИНО СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА И УКРАИНСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ: ОБЗОР СОВЕТСКОЙ ИСТОРИОГРАФИИ

Творчество Сергея Параджанова как основателя украинского поэтического кино середины 1960-х гг. весьма по-разному оценивается в литературе. В советские времена деятельность режиссера воспринималась неоднозначно, а чаще негативно, поскольку он не стоял в стороне от событий, которые происходили в политике страны, не работал по шаблону «искусства социалистического реализма», имел собственное прочтение и видение литературных произведений, по которым снимал фильмы.

Сергей Иосифович Параджанов (1924–1990) окончил в 1952 г. режиссерский факультет Всесоюзного государственного института кинематографии (ВГИК), ученик И. Савченко. С 1952 г. начался его творческий путь с Киевской киностудии художественных фильмов [18]. Следует отметить, что первым фильмам режиссера «Андрей» (1954), «Первый парень» (1958), «Украинская рапсодия» (1961), «Цветок на камне» (1962) уделено очень мало внимания в советской историографии. Переломный этап в творчестве С. Параджанова состоялся с утверждением в 1962 г. сценария к фильму «Тени забытых предков». Именно эта кинолента, с одной стороны, принесла ее автору мировую славу, а с другой – стала поворотной в жизни и творчестве выдающегося режиссера.

Сергей Параджанов увлекался украинским фольклором и написал сценарий вместе с И. Чендеем. Судьба фильма не простая, он не сразу после выхода на экраны получил заслуженное признание, чему способствовала идеологическая политика власти того периода. Несмотря на то, что советские чиновники и критики упрекали на счет сложностей в восприятии фильма обычным зрителем, известные деятели искусства высоко оценили киноленту. Так, известный поэт и общественный деятель Н. Бажан считал, что фильм очень удачно и основательно передал содержание самой повести Н. Коцюбинского: *«Легче всего обвинять фильм в фольклористике, то есть оживить упреки, которые звучали когда-то в адрес повести. Глубокое гуманистическое содержание повести Н. Коцюбинского не потерялся ни в многообразии пейзажей*

фильмов, ни среди красочности одежды, ни под масками народных игр» [3, с. 3].

О необычности фильма и его сложности, но в положительном смысле, писал русский критик В. Турбин. [19, с. 4]. Он дал высокую оценку киноленте, отметив, что она будет актуальна всегда, потому что рассматривает извечную тему любви и побуждает к философским размышлениям. Автор статьи отнес фильм «Тени забытых предков» к кинопроизведениям, которые требуют не одного просмотра, а многих, поскольку каждый следующий раз после просмотра фильм будет побуждать к новым размышлениям и сравнениям [19, с. 4].

Как показывает проведенный анализ литературы, подобный подход к оценке творчества С. Параджанова поддержали и другие представители творческой интеллигенции. Так, в частности, С. Зинич и Н. Капельгородская подчеркнули тот факт, что фильм был посвящен 100-летию со дня рождения известного писателя Н. Коцюбинского, автора повести «Тени забытых предков». Они отметили, что режиссеру удалось воссоздать обычаи и верования крестьян Западной Украины. Критики отметили, что режиссер довольно удачно раскрыл в образной форме действие сил природы (через символы сказок, нимф, чугайстров, обычаи родовой мести), а композитор фильма Н. Скорик умело подобрал народный музыкальный фольклор, в то время как оператор Ю. Ильенко, декоратор Г. Якутович прекрасно воссоздали колорит и психологию традиционных верований в жизни гуцульского крестьянина [11].

С этими взглядами согласуются отзывы И. Дзюбы, который почти сразу после выхода фильма дал ему положительную характеристику и назвал «самоценным художественным произведением», «кинофилософией», которая наталкивает на размышления о жизни и имеет выраженную национальную характеристику. Автор, очевидно понимая причины критики фильма чиновниками советской киноиндустрии, пытался оправдать С. Параджанова тезисом о том, что использование национальных обрядов в фильме не перенасыщает его, а наоборот показывает настоящую жизнь гуцулов [8].

Дальнейшему обсуждению фильма в творческих кругах способствовала также и позиция самого режиссера, который популяризовал его в периодических изданиях того периода. Так, в журнале «Искусство кино» С. Параджанов рассказал о деталях работы над фильмом «Тени забытых предков», а именно как происходили съемки фильма и непосредственное знакомство членов съемочной группы с народной культурой гуцулов. Режиссер объяснил свой определенный отход от сюжетной линии самого произведения следующим образом: *«Мы хотели пробиться вглубь, к истокам повести к той стихии, которая породила ее. Мы намеренно отделились материалу, его ритму и стилю, чтобы литература, история, этнография, философия слились в единый кинематографический образ, в единый акт. Нам хотелось передать ощущение времени, ибо мы увидели природу и людей Гуцульщины на сто лет позже Коцюбинского» [6, с. 65].*

В литературе отмечается, что именно после выхода фильма С. Параджанова «Тени забытых предков» начали говорить о возрождении школы «поэтического кино» начатой еще А. Довженко. После этого начинает появляться ряд негативных рецензий на творчество С. Параджанова именно со стороны критиков кино и литературоведов. Первым этапом критики можно считать статью Т. Ивановой [12], в которой она дала отрицательную оценку волне поэтического кино, в частности, таким «тяжелым» фильмам, среди которых, по ее мнению, была и кинолента С. Параджанова «Тени забытых предков». Следующим этапом критики стала статья М. Блейман «Архаисты или новаторы?», Напечатанная в журнале «Искусство кино» [4], в которой автор заявлял, что фильмы поэтической школы являются бесперспективными, а режиссер С. Параджанов обвинялся в чрезмерном увлечении фольклором и чрезмерной концентрации внимания на историческом прошлом в фильме «Тени забытых предков». Так, в частности, М. Блейман обвинял режиссёра в «выделении этнографических, фольклорных, экзотических мотивов»,

игнорировании сюжета и «избежании» психологических характеристик [4, с. 56]. Однако, по мнению уже упоминавшегося нами И. Дзюбы, в «Тенях забытых предков» невозможно было обойтись без этих элементов, так как они полностью подчинены задаче фильма [9, с. 5]. Приводя убедительные аргументы против обвинений М. Блеймана, И. Дзюба считал, что его выводы относительно фильмов, которые составляют отдельную «школу» поэтического кино, в частности «основополагающего» фильма школы «Тени забытых предков» является «поспешными и, в конце концов, нелогичными» [9, с. 6].

Экранизацию произведений Н. Коцюбинского анализировала также и литературовед Л. Погребная, которая отдельно выделила фильм С. Параджанова «Тени забытых предков». Детально проанализировав фильм, автор отметила, что по художественному уровню он не стал эквивалентом первоисточнику [17].

В духе советской идеологии был написан отзыв на фильм литературоведом О. Бабышкиным, который подчеркивал, что в украинском кино очень большое внимание уделялось источникам народного творчества и созданию народных характеров. Поэтому течение «поэтического кино» автор считал перспективной только в случае его подчинения четким идеологическим принципам [2].

Несмотря на то, что позиция официальных властей по фильму С. Параджанова стала ключевым моментом в его оценке со стороны советских критиков и литературоведов, все же и дальше можно найти отзывы на «Тени забытых предков», которые выражали противоположную точку зрения. Так, положительный отзыв на фильм дал известный украинский поэт и общественный деятель И. Драч [16, с. 81–89], который считал, что использование гуцульских говоров и этнографических материалов в фильме является его большим преимуществом. Кроме того, известный в 1960–1970 гг. польский кинокритик Я. Газда, который написал ряд статей о украинское поэтическое кино, достаточно положительно относился к творчеству С. Параджанова. В своей статье «Киевская школа поэтического кино» в журнале «Экран» он высоко оценил фильмы, которые представляли данную школу, в частности фильм «Тени забытых предков» [13, с. 117].

Появление негативных отзывов на фильм «Тени забытых предков» было использовано чиновниками Госкино СССР как повод не утверждать новые сценарии фильмов С. Параджанова, а уже существующую киноленту запретить как таковую, которая не соответствовала существующей идеологии [13, с. 118]. После этого на исследование творчества режиссера был наложен негласный запрет, а его самого подвергнуто политическим преследованиям. Власть пугал сам факт того, что поэтическое кино вызвало интерес широких слоев населения. Интересным с этой точки зрения является тот факт, что даже в справочниках, касающихся украинского кинематографа и соответствующих тематических монографиях с 1970 по 1985 гг. не было ни единого упоминания ни о фильме «Тени забытых предков», ни о режиссере С. Параджанове [5, с. 61].

Только в период «перестройки» после ослабления идеологического давления начинают появляться первые монографические работы, которые полностью посвящены исследованию направления «поэтического кино». Первой основательной монографией, которая объективно освещала творчество режиссеров поэтического кино и реабилитировала это художественное направление, была «Поэтическая волна украинского кино» известного киноведа Л. Брюховецкой [5]. В отдельном разделе автор обосновала нецелесообразность обвинений в адрес фильма С. Параджанова «Тени забытых предков». По ее мнению, «Тени забытых предков» – это один из счастливых исключений, когда авторы фильма не только не помешали повести, а наоборот, дали повести новое дыхание, новую жизнь» [5, с. 67].

Творчество С. Параджанова как одного из основателей поэтического направления в украинском кино рассматривается также и в монографии Л. Зайцевой «Поэтическая

традиция в современном советском кино (Лирико-субъективные тенденции на экране)» [10]. Автор отмечает, что этому направлению творчества присущ новый ракурс интереса к человеку, в частности, его духовного внутреннего мира, который передаётся образами и символами.

Именно в период «перестройки», когда произошло ослабление цензурных ограничений, стало возможным дать ответ на обвинения, которые прозвучали в статье М. Блеймана. Так, И. Дзюба в статье «Открытие или закрытие школы?» [9] в виде диалога отвечает на субъективные обвинения кинокритика в отношении украинского поэтического кино и фильма «Тени забытых предков». Он отмечает, что выводы М. Блеймана о «школе» не могли быть объективными, поскольку в одной статье невозможно всесторонне осветить этот вопрос.

В двенадцатом номере журнала «Искусство кино» за 1990 г. было опубликовано несколько статей, посвященных памяти Сергея Параджанова и съемкам его фильма «Киевские фрески». Подано детальное обсуждение сценария, его исправления, неоднозначность действий власти в отношении этого фильма и его запрета [15]. Эта информация дает возможность воспроизвести все сложности сценария «Киевские фрески», написанного С. Параджановым вместе с писателем П. Загребельным и И. Драчом, который был редактором [1]. Здесь рассматривается ход написания сценария [14, с. 42] и их обсуждение сценарно-редакционной коллегией, которая положительно его оценила [7, с. 55]. 9 июля 1965 г. сценарий обсуждался на заседании Художественного совета, на котором выступил С. Параджанов и изложил свою позицию [7, с. 58]. Именно после этого режиссеру были предоставлены следующие рекомендации: отказаться от всего, что отличает сценарий от общепринятых; сделать так, чтобы в нем было больше образов современных советских людей и т. д. [7, с. 60].

После первых кинопроб к фильму, они были направлены в Госкино СССР, откуда поступил неоднозначный ответ, но было дано согласие на продолжение съемок. Это было лицемерие со стороны власти, и С. Параджанов это хорошо понимал. Он показывал всем желающим отснятые кадры «Киевских фресок» пока их тайно не сожгли по приказу нового директора Киностудии им. А. Довженко А. Путинцева. В результате С. Параджанов с 1968 по 1974 г. ничего не снимал, поскольку его предложения не принимались ни на одной киностудии, а предложений были десятки [15].

Таким образом, С. Параджанов был знаковым режиссером для Украины. Он создал фильм, который стал визитной карточкой украинского кинематографа. В то же время в историографии советского периода можно проследить две тенденции в оценке его творческих достижений как представителя украинского поэтического кино. К первой группе историографических источников можно отнести единичные выступления интеллигенции, представители которой были оппозиционно настроены против советской власти и не боялись высказывать свое мнение (Н. Бажан, В. Турбин, С. Зиньч, Н. Капельгородская, И. Дзюба и др.). После первых положительных отзывов на фильм «Тени забытых предков» со стороны кинокритиков и литературоведов, вышел ряд оценок его творчества чиновниками Госкино СССР, которые обвинили режиссера в чрезмерном этнографизме и других идеологических несоответствиях, что стало началом серии негативных публикаций о поэтическом кино С. Параджанова.

Большое количество работ, посвященных фильму «Тени забытых предков» свидетельствуют об интересе к творчеству режиссера, который возник сразу после выхода фильма на экран в 1964 г., и не утихает в современную эпоху. Официальной советской властью фильм не признавался, наоборот его считали трудным и непонятым. Эта мысль пронизывает и советскую историографию. Только с началом перестройки и ослаблением идеологического давления начинают появляться публикации, в которых переосмысливались как фильмы «школы поэтического кино», так и деятельность отдельных ее режиссеров. В это время из забвения возвращается фильм «Тени забытых

предков», который показывают в 1987 г. впервые за долгие годы. С точки зрения сегодняшнего дня возникает риторический вопрос: «Если бы Сергею Параджанову не мешали и позволили экранизировать все его сценарии, какие бы еще шедевры получил в наследство украинский кинематограф?».

Литература

1. Антипенко, А. Его девиз был – отдавать / А. Антипенко // Искусство кино. – 1990. – № 12. – С. 64–67.
2. Бабишкін, О. К. Радянське багатонаціональне кіномистецтво / О. К. Бабишкін. – К. : Знання Української РСР, 1974. – 48 с.
3. Бажан, М. Карпатська пісня / М. Бажан // Літературна газета, 1964. – 5 грудня. – С. 3.
4. Блейман, М. Ю. Архаисты или новаторы? / М. Ю. Блейман // Искусство кино. – 1970. – № 7. – С. 17–21.
5. Брюховецька, Л. І. Поетична хвиля українського кіно / Л. І. Брюховецька. – К. : Мистецтво, 1989. – 171 с.
6. Параджанов, С. Вечное движение / С. Параджанов // Искусство кино. – 1966. – № 1. – С. 61–65.
7. Деревянко, Т. Вернемся в 1965-й... / Т. Деревянко // Искусство кино. – 1990. – № 12. – С. 55–62.
8. Дзюба, И. День Поиска / И. Дзюба // Искусство кино. – 1965. – № 5. – С. 73–82.
9. Дзюба І. Відкриття чи закриття школи? / І. Дзюба // Культура і життя. – № 13. – 1989. – С. 5–6. ; № 14. – 1989. – С. 5–6.
10. Зайцева, Л. А. Поэтическая традиция в современном советском кино (Лирико-субъективные тенденции на экране) / Л. А. Зайцева. – М., 1989. – 79 с.
11. Зінич, С. Г. Екран знайомить з побутом і творчістю народу (Про кінофільм «Тіні забутих предків») / С. Г. Зінич , Н. М. Капельгородська // Народна творчість. – 1965. – № 5. – С. 44–46.
12. Иванова, Т. «Трудно» – «еще труднее» – «совсем трудно»... / Т. Иванова // Экран 1969–1970 / сост. С. Черток. – М., 1970. – С. 90–95.
13. Осика, Л. Кіно в контексті української культури / Л. Осика // Київ. – 1988. – № 5. – С. 116–124.
14. Левин, Е. Сергей Параджанов. Киевские фрески. Сценарий / Е. Левин // Искусство кино. – 1990. – № 12. – С. 41–54.
15. Морозов, Ю. Сергей Параджанов: «...чтобы не молчать, берусь за перо». Выбранные места из переписки с недругами и друзьями / Ю. Морозов // Искусство кино. – 1990. – № 12. – С. 32–41.
16. Одержимість відкриттів : [про С. Й. Параджанова] // Режисери і фільми сучасного українського кіно: творчі портрети. – К., 1969. – 214 с.
17. Погрібна, Л. З. Твори М. Коцюбинського на екрані / Л. З. Погрібна. – К. : Наукова думка. – 1971. – 156 с.
18. Тримбач, С. В. Параджанов Сергій Йосипович [Електронний ресурс] / С. В. Тримбач. – Режим доступу: http://www.history.org.ua/?termin=Paradzhanov_S. – Дата доступу: 12.04.2020.
19. Турбин, В. Мир, открытый заново / В. Турбин // Комсомольская правда, 1964. – 27 декабря. – С. 4.

«ПЕСЕНКИ БОКОНОНА» ВЯЧЕСЛАВА КАРЦОВНИКА КАК ПОРТРЕТ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭПОХИ СЕРЕДИНЫ 1970-Х ГГ.

В центре внимания статьи – «Песенки Боконона» В. Карцовника (1954–2010), маленький спектакль для двух исполнителей на стихи из романа К. Воннегута «Колыбель для кошки» (1975). Сочинение, неизвестное до недавнего времени широкому кругу слушателей, представляет ценнейший документ неофициальной академической музыкальной культуры Петербурга – Ленинграда середины 1970-х гг.

Идея написать эту статью возникла благодаря Виктору Копытько, в беседе с белорусским композитором о годах его студенчества в Санкт-Петербургской (в то время Ленинградской) консерватории. С благодарности Виктору Копытько за поданную нам идею и его рассказ, но в ещё большей степени – за возвращение в контекст мировой музыкальной культуры уникального сочинения Вячеслава Карцовника «Песенки Боконона» (1975), редакцию (реконструкцию) которого В. Копытько осуществил в 2014 году, мы и хотели бы начать.

Вячеслав Григорьевич Карцовник (1954–2010) – крупнейший российский учёный-медиевист в области западноевропейской музыки (см. [9]), был другом Виктора Копытько со студенческих времён. Сегодня немногие знают, что, помимо увлечения старинной музыкой как исследователь и исполнитель (на блокфлейтах и колёсной лире в организованном им вместе с дирижёром А. Борейко студенческом ансамбле «Res facta»), В. Карцовник сочинял музыку, совмещая музыковедение (в классе Т. Бершадской) с композицией (в классе С. Слонимского на протяжении двух с половиной лет; курс не окончил).

«Песенки Боконона» – едва ли не единственная из сохранившихся партитур В. Карцовника, рукопись которой, посвящённая Виктору Копытько, все эти годы хранилась в личном архиве белорусского композитора. В год 60-летия В. Карцовника В. Копытько сделал редакцию рукописи, снабдив её подробным текстологическим комментарием. Отметим интересную деталь: считая опус друга не вполне оконченным в рукописи, композитор собирался восстанавливать его по памяти («Песенки Боконона» писались В. Карцовником для В. Копытько в качестве вокалиста: Копытько с Карцовником за роялем неоднократно исполняли опус в 70-х в кругу друзей и по андеграундным артистическим салонам Петербурга – Ленинграда, наряду с «Больничной Тетрадью» В. Копытько в том же исполнительском составе). К счастью, рукопись «Песенок Боконона», первые 24 такта которой были переписаны В. Карцовником набело (черным фломастером), а остальные 106 тактов записаны карандашом, оказалась завершённой и не требующей досочинения (подробнее о работе В. Копытько в качестве редактора см. «Обоснование текста» и «Примечания редактора» в нотах [5, с. 19–22.]). После того, как была сделана домашняя запись «Песенок Боконона» (В. Копытько – голос, Н. Копытько – фортепиано), ноты и аудиозапись были обнародованы на сайте «Архив классической музыки» [5] и на канале YouTube [4].

В разговоре с нами В. Копытько высказал мысль, ключевую для данной статьи: *«Карцовник в "Песенках Боконона" портретировал своё время – музыкальное, эстетическое, акустическое – и высказал ряд предложений эстетического и акустического порядка»**, *«"Песенки Боконона" суммировали то, что носилось в воздухе тогда»** (здесь и далее цитаты из нашей беседы с композитором отмечены знаком *).

70-е годы XX столетия – один из самых загадочных периодов для исследователей неофициального искусства советского времени. Речь о так называемой «второй культуре», подпольной и полуподпольной культуре периода застоя: о потрясающих прорывах

гуманитарного знания и художественного духа – свидетельствах «нового ренессанса» (определение В.В. Бибихина), о преследовании инакомыслия – в том числе эстетического, о «потерянных поколениях» поэтов, художников, музыкантов. По словам создателей документального фильма «Неизданная антология или Второе искусство. Поэзия 70-х» [12] (его основой стал рассказ О. Седаковой о неподцензурной поэзии Советского Союза), «семидесятые годы двадцатого века – время, о котором мы знаем слишком мало. Неофициальная, или вторая, культура все еще нуждается в историографах и мемуаристах» [13].

Неофициальная академическая музыкальная культура Петербурга – Ленинграда середины 1970-х является одной из подобных «неизвестных земель» и ждёт своих историографов. Для нас, как исследователя творчества белорусского композитора Виктора Копытько (р. 1956), в художественном становлении которого годы студенчества в Ленинградской консерватории (1975–1982) сыграли исключительную роль, эта terra incognita особенно притягательна. Говоря об андеграунде академической музыки Петербурга – Ленинграда этого времени, в первую очередь мы имеем в виду поколение молодых композиторов, друзей Виктора Копытько Юрия Красавина (р. 1953), Вячеслава Карцовника (1954–2010), Леонида Десятникова (р. 1955).

Для друзей-единомышленников, которые, по словам В. Копытько *«взаимно будили аппетиты друг друга, учились друг у друга и у партитур тех музыкантов, которые нам нравились: сегодня они писали, вчера ли, двести или тысячу лет назад»* [10, с. 76], творческое общение стало бесценной школой композиторского профессионализма, имевшего мало общего с консерваторским курсом обучения композиции. Атмосферу, царившую в ленинградской композиторской школе того времени, В. Копытько характеризует следующим образом: *«То, что писалось в консерватории, по большей части было довольно ужасно. Потому что общая стилистика, модель эстетического и акустического сознания композиторского факультета ленинградской консерватории представляла собой грязный хлам. Я говорю об ориентире на как можно более грязную музыкальную ткань, на то, что сформировалось в советской музыке в то время, ещё до-полистилистическое; тот «советский модерн», где всё пишется септимами, нонами и т.п. Очень некрасивая музыка: ориентир на то, чтобы создавать максимально некрасивое. В то время как в мире происходили совсем иные вещи»**.

Что же «будило аппетиты» содружества молодых композиторов и стало для них эстетическим и акустическим камертоном? И что из того, что тогда «носилось в воздухе» – мировом музыкальном воздухе – аккумулялировали в себе «Песенки Боконона»?

Как ни парадоксально, ведущие эстетико-стилевые тенденции мировой музыки практически сразу становились известными в музыкальной ноосфере Петербурга – Ленинграда середины 70-х. Благодаря каким культурным механизмам и чудесным стечениям обстоятельств актуальная в мире музыкальная информация проникала в СССР периода застоя – тема отдельного исследования, её мы оставляем за кадром. Теми или иными путями, названное содружество молодых композиторов-нонконформистов было в курсе многих процессов современной мировой музыкальной культуры. И в этой плюралистичной картине они находили подтверждение собственным размышлениям об искусстве, важнейшие стимулы для обретения «новой интонационной энергетики»*.

Суть происходивших в западноевропейской академической музыке 1960-х – 1970-х гг. эстетико-стилевых процессов весьма точно уловил В. Копытько в сформулированном им в середине 70-х понятии *эмансипация консонанса* (в пику определению А. Шёнберга «эмансипация диссонанса», обозначившему прогрессивистский, тупиковый в конечном итоге путь развития академической музыки 1-й половины XX века). По словам В. Копытько, *«это была тогдашняя моя мысль: пришло время эмансипировать консонанс. Что невозможно больше слышать то, что нас окружает [имеется в виду «советский модерн» – Н.К.], что это грязно, что это не вкусно, не интересно. Что*

*нужно попробовать вернуть консонанс. У нас это был этап сознательный: сознательный этап очищения»**.

Эмансипация консонанса – не что иное, как негласный манифест *эстетической революции*, происходившей в музыке того времени, не исчерпавшей себя и до сих пор. Подчеркнём, что «эмансипация консонанса», в отличие от своего шёнберговского антипода, является понятием гораздо более гибким, по сути – *метастилевым*, вступая в резонанс с сочинениями композиторов разных эпох и идеостилей, открывая широкое поле трансстилевых взаимодействий. Неслучайно сфера интересов молодых композиторов охватывала огромный диапазон мировой музыки, от Средневековья до современного им авангарда, от академической классики («*Бетховен был с нами*»*) до рока, золотой период которого пришёлся как раз на 60-е – 70-е гг. XX столетия.

К наиболее ярким впечатлениям середины 70-х, вошедшим в интонационно-акустический тезаурус композиторского содружества и непосредственно отозвавшимся, по мнению В. Копытько, в «Песенках Боконона», принадлежат: *ранние фортепианные пьесы Дж. Кейджа, «очень чистая музыкальная ткань»** которых сразу же была воспринята молодыми композиторами «*как информация к размышлению, информация к действию*»* (Prelude for Meditation для препарированного фортепиано, 1944; Музыка для Марселя Дюшана, 1947; Dream, 1948; Suite for Toy Piano, 1948); «*Симфония*» (1968) Л. Берно, с её космической свободой и поразительной непринуждённостью объединения стилей, языков и эпох; некоторые из последних альбомов-шедевров «*The Beatles*» («*Magical Mystery Tour*», 1967; «*Abbey Road*», 1969; «*Let It Be*», 1970); *3-я Симфония* (1971) А. Пярта, интонационной основой которой является григорианский хорал (эта партитура ознаменовала поворот в творчестве эстонского композитора, следствием которого стал его идиостиль tintinnabuli).

Но едва ли не самым решающим событием в появлении «Боконона», как подчёркивает В. Копытько, стала *4-я Симфония И. Калныньша* (1972; авторское название «*Рок-симфония*»). По словам белорусского композитора, *4-я Симфония «это своего рода портрет, энциклопедия звучащего вокруг в то время. Калныньш записал всё, что он слышал. А слышал он то новое, что звучало тогда – уже с учётом всех эмансипаций консонанса, рока, «Битлз», эмоциональной тревоги одновременно... Я по-прежнему считаю это сочинение абсолютнейшим шедевром и замечательным знаком своей эпохи. И с этим знаком эпохи я бы сравнил "Боконона" Карцовника. Это как бы дружеское продолжение этого же разговора, только не на инструментальном, а на вокальном уровне»** (NB: Копытько имеет в виду 4-й Симфонию И. Калныньша с инструментальным финалом: именно в данной версии виниловая пластинка с записью Симфонии под управлением Л. Вигнерса, появившись у друзей-композиторов в августе 1975-го, была заслушана ими «до дыр»).

Мы не ставим целью отследить «букву» каждого из музыкально-стилевых впечатлений, повлиявших на появление «Песенок Боконона»: речь не о конкретных совпадениях, а о *духе времени*. Ведь, помимо эстетических и акустических инспираций, в этом опусе сказались и другие: мировоззренческие, этико-философские, литературные. В середине 70-х молодые композиторы-нонконформисты с головой «*погружены в самиздат*»* – неподцензурную поэзию, литературу, философию и журналистику; резонирует с их творческим и мировоззренческим образом мыслей учение *дзэн-буддизма*, воспринятое в первую очередь через творчество Дж. Кейджа. Эстетическое диссидентство являлось органической частью их композиторского мышления, по словам В. Копытько: «*Ощущение свободы было тогда – при том, что это в концлагере всё происходило... 75-й год! Ты вспомни, что на дворе творится, это же ужас: в тоталитарной стране в фашистской живём*»*.

В подобной атмосфере апокалиптический роман К. Воннегута, пронизанный тончайшим чувством юмора, пессимизмом и «беспафосным воннегутовским гуманизмом»

[1], стал одним из ключевых *вампитеров* композиторского *карасса* (выражаясь боконистским языком, см. [3, с. 167]): «"Колыбель для кошки" у нас была, как сейчас говорят, "момом", мы её все читали, обожали. Но только Славке пришло в голову написать музыку на эти стихи – на калипсо Боконона»*.

Одним из главных достоинств «Песенок Боконона», которые сегодня воспринимаются как афористичный *портрет эпохи*, нам видится то, что они написаны В. Карцовником не как серьёзный опус, а как безделица, любимая игрушка, не претендующая на «духовку» и «нетленку» (обращаясь к словам ироничного сленга, имевшего хождение среди наших героев, молодых друзей-композиторов; сейчас эти определения выступают репрезентантами советской неофициальной культуры 70-х [7]). Тем не менее, эстетическая и этическая значимость «Песенок Боконона» велика (надеюсь, что В. Карцовник не осудил бы нас за музыковедческую патетику): под видом изящно выполненного «легкого жанра» – песенок – в них решается всё тот же вечный вопрос о месте человека в мире. Философскую глубину сочинения нисколько не умаляет его сжатый временной метраж (чуть более 7 минут): предельно камерный масштаб «Песенок Боконона» вуалирует их *симфоническую* по сути интонационную драматургию. В этом смысле «Песенки Боконона» соотносимы с манерой повествования Воннегута, которая «подчеркнуто заострена против стилистики "больших нарративов" – против цельности, глубинности, претензий на особое знание и особую миссию, против элитарности и эзотеричности» и вопреки которой писатель «ухитряется не только казаться, но и быть автором гуманистического склада» [1].

Обратим внимание на смысловое расхождение между существованием стихов внутри романа и их же – в качестве литературной основы музыкального произведения. В романе Воннегута цитаты из «Книг Боконона» поданы с оттенком более либо менее явной иронии: калипсо Боконона – то ли святого, то ли мошенника – запечатлевают философию жизни для простаков, изложенную безыскусным наивным языком, а герой романа то ли соглашается с максимами философа-самоучки, то ли насмехается над «кисло-сладкой ложью Боконона». Но Карцовник сообщает текстам Боконона *иное* звучание и оптику. Он переносит их из иронического измерения – в лирическое. Лишённые саркастического контекста и преображённые чудесной, яркой и запоминающейся музыкой (представляющей тончайший синтез рок-стилистики с авангардными и классическими композиционными принципами), стихи Боконона воспринимаются естественно и органично – *всерьёз*, хотя и несомненно с улыбкой. Эта подача текстов отвечает феномену *противоиронии*, которая «выворачивает смысл самой иронии, восстанавливая серьёзность – но уже без прежней прямоты и однозначности» и «оставляет для иронии ровно столько места, чтобы обозначить её неуместность» [15]. Пародийная интенция Воннегута, создавшего новую религию – *боконизм* (причудливый, порой карикатурный синтез разного рода сакральных архетипов и космологом) у В. Карцовника нивелируется: композитор сообщает данной интенции смысл *противоиронии*.

Лиричность «Песенок Боконона» сопоставима с *противоиронией* поэмы В. Ерофеева «Москва – Петушки» (1969) – ещё одной главной книги поколения 70-х (NB: именно в связи с бессмертной поэмой В. Ерофеева и возникло понятие «противоирония», принадлежащее В. Муравьёву, см. [15]). Особенно убедительно этот герменевтический ключ работает при попытке трактовать парадоксальные включения в сюжетное пространство произведений трансцендентного начала: библейских аллюзий и прямого диалога с Богом. Правда, если в «Москве – Петушках» *Он отвечает* Веничке – «И, весь в синих молниях, Господь мне ответил...», то в «Песенках Боконона» – лишь усмехается, качая головой (о библейских аллюзиях, образно-смысловой и музыкальной драматургии «Песенок Боконона» см. нашу статью «Неизвестный шедевр: "Песенки Боконона" Вячеслава Карцовника» в настоящем сборнике).

Возвращаясь к мысли В. Копытько о том, что В. Карцовник в «Песенках Боконона»

«портретировал своё время»*, постараемся доформулировать некоторые моменты.

«Песенки Боконона», суммировав художественно-эстетические впечатления молодого поколения композиторов, начавших свой творческий путь в 1970-е – В. Карцовника и его друзей Ю. Красавина, Л. Десятникова, В. Копытько, аккумулировали эстетико-стилевые искания мировой музыкальной культуры, отказавшейся от структурной изощрённости и эмоциональной герметичности авангарда, и актуализировали онтологическое значение консонанса – возвращение к природной естественности и красоте музыкального высказывания. *Эмансипация консонанса* означала для содружества молодых композиторов не намеренное упрощение музыкального языка и нивелирование индивидуального стиля (что нередко встречается у адептов т. н. «новой простоты» и «новой искренности» – трендов музыкального мейнстрима), а поиски «*новой интонационной энергетики*»*, возвращение к качественной музыкальной ткани, очищение и раскрепощение композиторского сознания и языка, «возвращение к собственно искусству, об истинной природе которого к этому времени стали просто забывать» [8, с. 35].

Симптоматичен вопрос об эпохальной – мировоззренческой и эстетико-стилевой – принадлежности «Песенок Боконона». Несмотря на наличие в опусе черт, традиционно приписываемых эстетике постмодернизма (смещение «высокого» и «низкого», элитарного и массового, «игра» с высшими ценностями, открытость формы и нелинейность драматургии, размыкание жанровых рамок, аллюзийность и интертекстуальность), сочинение В. Карцовника принадлежит мировоззренческой парадигме *модерна*, «трудного искусства» [6], не утратившего веру в метафизические основания культуры, находящегося в особых, напряжённо-интенсивных (а не прохладно-игровых, постмодернистских) отношениях с традицией и реальностью как таковой: «Традиция в восприятии модерна открывается как непрерывное Начало» [14, с. 377]; «Поэты модерна ничуть не сомневались в своей возможности напрямую общаться с Софоклом или Данте, спрашивать и отвечать, брать у традиции и вкладывать в неё. Нам остаётся только гадать, когда и почему этот прямой обмен оборвался. Странная скромность постмодерна не позволяет даже подумать о какой-то попытке восстановить оборванную связь» [14, с. 376–377]; «модернизм – трудное искусство. Оно рассчитано на активное сотворчество. Вместо хлеба художник даёт зерно, которое должно в нас прорасти. Художник не отражает и не заменяет, а *сгущает реальность*» (курсив наш – Н.К.) [6].

Говоря про своих друзей, В. Копытько подчёркивает: «*мы выросли из модерна*»*. Это важно понимать при попытке определения специфики творческого кредо и поэтики композиторов «потерянного», или «неузнанного» поколения 1970-х, в рядах которого российские исследователи называют в том числе Ю. Красавина, Л. Десятникова и В. Копытько (см. [2; 11]). Каждый из авторов обладает ярким самобытным стилем: его истоки следует искать в ментальном пространстве «нового ренессанса» (В. В. Библихин) – гуманитарного и религиозного возрождения, развернувшегося во «второй», или неофициальной культуре СССР периода застоя, в том легендарном времени культуры, многие свидетельства о котором остались незаписанными, никак не зафиксированными, ушли вместе с его протагонистами. Творческий опыт «нового ренессанса», как печально подытоживает русский поэт Ольга Седакова, его свидетель и участник, а ныне – хранительница, в современной культуре остался невостребованным: «*всё это оказалось отвергнуто следующими годами. Отвергнуто, забыто прежде, чем оно стало известно. И вот это, в общем-то, драма нашей истории*» [12].

Композиторы Ю. Красавин, Л. Десятников и В. Копытько являются благодарными наследниками этого «нового ренессанса». Именно поэтому, мы думаем, творчество каждого из них сложно без многочисленных оговорок, а вернее – невозможно вписать в постмодернистский, постпост- или метамодернистский мировоззренческий контекст. И неслучайно каждому из названных авторов – в большей либо меньшей степени – по-

прежнему близка художественная стратегия внутренней эмиграции, зёрна которой взошли в их андеграундных студенческих 1970-х.

В заключение приведем поразившее нас образно-философское определение «Песенок Боконона» В. Карцовника, неожиданно сформулированное Виктором Копытько в самом конце нашей с ним беседы: *«Это всё – песенки из концлагеря. Бесспорно. В том-то всё и дело! Вот в этом их сила, что – помимо всего прочего – это изумительные песенки из концлагеря»**.

Думаем, «Песенки Боконона» В. Карцовника, как *песенки из концлагеря* могут стать герменевтическим ключом не только к индивидуальным композиторским поэтикам эпохи академического музыкального андеграунда 1970-х, но и к некоторым сегодняшним культурным контекстам.

Литература

1. Амусин, М. Освобождение. К 80-летию Курта Воннегута [Электронный ресурс] / М. Амусин // Звезда. – 2002. – № 11. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2002/11/osvobozhdenie-2.html>. – Дата доступа: 19.10.2020.

2. Анатолий Королёв: Сидеть и просто писать музыку – это же безумие [беседа В. Сласной с композитором А. Королёвым]. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://muzlifemagazine.ru/anatoliy-korolyov-sidet-i-prosto-pis/>. – Дата доступа: 19.10.2020.

3. Воннегут, К. Колыбель для кошки : Романы, рассказы / К. Воннегут. – Кишинёв : Литература артистикэ, 1981. – 560 с.

4. Вячеслав Карцовник «Песенки Боконона» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=ruh07evEklc>. – Дата доступа: 19.10.2020.

5. Вячеслав Карцовник (1954–2010) «Песенки Боконона», маленький спектакль для 2-х исполнителей (1975, редакция В. Копытько) [Ноты]. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://classic-online.ru/ru/production/62782>. – Дата доступа: 19.10.2020.

6. Генис, А. Модернизм как стиль XX века [Электронный ресурс] / А. Генис // Звезда. – 2000. – № 11. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2000/11/modernizm-kak-stil-hh-veka.html>. – Дата доступа: 19.10.2020.

7. Духовка и нетленка. Фрагменты из жизни. Художники советского андеграунда в объективе его неутомимых хроникеров [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://artguide.com/events/9832>. – Дата доступа: 19.10.2020.

8. Капыцько, В. «Люблю вандраваць у часе і прасторы...» [гутарыля А. Гарахавік] / В. Капыцько // Мастацтва. – 1995. – № 8. – С. 33–36.

9. Карцовник Вячеслав Григорьевич [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Карцовник,_Вячеслав_Григорьевич. – Дата доступа: 19.10.2020.

10. Копытько, В. Звёздное небо никто не отменял / В. Копытько // Монолог. Свободное творчество. – 2001. – Вып. 5. – С. 75–80.

11. Королек, Б. В маске и без: Юрий Красавин, композитор ударов под дых [Электронный ресурс] / Б. Королек. – Режим доступа: <http://muzlifemagazine.ru/v-maske-i-bez/>. – Дата доступа: 19.10.2020.

12. Ольга Седакова: «Неизданная антология или Второе искусство. Поэзия 70-х» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=QNvLPJ_cIDc. – Дата доступа: 19.10.2020.

13. Ольга Седакова о другой поэзии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.colta.ru/articles/literature/15980-olga-sedakova-o-drugoy-poezii>. – Дата доступа: 19.10.2020.

14. Седакова, О. А. No Soul Any More. При условии отсутствия души.

Постмодернистский образ человека / О. А. Сedaкова // Музыка : стихи и проза. – М. : Русский мир ; Моск. учеб., 2006. – С. 375–382.

15. Эпштейн, М. После карнавала. Обаяние энтропии, или вечный Веничка [Электронный ресурс] / М. Эпштейн. – Режим доступа: <http://www.emory.edu/INTELNET/pm.erofeev.html>. – Дата доступа: 19.10.2020.

Копытько Н.А.
(Республика Беларусь, г. Минск)

НЕИЗВЕСТНЫЙ ШЕДЕВР: «ПЕСЕНКИ БОКОНОНА» ВЯЧЕСЛАВА КАРЦОВНИКА

Почти полвека прошло со времени создания «Песенок Боконона» Вячеслава Карцовника (1975), произведения, которое осознаётся сегодня не только как открытый заново музыкальный шедевр, но и как важный документ академического музыкального андеграунда советской эпохи (подробнее о В. Карцовнике, эстетико-стилевом и мировоззренческом контексте возникновения «Песенок Боконона» и об истории чудесного воскрешения опуса из небытия благодаря редакции, выполненной белорусским композитором В. Копытько, см. нашу статью в настоящем сборнике: «"Песенки Боконона" Вячеслава Карцовника как портрет музыкальной эпохи середины 1970-х гг.»). В рамках настоящей статьи мы остановимся на образно-смысловой и музыкальной драматургии сочинения, которое представляет весьма нетривиальное решение вокально-инструментального цикла в музыкальном искусстве.

«Песенки Боконона» В. Карцовника – «маленький спектакль для двух исполнителей» – написаны на тексты из романа К. Воннегута «Колыбель для кошки» в переводе на русский язык Р. Райт-Ковалёвой. Из 18-ти приведённых в романе К. Воннегута *каллипсо* (определим их жанр «стишки для пения») В. Карцовник использовал четыре. Вот композиторские названия песенок-частей (незначительные изменения в текстах К. Воннегута и источник текста для № 5 оговорены в нотах, см. [3, с. 9, 14, 18]; тексты «Песенок Боконона»; аудиозапись см. [2]): 1. Песенка о том, что всё очень хорошо: «*И пьянчужки в парке, / Лорды и кухарки, / Джефферсоновский шофер, / И китайский зубодер, / Дети, женщины, мужчины – / Винтики одной машины. / Все живем мы на Земле, / Варимся в одном котле. / Хорошо, хорошо, / Это очень хорошо*». 2. Песенка о том, кому что надо делать: «*Тигру надо жрать, / Порхать – пичужкам всем. / А человеку спрашивать: / «Зачем, зачем, зачем?» / Но тигру надо спать, / Птенцам – лететь обратно, / А человеку – утверждать, / Что все ему понятно*». 3. Песенка о том, что надо всех любить: «*Пожмем друг другу пятки. / И будем всех любить, / Любить, как нашу Землю, / Где надо дружно жить*». 4. Песенка о конце света: «*Настанет день, настанет час, / Придет земле конец. / И нам придется долг вернуть, / Который нам дал Творец. / Но если мы, его кляня, подыдем шум и вой, / Он только усмехнется, качая головой*». 5. Привет д-ру Швейцеру: «– *Передайте, пожалуйста, / Привет доктору Швейцеру, / Как только Вы его увидите!*».

Извлечённые из контекста романа *каллипсо* Боконона (основателя выдуманной К. Воннегутом религии), в «Песенках Боконона» В. Карцовника выстраиваются в автономный, драматургически цельный, спаянный цикл, который обладает собственной логикой и образной оптикой и допускает множественное смысловое прочтение. Симптоматично, что в драматургии слитно-циклической формы «Песенок Боконона» *каллипсо* следуют друг за другом в порядке, соответствующем темпоральному вектору Священного Писания: *от сотворения мира* (заключительная фраза № 1 «Хорошо, хорошо, это очень хорошо» представляет парафраз библейской цитаты «И увидел Бог, что это хорошо», Быт. 1:10) – к *апокалипсису* (№ 4 «Песенка о конце света» с её мотивом

возмездия: «И нам придется долг вернуть, который нам дал Творец»). Часть № 2, «Песенка о том, кому что надо делать» (как и часть № 1, с её «варимся в одном котле») можно сравнить с ветхозаветным «Vanitas vanitatum», «Суета сует» (Екклесиаст). Именно в архитектурном центре сочинения, № 3, «Песенке о том, что надо всех любить» помещается парафраз главной заповеди Христа: «Да любите друг друга» (Ин. 13:34).

Одной из существенных загадок «Песенок Боконона» оказывается вопрос о том, *Кто* выступает протагонистом № 5, постскриптума (*постапокалипсиса*), где впервые звучит обращённая к слушателям прямая речь (фразу произносит пианист), выводя музыкальное произведение за опусные рамки в духе театральной традиции разрушения «четвёртой стены».

Наряду с сакральным драматургическим вектором в «Песенках Боконона» выявляется параллельно существующий профанный: подобно тому, как крошечный остров в Карибском море в «Колыбели для кошки» является миниатюрной моделью «рая на земле», «идеального» государства, так и «Песенки Боконона» можно представить как компактную модель *театра человеческой жизни*. С разворачивающейся перед «зрителем» типической картиной жизненного пути: от мироощущения ребёнка и свойственного ему простодушного доверчивого восприятия мира, искреннего идиллического желания детства и юности «всех любить» (№№ 1–3) – до осознания взрослым личной ответственности и конечности бытия (№ 4), как и неизбежности ответа на главный вопрос, который каждый определяет для себя сам (№ 5).

Цикл удивителен по совмещению в нём перспектив рассказчика-демиурга и лирического героя в оригинальном плавающем фокусе, двойственном по драматургической сути: «наблюдение» за людьми *извне*, с далёкого расстояния (в масштабе планеты Земля) является самонаблюдением и неотделимо от *видения* театра жизни *изнутри*, глазами человеческого Я. «Космическая точка зрения», на которую становится Боконон (а вслед за ним В. Карцовник), реализуется в «Песенках Боконона» в *мистериально-театральном ракурсе*; идея жизни как спектакля предложена и в романе Воннегута: «Все были заняты одним делом: каждый играл свою роль в спектакле...» [1, с. 52].

Мысль о подобной трактовке подтверждается авторским жанровым подзаголовком «Песенок Боконона» – «*маленький спектакль для 2-х исполнителей*». На первый взгляд, он кажется избыточным: в опусе нет перформативных ремарок. Вместе с тем, по словам белорусского композитора В. Копытько (принимавшего непосредственное участие в исполнении опуса в 1970-х в качестве вокалиста), некоторые элементы театрализации В. Карцовником всё же предусматривались: *«имелось в виду, что каким-то образом я могу лицедействовать, особенно в сторону финала. Предполагалось, что я обязательно буду в длинном шарфе, в шляпе, в тёмных очках – что-нибудь в этом роде. То есть, такой загадочный персонаж, одетый типа Человека-невидимки. Это не было окончательно решено»* (из нашей беседы с В. Копытько). Данный подзаголовок коррелирует с рок-поэтикой, в синкретизме которой текст и музыка неотделимы от визуально-пластического измерения в его сценическом или потенциально-театральном (драматургическом) выражении. Стилистика рок-музыки также обнаруживает себя в естественности вокальной пластики голоса, включенного в контекст ансамблевой по природе фортепианной фактуры: самостоятельность её линий вызывает прямые ассоциации с комплементарностью инструментальных партий рок-ансамбля (например, выделение мелодического голоса в низком регистре наподобие партии бас-гитары, см. № 1, тт. 8–15 и 19–22; № 4, тт. 78–83, с характерным ритмическим синкопированием и свингованием).

Внутренняя визуальность «Песенок Боконона» рождается на стыке музыкального и вербального начал, в их контрапункте и образно-смысловом монтаже, благодаря которому создаётся впечатление балансирования между серьёзным и смешным, лирическим и

трагичным, изящной игрой и философскими размышлениями, существованием на грани беззаботности и безысходности (противоирония в действии; подробнее см. нашу статью в настоящем сборнике, упомянутую выше). Простодушным стишкам придаётся изысканная музыкальная огранка: благодаря этому маленький спектакль приобретает *внутреннее мистериально-игровое пространство*, в котором характеры «персонажей» и их «настроения» раскрываются интонационно-ритмической и жанрово-стилевой музыкальной пластикой.

То, что особенно подкупает в музыке «Песенок Боконона» – действенный энергетический стержень, сложно объяснимое психоэмоциональное состояние *свободы* – ощущение крыльев за спиной. Думаем, это качество витальности и векторности музыкального процесса, возникает не в последнюю очередь благодаря особой организации музыкальной ткани: её живому естественному синтаксису с тонким сочетанием симметрии – асимметрии, метрической переменности и ритмической гибкости (доминирует ямбическая устремлённость синкопированного и ломбардского ритмов), текучести и разомкнутости ладогармонического развития, изобретательности вариантно-вариационного преобразования тематизма, балансу квадратности/неквadratности и повторности/неповторности в морфологической структуре опуса.

Музыкальная драматургия произведения весьма необычна, благодаря чему «Песенки Боконона» не укладываются в однозначные жанровые рамки. Начавшись как «круг песен» опус незаметно модулирует в композицию сквозного развития, объединяющую черты миниатюрного рок-альбома и маленького спектакля (или музыкального перформанса); по своим генетическим признакам произведение вполне отвечает и облику камерной сольной кантаты. Жанр «Песенок Боконона» поливалентен, что резонирует с музыкально-художественными исканиями времени, а сочетание внешне камерного масштаба и скрытого в сочинении симфонического потенциала соответствует одной из ведущих тенденций мировой музыки 1970-х, не исчерпанной до наших дней.

В контексте разговора о жанровой поливалентности обратим внимание на чередование в «Песенках Боконона» вокально-инструментальных и инструментальных эпизодов в их чисто количественном (тактовом) соотношении, и на кажущуюся несоразмерность песенок-частей, обусловленную образно-смысловой спецификой нелинейной драматургии опуса, где структурная асимметрия компенсируется двойными-тройными обрамлениями по принципу драматургической спирали (см. Таблицу 1; скобки указывают на инструментальные разделы, полужирный шрифт отмечает вокальные; косая черта проставлена там, где микроразделы формы накладываются друг на друга, а также в случае переходов аттасса; знаком ∞ отмечены алеаторические такты, допускающие определенную степень метрической свободы):

Таблица 1

1 часть	$(7)+\mathbf{4+4+4+4}/(7)+(1\infty)$
2 часть	$(4+4)+\mathbf{4+4+4+5}/(4+4)/$
3 часть	$\mathbf{4+4}/(1\infty)/$
4 часть	$(2+5/1\infty)+\mathbf{(2)+4}/(4)+\mathbf{4}/(8+8)+\mathbf{8+7}/(4/1\infty)/$
5 часть	(7)

Таблица 1 наглядно иллюстрирует мысль о паритете в «Песенках Боконона» вокального и инструментального начал, которые вступают в активное смысловое и акустическое взаимодействие. Инструментальные разделы (вступления, ригурнели-эпизоды, разномасштабные заключения) играют важнейшую драматургическую роль,

оплетая сочинение интонационно-ритмическими связями, создавая арки на близком и далёком расстояниях; в них же происходит разрежение и сжатие «времени действия» и образно-смысловая трансформация музыкального материала. Так, вступление № 1 образует симметричную далёкую арку к семитактовому же фортепианному хоралу № 5, и в то же время его (вступления) музыкальный материал является обрамлением безмятежной *первой песенки*. В её коде (от т. 30) фокус наблюдения за прекрасным миром неожиданно смещается: № 1 завершает левитирующий алеаторический раздел «Хорошо, хорошо, это очень хорошо» на новом материале – ведь время (в его музыкальном выражении) в момент озвучивания парафраза библейской цитаты не может не остановиться. Наивно-простодушная quasi-действенная *вторая песенка* также обрамлена инструментальными разделами, дающими начальный тематический импульс вокальной партии; заключительный идиллический фортепианный эпизод (тт. 55–58) представляет остроумную вариацию на сосредоточенно-аутичную тему вступления (тт. 31–38): аккордовый аккомпанемент трансформируется в арфообразную фактуру, вызывающую ассоциации с балетно-дансанными образами.

Заключительный инструментальный эпизод второй песенки неожиданно кадансирует в *третью песенку*, которая сразу начинается как торжественная кульминация, счастливый апофеоз: «Пожмём друг другу пятки. И будем всех любить». Пафос кульминации ярко контрастирует следующей, *четвёртой* «Песенке о конце света», перед которой происходит мгновенная смена декораций: торжественный маршеобразный ритм апофеоза (т. 66, нота *re* в «партии медных» воображаемой оркестровки) оборачивается перед № 4 (т. 70) тревожной морзянкой высокого *ре-бемоль* – знаком драматургического перелома.

Драматургическое сжатие, произошедшее к № 4 за счёт слияния №№ 2–3 и краткости внезапной кульминации № 3 – самой миниатюрной из песенок – воспринимается как метафора *сжимающегося времени*, его стремительного проживания перед концом света.

«Песенка о конце света», наиболее развёрнутая и драматургически многосоставная – ещё одна смысловая кульминация сочинения, которая вступает в противоречие с идиллическим эмоционально-смысловым посылом моноаффектных №№ 1–3. В № 4 происходит модуляция из «пасторали» (разыгранной перед самим собой или доверчивыми слушателями) в «реалистическую драму». Но, несмотря на всю серьёзность разговора о последних вещах, в самой ужасной, казалось бы, ситуации *перед концом света* мы-герой «Песенок Боконона» продолжает на что-то надеяться, примерять привычные маски и, словно забывшись, витать в облаках (иначе человек не был бы человеком...).

Подобная трагикомическая трактовка приходит в голову благодаря калейдоскопической драматургии № 4 с остроумными трансформациями музыкального материала его фортепианных ригурнелей. Так, если после вокальной фразы «...придет земле конец» следует четырёхтактный (тт. 83–86) эпизод, представляющий свободную реминисценцию меланхолического траурного марша из 1-й части Пятой симфонии Г. Малера – композитора-визионера с его обострённым предчувствием грядущих мировых катастроф (см. раздел *Etwas gehaltener* и особенно мажорное просветление в тт. 13–15 раздела *Wieder etwas gehalten*), то в следующем, более развёрнутом ригурнеле (тт. 90–105) после слов «И нам придется долг вернуть, который нам дал Творец» начальная ритмо-интонация марша-реминисценции оформляется в самозабвенно кружащийся вальс (в нём отзывается дансанный, также *Re* мажорный инструментальный раздел второй песенки, ср. с тт. 55–58). Элегантный вальс постепенно видоизменяется: в тт. 102–103 вторгается трагическая интонация вступления, а в вокальном разделе (от т. 105; *assai f*; *Non presto valzer*), изрядно отяжелевший, он становится едва ли не зримым воплощением развязной бесцеремонности – на словах «Но если мы, его кляня, подыдем шум и вой» (обратим внимание на сходство интонационного посыла восходящей кварты в вокальной партии с

инципитом кульминации-апофеоза № 3: «Пожмём...»). Изменение темпа, динамики и фактуры в заключительной вокальной фразе «Он только усмехнётся, качая головой» и мгновенный гармонический перелом-сдвиг из диезной сферы в бемольную (fis-moll – f-moll: симптоматично, что он маркирует слово «усмехнётся») ассоциируется со сменой визуального плана, смысловым монтажом: внезапно посерьёзневший герой осознаёт тщётность попыток обмануть самого себя.

Обрамляющие четвёртую песенку вступительный и заключительный инструментальные разделы представляют надсюжетный ракурс маленького спектакля, «космическую точку зрения» (как отличается она по эмоциональной модальности от левитирующей коды первой песенки!). В них трансформируется упомянутый торжественный ритмический инципит «партии медных» № 3 (восьмая пауза, 2 шестнадцатых, восьмая, восьмая), обернувшийся на грани №№ 3–4 тревожным сигналом-морзянкой. В этой ритмической фигурке постфактум узнаётся упругий ямбический ритм первой песенки (см. № 1: т. 3, т. 15, т. 25; также т. 41 № 2), который сообщал музыке импульс устремлённости вперёд. Во вступлении к № 4 этот же лейтритм (от т. 71), в совокупности с повторяющейся интонацией восходящего минорного трезвучия с заполненным нижним трихордом (до – ре – ми-бемоль – соль), приобретает тревожно-трагическую окраску. В коде № 4 (тт. 120–123) с её предельным расширением регистрового диапазона, данная ритмо-интонация звучит прохладно-отрешённо, ассоциируясь с затихающими в прощальной высоте небесными колокольчиками.

Если четвёртая песенка Боконона осознаётся как *финал*, вобравший в себя интонационно-ритмические и образно-жанровые отголоски предшествующих частей (суммирующий их и поворачивающий разными образно-смысловыми гранями), то лаконичный «Привет д-ру Швейцеру», № 5 – это *Postscriptum* и в то же время *второй финал*, представляющий ещё одно смысловое завершение цикла, ещё один концентрический круг его нелинейной драматургии.

Умиротворённость этого загадочного второго финала – очередной неожиданный поворот «маленького спектакля». После миниатюрного поразительной красоты четырёхголосного хора *пианист* просит нас *передать привет доктору Швейцеру* (к слову, во всех исполнениях «Песенок Боконона» в 1970-е годы в роли пианиста выступал сам В. Карцовник).

Почему композитор заканчивает свой опус подобным парадоксом?

Как мы помним, один из персонажей романа Воннегута даёт поручение сообщить при возможной случайной встрече с Альбертом Швейцером о своём к нему отношении: «можете сказать ему, что он не мой герой», «но можете ему сказать, что благодаря ему Христос стал моим героем» [1, с. 223]). В. Карцовник несколько меняет смысловое освещение данной сцены, поскольку передаёт *свой привет* Швейцеру.

В качестве возможного ответа на вопрос о разомкнутом окончании «Песенок Боконона» мы предлагаем вспомнить архетипический мотив спасения города (читай: мира) Господом – в том случае, если в нём найдётся *хотя бы один праведник* («Походите по улицам Иерусалима, и посмотрите, и разведайте, и поищите на площадях его, не найдёте ли человека, нет ли соблюдающего правду, ищущего истины? – Я пощадил бы *Иерусалим*», Иеремия, 5:1). У Воннегута Боконон, вне всякого сомнения, «этой планете ставит "ноль"» (вспоминая легендарную фразу из фильма К. Муратовой «Три истории»). Для подтверждения нашей мысли процитируем остроумный мрачный пассаж из 110 главы «Колыбели для кошки»: «*Четырнадцатый том сочинений Боконона* <...> озаглавлен так: "Может ли разумный человек, учитывая опыт прошедших веков, питать хоть малейшую надежду на светлое будущее человечества?" Прочсть *Четырнадцатый том* недолго. Он состоит всего из одного слова и точки: "Нет."» [1, с. 261–262].

Postscriptum «Песенок Боконона» мы воспринимаем как *положительный* ответ В. Карцовника на данный вопрос, а, следовательно, – как его богословскую позицию,

выраженную своеобразным эзоповым языком.

Тем, что композитор заканчивает своё сочинение просьбой передать привет великому гуманисту XX века Альберту Швейцеру, он, на наш взгляд, делает выбор в сторону надежды, в сторону лучшего в человеке. Возможно, кто-то не согласится с такой трактовкой. Может быть, этот привет «последнему праведнику» – всего лишь горькая ирония? И нет никакой надежды. После всего, что сделали люди в XX веке. После Аушвица, атомной бомбы, «лагерной пыли» ГУЛАГа, геноцида и братоубийственных войн. Да, «Привет д-ру Швейцеру» можно трактовать и так. Но тогда заключительный хорал – это не спасение, а прощание: *«Крикнуть бы – нечем крикнуть, / как жалко прекрасную землю!»* (О. Седакова).

Мы не знаем точного ответа, несомненно одно: бесконечная красота хорала делает финал «Песенок Боконона» многозначным и открытым в его смысловой и драматургической интерпретации.

Размышления об образно-смысловой и музыкальной драматургии «Песенок Боконона» мы закончим словами В. Копытько, благодаря редакции (реконструкции) которого опус В. Карцовника был возвращён из небытия и уже вошёл в контекст музыкальной культуры как важное недостающее звено: *«Думаю, если бы "Песенки Боконона" прозвучали тогда повсеместно, то слава этого сочинения и его влияние разнеслось бы очень далеко по Советскому Союзу. Но их никто не знал. Мы только показывали их со Славкой по нескольким домам в Петербурге»* (из нашей беседы с В. Копытько). Прочитываем и посвящённый «Песенкам Боконона» пост белорусского композитора в Facebook от 2.04.2020: *«Я совершенно уверен, что по этому – именно – опусу будут вспоминать и анализировать музыкальное время середины 70-х в нашей стране <...> У него [В. Карцовника – Н.К.] услышано и угадано то, что потом составит портрет эпохи <...> И в этом – помимо собственно очарования и огромного таланта, вкуса и изящества – огромное его значение».*

Литература

1. Воннегут, К. Колыбель для кошки : Романы, рассказы / К. Воннегут. – Кишинёв : Литература артистикэ, 1981. – 560 с.
2. Вячеслав Карцовник «Песенки Боконона» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=ruh07evEklc>. – Дата доступа: 19.10.2020.
3. Вячеслав Карцовник (1954–2010) «Песенки Боконона», маленький спектакль для 2-х исполнителей (1975, редакция В. Копытько) [Ноты]. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://classic-online.ru/ru/production/62782>. – Дата доступа: 19.10.2020.

Лаўрэш Л.Л.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

УНІЯЦКА-ПРАВАСЛАЎНЫЯ ДЫСПУТЫ Ў П'ЕСАХ ШКОЛЬНЫХ ЕЗУЎЦКІХ ТЭАТРАЎ (ПЕРШАЯ ПАЛОВА XVII СТ.)

У канцы XV ст. ў заходне еўрапейскай літаратуры з'яўляецца новая форма драматычнай творчасці – школьная драма і камедыя. Езуіцкія і піярскія калегіюмы ў Беларусі таксама шырока практыкавалі школьныя тэатры, якія мелі практычныя мэты: палепшыць веданне моладзю лацінскай мовы, прывучыць да рыторыкі ў публічных месцах, навучыць жэстам і патрэбнай міміцы.

Школьныя п'есы мелі моцны рэлігійна-маральны змест. Сюжэты выдумляліся або браліся са свяшчэннай гісторыі, легендаў, жыццяў святых, або свецкай гісторыі (часцей грэцкай ці рымскай). Таму школьная драма часта мела многа супольнага з старажытнымі містэрыямі. П'еса пісалася на лацінскай мове, а яе часткі – пралогі, хоры, эпілогі – на

народнай мове. Апрача таго на народнай мове пісаліся інтэрмедыі, якія ставіліся між актамі п'есы, каб даць магчымасць публіцы, зморанай нуднай школьнай драмай крыху пасмяяцца і адпачыць душой, а выкладчыкам і вучням пераставіць дэкарацыі і падрыхтавацца да другога акту. Інтэрмедыі – гэта невялічкія жывыя сцэнкаі, змест гэтых вясёлых сцэнак браўся з смешных гісторый, народных анекдотаў ці проста з народнага побыту. Дзейнымі асобамі тут былі ўжо не багі, не каралі, не святыя і не антычныя героі, а – сяляне, цыганы, яўрэі, жаўнеры ды іншыя прадстаўнікі гарадскога або вясковага простага люду.

У Нямецчыне ўжо ў пачатку XVI ст. смешныя сцэнкаі на нямецкай мове ўстаўляліся ў лацінскі тэкст школьных п'ес. Езуіты спачатку не дазвалялі рабіць гэтакія ўстаўкі на народнай мове, але потым не толькі дапусцілі іх, а нават узаконілі ў сваіх падручніках і пакінулі пасля сябе шмат гэткай літаратуры.

З-за таго, што мовай нашага простага народу была мова беларуская, дык і інтэрмедыі, якія ставіліся ў нашым краі пісаліся галоўным чынам па-беларуску. Тут людзі ніжэйшага стану, як напрыклад селянін, яўрэй, цыган, гаварылі заўсёды па-беларуску, але ролі асоб, якія жылі сярод вышэйшых класаў і ўжо паспелі навучыцца польскай мове напісаны па-польску. Як прадстаўнік больш адукаваных персанажаў з шырокім светапоглядам па-польску вельмі часта размаўляў і чорт [1, с. 23–29].

Школьныя спектаклі ставіліся ў Вільні ад 1574 г., у Пінску ад 1662 г., у Наваградку ад 1681 г., у Мінску ад 1692 г., у Слуцку ад 1715 г., у Нясвіжы ад 1723 г. і г. д. [1, с. 24].

Школьныя інтэрмедыі Эўстаха Пылінскага ад 1651 г. з Гародні, якія захаваліся ў рукапісах, вывучаліся вядомымі даследчыкамі П. Марозавым, А. Брукнерам і Я. Карскім. Гэтыя інтэрмедыі даюць унікальную магчымасць непасрэдна, праз крыніцы XVII ст., дакрануцца да спрэчак паміж уніяцкімі і праваслаўнымі нізамі грамадства. Просты беларус Іван ў ёй чалавек неадукаваны, баіцца забабонаў, але хітры і мае добрае пачуццё гумару. У інтэрмедыі сацыяльны стан Івана на латыні вызначаецца як “rusticus” ці “colonus”.

У камедыі аб Іосіфе «Comoedia de Jacob et Joseph Patriarchis» спектакль пачынаецца з таго, што ў школьную залу ўваходзіць селянін (rusticus) – беларус Іван і, пабачыўшы шмат публікі, здзіўлена пытаецца школьных вартаўнікоў: “*Панове, што за дзела будуць тут дзелаці, ці ня свадзьбу на месцы сём будуць скакаці?*”. Вартаўнік (aulicus) адказвае яму па-польску: “*Ja wiem, lecz tobie darmo nie powiem, Iwanie*” [1, с. 32–33].

Вартаўнік паведамляе Івану, што будзе нешта тлумачыць селяніну толькі тады, калі ён адкажа на некалькі пытанняў. Іван заўважае, што сам ён ведае мала, але яго бацька, быў цівуном, чалавекам шляхетным (*ciwun wielmi zacny*), ведаў усю азбуку, і не толькі “рускую” але і “польскую”. Тады вартаўнік пытаецца ў Івана, што ёсць Бог і што ёсць слаўная унія. З адказам на пытанне пра Бога Іван блытаецца, а пра унію кажа, што “*унія ёсць Прачыстай родная сястра, так мой бацька, старой веры, казаў*”. Вартаўнік лаецца і кажа, што унія – гэта злучэнне з сапраўднай верай і пытаецца якая вера лепшая – уніяцкая ці схізматычная? “*Добра наша вера уніяцкая, ды такі, праўду мовячы, лепша ляцкая ды й «koniaskaia» (каталіцкая – Л. Л.), бо што лях, або «вонят», то й панок, а што «усьмятык» (схізматык), то мужык лядашчо. Ды што-ж, такі й добра: па Сеньку шапка. Мужыком - добрая мужыцкая вера, сабака зьесьць і бяз солі. Старая наша вера, праўда, ды й чорт не малады...*” [2, с. 216–217]. Карскі адзначаў, што Марозаў у сваёй кнізе [3, с. 68–69], нарабіў памылак пры расчыванні рукапісу і прывёў свой варыянт гэтага тэксту, я цытую менавіта варыянт Карскага: “*Важко так мой kazywai, ciwun wielmi zacny / I z nauki clilubokiey, vsim miiom znaczny. / Byw ion wielmi cz...ietu, wielmi nauczony, / I po wsiom naszym siele naukam ustawiony. / Vmiew ion hanbiecadio, panowie, caioie, / Jak ruskoie, tak tei tudreysze lackoie*”. У варыянце Марозава (менавіта яго цытуе Аляхновіч), апошняя фраза гучыць як “*старая наша вера, праўда, ды й свет не малады*”, і такім чынам Іван як быццам ўзвышае “усьмітыцкую” веру.

У тэксце, прачытаным Карскім, Іван называе унію сваёй верай, але, падобна, ён

яшчэ вагаецца, паміж двума канфесіямі.

Пасля гэтай інтэрмедыі пачынаецца сама п'еса, у часе якой Іван, седзячы між публікі, голасна робіць свае заўвагі і весяліць слухачоў, якім, верагодна не цікава глядзець нудную маральную лацінскую драму.

Пасля п'есы замест эпілогу пачынаецца другая інтэрмедыя “*Intermedium de Schismatico et Vnito Catholico*”, напісаная прозай. Уніят пачынае пераконваць схізматыка (гэта ўжо не Іван), каб той перайшоў на уніяцтва.

Уніят кажа: *“Вельмі цябе люблю, мой мілы суседзе, як гарчыца мёд, хачу каб ты быў у небе, гдзе сласна, гдзе хорашо, гдзе мудро; а так «зостань» вонятам, бо уніяцкая вера сьветлая, глыбокая, харашая...”*. Схізматык: *“Што гаворыш (закрэслена), як казёл на ваду глядзячы, ежэлі ваша вера й высокая, й глыбока, а хрэнжа яе дасягнець? Ежэлі сія вера сьветая, то нам грэшным да няе ся не прыступіць”*. Уніят: *“Што с'як нізка пан ся на веру смеяў?”* У Марозава: *“Што с'як выскепайся на веру сьвятую”*. *“Зараз цябе пачну кіем тесаці і так соб'ю, как горкае яблоко. Не пляці кашэляў, Гаўрыла-дурніла: вера наша добра, бо Богу любая, людзём спасенная”* [2, с. 218–219].

Але і гэты аргумент з перспектывай “кіем цесаці на горкае яблыка” “дурніла” не ўспрымае, бо адказвае: *“Нехай будзе Богу хвала, чорту трасця? Я вонятам ня буду, бо бацькі мае не былі, а також хлеб ядалі, півцо півалі с карчмы не бывалі; што-ж мне гэтая прынесець вера? Обороніть мяне од усега злога светы”*. Уніят пачынае пужаць схізматыка пякельнымі мукамі: *“Стой, постой, суседзе, прійдзе на тебе суд Божій, прійдзеть з мёртвых повстаньне, будзеш не раз вераиччати, крычати, клекаці будзеш крїчати ойе, леле, ойе, леле! ... будзеш у пекле еслі схізмы не пакінеш!”*. *“Што-ж – адказвае прастадушна мужык – ды і ў пекле я туды ж пажывлюся: водіцы прынясу, дравец нарубаю, так-такі хлебцем сыт буду”* [3, с. 69].

Уніят дасягае мэты, калі, пужаючы селяніна пякельным агнём, падсоўвае яму запаленую свечку і кажа: *“Вось пакаштуй пальцам, ці смачны вагонь?”*. Гэты аргумент нарэшце пераконвае мужыка, які крычыць ад болю і згаджаецца на ўсё: *“Ой, леле! Пра-Бог баліць! Да душы-ж баліць! Буду вонятам, есьлі вонья ад пекла бароніць”* [2, с. 219].

Агульным з'яўляецца меркаванне, што сяляне знаходзіліся ў баку ад рэлігійных спрэчак. Гістарычныя крыніцы паказваюць, што супрастаянне адбывалася паміж пратэстантамі і праваслаўнымі брацтвамі, з аднога боку, і іерархіяй царквы – з другога. Тым каштоўней для нас гэтыя сцэнкі ў інтэрмедыях XVII ст. якія адлюстроўваюць спрэчкі на рэлігійныя тэмы сярод сацыяльных нізоў грамадства. Можна дапусціць, што рэплікі персанажаў спісаны з натуры і, не глядзячы на апрацоўку, перададзены больш-менш дакладна.

Не цяжка заўважыць тое што ў абодвух інтэрмедыях дзейнічаюць розныя асобы – Марозаў чамусьці лічыць што Іван і “схізматык” гэта адна і тая асоба. Іван хоць і “rusticus” ці “colon”, але бацька яго быў чалавекам шляхетным, адукаваным і нават цівуном. Сам жа Іван ужо чалавек не пісьменны (ці малапісьменны). Такім чынам аўтар п'есы паказвае заняпад “русінскай” адукацыі – у адукаванага бацькі ўжо непісьменны сын, які тым не менш яшчэ ведае пра каштоўнасць адукацыі і цягнецца да яе.

Гісторыкі кажуць, што пасля заняпаду Заходне-Рымскай імперыі думкі, падобныя на думкі Івана, мелі нашчадкі рымлян. Яны ганарыліся адукаванымі продкамі, але самі ўжо былі непісьменныя. У сваёй папулярнай кнізе “Канец і зноў пачатак” Леў Гумілёў, яўна цытуючы кагосьці з ранейшых гісторыкаў, прыводзіць словы тыповага нашчадка рымлян пра сваіх суседзяў – нашчадкаў варвараў: *“Ну што з гэтымі ... размаўляць, дзікі ж народ, адвага ў іх, вядома ж, ёсць, але і мы не з гліны злеплены Іншая справа – я прыйду да сваёй матроны, пагавару з ёй пра Сідонію Апалінарыю ці пра Лукіана, а калі нават я нічога гэтага не ведаю, дык усё адно ў мяне дзед усё гэта ведаў (як шмат хто ў нас цяпер кажуць: «Я французскай мовы не ведаю, але вась бабуля мая ведала добра», а яны прыкладна гэтак жа казалі пра латынь)»* [4, с. 130].

І верагодна, беларус Іван таму і ўніят, бо паважае веды і цягнецца да адукацыі. Ён зрабіў свой выбар і яго бессэнсоўна пужаць пякельнымі пакутамі.

Літаратура

1. Аляхновіч, Ф. Беларускі тэатр / Ф. Аляхновіч. – Вільня, 1924.
2. Карский, Е. Ф. Белорусы. Очерки словесности белорусского племени. / Е. Ф. Карский. – Петроград, 1921. – Ч. 2 : Старая западно-русская письменность. – Т. 3.
3. Морозов, П. О. История русского театра до половины XVIII столетия / П. О. Морозов. – СПб. : Тип. В. Демакова 1889. – Т. 1.
4. Гумилев, Л. Конец и вновь начало / Л. Гумилев. – М., 2008.

Мантуш А.С.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ОНЛАЙН-ТЕАТР БЕЛАРУСИ: ОПЫТ КРИЗИСНОГО ВРЕМЕНИ

Театральный процесс всегда идет в ногу со временем, адаптируясь под изменяющиеся реалии не стоящего на месте мира. Развитие интернет-вещания, хотя и представляет собой сферу, имеющую косвенное отношение к театральному искусству, не могло последнее не затронуть.

На протяжении последних десяти лет, интернет-вещание развивалось главным образом в западном театральном искусстве и преимущественно как маркетинговый инструмент. Прогнозы расширения влияния технологий интернет-вещания на театральное искусство за последние годы стало включать не только вопросы ретрансляции записанных постановок, но также привело к обособлению вопроса переноса аудитории спектаклей в виртуальное пространство из реального зрительного зала. Естественно, что опыт ознакомления с видеозаписью спектакля не заменит традиционной формы восприятия сценического искусства, подразумевающего обязательное присутствие зрителей в зале. Однако жизнеспособность обособления интернет-театра более не является сугубо гипотетическим вопросом.

Глобальная пандемия коронавирусной инфекции резко обозначила преимущества онлайн-сферы для театра. Из-за карантинных мер, введенных по всему миру, спектакли в привычном формате зрительного зала практически полностью прекратились. Касательно Республики Беларусь, даже несмотря на то, что в стране официально так и не были введены карантинные меры, включающие принудительные ограничения массовых мероприятий, абсолютное большинство зрителей, начиная с апреля 2020 года, предпочло воздержаться от посещения театров, в результате чего показы спектаклей были остановлены. Единственной формой театральной активности, как и в остальном мире, стали трансляции записей спектаклей в сети интернет.

Главной причиной, резко увеличившей количество публикуемых в свободном доступе (пусть и на ограниченное время) записей спектаклей стала маркетинговая необходимость по сбору средств для театров. Одно из важнейших преимуществ интернета для жизнеобеспечения культуры – так называемый «краудфандинг» – онлайн способ и платформы по сбору средств через добровольные пожертвования пользователей сети интернет. Однако при всей кажущейся простоте краудфандинга: опубликовать просьбу о финансовой поддержке и ждать поступления средств, специфика интернет-аудитории указывает на необходимость «витрины» – медиа-контента, позволяющего составить представление о деятельности театра. Иными словами, активнее сбор средств проходит у тех театров, которые позволяют зрителю ознакомиться со своим репертуаром онлайн. Предоставление доступа к репертуару может быть бесплатным, на условиях ограничения времени доступа к контенту, который, к тому же, может быть архивным. В этой ситуации

у пользователей появляется больше мотивации ознакомиться с платным контентом, который, в свою очередь, может быть представлен записями актуального репертуара.

Другой не менее важный вопрос заключается в том, что у интернет-аудитории присутствует запрос на достаточно высокое качество видео- и аудиозаписи публикуемого контента. Фактически данное свойство стало одним из главных недостатков онлайн-публикаций театров Беларуси. В интернете было опубликовано относительно небольшое (по сравнению с зарубежными театрами) количество работ белорусских театров. Показы спектаклей «Последняя лента Крэппа», «Крейцера соната», «Фрекен Жюли», «В маленькой усадьбе» и «Скорина» Могилевского областного драматического театра велись на официальной странице телеканала «Беларусь 4 Могилев» в социальной сети «ВКонтакте». Показы спектаклей «Колосья под серпом твоим», «Кругі раю», «Нямое каханне», «Усе мышы любяць цырк», «Бегчы з Эльсінора, альбо Гамлет навыварат», «Ціхі шэпат сыходзячых крокаў», «Гісторыя двух сабак» и «Чарнобыльская малітва» Республиканского театра белорусской драматургии велись на официальном канале театра в видео-хостинге YouTube. Позже, ближе к лету РТБД предоставил платный контент, составленный из спектаклей актуального репертуара, доступных по «закрытой» ссылке по предварительной оплате.

Наиболее активный репертуар, правда, с опозданием был опубликован Национальным Академическим театром имени Янки Купалы. Проект Купаловского театра «Глядзець я хацеў» включает в себя публикации видеозаписей спектаклей, доступных по предоплате: «Паўлінка», «Кароль Лір», «Чайка», «Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апаваданнях», «Зямля Эльзы», «Каханне як мілітарызм», «Пан Тадэвуш», «Рэвізор», «Ураджай», «Вельтмайстар-акардэон», «Школа падаткаплацельшчыкаў» и «Радзіва Прудок».

На официальной странице газеты «СБ. Беларусь Сегодня» в социальной сети «Facebook» велся ряд стриминговых трансляций Минских Театра эстрады и Театра-студии Киноактера, а также Молодечненского Минского областного Драматического театра: «Ученик колдуна, или битва чародеев», «Ищу настоящего мужчину», «Кот в сапогах», «Тигренок Петрик», «Незванный гость», «Кошки-мышки» и др.

Среди независимых театров, в видео-хостинге YouTube был опубликован видеоспектакль Семейного инклюзив-театра «і» «Рони, дочь разбойника».

Несмотря на видимый объем репертуара, последний не является настолько же востребованным у зрителя, как репертуар зарубежных театров, доступный к свободному просмотру, главным образом из-за того, что опубликованные белорусские спектакли в ряде случаев были устаревшими, снятыми из репертуара, либо обладали низким качеством записи видео и аудио.

Ситуация, сложившаяся вокруг независимых белорусских театров, выглядит противоположной: театральные компании практически не предлагают трансляций и образовательных проектов. При этом, в самый разгар карантинного простоя, независимые театральные компании, не предлагая никакого репертуара онлайн, разворачивали активную кампанию по сбору средств на поддержание своего существования. Однако именно наличие онлайн-контента, будь то образовательный курс или запись спектакля, способны мотивировать аудиторию участвовать в краудфандинге значительно эффективнее, чем простые призывы поддержать отечественную культуру.

В связи с рассмотренным выше, видится ряд стратегий, способных развить аудиторию и поддержать белорусские театры.

Во-первых, учитывая главное достоинство онлайн-спектаклей – возможность расширения аудитории, в том числе и за счет привлечения зарубежных зрителей, трансляции спектаклей онлайн являются самым простым средством формирования аудитории, способной финансировать театр в период вынужденного простоя. Во-вторых, имея онлайн-контент, доступный бесплатно или по подписке, значительно проще

мотивировать аудиторию финансово поддерживать театр, т.к. зрители видят реальную работу театральных трупп. В-третьих, возможно активное развитие удаленного сотрудничества с коллективами единомышленников, в том числе и зарубежных театров. Данная модель предполагает либо создание спектакля, когда две труппы удаленно взаимодействуют в режиме реального времени, либо виртуальные «круглые столы» по образовательным вопросам. В-четвертых, на волне глобального лок-дауна проще наладить партнерские отношения с крупными профильными ресурсами вроде «Cennarium» и «Digital Theatre», либо же сформировать пакетное предложение для онлайн-кинотеатров вроде IVI.RU, Megogo и т. п. Главное условие подобного потенциального партнерства заключается в публикации актуального репертуара: популярных спектаклей нынешнего и прошедших сезонов. И, наконец, в-пятых, учитывая возможность выхода на зарубежную аудиторию, возрастает важность качественного литературного перевода (как синхронного, так и в формате субтитров) спектаклей.

Любой кризисный период остро указывает на недостатки и упущения существующих моделей функционирования культуры. Игнорирование белорусскими театрами освоения онлайн-сферы даже в эпоху глобальной информатизации имело ряд оправданий административного и эстетико-идеологического характера, которые показали свою несостоятельность в кризисной ситуации, вызванной глобальной пандемией. Грамотное использование возможностей онлайн-трансляций способно не только интегрировать театр в современные информационные технологии, но и способствовать сохранению и расширению художественно-эстетического и идейно-мировоззренческого воздействия на аудиторию.

Литература

1. Мантуш, А. С. Перспективы онлайн-стриминга для белорусского театрального процесса. / А. С. Мантуш // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў : зб. навук. арт. / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2020. – С. 295–298.

2. Live streaming: see the potential in putting your performances online [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.theguardian.com/culture-professionals-network/culture-professionals-blog/2011/dec/16/live-streamed-theatre>. – Date of access: 26.07.2020.

3. Theatrical Coronalypse in Belarus [Electronic resource]. – Mode of access: <https://thetheatretimes.com/theatrical-coronalypse-in-belarus/>. – Date of access: 21.07.2020.

4. Understanding the Impact of Digital Developments in Theatre on Audiences, Production and Distribution [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/From_Live_to_Digital_OCT2016.pdf. – Date of access: 26.07.2020.

Мацаберидзе Н.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ФЕНОМЕН САКРАЛЬНОГО В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ БЕЛАРУСИ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ КОНЦЕРТА ДЛЯ УДАРНЫХ «CREDO» О. ЗАЛЁТНЕВА)

Рубеж XX–XXI вв. знаменует собой время, обусловленное стремлением композиторов и слушателей обратиться к своим корням, к осознанию вечных вопросов бытия, стремление восстановить прерванную традицию развития религиозно-философской мысли и духовного искусства. Уникальная творческая задача этого времени – возродить утраченное и создать новое, созвучное современности – решалась новыми

подходами к образной системе, музыкальной композиции, интерпретации и самому процессу творчества. В совокупности составляющих, в музыкальной практике сформировался феномен, вобравший в себя композиторские веяния времени, который получил название сакральное искусство (*sacro art*).

Изначально понятие «сакральное» рассматривалось в научных трудах в области философии (Г. Луговский [4], У. Джемс, К. Юнг) и психологии (Л. Сабанев, Е. Назайкинский, Г. Овсянкина, Е. Ильин). В музыковедческом лексиконе термин «сакральное» появился лишь в последнем десятилетии прошлого столетия в работах Н. Гуляницкой [1; 2; 3], В. Ценовой [7; 8], В. Медушевского [5]. Суть этого понятия в широком смысле этого слова заключается в обращении ко всему, имеющему отношение к божественному, религиозному, небесному, потустороннему, иррациональному, мистическому, тому, что отличается от обыденных вещей, понятий, явлений.

В современном музыковедении пока не существует цельного взгляда на феномен сакрального, что объясняет отсутствие четких критериев и методологии исследования данного феномена. Суть понятия сакрального раскрывается посредством осознания философских, психологических, и собственно музыкальных, в том числе и жанровых, закономерностей.

Особенности трактовки понятия сакрального зависят от эпохи, культуры и конфессиональной принадлежности самого композитора. Каждый композитор воспринимает этот феномен по-своему. Так, для славянской музыки (русской, белорусской) понятие сакральности имеет широкую трактовку: как христианский (православный) канон с одной стороны, и как архаика и древний ритуал, с другой стороны [6]. При этом для композиторов важно, что феномен сакрального включает в себя их экстатическое переживание процесса творчества.

В современной белорусской музыке сложились три формы репрезентации данного феномена:

1. *Сакральное как духовное, религиозное.* Это наиболее широкий пласт музыки, включающий в себя как литургические, так и внелитургические (предназначенные для концертного исполнения) произведения. К ним можно отнести тропари, кондаки, гимны Л. Шлег, А. Бондаренко. К более свободному использованию элементов церковного канона относятся духовные кантаты и Месса А. Литвиновского, Мистерия «Благослови нас, Боже» С. Бельтюкова. В инструментальных жанрах – это «Библиейские сцены» в 5 частях для камерного ансамбля В. Копытько, Симфония №3 «Литургия для скрипки с оркестром» Ю. Вальмуса, Концерт для ударных «Credo» О. Залётнева, «Откровение св. Иоанна Богослова» В. Кузнецова.

2. *Сакральное как архаическое.* Обращаясь к древним историческим пластам культуры, композиторы воссоздают те ритуалы, которые характеризуют суть архаики, возвращаются к своим праистокам (Л. Шлег вокально-симфоническая картина «Ігрышчы», вокально-симфоническое действие «Гуканне вясны», В. Кузнецов «Ритуал» для тромбона).

3. *Сакральное как сокровенная суть творческого процесса композитора.* Данная репрезентация сакрального в наибольшей степени отвечает сущности феномена – обращение к области мистического, потустороннего и т. д., и представляет собой «закрытый», непознаваемый процесс индивидуализированной сути композиторского творчества. К нему можно «прикоснуться», изучая размышления композиторов, которые пытались сами найти объяснения творческой сути процесса сочинения, связывая его с сакральной тайной, работой подсознания, с интуицией и понимая творчество как движимую силу Свыше.

Отметим, что эти три формы репрезентации сакрального в современной белорусской музыке зачастую сосуществуют вместе и пересекаются, как на уровне творчества в целом, так и на уровне отдельно взятого музыкального произведения.

Попробуем более подробно рассмотреть проявления сакрального в инструментальной музыке современных композиторов (конца XX–начала XXI вв.) и обозначить основные критерии его проявления. Особенность трактовки понятия сакрального в инструментальной музыке, опирается на явление программности, понимаемое достаточно широко (как объявленная, условная, скрытая и др.), а также на особое толкование времени и звукового пространства произведения, специфику его музыкального языка, наличие в нем символики и идиолексик (Идиолексика – (термин Н. Гуляницкой) – вневременной модус, соединение прошлого, настоящего и будущего [2, с. 327]).

Интерес белорусских композиторов к духовной тематике, претворенных в особой звукописи, нестандартных сочетаниях инструментальных тембров, нетипичных инструментальных составов, а также с использованием современной техники письма – всё это обусловили появление особого рода произведений на рубеже 1980-х – 2000-х гг. Отсутствие слова в инструментальной музыке позволило композиторам передать языком музыки скрытый смысл образа, а посредством символа, зашифровывать и придавать смысловую неоднозначность. Среди таких произведений назовем Три каденции для органа, Третий струнный квартет («Литургический»), первый в истории белорусской музыки Концерт для ударных инструментов «Credo», посвященный ансамблю «Minsk Percussion Classic» О.Залётнева.

Следует отметить, что все перечисленные произведения представляют собой образец *внелитургической музыки*, которая не предназначена для богослужения, однако может использовать канонические тексты (или особым образом, посредством аллюзии выражать содержательную суть канонического текста), а также свободно использовать конструктивные принципы формообразования, обоснованные содержанием и жанром.

Основная идея *Концерта для ударных инструментов «Credo» (1992 г.)* О. Залётнева коренится в Священном писании, глубокое проникновение в которое характеризует авторский замысел и его воплощение (Credo по-латыни означает «верую» и является одним из основных понятий католической церкви: оно трактуется как Символ веры и входит в состав мессы ординария – главного богослужения католической церкви. Трехчастная композиция концерта соответствует трем чинам католического Символа веры, где идет повествование о Христе). О. Залётнев выстраивает стройный замысел сочинения, в котором прослеживает линию рождения Иисуса (Et Incarnatus), его смерти (Crucifixus) и его воскресения (Et resurrexit). Композитор при этом свободно трактует церковный канон, акцентируя внимание именно на раскрытии сюжетно-образной драматургии.

В основе раскрытия образного контраста, идущего от концепции инструментального концерта (быстро-медленно-быстро), лежит принцип тембровой драматургии, подчеркнутый своеобразным инструментальным составом этого уникального сочинения.

На взаимодействии ритмического и интонационного начала построена основная драматургическая идея концерта. Этим объясняется использование в каждой части разных инструментов с их характерными тембрами (как известно, по способу своего звукоизвлечения ударные инструменты подразделяются на инструменты с определенной высотой и инструменты без определенной высоты звука), которые в наибольшей степени отвечают образному содержанию частей произведения. В первой части, раскрывающей идею воплощения Человека – это инструменты с определенной высотой звука – колокольчики, ксилофон, виброфон, маримба, колокола. Во второй части, рисующей картину смерти, акцент сделан на мембранофонах – 10 том-томов, настроенных в определенном диапазоне, литавры, барабаны. В третьей части, посвященной светлой идее воскресения из мертвых, звуковая драматургия опирается на самозвучащие инструменты – треугольник, тарелки, колокольчики, колокол, а также звучание маримбы и вибратона.

Следует также отметить, что огромная роль в раскрытии содержания концерта

отведена числовой символике, позволяющей постичь тайный (скрытый) смысл звучащего материала. Именно она в произведении становится сутью семантического проявления сакрального.

Первая часть концерта *Et Incarnatus* («И воплотившегося от Духа Святого и Марии Девы и ставшего Человеком»). В основе тематизма первой части лежит сопоставление нескольких числовых пропорций, формирующие интонационную, ритмическую и гармоническую вертикаль. Широкая гармоническая вертикаль (интервал септимы) у вибратона очерчивает физическое пространство, как двуединую сущность мира – земля и небо, Дева Мария и Дух Святой, которые рожают нового Человека. Пространство постепенно смыкается, проявляясь в закономерности числового ряда, основанного на диминуции, как гемитонное интонационное сжатие вертикали (11-9-6-4-1) (Единицей интонационного отсчета является полутон, а единицей ритмической пульсации является доля).

Четкая ритмическая пульсация (ксилофон и флексатон) организована в простой арифметической прогрессии долей и их ракоходе (1-2-3-4-5-4-3-2-1), воссоздавая, своего рода, перворитм чувственно-звукового образа. Мелодическая интонация темы у этих инструментов постепенно расширяет звуковое пространство – от малосекундовой интонации до квартдецимы, выстраиваясь в следующей числовой закономерности – 1-2-4-6-9-11-14.

Рис. 1. О. Залётнев. «Credo», I часть, мт. 1-10



Четкость, закономерность и красота числовых соотношений в построении тематизма первой части является отражением высших божественных законов.

Во вступлении солирующего ксилофона мелодия организована по принципу расширения диапазона звучания: от центральной ноты «фа» он разрастается до интервала большой септимы, а поддерживающее звучание вибратона наоборот, стремится к сжатию от большой септимы до малой секунды. Такого рода диалог, с одной стороны, воспроизводит принцип круга и непрерывности течения, но с другой – в нем содержится эффект статики, который воплощен через паузы, остановки, «зависания в воздухе». Эта тема, состоящая из последовательности интервалов, в дальнейшем получит свое развитие во второй части *Crucifixus*, а интонируемый материал темы будет повторяться как связующая сюжетная линия между частями.



Рис. 2. О. Залётнев. «Credo», II часть, ц. 1

Следует также отметить, что контраст, заложенный в жанровой идее всего произведения (концерт), воплощается композитором посредством сопоставления двух образных сфер. В музыке они представлены двумя сущностями звука: статикой и динамикой, или двумя модусами – ритмическим, символизирующим пульс зарождающейся жизни и интонационным, который отражает эмоциональное наполнение жизни. Ритм есть природная система, отражающая естественный пульс человеческой жизни, его дыхание, а интервал – это рукотворно созданная равномерно-темперированная система (единицей измерения является полутон) для выражения эмоциональной сути человеческой жизни. Не случайно композитор в основу тематизма зашифровывает риторическую фигуру *passus duriusculus* («жесткий ход») – выражение скорби и страдания посредством хроматического нисходящего движения, которое рельефно прослеживается

на фоне пульсации октолей и дублировкой у инструментов – у колокольчиков и ксилофона. Эта интонация ключевая в образно-драматургическом контексте части концерта.

Концентрированное раскрытие трагической сути человеческой жизни и её сжатое представление в пространстве философского времени передано посредством постепенного увеличения плотности звучания, наложением движения различными длительностями (октолями, секстолями, квинтолями, септолями), тематизацией всей фактуры ключевой трагической интонацией скорби, которое приводит всё развитие к кульминации.

Итогом развития части становится семантически концентрированное сольное проведение темы у колокола, основанное на интонациях темы, включающих в себя числовую символику и раскрывающее сакральный смысл части: 11 (число Иуды) – 1 (число Бога) – 9 (число Трисвятия) – 4 (число Креста) – 6 (число Шестикрылого Серафима, провозвестника).

Рис. 3. О. Залётнев. «Credo», I часть, ц. 8



Форму первой части концерта структурирует предполагаемый вербальный текст, который выполняет семантическую роль, вызывая аллюзию известного смысла церковного канонического текста (и воплотившегося от Духа Святого и Марии Девы и ставшего Человеком). В этой связи можно говорить о направленной к концу динамизированной форме с ускорением ритмической пульсации и усложнением фактуры.

Табл. 1. Соответствие разделов формы текстам мессы ординария

Текстовое соответствие мессы ординария	Воплотившегося	от Духа Святого и Марии Девы	Девы и ставшего Человеком	Связка
Такты	1-20 тт.	21-44 тт.	45-56 тт.	57-62 тт.

Вторая часть концерта *Crucifixus* соответствует значению «Распят за нас». Это трагическая кульминация произведения, раскрывающая крестные муки Спасителя.

Образно-тематическая драматургия части создаётся тембром мембранофонов – 10 том-томов, литавры, барабаны, ритмические пульсации которых создают тревожную атмосферу трагедии. Дискретность формирования звуковых кластеров у том-томов в сопоставлении с ритмом темы у литавр, пресекающиеся тремоло малого барабана раскрывают образное содержание II части и представляют собой главную тему вариационного цикла. Следует обратить внимание и на числовую символику, претворенную в изложении темы. Композитором указана высота настройки 5 пар том-томов, которая включает в себя определенное количество полутонов темы и, в процессе изложения темы порядок вступления инструментов обретает определенный смысл. Первая пара основана на интонации четырёх полутонов (символ Креста), вторая пара – 6 (символ Ангела-провозвестника), третья пара – 9 (символ трисвятия), четвертая пара – 11 (символ Иуды, предательства), а пятая пара – 1 (символ Бога). Тема постепенно собирается из отдельных фраз и заканчивается тремоло малого барабана.

Рис. 4. О. Залётнев. «Credo», II часть, тт. 31–36.



Вторая вариация постепенно формирует звуковой (сонорный) кластер, опираясь на следующий цифровой код – 6-9-11-1-4, и заканчивается проведением темы в партии литавр. Третья вариация, динамически усиливается благодаря временному сжатию

вступлений том-томов и иному цифровому коду – 11-9-6-4-1, приводящему к говорящему высказыванию литавр. Соло литавр включает в себя сочетание восходящей интонации ув.4, которая соответствует цифре 6 и нисходящей интонации б3, отвечающей цифре 4. Пространственно-визуально в партитуре очерчивается фигура креста.

Центральный эпизод семантически соответствует образу «Страдавший». Контрастная пульсирующая музыкальная звучность, которая создается значительным арсеналом ударных инструментов, выражает накал и экспрессию части, а также трагическую кульминацию всего произведения.



Рис. 5. О. Золотнев. «Credo», II часть, тт. 38-58

После генеральной паузы возвращается варьирование основной темы. Четвертая вариация представляет собой пятиголосный нисходящий канон том-томов, проводящий цифровой ритмический код темы в полном объеме (8 тактов). Каждый голос интонационно вступает на полтона ниже предыдущего голоса, раскрывая посредством зашифрованной риторической фигуры *passus duriusculus*, смысловой трагизм части.

Пятая вариация – кульминационная точка части – одновременная вертикальная проекция темы, рисующая образ распятия Христа, отчаяние свершенного, предельный эмоциональный накал, драматизм и экспрессивность части. Импровизация у литавр, как некая каденция, в конце передает слово «Свершилось», которое Христос сказал перед тем, как умереть.

Особая черта окончания каждой части заключается в том, что на самом пике накала звучности происходит резкий динамический спад – звенящая пустота. Литавры, звучащие как отголосок в тишине, проводят ритмическую основу темы, открывающую первую часть, как реминисценция «воплощения Христа» и его погребение.

Формообразование второй части концерта ориентировано на раскрытие вербального текста и полностью зависит от трех слов, которые в переводе обозначают *scificius*: распятый, страдавший, погребенный. В данной части композитор сочетает трехчастность с вариационной формой.

Табл. 2. Структура второй части концерта

Разделы формы	ема	В ариация 1	В ариация 2	Центральный эпизод	В ариация 3	В ариация 4	Тема
Тематический материал		а 1	а 2	Распятие, страдавший в	а 3	а 4	Погребенный
Такты партитуры	-10	1-24	2-37	38-58	5-69	7-79	80-88 тт.
Количество тактов	тактов в	8 тактов	1 3 тактов	20 тактов	2 0 тактов	1 0 тактов	8 тактов

Третья часть концерта «Et resurrexit» (Воскресшего в третий день по Писаниям) – повествует о воскресении Иисуса Христа. Сонористическая техника письма придает ей свободу, формируя образ Воскрешения.

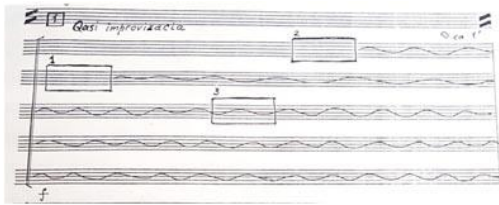


Рис. 6. О. Залётнев. «Credo», III часть

Смена тембра в партитуре Концерта, на самозвучающие инструменты – треугольник, тарелки, колокольчики, колокола и маримбу, по сравнению с предыдущими частями, создает светлый и легкий образ. Звуковая семантика части сосредоточена вокруг символа цифры 3 – числа Троицы, Иисуса.

В основе тематического зерна инструментальных партий лежат вариации на основе трех звуков в различных комбинациях, связанных с опорой на терцовую консонантную основу. Отсутствие четкой метрической организации, указание в партитуре времени звучания сонорных блоков, подчеркивают импровизационность формы и устремленность к достижению оптимистического итога развития.

Постепенно, добавляя новые инструменты в музыкальную ткань, композитор создает сонорную звучность, которая по своему диапазону превышает четыре октавы. Принцип динамики воплощается в постепенном ускорении темпа, увеличении эмоциональной экспрессии, основанной на полифоническом сочетании пластов.

Появление в партитуре хроматизмов на фоне диатонического движения литавр знаменует собой эмоциональный подъём, радость от процесса вознесения Христа и кульминацией всего концерта.

В целом, композитору удалось выразить посредством современной техники композиции глубокие сакральные идеи, проведя сквозь жанровую суть концерта глубокую семантическую концепцию: сумрак (I часть) – трагедия (II часть) и свет (III часть). Содержание полностью повлияло на формообразование концерта, который теснейшим образом связан со своеобразием претворения вербального текста в условиях инструментального жанра, выраженного ударными инструментами различных тембральных свойств.

Таким образом, феномен сакрального в Концерте для ударных «Credo» О. Залётнева выражен через претворение христианской идеи, которая проявляется через:

- условное использование канонического текста части мессы Credo, создающего аллюзию вербального смысла и формирующего основу для выбора музыкальных средств выразительности, синтаксис и организацию формы;
- претворение числовой символики и использование риторических фигур, раскрывающих внутренний смысл образов;
- индивидуальный авторский подход в процессе решения специфической проблемы духовно-музыкальной композиции;
- противоборство в музыкальной драматургии таких философских категорий, таких как время–пространство, добро–зло.

В целом, феномен сакрального в инструментальной музыке Беларуси рубежа XX – XXI вв. демонстрирует последовательное и неуклонное углубление композиторского интереса к духовному искусству, постижению древних праистоков, раскрытию религиозно-философской сути творческого процесса, которые в совокупности сказались в расширении творческой практики создания произведений, вдохновлённых этими идеями. Каждое музыкальное произведение становится продуктом феномена сакрального, формирующего процессуальный характер формообразования, раскрывающего квинтэссенцию уникального содержания, воодушевленного и претворенного энергией творческого «Я» автора.

Литература

1. Гуляницкая, Н. Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных

- композиций / Н. Гуляницкая // Музыкальная академия. – 1994. – № 1. – С. 18–27.
2. Гуляницкая, Н. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты духовной музыки XX века / Н. Гуляницкая – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 432 с.
 3. Гуляницкая, Н. С. О современной композиции : Учебное пособие / Н. С. Гуляницкая. – М. : Музыка. – 176 с.
 4. Луговский, Г. О природе сакрального / Г. Луговский. – М., 2015. – 170 с.
 5. Медушевский, В. Новое сакральное пространство или вечная юность традиций? Минимализм в его отношении к традиции / В. Медушевский // научн. труды Моск. консерватории. – М., 2004. – Сб. 47 : – Новое сакральное пространство. – С. 107–112.
 6. Парин, А. Русское сакральное трижды / А. Парин // Sacro Art. – М. : Аграф, 2016. – С. 65–67.
 7. Ценова, В. Новая религиозность русской музыки и духовные сочинения Э. Денисова / В. Ценова // Музыка XX века: матер. Междунар. научн. конф. : сб. 25. – М., 1999. – С. 128–141.
 8. Ценова, В. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной / В. Ценова. – М. : Моск. гос. консерватория, 2000. – 197 с.

Мдивани Т.Г.

(Республика Беларусь, г. Минск)

МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЙ ТЕКСТ И СПОСОБЫ ЕГО ИЗУЧЕНИЯ

Музыкально-театральный жанр является одним из самых сложных видов художественного творчества, основу которого составляет тесное взаимодействие музыки, слова (либретто, литературный текст вокальной составляющей), танца (хореографии), сценографии (костюм, свет, цвет, декор, живопись) и драмы (действие, мизансцена). Будучи наивысшим выражением синтеза искусств, которым управляет музыка (М. Тараканов), музыкальный театр современности располагает широким арсеналом средств, позволяющих достичь единения видимого и слышимого. Например, субстанцией балета – одного из самых зрелищных театральных представлений, является синтез музыки, танца и декоративно-художественного оформления, тогда как сюжетно-содержательная основа зафиксирована в либретто, сценическая жизнь обеспечивается балетмейстером, хореографический рисунок – мастерами сцены. Эстетика балета обогащена соотношением хореографии и драмы, проявляя себя в законах сцены, режиссерской организации сюжета и актерской игре танцовщиков. Отсюда своеобразной доминантой балетного произведения являются когерентность всех компонентов, что определяет их взаимосвязь и нерасторжимое единство.

В современном культурном социуме Белорусский музыкальный театр занимает важнейшее место среди других видов искусств, основанных на субстанции художественного произведения как специфически выстроенного воплощения духовно значимого содержания в формах, воспринимаемых слушателем и зрителем. В национальных театрах современности ставятся оперы, балеты, мюзиклы, музыкальные комедии и оперетты, хореографические пьесы не только белорусских авторов, но и зарубежных. В условиях новой социально-политической реальности отечественный музыкальный театр полнится новыми творческими работами и контактами со сценами мировых театров. Амплитуда его распространения охватывает Кубу (С. Кортез, «Последний инка»), Латвию (О. Ходоско, «Золушка»), Россию (Е. Глебов, «Миллионерша»; В. Кондрусевич, «Мефистофель»), Финляндию (Е. Глебов, «Тиль Уленшпигель»). В рамках государственной культурной акции «Дни культуры и искусства Беларуси» с музыкально-театральными произведениями белорусских композиторов

знакомятся жители Москвы (В. Кузнецов, «Витовт»; А. Мдивани, «Страсти (Рогнеда)»; Д. Смольский, «Седая легенда»), Вильнюса (В. Кузнецов, «Витовт»), Варшавы (А. Мдивани, «Страсти (Рогнеда)»), а также Парижа (А. Мдивани «Страсти (Рогнеда)» в рамках фестиваля *Venois de la danse*.

Поставленные на сцене произведения различных жанров и сценических форматов представляют собою музыкально-сценический текст, в создании которого участвуют представители различных художественных профессий – композитор, дирижер, оркестровые музыканты, вокалисты и танцовщики; режиссер и хореограф; художник и либреттист. Между тем пальма первенства принадлежит композитору, создающему авторскую партитуру, которая может иметь разную творческую жизнь – *Verbumistudscribitureffluente*. Между тем и композиторский текст в своем оригинале может подвергаться объективной трансформации. Такова судьба у текста, который с появлением новых инструментов подвергся редактированию.

В музыкально-сценических жанрах с приходом новых эстетических потребностей композиторский оригинал также нередко интерпретируется. Обычно корректируются динамика, темп, фразировка, то есть исполнительские параметры. Содержание, эмоциональность и образная система не подлежат интерпретации в силу того, что они составляют существо музыки, воплощенное средствами нотной графики. Понимание этого вопроса важно, поскольку нередко встает вопрос об авторе произведения и удельном весе каждого участника музыкально-театрального синтеза в создании музыкально-сценического текста. На наш взгляд, варьируется исполнительская ветвь, тогда как роль композитора как автора музыки и музыкальной драматургии, единожды и навсегда зафиксированной в виде нотного текста, остается неизменной, то есть оригиналом. Таким образом, музыкально-сценический текст – это сценическое воплощение композиторского текста, который может быть создан на основе либретто, с помощью целой группы исполнителей – дирижеров, артистов, сценографов, хореографов и режиссеров. Их задача состоит в сценической реализации средствами разных видов искусств содержания, заключенного в музыке.

Отличительной чертой содержания музыкально-театральных композиций белорусских авторов Новейшего времени является интерес к национальной истории, историческим образам и героям национального эпоса. Выражением национального начала в сфере декоративно-художественного оформления музыкально-сценического текста выступают сценография с традиционными атрибутами, в области танцевальной лексики – аутентичный, фольклорный танец в виде художественной обработки и творческой трансформации («Метелица» А. Рыбальченко, «Крутуха», «Кадриль на табуретках» В. Дудкевича), в сфере музыкального языка – интонационный строй народных песен и инструментальных наигрышей, а также аутентичные музыкальные инструменты и манера исполнительства, связанные с образами крестьянского фольклора. Обращение к различным аспектам национального, почвенного начала позволяет глубже понять менталитет белорусского народа, чья история живет генетически в каждом духовно пробужденном человеке. Поэтому не случайно, что в период новой белорусской государственности национальная тема получает все более широкое воплощение в балете («Витовт» и «Анастасия» В. Кузнецова, «Страсти (Рогнеда)» А. Мдивани), опере («Дикая охота короля Стаха» В. Солтана, «Князь Новоградский» А. Бондаренко), симфонии («Полоцкие письма» А. Мдивани), вокально-симфонической мистерии («Франциск» А. Литвиновского), народно-оркестровой музыке (симфония «Память земли» А. Мдивани, «Сымон-музыка» В. Иванова).

Обычно работе композитора над музыкально-театральным произведением предшествует работа с литературным источником, на основании которых создается либретто. Так, например, либретто балета «Витовт» написал известный белорусский драматург Алексей Дударев. В литературном тексте присутствуют как главные этические

добродетели белорусского народа – доброжелательность, мужество, сила и справедливость, органично переплетенные с поступками героев балета, так и символ белорусской нации – Зубр. Сценарист создал стройную сюжетную драматургию, где высокий накал эмоций органично сочетается с лирической исповедальностью и патриотическими чувствами. Тем самым было достигнуто раскрытие главной темы балета – темы верности Детей Зубра своей земле, народу, живущему по христианским законам *чести, долга и достоинства*. Композитор, следуя замыслу либреттиста создал музыку, которая затем нашла пластическое выражение на главной театральной сцене страны.

Следует отметить, что в значительной весомости сюжетов, связанных с важными событиями в истории белорусских земель, проявилась тесная связь национальных авторов с наследием русских классиков, и шире – классического искусства в целом. Отсюда обращение к классическому типу музыкального интонирования, хореографической лексики и телеологическому типу драматургии, которые имеют традиционную ориентацию на монументальный драматический спектакль с соответствующим сценографическим решением.

Стойкий интерес к классике проявляется и в жанровом диапазоне музыкально-театральных произведений белорусских авторов в период государственного суверенитета. Лидирующее положение в структуре театрального репертуара занимают классическая опера и балет. Что касается мюзикла и экспериментальных постановок, то они являются дополнением к основным жанровым формам, демонстрируя подобные зарубежным образцам технику, язык и структуру. В то же время в границах сложившихся жанровых репрезентаций обращает на себя внимание разнообразие типологических разновидностей музыкально-сценических жанров. Это камерные жанры, в т.ч. опера малых форм, камерная опера, моноопера, (О. Залетнев, С. Кортес, В. Кузнецов, А. Мдивани, О. Ходоско); метажанр оперы-притчи (С. Кортес), эпическая опера (А. Бондаренко), сюрреалистическая опера (Е. Глебов), мюзикл (В. Кондрусевич, Э. Зарицкий, В. Бутвиловский, И. Цветкова), сюжетный балет (А. Мдивани, В. Кузнецов), концертный балет (А. Мдивани, В. Кузнецов), хореопластический балет (Л. Симакович), танцевальный спектакль, а также спектакль *буто* и балет-пьеса.

Особое место в репертуаре отечественных театров принадлежит новой поэтике и новым формам музыкально-театрального синтеза, основанных на нетривиальных хореографической лексике и музыкальном интонировании (литературно-хореографические композиции и балетные постановки Р. Поклитару, В. Иванова, Н. Дьяченко), активном взаимодействии драматического и музыкального театра («Идилия» В. Курьяна), синтезировании музыки, танца, пластики, пантомимы и актерского мастерства («ИнЖест» В. Иноземцева, «D.O.Z.S.K.I.» О. Скворцовой и Д. Залесского), а также народно-сценическому и эстраднему направлению музыкально-театрального искусства (хореографический ансамбль «Хорошки» В. Гаевой, «Мастерская эстрадного танца» А. и Л. Ефремовых при Молодежном театре эстрады), обогащенных как новой стилистикой, так и актуальным содержанием (балет «Круговерть» О. Залетнева, рок-опера «Гусляр» И. Лученка, концертно-танцевальные театрализованные программы «Белорусская шкатулка», «Песня про зубра»). В таких спектаклях велика роль символики и условного интонационного мира (музыкального, пластического, сценографического), обращенных к психологическим интенциям и интровертности.

Принципиально новые черты демонстрируют сочинения, имеющие либо полижанровый генезис – музыкально-сценическая драма (А. Мдивани), либо актуально интерпретирующие старинную музыкально-театральную традицию – *drama per musica* (В. Курьян). В этом контексте почеркнуто современно прочитываются театрализованная танцевальная программа, пластический спектакль в сценической, площадной версиях и в версии арт-пространства (театры «ИнЖест», «Квадро», «Гостица»; спектакли «День Максима Богдановича», «Доступ к телу», «Краски»).

Жанровое разнообразие тесно связано со **стилевыми концепциями** музыкально-сценического текста. К числу ведущих стиливых тенденций относятся укрупнение сценически-визуального ряда (определение М. Тараканова), усиление роли оркестровой партии, образующей диалог со сценической речью (музыкальной, хореографической) и выступающей равноправным партнером вокала или танца, обогащение сценического текста в целом. Последнее нашло отражение в доминировании пластической модерн-лексики, пантомимы, в синтезе архаической и современной музыкальной интонационности, а также в возросшей роли песенной интонации в мюзиклах.

Актуальный музыкально-сценический текст в драматургическом и композиционном аспектах имеет две взаимодействующие ипостаси: с одной стороны, он опирается на опыт драматического театра с характерной для европейского театра драматургией цели, конфликтным сопоставлением миров и образов, с другой, – ряд черт, пришедших из других видов искусств. К числу новых композиционно-драматургических особенностей белорусских музыкально-театральных произведений современности относятся: внедрение в структуру произведений драматургических принципов кинематографа (Е. Глебов), обращение к игровой логике и структурным аппликациям, отвечающим принципам театра абсурда (С. Кортес).

Важнейшим компонентом музыкально-сценического текста в произведениях белорусских авторов выступает сценография. В эпоху государственного суверенитета особенно возросла ее семантическая функция, что связано с актуализацией зрелищного, визуального начала как «базового способа существования культуры..., общим принципом структурирования ее продуктов» (Ф. Джеймиссон). Многообразная роль сценографии, выражающей и общее настроение, и подтекст, и вместе с тем коррелирующей с событийным рядом, определила ее паритет с другими компонентами сценического текста, и тем самым обрела статус соавтора (наряду с композитором и хореографом) произведения. Актуализация света, мультимедиа, действенного актерского фактора, как и симфонизация музыкальной формы, очерковое и вербальное либретто в белорусском музыкально-театральном искусстве современности вкуче составляет целостное представление об актуальном музыкально-сценическом тексте и о его новых жанрово-стилевых и конструктивно-драматургических тенденциях.

В структуру актуального музыкально-сценического текста входит и такой компонент, как режиссура. Роль режиссера неизмеримо возросла в связи с тем, что современный композитор или хореограф во многом мыслит драматургически. Например, композитор может создавать либретто и выстраивать музыкальную драматургию на основе литературного источника (В. Кузнецов, «Записки сумасшедшего Н. Гоголя»), может создавать музыкальную драматургию на основе исторических событий, компилируя литературный текст (А. Мдивани). Таков же творческий потенциал ряда хореографов (Ю. Григорович, В. Елизарьев), дирижеров (Ю. Тимирканов, А. Анисимов). Задачей режиссера, функцию которого нередко выполняют и наделенные этим особым даром оркестровые дирижеры, является достижение тесной взаимосвязи музыки со всеми компонентами музыкально-сценического текста. Так, в балете звуковая материя должна сливаться с красотой и выразительностью пластического движения по принципу резонирования, тогда как специфика танцевальной ритмики, лексики и «души» танца определяется тонким взаимодействием танцевальной и музыкальной интонации. Режиссер создает свою авторскую концепцию спектакля, исходя из предоставленного композитором материала в драматургическом развертывании и образности. То есть музыкально-сценический текст является результатом совместных творческих усилий композитора, либреттиста, режиссера, дирижера и сценографа, реализующих на сцене композиторский замысел.

Между тем, богатый художественно-творческий опыт белорусского музыкально-театрального искусства периода государственного суверенитета пока не нашел должного

научного обобщения, прежде всего в аспекте методологического подхода к его осмыслению и пониманию принципа соединения разных видов искусств в единое целое. На наш взгляд в основе специального методологического инструментария, раскрывающего механизм взаимодействия разнообразных составных элементов как традиционного, так и актуального музыкально-театрального текста, лежит принцип когерентности всех видов искусств и творческих профессий, участвующих в его создании. Эпистемологическим ключом, обеспечивающим смысловую и конструктивную связанность целого (музыки, слова, танца, изоряда и драмы), является комплексный метод, в основе которого лежит согласованность (когерентность) всех элементов сценического текста, исходящий из творческого замысла автора.

Митюшников Е. В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ХОРОВОЕ ТВОРЧЕСТВО БЕЛАРУСИ ЭПОХИ РЕНЕССАНСА В СВЕТЕ КОМПАРАТИВНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Образцы хорового творчества Беларуси XVI в. представляют не только ценность как художественное явление, но и как объект научного исследования, в том числе компаративного. В сравнительном анализе выделяются *диахронный* и *синхронный* срезы. Первый предполагает сопоставление отечественных хоровых сочинений с аналогичными музыкальными памятниками различных эпохально-стилевых периодов, второй – включение ряда произведений в современное им творческое воплощение (такие же памятники) [10, с. 158]. При этом более значимым является художественный подход, необходимый для сравнения хорового творчества Беларуси с иными музыкальными жанрами и видами искусства.

Напомним, что в XVI в. белорусские земли входили в состав Великого Княжества Литовского, а государственным языком в то время был старобелорусский. Тесная связь ВКЛ с западноевропейским миром способствовала развитию не только экономических, но также и культурных связей [6, с. 89]. Однако разрушительные войны и последующая полонизация с притеснением православия со второй половины XVI в., после объединения ВКЛ с Королевством Польским в Речь Посполитую, негативно отразились на общекультурном развитии Беларуси [6, с. 91].

Отличительной чертой отечественной культуры эпохи Возрождения была поликонфессиональность, позволившая сосуществовать на территории одного государства различным конфессиям (православной, католической, протестантской, униатской, иудейской и исламу). При этом земли Беларуси в XVI в. являлись самым западным ареалом православной традиции и самым восточным – католической [6, с. 92]. Подобная религиозная плюралистичность способствовала не только обогащению культурной сферы в жизни Беларуси, но и свидетельствовала о высочайшем уровне гуманности общества. И по сей день белорусскую нацию отличают веротерпимость и толерантность.

В эпоху Ренессанса отечественное искусство переживало период небывалого расцвета, называемый ныне «золотым веком», в котором наблюдалось интенсивное развитие живописи, графики, литературы и музыки [6, с. 86]. В числе выдающихся личностей Беларуси того времени были Ф. Скорина, М. Гусовский, С. Будный, В. Тяпинский, Л. Зизаний и др. [4, с. 33].

Для отечественной художественной культуры того времени было характерно сочетание старобелорусских, древнерусских и византийских традиций, а также тесная связь с украинским, литовским и польским искусством. Художественное творчество Беларуси XVI века формировалось в русле ведущих западноевропейских тенденций [6, с. 106].

Диахронный срез при сравнении хоровых сочинений Беларуси эпохи Ренессанса выявляет существенное отличие их от музыкальных памятников предыдущей и последующей эпох. Смена суровых средневековых традиций новыми мировоззренческими идеалами и поисками творческой индивидуализации эпохи Возрождения, а также распространение книго- и нотопечатания, в культуре Беларуси XVI в. привели к тому, что произведения искусства перестали быть анонимными и появилось авторство. В отечественном искусстве эпохи Возрождения гуманистические идеалы тесно переплетались с христианским вероучением. В XVI в. на Белорусских землях ещё было ощутимо влияние средневековья, а в центре внимания деятелей культуры и искусства были вопросы духовно-нравственного воспитания личности, в котором соединились античные, средневековые и ренессансные ценности личностного воспитания [4, с. 33].

Смена эстетических идеалов отразилась на претворении художественных принципов в произведениях отечественных мастеров XVI в. Так, к примеру, если в период Средневековья хоровая музыка была одноголосной и анонимной, то в XVI в. в отечественном хоровом творчестве, как отмечалось выше, появилось авторство, а также многоголосное изложение партитур, основанных на полифонической технике строгого письма.

Отличительной особенностью отечественных хоровых сочинений эпохи Возрождения от аналогичных памятников барокко явилась смена в последних гармоничной и возвышенной ренессансной стилистики барочной асимметричностью и эмоциональной напряжённостью, обилием декора, многогранным претворением личностной индивидуальности, а также разделением на «высокие» и «низовые» жанры.

С точки зрения *синхронного аспекта*, весьма показательным является сравнение памятников отечественного хорового творчества XVI в. с художественными, в том числе и музыкальными произведениями разных регионов, школ и авторов этого периода. В культуре ВКЛ в XVI в. так же, как и в иных европейских странах, развивалось светское направление, существенно разнообразившее жанровую палитру всех видов искусства, поскольку в работах многих авторов проявился интерес к отображению внутреннего мира человека, и особенно к его моральному облику.

Музыкальная культура Беларуси эпохи Ренессанса основывалась на ведущих достижениях западноевропейской музыки этого периода: полифонических приёмах письма, ладовой и мелодической основе. Для хоровых произведений авторов, работавших в то время в Беларуси (Вацлав из Шамотул, Криштоф Клабон, Ян Брант, Франтишек Мафон, Циприан Базилик, Николай Гомулка и др.) характерно своеобразное сочетание техники *cantus firmus*, имитационных элементов, полихоральности и других технических приёмов, свойственных партитурам представителей нидерландской полифонической школы (Ж. Дебре, Я. Обрехта, О. Лассо) [4, с. 35]. Вместе с тем, отечественные музыкальные памятники эпохи Возрождения значительно отличаются от западноевропейских аналогов, поскольку произведения композиторов Беларуси того времени более лаконичны по сравнению с сочинениями представителей нидерландской полифонической школы.

Хоровое творчество, как и музыкальное искусство в целом, хоть и не являлось основным видом художественного творчества, уступив первенство живописи и скульптуре, (как во многих европейских регионах, так и на территории белорусских земель), однако отразило ведущие художественные принципы ренессансной культуры. В свою очередь, в России XVI в. культурное развитие шло своим путём в русле православной традиции, и ренессансная стилистика не нашла здесь выраженного претворения. В то же время, сравнивая отечественное хоровое творчество с партитурами русского хорового искусства, можно отметить явные отличия по конфессиональной принадлежности отечественных многоголосных произведений от одноголосных

православных анонимных сочинений русских мастеров этого периода. В отличие от хоровых сочинений как западных, так и восточных регионов тогдашней Европы, памятники отечественного хорового творчества демонстрируют воплощение поликонфессиональных явлений [4, с. 35].

Сравнивая хоровые произведения Беларуси XVI в. с иными видами отечественного художественного творчества, прежде всего, следует отметить неразрывную связь их со словом. Именно тексты определяли содержательную сторону партитур, которые, весьма очевидно, принадлежали к духовной тематике. Культовое предназначение хоровых произведений В. из Шамотул, К. Клабона, Ц. Базилика, Н. Гомулки и др. априори предполагают включение их в храмовое пространство, в котором органично сочетались архитектура, живопись, слово и музыка.

Традиции античности в художественное творчество Беларуси XVI в. проникали в основном благодаря переводным изданиям, а также посредством деятельности Краковского университета и Виленской академии, которые в то время являлись проводниками итальянской культуры [6, с. 106].

Наряду с объединяющими признаками, выделяется ряд отличий хорового творчества из общего художественного контекста, которые продиктованы прежде всего спецификой музыки как вида искусства, и хоровой музыки в частности: особое эмоциональное воздействие; особый художественный язык; особая временная организация.

В общехудожественном плане сравнение отечественных хоровых произведений XVI в. с другими жанрами профессионального музыкального искусства позволяет говорить об их приоритете, поскольку именно они занимали наиболее значимое место. Жанровый состав ренессансной инструментальной музыки Беларуси был примерно таким же как и в западноевропейских странах того времени: обработки танцев, гальярды, виланеллы, канцоны куранты, сарабанды, фантазии и прелюдии, мотеты и т. д. (В отличие от лютневой музыки, представленной многочисленными опусами, органных и клавирных сочинений сохранилось всего несколько образцов: произведения Вацлава из Шамотул (из органной Табулатуры XVI в.), фантазии, фуги и мотет Диомеда Като, а также сборники анонимных авторов в частности Виленской Табулатуры начала XVII в. [4, с. 45]). Средства выразительности и характер, как в миниатюрах, так и более сложных полифонических композициях, были довольно разнообразными, однако основывались преимущественно на правилах вокальной полифонии.

В хоровом творчестве Беларуси XVI в., как и в западноевропейском музыкальном искусстве, светская и культовая традиции находились в тесной связи между собой, поскольку авторы, создававшие хоровые произведения, работали и в светских, и в религиозных жанрах. Так, к примеру, в нехрамовом обиходе встречались церковные мелодии со светскими текстами и наоборот, нередко в основе богослужебных песнопений использовались популярные в то время светские мотивы итальянских, немецких, славянских песен, а также григорианских и протестантских хоралов [4, с. 33].

Таким образом, изучение отечественного хорового творчества эпохи Ренессанса с использованием компаративного подхода позволяет многомерно осветить музыкальные памятники и представить их в широком художественном контексте. Посредством сравнительного анализа становится очевидно, что хоровое творчество Беларуси XVI в. развивалось в тесной связи с основными тенденциями европейского художественного пространства, частью которого был отечественный музыкальный мир. Вместе с тем, наряду с синтезом западных и восточных европейских культурных традиций, отличительной чертой художественного творчества Беларуси эпохи Возрождения, стала поликонфессиональная плюралистичность, позволившая сосуществовать и развиваться различным направлениям в отечественном искусстве.

Литература

1. Адраджэнне : Гістарычны альманах / склад. і навук. рэд. А. П. Грыцкевіч. – Мінск : Універсітэцкае, 1995. – Вып. I. – 259 с.
2. Герасимович, С. С. Становление и развитие профессионального хорового исполнительства Беларуси: (до начала XX века) / С. С. Герасимович. – Минск : Мэджик, 2012. – 146 с.
3. Густова, Л. А. Церковное пение. Белорусская певческая культура православной традиции / Л. А. Густова. – Минск : Харвест, 2013. – 224 с.
4. Дадиомова, О. В. Музыкальная культура Беларуси X–XIX вв. – Минск : Ковчег, 2015. – 246 с.
5. Дадиомова, О. В. Музыкальная культура Беларуси: историческая судьба и творческие связи. – Минск : ИВЦ Минфина, 2019. – 175 с.
6. Конон, В. М. От ренессанса к классицизму: Становление эстетической мысли в Белоруссии в XVI–XVIII вв. – Минск : Наука и техника, 1978. – 150 с.
7. Лазука, Б. А. Гісторыя мастацтваў / Б. А. Лазука. – Мінск, 2003. – 399 с.
8. Ліхач, Т. У. Тэорыя харальных спеваў на Беларусі / Т. У. Ліхач. – Мінск : Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 1999. – 196 с.
9. Пракапцова, В. П. Мастацкая адукацыя ў Беларусі / В. П. Пракапцова. – Мінск : Бел у-нт культуры, 1999. – 210 с.
10. Прокопцова, В. П. Компаративное искусствоведение как новая специализация в современном художественном образовании / В. П. Прокопцова // Культура: открытый формат-2011 : сб. научн. работ / Белорусский государственный университет культуры и искусств. – Минск, 2011. – С. 165–169.
11. Morawska, K. Renesans / K. Morawska. – Warszawa : Sutkowski Edition, 2000. – 414 s.
12. Przybyszewska-Jarmicka, B. The History of Music in Poland / B. Przybyszewska-Jarmicka. – Warszawa, 2002. – Vol. 3 : The Baroque. – P. 1 : 1595–1696. – S. 84.

Рафальская А.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ОСОБЕННОСТИ ЗВУКОВОЙ ДРАМАТУРГИИ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНЕМАТОГРАФЕ ВИКТОРА АСЛЮКА

Особенностью индивидуального стиля белорусских режиссеров-документалистов является соотношение внутрикадровых и закадровых форм словесного компонента, музыки и шумов. Яркими представителями современного авторского белорусского документального кино являются Михаил Ждановский, Виктор Аслюк, Галина Адамович и др.

Среди немногочисленных исследований в области экранного звука можно выделить работы «Эстетика киномузыки» З. Лиссы [6], «Звуковой образ в фильме» Ю. Закревского [2], «Роль шумов в современном документальном фильме» М. Ермишевой [1], «Документальный кинематограф Виктора Аслюка как феномен белорусского искусства» А. Карпиловой [5], «Гукавая партытура ў дакументальных фільмах Віктара Аслюка» Н. Карасевой [3] и др.

Целью данной статьи является определение основных особенностей звуковой драматургии в документальном кинематографе В. Аслюка. Звуковая драматургия понимается в данном случае как «целостный, законченный, отличающийся напряженностью и интенсивностью процесс развития и взаимодействия собственно музыкальных образов в масштабе всего произведения или его крупной, относительно самостоятельной части» [4, с. 259].

Отличительной чертой фильмов В. Аслюка, обращенных к постижению глубинных основ национального белорусского характера, является поиск приемов экранного исследования, с помощью которых достигается равновесие между отображением реальности и выражением образно-философской мысли. В основе излюбленных режиссерских методов лежит деликатное наблюдение за жизнью героев, нелюбовь к дикторскому тексту, а также поиск вечного в повседневности. Звуковое оформление в киноработах В. Аслюка актуально и органично, в нем нет случайных звуков, и естественным воспринимается использование натуральных природных шумов и звуков деревенского быта. Музыка лишь вкраплена в общую звуковую фактуру картин, а роль главного носителя мысли играет речь. Это отчетливо видно в фильмах «Андреевы камни» (2000), «Черное и белое» (2001), «Мы живем на краю» (2002), «Кола» (2003), «Мария» (2007), «Шахта» (2008), «Андрей» (2010), «Тепло» (2012), «Янка Купала» (2017), «Драўляны народ» (2011), «Белорусская Атлантида» (2018) и др.

Во многих картинах режиссера, в том числе в фильме «Мы живем на краю», герои разговаривают крайне мало. Действие происходит в реальной деревне Гродненской области, которая стоит на берегу Немана. Пожилые сельчане совершают ежедневный выгон коров на луг, который находится на противоположном берегу реки. Значимыми становятся те эпизоды, в которых слышна речь: она словно случайно выхвачена из общего потока жизни и касается актуальных тем. Пересекая реку в старой лодке, пожилые женщины с выразительными, почти иконописными лицами рассуждают о жизни, смерти, алкоголизме. При этом очевидно, что разговор происходит естественно, на фоне природных звуков и шумов: их обилие создает полное ощущение «присутствия», окунает в атмосферу деревни.

Стоит отметить, что режиссер В. Аслюк совместно со звукорежиссером В. Мирошниченко работали в режиме синхронной звукозаписи в процессе съемки, тем самым не просто отображая реальную действительность, но и включая в экранную ткань звуковую реальность, в результате чего в фильме сохраняются всевозможные звуковые «шероховатости».

В 2017 г. к 135-летию со дня рождения белорусского поэта был снят фильм «Янка Купала». В картине нет стандартной биографической истории, основная идея фильма – передать отношение современных белорусов к родной культуре. Фильм состоит из трех частей, объединенных общим авторским замыслом: в первой части дипломаты и послы из разных стран читают стихотворения Купалы не только на белорусском, но и на своих родных языках – китайском, японском, иврите, арабском, чешском, немецком и других. Во второй части преобладает репортажная съемка, где белорусов (как детей, так и взрослых) просят рассказать, что они знают о белорусском классике. Третья часть включает в себя хроникальные кадры прошлых лет.

Несомненно, речевой компонент в данном фильме играет решающую роль, так как основную часть текста составляют стихи поэта. В начале фильма мы слышим песню «Явор и Калина» группы «Песняры», она служит неким предисловием к фильму. Далее использована музыка композиторов Олега Янченко и Виктора Копытько. Шумовой компонент представлен в виде естественных шумов, в зависимости от содержания кадра (шум города, плеск воды, крики ворон).

С одной стороны, фильм показал, насколько современные белорусы далеки от своей культуры, некоторые считают, что «забывать голову», особенно маленьким детям, стихотворениями классиков не стоит. С другой стороны, зритель не может не испытывать гордость за то, как люди, говорящие на иностранных языках, цитируют, читают и переводят на свой язык наше культурное достояние. Гордость и стыд, радость и печаль – противоречивые чувства, преследующие от начала до конца картины всех равнодушных зрителей. Надеждой проникнута финальная сцена фильма, когда школьник-подросток поет свою песню на стихи Купалы «Спадчына».

В 2018 г. был снят документальный фильм «У цемры». Картина повествует об Александре Жидовиче, молодом человеке, который живет «на ощупь». Грузовые и легковые автомобили он узнает по запаху, а животных, с которыми встречался в жизни, помнит по прикосновениям. Александру было одиннадцать лет, когда он безвозвратно ослеп. Но, несмотря на свой недуг, главный герой ходит на работу, потому что так для него время идет быстрее. Ежедневно после захода солнца парень зажигает свет в своей квартире, ведь он такой же человек, как и все, и «каб знак быў, што людзі жывыя». Поразительно, что несмотря на переживания в детстве вследствие непростого отношения со стороны сверстников Александр не жалуется на свою жизнь.

Примечательно то, что в картине нет музыки, звуковой ряд выстроен на шумах, окружающих главного героя, и речи – рассказа Александра о своей жизни. Александр живет один, его жизнь состоит из работы, прогулок по свежему воздуху и пребывания дома, где каждый час раздается голос робота, информирующего о текущем времени и температуре воздуха. Чудом для героя фильма является то, что он обладает чутким слухом. Он слушает мир вокруг: звуки природы и города, высказывания людей, с которыми едет в транспорте, – о мелком и значительном, личном и глобальном, скоротечном и вневременном. Герой изучает людей и самого себя. Александр слушает и задает себе вопрос: могут ли все люди быть счастливы? И не находит ответа.

По сути, через звук зритель становится соучастником жизни героя. Перед нами предстает экранное повествование не только о жизни слепого мужчины, но и о других, о «всех».

Еще одной характерной работой режиссера является картина «Земля». На белорусско-русском пограничье ведутся поиски человеческих останков, не захороненных со времен Второй мировой войны. В течение семи лет нашли останки более 700 солдат. В 1942 году здесь, в витебских и новгородских лесах, проходила линия фронта, на которой погибли тысячи советских военных: один полк СС уничтожил три советские дивизии. Потери Красной Армии во время позиционной войны в течение последующих двух лет составили около 75%. Копатели приезжают сюда за свой счет, живут в полевых условиях, спят в палатках, питаются консервами и целый день просеивают землю, чтобы найти как можно больше раритетов. Главное, что интересует копателей, – металлические предметы, которые сохранились лучше человеческих костей. Именно по ним можно найти погибших солдат, чтобы отдать им последний долг – похоронить по-христиански.

В этой киноленте звуковой ряд включает шумы и редкие вкрапления речевого компонента. Зритель будто становится свидетелем процесса тяжелой работы героев: при любой погоде и в любых труднодоступных местах копатели трудятся ради благородного дела. Все время слышен звук металлоискателя, капель дождя, шумы рабочего процесса и переговоры людей. При этом кадры современных поисков чередуются с хроникальными кадрами войны как отголосками сражений, боли и потрясений тех лет. В финале копатели хоронят найденные останки, отдавая тем самым честь погибшим войнам и заставляя задуматься о том, сколько еще ненайденных людей лежат в нашей земле.

В. Аслук с большим вниманием относится к звукозрительной образности фильма. Все работы автора всегда проработаны до мелочей и объединены особым настроением и атмосферой. Звуковая партитура фильмов достаточно проста, лаконична и органична. Эта документалистика вплотную приближена к человеку, поэтому часто обходится без музыки, создающей порой иную реальность. Художник разговаривает с нами через естественно-природную шумовую фактуру, для него важен эффект тишины и молчания.

Речь, шумы и закадровая музыка в работах режиссера успешно гармонируют с драматургическим ритмом картины. Стоит отметить, что в работах В. Аслюка закадровая музыка может неожиданно «заглушать» звучащие шумы, однако несмотря на это, она удивительно органично вписывается в картину, выводя экранное изображение на уровень метафорического обобщения.

Собственный неповторимый авторский стиль режиссера начал вырабатываться в девяностые годы прошлого века и окончательно оформился к 2000-м годам. Его работы обладают выделяющимся среди картин других авторов особым стилем. Вне зависимости от содержания они всегда наполнены теплой атмосферой, передающейся зрителю. Благодаря съемкам методом кинонаблюдения, отличающемся статичностью камеры и долгими планами, камера пристально фиксирует детальные и выразительные проявления жизни, за которыми интересно следить и которые создают подробную фактуру кинолетописи. В своих работах В. Аслук стремится отразить на экране национальный характер с характерным для режиссера деликатным отношением к своим героям и образно-философским осмыслением реальности.

Литература

1. Ермишева, М. Н. Роль шумов в современном документальном фильме / М. Н. Ермишева // Вестник московского государственного областного университета. Серия : русская филология. – М. : Московский государственный областной университет. – С. 182–185.
2. Закревский, Ю. А. Звуковой образ в фильме / Ю. А. Закревский. – М. : Искусство, 1970. – 128 с.
3. Карасёва, Н. А. Гукавая партытура ў дакументальных фільмах Віктара Аслюка / Н. А. Карасёва // Актуальные проблемы мировой художественной культуры : матер. Междунар. науч. конф., посвященной памяти профессора У. Д. Розенфельда (Гродно, 26 марта 2010 г.) : в 2 ч. / редкол. : А. П. Богустов (отв. ред.) [и др.]. – Гродно, 2011. – Ч. 1. – С. 295–298.
4. Карасёва, Н. А. Особенности музыкальной драматургии в документальных фильмах Г. Адамович / Н. А. Карасева // V Няфёдаўскія чытанні «Беларускае мастацтва: гісторыя і сучаснасць» : матэр. Рэсп. навук.-творч. канф (г. Мінск, 29 сакавіка 2012 г.) / рэдкал. : С. П. Вінакурава (старшыня) [і інш.]. – Мінск, 2012. – С. 259–262.
5. Карпилова, А. А. Документальный кинематограф Виктора Аслюка как феномен белорусского искусства / А. А. Карпилова // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі: [зб. арт.] / Нацыянальная акадэмія навук Беларусі, Дзяржаўная навуковая ўстанова «Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы». – Мінск. – 2011. – Вып. 10. – С. 182–186.
6. Лисса, З. Эстетика киномузыки / З. Лисса. – М. : Музыка, 1970. – 495 с.

Ремишевский К.И.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ВОСКРЕШАЯ КЛАССИКУ. ЭВОЛЮЦИЯ ЗАМЫСЛА ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ КИНОЛЕНТЫ «ОСВОБОЖДЕНИЕ СОВЕТСКОЙ БЕЛОРУССИИ»

Шестичастная хроникально-документальная кинолента «Освобождение Советской Белоруссии. (Историческая хроника)», смонтированная и озвученная В. Корш-Саблиным и М. Садковичем на Центральной студии документальных фильмов в конце войны, не входит в число кинокартин, чья прокатная судьба сразу же после завершения работы над ними складывалась гладко и счастливо. Премьерный показ фильма состоялся в Минске в Окружном доме Красной Армии 20 февраля 1945 г., а в Москве первые кинопоказы состоялись позже, в мае-июле того же года.

Имеются основания утверждать, что причиной ограничения проката фильма явились обстоятельства, далекие от художественно-эстетических соображений. Рассказ о них может стать предметом отдельной статьи и здесь на них останавливаться нет смысла. Между тем, следует отметить, что в белорусском кино едва ли удастся найти еще

несколько примеров, когда полнометражная лента через двадцать лет после своего рождения выходила бы на широкий экран повторно, причем в незначительно измененной редакции (речь идет об «Освобождении Советской Белоруссии» в редакции 1964 г., подготовленной режиссером П. Шамшуром, который помимо прочего дополнил фильм несколькими эпизодами, специально доснятыми оператором В. Цеслюком). И уж совсем не сыскать других прецедентов, чтобы спустя еще одно десятилетие фильм выходил к зрителю в третий раз (с фильмом В. Корш-Саблина и М. Садковича это произошло в 1974 г.).

Заслужено и бесповоротно войдя в ограниченное число кинолент, составляющих золотой фонд белорусской экранной культуры, сам фильм, равно как и поучительные обстоятельства его создания, остались за пределами всестороннего искусствоведческого анализа. На протяжении многих послевоенных десятилетий неизменной сохранялась странная ситуация, когда в киноведческих исследованиях – обновляемых и исправляемых «историях белорусского кино» – фильм «Освобождение Советской Белоруссии» представлялся как нечто «идеологически обусловленное», органически связанное с заказным экранным агитпропом последней фазы войны, а потому не слишком значительное с содержательной и эстетической точек зрения.

Примером этой тенденции служит первая книга четырехтомной «Гісторыі кінамастацтва Беларусі» (2001), подготовленная одним из наиболее глубоких белорусских киноведов профессором А. В. Красинским. Вполне логично, что первый том, охватывающий период с 1924 по 1959 год, написан им единолично, без соавторов. Обращает на себя внимание другое: в книге объемом более 20 авторских листов белорусскому кино военных лет отведено лишь шесть страниц текста, причем значительная часть информации преподносится отраженно – с помощью интервью, взятых у белорусских фронтовых операторов, без киноведческого комментария.

Хрестоматийная лента «Освобождение Советской Белоруссии» оказывается упомянутой фронтовым кинооператором Михаилом Беровым, который практически без изменений воспроизводит суждения, опубликованные в киноведческой литературе 1970-х гг.: «Неабходна асабліва падкрэсліць добратворны ўплыў на фільм творчых прынцыпаў А. Даўжэнкі, якімі ён карыстаўся пры стварэнні дакументальнай карціны “Бітва за нашу Савецкую Украіну” (1943). <...> Прынцыпы “дакументальнай” паэтыкі Даўжэнкі асабліва дакладна праявіліся ў дыктарскім тэксце, напісаным Міколай Садковічам. <...> У гэтым фільме, у адрозненне ад іншых, такога ж агляднага характару, разам з кінакадрамі наступлення савецкіх войскаў, дзеяння партызанскіх атрадаў, трафейнай кінахронікі ёсць нямала кадраў, якія апавядалі пра салдацкія будні, цяжкасці франтавога жыцця» [1, с. 174–175].

Оставим без внимания уничижительный ярлык «фильм обзорного характера». Заметим лишь, что упреки в эпигонстве, адресованные режиссерам Корш-Саблину и Садковичу, не подкреплены корректными сопоставлениями с другими фильмами того же периода и аналогичной жанрово-стилевой модели.

В уже упомянутый том включены воспоминания фронтового оператора И. Вейнеровича, который тоже упоминает знаковый полнометражный фильм, но через призму своей личной творческой биографии: «...Калі нашы войскі падыходзілі да граніцы маёй роднай рэспублікі, рэжысёрам Корш-Сабліну і Садковічу даручылі стварыць фільм “Вызваленне Савецкай Беларусі”. Я быў прызначаны галоўным аператарам гэтага фільма...» [1, с. 172].

Нет оснований ставить под сомнения слова мужественного кинохроникера, трижды пересекавшего линию фронта для съемок в тылу врага. Но от составителей киноведческого издания мы не получаем разъяснений, почему фамилия оператора Иосифа Вейнеровича в титрах авторской версии фильма не указана.



Рис. 1. Титры фильма «Освобождение Советской Белоруссии. (Историческая хроника)». Представленные на иллюстрациях скриншоты соответствуют авторской фильмокопии фильма, изготовленной в феврале 1945 года

Можно допустить, что отсутствие фактологической новизны и упорное следование искусствоведческим оценкам, сформированным еще в 1960–1970-е гг., связано с объективной невозможностью получить новые сведения об обстоятельствах создания фронтовой кинолетописи и документальных фильмов, смонтированных на основе кинохроники военных лет. Этот вопрос смыкается с укоренившимся мнением о принципиальной невозможности достоверно установить авторство хотя бы части массива выдающихся кинокадров и эпизодов фронтовой экранной летописи войны.

Сегодня есть все основания утверждать, что ошибочно и первое, и второе. Вовлечение в системный киноведческий анализ чудом уцелевших операторских съемочно-монтажных листов, составленных фронтовыми хроникерами в 1942–1945 гг., уже позволило доподлинно установить авторство многих известных кадров. Научный результат тем более обнадеживает, что эта кропотливая работа начата совсем недавно!

Что же касается загадок, преподнесенных нам интереснейшей белорусской кинокартиной «Освобождение Советской Белоруссии», то ответы на многие из них удалось обнаружить совсем рядом, в фондах Белорусского государственного архива-музея литературы и искусства (далее – БГАМЛИ).

Для ясности изложения оговоримся: *процесс вызревания творческого замысла полнометражного фильма о свободной от оккупантов Белоруссии был значительно более продолжительным, чем считалось ранее*. На протяжении двух лет в проектах приказов, письмах, сценарных заявках и либретто будущая кинокартина именовалась по-разному. Ее авторами намеревались выступить многие кинематографисты, а за право начать производство первыми соревновались, как минимум, два коллектива – кинодокументалисты Белорусской студии кинохроники и белорусские режиссеры-игровики, опирающиеся на более мощный в техническом отношении потенциал Центральной студии кинохроники.

В данной статье *предметом исследования стали творческо-производственные коллизии, сопровождавшие процесс демонтажа протокольной кинохроникальной парадигмы, сформировавшей к середине войны, а также переход к «новому курсу», переориентирующему хроникальный кинематограф на создание эпических неигровых лент крупных жанрово-стилевых форм*.

Итак, наиболее ранним по хронологии документом, проливающим свет на формирование творческой группы, инициировавшей создание полнометражного фильма о борьбе народа Белоруссии за свою свободу, следует считать письмо начальника Главного управления по производству хроникально-документальных фильмов (далее –

Главкинохроника) Ф. М. Васильченко директору Казанской студии кинохроники Н. Х. Коржицкой [2].

Эвакуированная в первые дни войны из Минска в Казань, Надежда Харитоновна Коржицкая имела опыт в организации хроникального фильмопроизводства, приобретенный в период руководства Минской студией кинохроники. Разумеется, она хорошо знала не только всех белорусских кинематографистов, но и журналистов, литераторов, артистов. Приглашение Кастуся Губаревича в Казань было важным актом консолидации белорусской творческой интеллигенции, разбросанной войной.

Так уж случилось, что 27 февраля 1942 г., вскоре после прибытия К. Л. Губаревича в Казань, поступило иное указание: белорусскому литератору следовало прибыть в Москву по вызову ЦК КП(б) Белоруссии.

Разгром немецко-фашистских войск под Москвой актуализировал задачи, стоящие перед белорусами. 16 февраля 1942 г. секретарь ЦК КП(б) Белоруссии П. К. Пономаренко в письме своим коллегам Н. Я. Наталевичу, И. С. Былинскому, П. З. Калинину, В. Н. Малину писал: *«Сейчас надо приковывать внимание к Белоруссии, так как вопрос о ее освобождении стоит практически, непосредственно. В такой пропаганде у нас богатый пробел, прямо немощь какая-то, и поведение наших товарищей в этом вопросе заслуживает осуждения. Сейчас надо активизировать выступления белорусских артистов, писателей, ученых, партизан, командиров – героев Отечественной войны – белорусов по радио, в печати, на собраниях – в самых разнообразных формах и видах»* [цит. по: 3, с. 92]. Вскоре в этот процесс были вовлечены и Н. Коржицкая, и К. Губаревич, и некоторые белорусские кинохроникеры, находящиеся во фронтовых киногруппах, и московские киноработники. От возобновления выпуска национального киножурнала «Савецкая Беларусь» ожидался значительный пропагандистский эффект, а для этого следовало воссоздать Белорусскую студию кинохроники. Что и было сделано – на базе Центральной студии кинохроники, переименованной в мае 1944 г. в ЦСДФ.

На лето и осень 1942 г. пришелся наиболее сложный в творческо-организационном плане период. Выпуск белорусского киножурнала начинали в условиях тотального дефицита кадров, средств и материалов. В начале 1943 г., когда производство белорусской кинопериодики было уже налажено, К. Губаревич был вынужден основное время уделять не киностудийным проектам, а работе на радиостанции «Савецкая Беларусь». Тем не менее, ряд мероприятий, направленных на создание полнометражной ленты о Родине, получил свое отражение в документах этого периода войны.

Так, в БГАМЛИ хранится двухстраничное письмо, написанное одним из научных сотрудников Новосибирской фильмотеки в ответ на официальный запрос Н. Коржицкой. Документ датирован 28 февраля 1943 г. К сожалению, имя автора письма установить пока не удалось, поскольку часть второго листа, где находилась подпись, утеряна [4].

Из первого же абзаца становится ясно, что директора Белорусской студии интересуется потенциал Новосибирской фильмотеки для сбора фильмотечного материала по теме довоенной Белоруссии. Приведем эту часть письма без купюр: *«Здравствуйте, Надежда Харитоновна! Одновременно с этим письмом посылаю Вам кадры для отбора (всего 92 номера) посылкой по почте. 2-го февраля получил Вашу телеграмму. Напоминаю Вам ее содержание: “Просим срочно сообщить <по адресу> Москва, Арбат, Филипповский, 22, Совнарком Белоруссии перечень материалов <имеющихся в> фильмотеке Комитета, относящихся к архитектуре Белоруссии Советской, исторической”»*. Ниже по тексту сотрудник фильмотеки предоставляет Н. Коржицкой весьма компетентный отчет о сохранившихся киноматериалах, а также сроках их возможного предоставления в Москву. Завершает письмо информация о состоянии фондов: *«После моего приезда сюда, в Новосибирск, в мае месяце прошлого, 1942-го года, я долго болел. По выздоровлении принялся за работу по приведению в порядок привезенных сюда коробок. Эту работу закончил только сейчас. Имеется точный список.*

Самого ценного оказалась едва 1/3 часть» [4].

Целенаправленность действий, осуществляемых руководством Белорусской студии кинохроники, подтверждает еще один документ, составленный в апреле 1943 г. [5]. Это перечень мероприятий по подготовке к празднованию 25-летия БССР, в котором намерения студии обозначены более чем определенно: «Создать к 25-летию БССР хроникально-документальный полнометражный фильм на тему “Белоруссия живет – Белоруссия борется”. Фильм должен отразить: а) цветущую довоенную Белоруссию; б) зверства немецких захватчиков; в) борьбу белорусского народа, партизан и доблестной Красной Армии по очищению своей земли от немецкого фашизма; г) работу белорусских эвакуированных предприятий на оборону родины; д) работу и жизнь в освобожденных районах БССР.

Сценарный план заказывается сценаристу-редактору тов. Губаревичу К. Л. и режиссеру студии тов. Сатаровой Г. Г. План документального фильма представить 11 мая 1943 года» И далее: «Для решения задач по созданию фильма необходимо немедленно направить кинооператоров в тыловые районы Минской, Витебской и других областей для съемки нужных материалов» Примечательно, что последний абзац документа полностью подтверждает гипотезу о целях выявления фильмотечного материала в Новосибирске: «На организационные мероприятия по сбору кинодокументов прошу десять тысяч рублей (выезды в Новосибирск, Чкалов, Куйбышев, Белые Столбы и др.). Директор Белорусской студии кинохроники Н. Коржицкая» [5].

Невзирая на желание ускорить процесс, конкретные подвижки в работе над будущей лентой произошли лишь осенью 1943 г. Об этом свидетельствуют крайне информативные документы, хранящиеся в БГАМЛИ.

Первый из них – письмо Н. Коржицкой, адресованное П. Пономаренко в октябре 1943 г. [6]. Директор докладывает о делах киностудии и просит поддержки в кадровых вопросах: «Увеличение объема производства ставит перед нами вопрос о возврате бывших работников студии на их прежнюю работу. В списках работников Белорусской студии числится тов. Губаревич К. Л., работающий в кинематографии более десяти лет. Он <...> утвержден Комитетом в качестве зам. директора и редактора Белорусской студии кинохроники. Тов. Губаревич в настоящее время работает редактором отдела на радиостанции «Советская Белоруссия» в Москве. Отдел пропаганды и агитации ЦК КП(б)Б предполагает использовать тов. Губаревича на другой работе. Прошу Вашего указания об оставлении тов. Губаревича за Белорусской студией кинохроники».

Далее в документе следует указание на то, что замысел полнометражной документальной ленты об освобождении Белоруссии на момент составления письма уже вполне оформился: «В настоящее время мы приступили к съемкам документального фильма “Будешь жить, Беларусь”, по его сценарию. Его помощь и участие в работе над этой картиной до самого ее завершения производством крайне необходимы. Директор Белорусской студии кинохроники Н. Коржицкая» [6].

Второй документ, близкий по дате создания с рассмотренным выше, подтверждает намерения Белорусской студии кинохроники получить одобрение от руководства Главкинохроники начать создание эпического кинополотна в самое ближайшее время. Ни много ни мало речь идет о... проекте приказа о запуске в производство полнометражного хроникально-документального фильма «Белоруссия» [7].

Очевидно, что процесс доработки приказа (документ испещрен чернильными пометами и правками), который в итоге так и не был подписан, сопровождался конфликтом творческих интересов. Их природа по-человечески объяснима: уж очень хотелось приказным порядком закрепить за отдельными работниками Белорусской студии ведущие роли в этом многообещающем кинопроекте.

Пометы на документе свидетельствуют, что, во-первых, было решено отказаться от ранжирования кинооператоров. Должность главного оператора была вычеркнута, что

уравнило И. Вейнеровича с коллегами – О. Рейзман, М. Суховой, С. Школьниковым, В. Фроленко и В. Цеслюком. Кроме того, был откорректирован поименный список операторов, привлекаемых к работе над лентой. Вместо вычеркнутых Фроленко и Цеслюка предлагалось привлечение фронтового оператора Н. Быкова, входившего в то время в состав киногруппы Калининского фронта.

В абзац, предусматривающий привлечение к съемкам операторов фронтовых киногрупп Калининского, Западного и Центрального фронтов, также внесены изменения. Поименованный первым, кинооператор Т. Бунимович также лишился почетной приставки «главный», а взамен вычеркнутого В. Томберга были вписаны фамилии фронтовых операторов А. Левитана и В. Цитрона (в отношении последнего это было логично, так Владимир Цитрон был минчанином и работал на Минской студии кинохроники).

Замысел руководства Белорусской студии кинохроники был очевиден: внести пункт о съемках полнометражного фильма о Белоруссии в план мероприятий по празднованию 25-летия БССР и затем, опираясь на правительственное решение, добиваться производственной поддержки от Главкинохроники в частности, и Кинокомитета в целом. Вероятно, «партизанская тактика» при иных обстоятельствах могла принести успех, но в условиях конца 1943 г., когда председатель Комитета по делам кинематографии И. Большаков отвечал за каждую ленту, а тем более полнометражную, перед И. Сталиным лично, она не работала.

В наиболее позднем по хронологии (с большой долей вероятности оно датируется концом октября 1943 г.) обращении Н. Коржицкой к начальнику Главкинохроники Ф. Васильченко уже заметны усталость и отчаяние: *«В плане комиссии ЦК КП(б)Б к 25-летию провозглашения БССР в области кино принято решение о создании хроникально-документального фильма. Прошу <...> выделить кинооператоров для производства съемок на оккупированной территории БССР; дать указания фильмотеке в подборе нужного для фильма материала; рассмотреть заявку и утвердить авторов сценария. Со своей стороны считаю возможным привлечь для съемок кинооператоров Берова и Цеслюка. Деньги на организационные мероприятия по сбору фильмотечного материала отпускаются правительственной комиссией. Директор Белорусской студии кинохроники Н. Коржицкая»* [8]

Заметим, что запланированный фильм уже не именуется «полнометражным» и что у него исчезло даже рабочее название. Более того, из текста документа ясно, что правительственная комиссия не согласилась с финансированием съемок в целом, ограничившись суммой, необходимой на подбор фильмотечных кадров.

К ноябрю 1943 г. попытки осуществить «альтернативное» (по отношению к планам Кинокомитета) производство фильма о борьбе белорусского народа за свое освобождение были свернуты. К этому времени постановка полнометражной документальной ленты «Белоруссия», порученная Центральной студии кинохроники, была доверена режиссерам В. Корш-Саблину и М. Садковичу, а редакторский отдел уже заключил с ними договоры на написание сценария и дикторского текста.

Тем не менее, этот пробный подход к реализации наиважнейшей для национального киноискусства темы нельзя считать бесплодным. Дело в том, что сценарные наработки, в том числе и вышедшие из-под пера К. Губаревича, безусловно помогли новым авторам в освоении обширного материала и поисках адекватных способов его экранной интерпретации. Несомненно и то, что все исходные замыслы оказывали влияние на последующие концепции, благодаря чему преемственность как содержательных, так и художественных подходов прослеживается весьма определенно.

Литература

1. Гісторыя кінамастацтва Беларусі : у 4 т. / А. В. Красінскі. – Мінск : Беларуская навука, 2001. – Т. 1.

2. БГАМЛИ. Ф. 112. – Оп. 1. – Д. 1022. – Л. 267. Письмо Ф. Васильченко адресованное Н. Коржицкой. 17 февраля 1942 г.
3. История, ожившая в кадре : Белорусская кинолетопись: испытание временем. – В 3 кн. / К. И. Ремишевский ; науч. ред. В. В. Гниломедов. – Минск : Вышэйшая школа, 2014. – Кн. 1 : 1927–1953. – 223 с.
4. БГАМЛИ. Ф. 112. – Оп. 1. – Д. 1022. – Л. 235, 236. Письмо сотрудника Новосибирской фильмотеки, адресованное Н. Коржицкой. 28 февраля 1943 г.
5. БГАМЛИ. Ф. 112. – Оп. 1. – Д. 1022. – Л. 234. Перечень мероприятий по подготовке к 26-летию БССР по Белорусской студии кинохроники. Апрель 1943 г.
6. БГАМЛИ. Ф. 112. – Оп. 1. – Д. 1022. – Л. 271. Письмо Н. Коржицкой П. Пономаренко. Октябрь 1943 г. (предположительно).
7. БГАМЛИ. Ф. 112. – Оп. 1. – Д. 1022. – Л. 270. Проект приказа о запуске в производство хроникально-документального фильма «Белоруссия». Октябрь 1943 г.
8. БГАМЛИ. Ф. 112. – Оп. 1. – Д. 1022. – Л. 247. Письмо Н. Коржицкой, адресованное Ф. Васильченко. Конец октября 1943 г. (предположительно).

Русакова М.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ФОРТЕПИАННЫЕ ПРЕЛЮДИИ П. ПОДКОВЫРОВА: СЕМАНТИКА ЛЕЙТМОТИВНОЙ СИСТЕМЫ ЦИКЛА

Композитор Пётр Петрович Подковыров (1910–1977) давно признан классиком белорусской музыки, его творчество изучается на всех этапах музыкальной подготовки – от начального образования до высшего. Однако многие его произведения, как и в целом вклад этого композитора в национальную музыкальную культуру, оказались недооценёнными, что стало особенно очевидно в год 110-летия со дня рождения композитора, когда его музыка звучала более широко. Это касается и его 24 прелюдий для фортепиано, которые, казалось бы, давно и прочно укоренились в педагогическом репертуаре, вошли в учебные программы не только музыкальных вузов и колледжей, но и детских школ искусств.

Цикл многократно рассматривался в научной и учебно-методической литературе, однако сведения о нём, приведённые в различных источниках, достаточно противоречивы и далеко не исчерпывают закономерности композиционного строения и образно-семантического наполнения. Единой точки зрения нет даже о времени создания прелюдий, хотя все авторы причисляют их к произведениям военно-патриотической тематики. Так, Д. Журавлёв в справочнике Белорусского союза композиторов указывал 1949 г. [6, с. 119], не вдаваясь при этом в подробности написания цикла. Музыковеды Г. Глущенко и К. Степанцевич, также знавшие П. Подковырова лично, писали, что прелюдии «были созданы в годы Великой Отечественной войны» [3, с. 97]. Через несколько лет после той публикации, но также при жизни композитора, Б. Гарт отмечает, что П. Подковыров «начал работу над ними во время войны, в Майкопе, а первое исполнение Прелюдий пианисткой Евой Эфрон состоялось в 1946 году, в Минске, на освобождённой белорусской земле» [2, с. 39]. А ещё через год, в 1974 г., возникает утверждение В. Гуревича, что «цикл сочинялся с 1944 года, в Минске, только что освобождённом от немецких оккупантов. Завершены были прелюдии в 1949 году, напечатаны в 1969 году издательством “Беларусь”» [5, с. 102].

Не исчезли расхождения и после смерти композитора, когда возникла возможность опираться не на его личные сведения и воспоминания, а на сохранившиеся архивные документы. В результате в новом справочнике, посвящённом белорусским композиторам, В. Гудей-Кашталыян дважды говорит о 1943 г. [4, с. 90, 94]. А Н. Абакумова, издававшая

своё пособие четырьмя годами позже, вновь настаивает на послевоенном времени, при этом почти дословно опираясь на статью В. Гуревича: «цикл создавался в 1944 году, по возвращении композитора в только что освобожденный от немецких оккупантов Минск» [1, с. 330].

Не даёт исчерпывающих сведений и «Автобиографическая повесть», блестяще написанная самим композитором: события в ней ограничиваются первыми днями войны. Однако тут можно почерпнуть много любопытного об отношении П. Подковырова к фортепианной музыке и самому инструменту, а также о том, как проходил у него сам процесс сочинительства. К роялю композитор впервые прикоснулся только в Свердловском музыкальном техникуме: *«Вот он – царь инструментов! Не удержался Пётр, подсел к первому в своей жизни роялю, тихо коснулся клавиш. Струны откликнулись таинственно, призывно»* [8, с. 118]. До этого некоторое время П. Подковыров учился игре на скрипке у челябинского органиста, который работал в костёле (*«красивая, небесная музыка <...> волшебные звуки»*) [8, с. 113] и у которого дома было пианино. А ещё раньше наблюдал за фортепианной игрой во время киносеансов, немые фильмы которых подзвучивались тапёрами.

Не много времени приходилось на освоение фортепианной игры и во время учёбы в Свердловске: *«приходилось “дежурить бессменно” в помещении техникума, “подкарауливать” почему-либо освобождающийся класс и наедине с роялем выяснять свои отношения с Музой»* [8, с. 119]. С теми же проблемами П. Подковыров столкнулся и в Минске, приехав сюда вместе со своим педагогом В. Золотарёвым, которого пригласили преподавать в Белорусской государственной консерватории. Директор консерватории К. Богушевич, будучи одновременно начальником Реперткома БССР, предложил П. Подковырову, тогда ещё студенту, поработать инспектором. Вначале композитор курировал эстраду, позже добавилось кино. Удручённый повышением нагрузки, П. Подковыров собрался уволняться, но внезапно переменил своё решение, ведь *«в кабинете Богушевича появился рояль»*, что избавило *«от изнурительных “дежурств” – поисков свободного класса»* [9, с. 137]. Собственный инструмент появился у него лишь на пятом курсе, т. е. в 1936 г., когда П. Подковыров уже два года был членом Белорусского союза композиторов (в то время – секции композиторов при Союзе писателей БССР): И. Любан, возглавлявший в то время композиторскую организацию, *«снабдил Подковырова “прямо стрункой” – не то первобытным роялем, не то допотопным клавином. Этот драндулет долгое время лежал на боку в чулане Союза. Подковыров освободил Союз от “чудища” и перевез его в свою “пятиметровую берлогу”»* [9, с. 138] – комнату, выделенную ему как профессиональному композитору, в коммунальной квартире по улице Ульяновской.

Эти и другие замечания композитора, разбросанные по его «Автобиографической повести», не оставляют сомнения, что П. Подковыров вряд ли мог похвастаться хорошей фортепианной техникой и следить за колористикой звучания: *«У пианино демпфер, звучит оно пианиссимо. А радио соседа орёт целый день фортиссимо»* [9, с. 140]. Однако процесс сочинительства неизменно происходил за инструментом, а не за письменным столом. За годы учёбы в техникуме композитор освоил игру на домре, пробовал себя в пении, духовом исполнительстве, что так пригодилось в дальнейшей сочинительской практике. Однако именно фортепиано стало для него вторым «Я», чем-то «исповедальным», подтверждение чему находим в стихах П. Подковырова, преуспевшего также в поэзии: *«Рояль, красой своей блистая, / Рыдал, смеялся и звенел <...> Рояль блистает, / Звенит, смеётся и рыдает <...> А парень клавиши терзает»* [8, с. 119].

Указанная «исповедальность» во многом может служить ключиком к правильной исполнительской интерпретации исследуемых фортепианных прелюдий композитора, посвящённых пианисту М. Бергеру. Несмотря на их военное содержание и отмеченное самим композитором разделение на четыре тематические тетради по шесть пьес в каждой,

где первая тетрадь отражает драматическое начало войны, вторая – воспоминания о мирном прошлом, третья – героизм борьбы, четвёртая – победу, цикл был задуман как обращение не столько к событиям военных лет, сколько к человеческим переживаниям во время них.

В качестве одного из подтверждений отметим следующую деталь. Война застала композитора в санатории в Крыму. Поезд, на котором П. Подковыров пытается вернуться домой, попадает под самолётный обстрел. Описывая это, композитор применяет музыкальную лексику: «*противно раздирающая деревянная дробь*», «*мерзкая дьявольская трель*» [9, с. 141]. Казалось бы, всё это должно было бы реализоваться в музыке, посвящённой этим событиям. Однако указанные выразительные средства в прелюдиях не используются. Трель встречается лишь однажды – в т. 3 № 19, что соответствует барочному характеру этой прелюдии. Поэтому более точным определением семантики цикла могут служить фразы С. Нисевич: «широкое раскрытие эмоциональных состояний» [7, с. 132–133], Г. Глущенко и К. Степаневич: «образы разного эмоционально-художественного плана: лирические, скорбные, философские, драматические, героические, торжественные» [3, с. 97], В. Гудей-Каштальян: «двадцать четыре кратких афористических музыкальных высказываний различного образного и эмоционально-художественного плана» [4, с. 90].

Прелюдии написаны во всех 24-х тональностях, однако логичного тонального плана в их последовательности нами не выявлено. Можно согласиться лишь с общим движением «от мрака к свету», что неоднократно подчёркивалось всеми исследователями: если первая тетрадь – целиком минорная, то четвёртая – полностью мажорная. Однако во второй тетради, где превалирует мажор, и третьей, где больше минора, эта логика слегка нарушена. Вряд ли можно согласиться и с тем, что цельность цикла обеспечивается за счёт «смысловых центров, образных кульминаций», сосредоточенных в последних прелюдиях каждой тетради» [5, с. 103].

Выдвинем версию своеобразного лейтмотивного объединения цикла. При этом выделим следующие композиционные приёмы, повторы и развитие которых выступают в роли лейтмотивов:

- аккорд или отдельная нота из затакта к сильной доле, транслирующие тревогу, имитирующие колокольность (прелюдии 1–3, 5, 13, 20, 23);
- нисходящие «ползущие» хроматизмы, передающие напряжённость, неуверенность, плохие предчувствия (1, 5–7, 9, 12, 23);
- такие же восходящие хроматизмы, содержащие надежду (2, 5, 7, 11, 13, 15, 17, 24);
- восходящее диатоническое движение, соответствующее взлёту эмоций (2, 5, 10, 11, 23);
- восходящая кварта, символизирующая героичность (3, 8, 15, 16);
- пунктирный ритм, также ассоциирующийся с героичностью (3, 5, 13, 14, 16, 18, 20, последний такт № 24);
- синкопы как маркер преодоления (2, 12, 18, 21 – 24);
- вальсовость, кружение, вызывающие довоенные воспоминания (6, 13, 15, 18);
- восходящая секста как показатель романтики (9 – 11, 14);
- пятидольная метрика, связанная с фольклорным началом (5/4 в прелюдиях 8, 11, 18, 24), а также переменный метр (9/8 и 15/8 в № 17);
- форшлагги, настраивающие на решительность, игривость, задор (5, 11, 14, 19), а также «выписанные» форшлагги (окончание № 21) и секундовые сочетания как «замена» форшлаггов (прелюдия 22).

Скрепляющим фактором выступают и некоторые довольно распространённые формы фортепианного изложения: аккордовая фактура, движение по звукам арпеджио, нисходящие гаммы, контрапунктическое двухголосие.

В качестве не только эмоциональных, но и формообразующих элементов

выступают «отсылки» к творчеству П. Чайковского (особенно в прелюдиях 6 и 18), С. Рахманинова (№№ 16, 19 – 21, 24), музыкой которых П. Подковыров увлекался с конца 1930-х гг. При жизни композитора в его адрес нередко звучали обвинения в эклектике. Сегодня же подобные стилистические намёки и даже цитирование воспринимаются как постмодернистские пророчества, а сдвиг тональности на полутон вверх в конце прелюдии № 7 и вовсе становится чуть ли не «предвкушением» довольно распространённого приёма современной песенной эстрады.

Показательно, что две последние прелюдии №№ 23 и 24 включают в себя большинство отмеченных приёмов, тем самым указывая на «собрание тем» в финале, свойственное симфонизму с конца XIX в. Такое суммирование, которое подытоживает всё предшествующее развитие, также способствует цельности цикла и восприятию двух последних пьес как завершающих.

В целом, 24 прелюдии П. Подковырова достойны того, чтобы широко исполняться не только по отдельности, как это происходит сейчас, но и законченным циклом, украсив тем самым не столько учебно-педагогический, сколько концертный репертуар пианистов.

Литература

1. Абакумова, Н. И. П. П. Подковыров. 24 прелюдии для фортепиано / Н. И. Абакумова // Абакумова, Н. И. Музыка Беларуси: пособие для учителей учреждений общ. и сред. образования: в 2-х чч. – Минск : ВИТпостер, 2018. – Ч. 2. – С. 329–332.
2. Гарт, Б. Р. Шляхі развіцця беларускай фартэпіянай музыкі / Б. Г. Гарт // Музыка наших дзён : Зб. артыкулаў. – Мінск : Беларусь, 1974. – С. 34–51.
3. Глушчанка, Г. С. 24 прэлюдыі для фартэпіяна П. Падкавырава / Г. С. Глушчанка, К. І. Сцепанцэвіч // Глушчанка, Г. С. Беларуская савецкая музычная літаратура. – Мінск : Вышэйшая школа, 1969. – С. 97–99.
4. Гудей-Каштальян, В. Г. Подковыров Пётр Петрович / В. Г. Гудей-Каштальян // Мдивани, Т. Г. Композиторы Беларуси. – Минск : Беларусь, 2014. – С. 89–96.
5. Гуревич, В. А. Прелюдии П. Подковырова / В. А. Гуревич // Вопросы фортепианного творчества, исполнительства и педагогики : Сб. статей. – Ленинград : Советский композитор, 1973. – С. 102–104.
6. Журавлёв, Д. И. Пётр Подковыров / Д. И. Журавлёв // Журавлёв, Д. И. Композиторы Советской Белоруссии. – Минск : Беларусь, 1966. – С. 115–121.
7. Нисневич, С. Г. П. Подковыров (1910–1977) / С. Г. Нисневич // Нисневич, С. Г. Белорусская музыкальная литература. – Изд. 3-е, перераб. и дополн. – Минск : Вышэйшая школа, 1981.
8. Подковыров, П. П. Автобиографическая повесть / П. П. Подковыров // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі: навукова-тэарэтычны часопіс. – № 16. – Мінск : Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2009. – С. 110–127.
9. Подковыров, П. П. Автобиографическая повесть / П. П. Подковыров // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі: навукова-тэарэтычны часопіс. – № 17. – Мінск : Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2010. – С. 131–142.

Сергиенко Р.И.
(Республика Беларусь, г. Минск)

БЕЛОРУССКИЙ СОЮЗ КОМПОЗИТОРОВ: ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ

В 2019 г. в Белорусской государственной академии музыки в рамках задания Министерства культуры Беларуси была выполнена научно-исследовательская работа «Белорусский союз композиторов (1932–2018). История. Документы. Персоналии» силами музыковедов академии музыки, Белорусского государственного педагогического университета имени Максима Танка и Белтелерадиокомпания (рук. работы доктор искусствоведения, профессор Р. И. Сергиенко, исполнители – канд. искусствоведения – Р. Н. Аладова, Л. А. Волкова, И. В. Пилатова, Н. В. Бычкова, О. П. Савицкая, Н. Г. Ганул, Н. Е. Бунцевич, Т. П. Песнякевич). Цель исследования состояла в выработке методологических оснований для изучения творческих союзов Беларуси, России и стран Западной Европы. Работа является уникальной как по объекту исследования, так и по выполнению. Творческие союзы, в том числе и Белорусский союз композиторов, сыгравшие важную роль в культурном и информационном пространстве Беларуси, редко были предметом исследования, тем более специальных публикаций. В числе немногочисленных изданий подобного рода можно назвать книгу Е. Власовой и Д. Дараган «Союз композиторов России – 40» (М.ё 2000) и биобиблиографический справочник Дм. Журавлева «Союз композиторов БССР» (Мн., 1978).

В поле внимания новой проведенной работы стал Белорусский союз композиторов как структурированное общественное объединение, функционирующее в совокупности всех исторически сложившихся структурных компонентов и творческой деятельности, входящих в его состав композиторов и музыковедов за весь период его существования на протяжении св. 85 лет – с 1932 по 2018 гг. Столь значительный период деятельности творческого объединения свидетельствует о том, что Союз устоял в эпоху перестройки и перехода к новой общественной формации, продолжает свою деятельность в сложных условиях рынка, основанных на самокупаемости, малых форм государственной и спонсорской поддержки со стороны заинтересованных лиц. Это актуализирует тему и требует усиления внимания к подобному род творческим объединениям, повышению их статуса в деле культурного развития, организации музыкальной жизни, роли в сохранении национальных традиций, места, значения и форм в современном мире. Это обусловлено и стремлением белорусского государства к самоутверждению и самоидентификации, что требует усиления внимания к культуре и к творческим союзам.

Центр научных интересов составил своеобразный многогранник, стороны которого связаны с разными сферами деятельности Союза. Одна из них отражает историю Союза и прежде всего историю его создания.

Вопросы истории Союза – одни из самых малоизвестных, особенно относящиеся к довоенному периоду. По этому вопросу имеется весьма ограниченный круг информации. Можно указать лишь на справочные издания, в которых рассматриваются вопросы истории создания Союза – справочник Д. Журавлева, Википедию. Имеется интернет-публикация на сайте Белорусского Союза-композиторов и статья Д. Журавлева в ЭліМБел.

В нашей работе автор этого периода – Р. Н. Аладова сосредоточила внимание на 30-х годах прошлого века, когда началась деятельность организации. Были впервые найдены некоторые документы партийных органов, Белорусского Союза писателей и Белорусского союза композиторов, приоткрывающие некоторые страницы истории создания Союза – название первичной структурной единицы как автономной секции композиторов при Оргкомитете Белорусского союза писателей, решение партийных органов 1937 г.) о создании СК БССР, определение его численного состава в количестве

25 человек (правда, без указания фамилий). Это важные документально обозначенные точки опоры. В то же время не сохранились документы, раскрывающие характер работы секции, ее переименование в Оргкомитет Союза композиторов, устав, детерминирующий работу, протоколы заседаний и т. д. Об этом можно судить только по отдельным мнениям.

В нашей работе определился и новый подход к пониманию этого исторического периода, предложенный Р. Н. Аладовой, – контекстуальная интерпретация истории создания Союза композиторов, раскрывающая процесс собирания творческих сил в предшествующий период и консолидации их вокруг других творческих объединений, возникших в ту пору. С этих позиций было предложено принять за точку отсчета 1925 г. и связывать его с созданием Товарищества драматических писателей, хотя мне кажется, что этот контекст нужно расширять.

История Союза композиторов содержит много сложных и мало изученных страниц, которые еще не стали предметом специальных исследований. Но это перспективное научное направление, которое существенно скорректирует исторический процесс развития белорусской музыки и наполнит информационное пространство новыми фактами и смыслами, свидетельствующими о глубине творческой мысли белорусского народа и ее творческой интеллигенции на самых ранних этапах развития новой социалистической культуры. В проведенном исследовании обозначены основные вехи этого процесса. Они очерчивают два исторических периода: один – советский, охватывающий отрезок времени с 1932 г. до конца 1980-х гг., и второй – современный, начало которому возвестила Декларация независимости республики и начало этой независимости с 1991 г.

Однако это только внешний контур исторического функционирования Союза композиторов. В проведенной исследовательской работе отмечается и внутренняя линия его развития, на раннем этапе тесно связанная с процессами становления российского творческого Союза. Для этого достаточно сравнить два устава творческих Союзов композиторов – Российского устава добровольного общества «Союз советских композиторов» от 1934 г. и Устава Белорусского союза композиторов от 1943 г., чтобы понять их согласованность и ориентацию белорусского устава на российский. Наиболее очевидной точкой согласования деятельности творческих союзов явился Всесоюзный съезд советских композиторов в 1948 г., положивший начало созданию Союза советских композиторов СССР и вхождению республиканских союзов в Союз композиторов СССР. В таком качестве Союз советских композиторов БССР просуществовал до 1991 г., хотя внутренняя структура Союза композиторов СССР начала меняться с конца 1980-х гг. – с эпохи позднего социализма и начала перестройки. В то же время внутреннее наполнение всегда было постоянным и глубоким, регламентированным постановлениями партийных и советских органов, решениями проводимых союзных съездов и пленумов композиторов, направленными на регуляцию творческих процессов содержательности, актуальности творчества и непрерывного повышения мастерства.

Новое время обозначило новые вызовы – корректировку творческих позиций, поиск художественных ориентиров и финансовых вливаний, новых творческих контактов, форм коммуникации, новой слушательской аудитории, форм управления культурой. Здесь много объектов изучения и обобщения сложившегося опыта в республиканском Союзе композиторов, выбора направлений деятельности, свойственных настоящему историческому моменту.

Историческая деятельность Белорусского союза композиторов рассматривается в системно-структурной и структурно-функциональной парадигме и касается всех сторон союзной жизни – съездов, как высшего органа Союза композиторов, как было указано в уставе ССК СССР (хотя в уставе Белорусского республиканского союза композиторов это понимание съезда произошло только к 1960-м гг. прошлого века, далеко стоящим от 1948 г. – года создания всесоюзного устава), Правления, секретариатов, секций и

комиссий (Структура Союза представлена в его уставе, а его исторические изменения рассмотрены в аналитической записке автора этой статьи). Первостепенное значение, разумеется, имеет съезд, который и стал критерием внутренней периодизации истории Белорусского союза композиторов, отразив ее поступь от съезда к съезду. Деятельность Союза связывает две эпохи, в которых он находится. Оба образования становятся становым хребтом, удерживающим всю его конструкцию вплоть до наших дней. Принцип периодизации истории Белорусского союза композиторов по съездам определила структуру подготовленной модели к изданию. Это было трудным выбором, так как в начале пути мы стояли перед отсутствием значительного числа докладов. Авторы оказались перед необходимостью проведения поисковой работы. Тем более, что белые пятна относились в большей степени к современному периоду истории, ибо отсутствовал ряд докладов И. Лученка на 12, 13, 14 и 16 съездах. Их не было ни в электронном виде, ни на бумажных носителях. После предпринятых усилий доклады были найдены, за исключением 13 съезда, который не вернули даже в черновом варианте (в подготовленной модели для издания было использовано интервью с Лученком накануне 13 съезда).

Таким образом, съезды составили 16 вех в истории Белорусского союза композиторов (17 внеочередной съезд 2019 г. выходит за рамки издания).

В создании модели издания съезды представлены отчетными докладами правления (или председателя Союза), аккумулирующими важнейшие художественные достижения. Доклады создают основу для творческих дискуссий. Они дополнены программами концертов съезда и выдержками из критико-публицистических материалов, освещающих съезд. Все вместе составляет важнейший и многомерный информационный блок. Эти блоки образуют своеобразные вершины, которые, в свою очередь, образуют свою – вершинную линию хода истории, пунктирно скользящую, как бы поверх быстро проходящих событий, отражающих повседневные обстоятельства. Вершинная цепь вбирает вечные ценности, созданные в белорусской музыке и науке, ее шедевры и жемчужины, образующие сакральные миры и пространства, кладезь духовности, из которой человечество черпает устои жизни.

Съездовские блоки чередуются с междусъездовской деятельностью Правления (это, главным образом, пленумы, крупные юбилейные даты, творческие вечера, деятельность низовых творческих структур). Подобного рода чередование организует внутреннее изложение истории творческого союза, разделенную на две части, – советский и постсоветский период.

Однако при таком подходе возникла и одна трудность, связанная с точкой отсчета: какой съезд считать первым? И это – один из нерешенных на сегодняшний день вопросов. Дело в том, что документов Первого съезда Белорусского союза композиторов нет. Есть лишь мнения и суждения (И. Нисневича, Д. Журавлева, кое-что встречается в протоколах союзных собраний). В результате получается, что съезд как бы был, и в то же время не был. В своей модели издания за точку отсчета было принято мнение Д. Журавлева, который в своем справочнике о Союзе композиторов БССР сроки проведения Первого съезда приравнял к Первому пленарному собранию 1947 г. На мой взгляд, эта точка зрения весьма спорная, прежде всего потому, что понятие съезда было сформулировано лишь на Всесоюзном съезде композиторов в 1948 г., поэтому вопрос требует дополнительной проработки.

Методологической особенностью исследований является рассмотрение истории Белорусского союза композиторов в совокупности с деятельностью его членов – композиторов и музыковедов. В работе воссоздан исторический состав Союза композиторов, насчитывающий св. 200 человек – композиторов, музыковедов и исполнителей. Он представлен в алфавитном списке и по годам вступления в творческий союз и по определенным периодам. Были составлены также списки основных произведений, научных трудов, концертных программ, учебных пособий, которые и

определяют внутреннее содержательное наполнение деятельности Союза композиторов. Были сделаны карточки на каждого члена Союза по определенной форме составившие содержание второй части труда. В аналитической записке руководителя проекта была осуществлена систематика результатов творческой деятельности членов Союза, а также представлен перечень их музыкальных произведений, концертных программ и научных трудов, которые были удостоены Государственной премии.

Особую специфику проведенному исследованию придал во многом избранный для изучения *материал*. Это документальный материал, который и составил основу работы, что и позволяет отнести ее к числу документированных исследований. Был изучен фонд документов БСК с 1943 г. по настоящее время, хранящийся в БГАМЛИ, который включает огромное количество различных источников – протоколов заседаний, постановлений, решений, справок, докладов, информационных сообщений, выступлений, хроники, приказов, стенограмм, программ концертов, съездов, пленумов, писем из различных организаций, партийных и государственных органов, материалов из различных справочных, энциклопедических и информационных изданий, статей из центральной и республиканской периодической печати. Уже сам факт использования документов делает эту работу уникальной. Обращение к документам позволяет ощутить дыхание времени и порой голоса ушедших творцов, настроения и тональность принятия решений, характер творческих споров и художественных устремлений, горячих творческих дискуссий. Документы притягивают к себе, и их смена отражает движение истории. В этом смысле они содержат удивительные сюжеты, ряд которых уже отражен на интернет-сайтах – например, об исключении Е. Глебова из Союза композиторов, об истории создания гимна Беларуси. Но остается множество других документов, отражающих удивительные творчески яркие обсуждения произведений белорусских композиторов, например, на заседаниях репертуарно-закупочных комиссий или на представлении к премиям и званиям, так и оставшиеся в архивах республики. А ведь это уникальный публицистический материал, раскрывающий мнения известных музыкантов о произведениях композиторов и трудах музыковедов.

В работе была осуществлена, на основе предложенной в аналитической записке руководителя проекта, систематизация архивно-документальных источников на основе двух принципов – по органам принятия (документы общего назначения – главным образом партийных и государственных органов и локального, отражающие внутрифункциональную деятельность Союза) и по степени их значимости.

Был составлен и каталог фотодокументов, систематизация которых была предложена в аналитической записке руководителя проекта. Все фотодокументы систематизированы в две большие группы, где представлены субъектные и объектные фотодокументы. В одном случае, это персональные фотодокументы, групповые фотоснимки и массовые, в другом, – здания и комплексы, предметы интерьера, мемориальные доски и сооружения, афиши, юбилейные марки и объявления, рукописи, картины, нотные и книжные издания, награды и знаки.

В результате избранного многомерного подхода впервые было осуществлено исследование творческого союза, которое может послужить основой для изучения и других союзов.

ЗИНОВИЙ БАБИЙ – КЛАССИК СОВРЕМЕННОСТИ

Для музыкантов и любителей оперного искусства Беларуси творческая деятельность Зиновия Бабия – незабываемое время в истории белорусского вокального искусства. Художник, имя которого еще долго будет считаться в республике критерием художественного мастерства и вкуса.

Личность яркая, сложная, З. Бабий был выдающимся, талантливым оперным и концертным певцом, педагогом. Исполнитель отличался принципиальной целенаправленностью своего искусства, сознательно идущего в своем творчестве дорогой поисков правды. Его творческие установки отличались художественной выразительностью, заинтересованностью, равнодушным отношением к делу, стремлением освободиться от штампов, остаться самим собой.

Остро реагируя на события и явления мира, в котором он жил, выражая в искусстве свое восприятие жизни, обладая способностью современно осмыслить музыку, созданную даже два столетия назад, певец умел донести до современного слушателя что-то свое, неизменно интересное, внося тем самым свою лепту в летопись вокального искусства. Сегодня записи Зиновия Бабия являются для нас своего рода историческими документами, выражающими в художественной форме психологию и эстетику его эпохи. И весьма удивительным является тот факт, что его творческая практика не стала предметом научного изучения. Те немногие статьи, материалы, телевизионные передачи рассказывают о нем весьма скупно. Небольшие заметки о певце можно встретить в энциклопедических изданиях [1–4 и др.]. В некоторых публикациях (Е. Чемодуров «Мой XX век», В. Шелихин «Помнит сердце», Д. Журавлев «Мастера сцены. Зиновий Бабий» и др.), авторы сквозь призму жизненного пути артиста пытаются представить краткую характеристику его творчества [6, 7]. В целом, как показывают литературные источники, творчество певца, оперная и концертная деятельность артиста ждет своего вдумчивого исследователя.

Мы же постарались очертить основные доминанты творчества артиста, которые позволили и сегодня его исполнительскому наследию звучать современно и актуально.

Фигура З. Бабия во многом словно бы олицетворяла вокальное искусство конца 50-х – начала 80-х гг. XX в. Его вокально-исполнительская деятельность, благодаря особенности репертуара и высокому уровню исполнения обрела неповторимое творческое лицо, всегда и у всех вызвала интерес. Нелегкая истощающая творческая работа, но, сколько богатых впечатлений несло мастерство артиста. Искусство певца – это сплав бьющей через край жизненной энергии, свежесть чувств, великолепие и богатство красок, стихия эмоций, которые подчинены силе интеллекта. Вот какую оценку дал артисту известный оперный певец и педагог Анатолий Орфёнов: *«Голос певца, и в особенности такого певца как Зиновий Бабий, – это ценность, которую, как дорогую скрипку, нужно бережно хранить, не давая ей лежать в коллекции без движения, но и не бросать в руки дилетанта!»* [5, с. 77].

Певец велик в силу бесспорного природного таланта. Он в равной степени умел впитывать из окружающей его музыкальной жизни все, что казалось ему заслуживающим внимание на пользу собственному творческому развитию. Поступив в Киевскую консерваторию (1957 г.), он *не окончил ее, а формировал себя как музыканта-исполнителя самостоятельно.* Являясь солистом Киевского оперного театра, З. Бабий учился у своих более опытных коллег по сцене (Борис Гмыря, Михаил Гришко, Михаил Роменский, Лариса Руденко), ориентируясь на их высокий уровень вокально-сценического мастерства. Это было время поисков звука, приемов пения, неповторимой

манеры. Период, который дал возможность артисту приобрести выносливость, в известной мере умение владеть своим красивым голосом в сложных партиях.

Талант певца проявился с первых исполненных им ролей, отличающихся масштабностью и зрелостью интерпретаций, в разнообразии оперного репертуара, раскрывающего его как художника широчайшего диапазона мыслей и чувств. В первые годы работы на оперной сцене (1957–1959) З. Бабий подготовил 8 ведущих партий для драматического тенора: Хозе в опере Дж. Бизе «Кармен», Туридду в опере П. Масканьи «Сельская честь», Андрей в опере С. Гулака-Артемовского «Запорожец за Дунаем», Радамеса, Манрико и Герцога операх Дж. Верди «Аида», «Трубадур» и «Риголетто», Рудольфа и Каварадосси в операх Дж. Пуччини «Богема» и «Тоска».

Талант З. Бабия обнаруживает себя и в его постоянной «жадности» к творчеству, в том, как много он успевал, не будучи в состоянии в силу своего внутреннего устройства отказаться ни от оперной сцены, ни от сольной концертной исполнительской деятельности, ни, впоследствии, от преподавательской работы. Только за первые пять лет своего творческого пути З. Бабий выступал на сценах Киевского, Львовского, Минского, Кировского и Большого оперных театров. С гастролями посетил Австрию, Болгарию, Венгрию.

Развивая ведущие традиции европейского вокально-исполнительского искусства, З. Бабий мастерски, грамотно и точно воплотил их в исполнении классического оперного репертуара. Стал достойным преемником традиций ведущих теноров мира (Э. Карузо, И. Ершова, С. Лемешева и др.). Благодаря этому в вокальном искусстве Беларуси появился певец, который представил в свое время непревзойденные образцы новой трактовки классики.

Художественные интересы артиста, его репертуар необычайно широки и разнообразны: Герцог, Манрико, Радамес, Каварадосси, Рудольф, Турриду, Пинкертона, Хозе, Герман и т. д. Певец осуществил интереснейшие прочтения самых различных вокальных произведений. Настойчиво и очень последовательно он двигался вперед от партии к партии, от сочинения к сочинению, всегда стремясь к чему-то новому. Записи исполнителя убедительно свидетельствуют о его прекрасном музыкальном чутье, отменном вкусе и своеобразном большом таланте.

Образы, созданные певцом, различны по стилю, который всегда диктовался эстетической сущностью самой музыки. Он тонко чувствовал специфические оттенки французского, итальянского, русского вокального стиля, этому способствовало его стремление петь сочинения на языке оригинала. В его исполнении произведения Дж. Верди, Дж. Пуччини, П. Масканьи, Ж. Бизе, П. Чайковского точно различаются по музыкальному материалу, по характеру звука, по манере, адекватности эмоционального ключа. З. Бабий точно ощущал ритм эпохи, в которой существует его герой. В воплощении прослеживается разница мироощущения персонажей, с абсолютно непохожим колоритом вокальной стихии.

Но основой всего творчества певца, безусловно, нужно признать романтизм – романтизм не как стилистическое начало, а как принцип, критерий отношения к искусству, к жизни в искусстве, к жизни в образе. Именно романтизм, который в такой трактовке неотделим от реализма, придавал сценическим созданиям артиста одухотворенность и возвышенность. Исполнитель представлял в них истинным реалистом, до тонкостей проникавшим в сложную психологию создаваемых образов.

Однако имя Джузеппе Верди необходимо назвать особо. С исполнением его музыки связаны важнейшие вехи в творческой биографии артиста. З. Бабий отлично интерпретировал образы из опер композитора. Но главное в том, что облик композитора как художника и – до некоторой степени – человека родственен певцу. Его оптимизм, активное восприятие окружающей жизни, внешняя сдержанность лиризма, нетерпимость ко всему банальному – все это черты, безусловно, близкие индивидуальности

исполнителя.

Важным качеством творческой личности З. Бабия является поиск, красной нитью проходящий через всю жизнь артиста, напряженный, неустанный поиск новых граней, новых толкований давно известной музыки. Партии Герцога, Манрико, Радамеса, Отелло дали возможность артисту *утвердить новые сферы, подвластные голосу, насыщая их вдохновенным неподдельным драматизмом*. Искусство певца возвестило со всей определенностью об обретении голосом подлинной оперной масштабности высказывания. С какой неуклонностью сказывается желание исполнителя заставить свой голос служить раскрытию многогранного духовного мира человека, глубоких чувств и размышлений о жизни.

Партия Отелло стала одной из больших удач певца. Артист отмечал серьезность и глубину замысла музыки, насыщенность ее экспрессией. Не зря она считается одной из самых сложных для исполнения. Масштаб роли открыл перед артистом не только широкие возможности для демонстрации вокально-технической и исполнительской «виртуозности», но прежде всего для выявления самых глубоких эмоций, размышлений, переживаний.

Исполнение З. Бабием партии Отелло отличает точное воспроизведение оперного текста, с одной стороны, и индивидуальное прочтение его певцом, с другой. Звучание голоса, красочность, блеск, эмоциональный посыл, осмысленность выстраивания образа – является примером творческого соединения интеллекта и фантазии артиста. Сценическому воплощению характерно тонкое артистическое решение, четкость линий, тщательность в выборе деталей, жестов, манеры поведения, ясная форма подачи персонажа.

Благодаря Зиновию Бабию и его выдающимся партнерам по спектаклю – Нинель Ткаченко (Дездемона), Игорю Сорокину (Яго), опера Дж. Верди «Отелло» получила достойное сценическое воплощение на белорусской оперной сцене, а зрители узнали еще одно выдающееся произведение композитора.

Исполнительскую манеру З. Бабия отличает ее *целесообразность*; в этом же и его эстетическая ценность. Исполнительский посыл – технологически и эмоционально конкретен, что вызывает в ответ вполне определенную, точную реакцию партнеров по сцене. Удивительная освобожденность и пластичность всего его голосового аппарата, гибкость свободного, спокойного, глубокого дыхания, способного к мгновенным трансформациям, осознание пения как процесса вечно текущих, изменчивых форм. Все это делает широкий драматический тенор певца объемным, обретающим в звучании бездонность (кажется, будто все существо певца становится единым огромным резонатором звука), полетность, равную в *piano* и *forte*, а в тембре – мужественное благородство и тепло; опять же как следствие этого, рождается ясное слово, редкое разнообразие интонационных красок. Каждый жест наполнен дыханием. Эта плавность и наполненность жестов особенно запоминается потому, что является гармоничным дополнением образа.

Все перечисленные свойства, сплетаясь, преобразуются в единое внутреннее движение, ту самую неуловимую, живую кантилену, которая, собственно, и является основой *bel canto*. Почти не поддающееся определению словом ощущение внутреннего тяготения, «перетекания» звуков, позволяющее певцу передавать слушателям собственно музыкальную мысль, объединяющую в целое цепочку фраз.

З. Бабий щедро *одарен драматургическим чутьем*, чувствует и понимает особенности сквозного развития образа. Для него главное – убедить. Исполняя оперную партию в спектакле, он не стремится к подчеркиванию своего певческого и артистического «я», не противопоставляет себя другим артистам. Ведет партию, как бы «изнутри» организуя творческие усилия всех певцов на сцене.

Ансамбль он понимает не только как подчинение дирижеру, но и как отчетливое

ощущение каждым артистом всего происходящего в данный момент в спектакле в целом. Невольно обращаешь внимание на то, что в определенных сценических эпизодах со своими коллегами он как бы «отходит в сторону», старается остаться по возможности незамеченным. Это продиктовано заботой певца о создании единого развития эпизода, о сохранении нити повествования, целостности развития музыкальной мысли, в котором все персонажи переплетены, несут определенную смысловую нагрузку и должны логично дополнять друг друга, а не стремиться к первенству.

В своем творчестве З. Бабий воплощал *стремление к идеальной гармоничности* в очень высокой степени. Его искусство само олицетворяло гармонию. У певца именно в идеальной гармонии находились редкое чувство формы, без которого не может существовать совершенное воспроизведение авторского замысла, и та неповторимая исполнительская интонация, которая позволяла ему, находя всякий раз новый ключ к воплощению различных стилей, композиторских манер, всегда оставаться вместе с тем самым собою.

Прослушивая записи певца, отмечаешь, что З. Бабий своим мастерством обогащал выразительные возможности голоса, тем не менее, сохранил чистоту вокального тона, не потерял качество звучания голоса. Примером могут служить записи, сделанные как в ранний период творчества (1960-е годы), так и значительно позже – в конце творческого пути (начало 1980-х).

Характерная черта артистического облика Зиновия Бабия – способность непрерывно находиться в атмосфере напряженного творческого труда. Однако он не склонен к каким-то беспредметным погружениям в глубины любимого искусства. Для него оперное исполнительское искусство – прежде всего живая практическая деятельность.

Важным моментом творчества певца являлось стремление артиста искать и находить контакты с аудиторией, и не с рафинированной, музыкально образованной, а с самой широкой. Вот на что была направлена мысль и энергия оперного исполнителя. Певцу близко было понимание искусства как средства общения с людьми. Именно поэтому он так тянулся к концертной эстраде, именно поэтому так быстро оценил, сколь мощные возможности для пропаганды искусства в широчайших массах слушателей представляют артисту радио и телевидение, именно поэтому не хотел и думать о сокращении своей исполнительской деятельности.

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что искусству одинаково необходимы и дороги люди, как остро и мгновенно реагирующие на все изменения и колебания пульса времени, так и другие – помогающие сделать уже отстоявшееся неотъемлемой частью духовной жизни сегодняшнего дня и тем самым укрепляющие «связь времен». Именно в этом видится смысл и значение творческой деятельности Зиновия Бабия – искреннего и тонкого художника, всем своим прекрасным талантом служившего не только белорусскому, но и мировому вокально-исполнительскому искусству.

Литература

1. Бабий З. И. // Большая советская энциклопедия : в 30 т. ; гл. ред. А. М. Прохоров [и др.]. – Минск : Сов. энциклопедия, 1969–1978. – Т. 2, 1970. – 632 с.
2. Белорусская советская энциклопедия : в 18 т. / редкол. : Н. П. Пашков (гл. ред.) [и др.]. – Минск : Белорусская энциклопедия, 1994–2004. – Т. 2.
3. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш [и др.]. – М. : Сов. энциклопедия ; Советский композитор, 1973–1982. – Т. 1.
4. Бабий Зиновий Иосифович [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Бабий,_Зиновий_Иосифович. – Дата доступа: 01.10.2018.
5. Орфенов, А. Знакомство с певцом / А. Орфенов // Сов. музыка. – 1963. – № 12. – С. 77–78.

6. Чемодуров, Е. Мой двадцатый век: из записок оперного художника / Е. Чемодуров. – Минск : Мастацкая літаратура, 2005. – 348 с.

7. Шелихин, В. Сердце помнит... / В. Шелихин. – Минск : Четыре четверти, 2000. – 223

Сиволап Т.Е., Терехова В.И.

(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ В БЕЛОРУССКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Природа одарила человека, а, следовательно, и общество таким свойством, как память. Когда мы говорим об исторической памяти, то подразумеваем, что речь идет о накоплении знаний о тех или иных событиях имеющих знаковое значение для общества и государства. История Беларуси это летопись борьбы народа за свою независимость и пример стойкости его духа. Не случайно авторы статьи обратились к исторической памяти, связанной с событиями периода Великой Отечественной войны на территории Беларуси, и отражения их в фильмах белорусской киноиндустрии.

Изучение и осмысление истории традиций и глубинных истоков уклада жизни народа способствует желанию людей усвоить всё лучшее и передать это следующему поколению. Исторический опыт является замечательным средством воспитания и просвещения, развивает в человеке чувство патриотизма и национальной гордости. В памяти белорусского народа запечатлены важные вехи исторического пути развития, том числе, и его вклад в борьбу и разгром фашизма. Неоспорим тот факт, что земля Беларуси первой приняла на себя мощный удар фашистской армии. Это было началом Великой Отечественной войны, самой кровавой из истории войн.

Первые бои на государственной границе, сопротивление Брестской крепости навсегда остались в летописи исторической памяти. Мощное партизанское движение и антифашистское подполье, которое отмечено как одно из самых известных в истории подпольных организаций по своей силе, влиянию и значимости. Каждый пятый житель Беларуси был членом этой организации. Белорусское подполье представляло собой уникальное явление самоорганизации людей, ставших на защиту своей земли. Закономерным является то, что десятки художественных произведений посвящены тематике борьбы с фашизмом. Некоторые из этих произведений были успешно экранизированы.

В 1949 г. вышел кинофильм «Константин Заслонов» и стал первым фильмом советского кинематографа о белорусском подполье. Военной тематике посвящен и такой фильм как «Долгие версты войны», по произведениям Василия Быкова, который вышел в 1973 г. и отобразил события первого месяца Отечественной войны. В 1986 г. на киностудии «Беларусьфильм» был снят фильм «Год сорок первый», который и сегодня является одним из лучших фильмов о боях на государственной границе в июне 1941. К лучшим кинофильмам можно, несомненно, отнести и такие как, «Брестская крепость», совместная работа российской и белорусской студий, «Днепровский рубеж», «Тень врага», и фильм «Пес рыжий», о собаках – подрывниках фашистских танков, который по своему эмоциональному воздействию выделяется среди кинолент сходной тематики.

Число фильмов к датам, связанным с темой Великой Отечественной войны, выпущенных белорусской киноиндустрией, постоянно увеличивается. Это говорит о том, что военная тематика является востребованной у современного кинозрителя и эмоционально воздействует на него. Это очень важно, потому что таким образом сохраняется историческая память, которую можно передать. Память наполнена духовным смыслом и представляет ценности, идеалы и мысли.

Мы живем в эпоху, когда на смену военных столкновений пришли информационные войны. Идет борьба не за территорию и другие материальные ценности, а за душу каждого человека. В сознание людей вбрасывается информация, в том числе и разрушительного характера. В этом случае полезно определить нравственные границы и нравственные пределы, отступить от которых нельзя. Нация, не сумевшая удержать эти границы, обречена на гибель. Историческая память способствует сохранению опыта предыдущих поколений о защите нравственных устоев, которые относятся к жизнеутверждающим основаниям. Не случайно в последнее время предпринимаются попытки переписать историю Второй мировой войны и исказить в ней роль и миссию советского народа в разгроме фашизма. Цель такого рода трактовок прошлого – закрепить в сознании людей, прежде всего молодежи, чувство вины и спровоцировать желание отречься от наследия своих предков. Извлекая исторические уроки мы должны научиться четко различать те мировоззренческие и ценностные координаты, следуя которым, сохраним гражданский мир и государственный суверенитет. Мы обязаны научиться защищать эти ценности, и очень важная роль в этом принадлежит средствам массовой информации, в том числе и киноиндустрии.

Одной из ключевых ценностей является воспитание молодежи в духе патриотизма и любви к своему Отечеству. Для нашего времени патриотизм – не устаревшее, а исключительно актуальное понятие и универсальная нравственная ценность. Ее актуальность связана, в том числе и с глобальной взаимозависимостью стран и народов и ответственностью в этом процессе за свою страну. Наша задача сохранить все лучшее, что было заложено предыдущими поколениями и приумножить этот потенциал. Зритель должен видеть на киноэкране положительного героя, как пример для подражания. Именно на экране оживают образы людей, которым хочется следовать в своей жизни. И это в разы увеличивает ответственность тех людей, которые заняты в киноиндустрии.

Великой трагедией прошла Великая Отечественная война по Белорусской земле. Каждый третий житель погиб от рук оккупантов и их прислужников. Белорусские фильмы об ужасах этой страшной трагедии XX в. включают в себя события Великой Отечественной войны от обороны до освобождения. Особое место занимают фильмы о партизанском движении белорусского народа против оккупантов и коллаборационистов (предателей Родины). Фильмы можно разделить на два вида: советские фильмы Белорусской ССР и современные фильмы республики Беларусь.

Партизанская война, как уже отмечали авторы статьи, легендарная страница белорусской истории. Благодаря архивам и личным свидетельствам начинает проступать изображение живого человека без ретуши, парадных костюмов и постановочных сцен. Документальный сериал «Партизаны» (2015) – десять реальных историй о реальных людях, участниках партизанского движения.

Чем дальше уходят от нас события Великой Отечественной войны, тем меньше остается очевидцев тех суровых и страшных лет. Трудно в это поверить, но войну выиграли обычные люди, которые хотели просто жить, любить, растить детей. Никто из них не хотел умирать. А когда понадобилось, многие сделали свой выбор и стали на защиту родной земли. Их линия фронта проходила в тылу врага. О жизни на оккупированной территории, партизанах и их борьбе рассказывает цикл документальных фильмов «Партизаны против вермахта» (Беларусь, 2010 г.).

Четыре замечательных истории о войне, снятых молодыми кинематографистами, где главным вопросом для авторов является нравственный выбор: «Можно ли остаться человеком в нечеловеческих обстоятельствах?», – рассказаны в фильме «Война. Остаться человеком» (Беларусь, 2018 г.).

Телеканал «Беларусь 3» представил 4-серийный художественно-публицистический фильм, посвященный 75-летию освобождения Белоруссии от немецко-фашистских захватчиков. Документальный сериал «Освобождение» (2019) – это результат четырех

уникальных исследований, фактически, четыре фильма, которые рассказывают о героях войны, имена и подвиги которых ранее были неизвестны. Война беспощадно стирает не только жизни, но порой даже память о героях. Однако даже сейчас многие имена всё же удается установить. Благодаря усилиям неравнодушных потомков поиск продолжается и сегодня, спустя 75 лет после страшных событий Великой Отечественной войны.

В заключении можно отметить тот факт, что кинозритель субъективно оценивает работы белорусских кинематографистов, но то, что ни один из них после просмотра фильмов о Великой Отечественной войне не остается равнодушным и, возможно, по-новому с учетом исторических фактов, оценивает вклад Беларуси в разгром фашизма, это заслуга, в том числе и тех, кто не зависимо от разного рода препятствий, создает кинофильмы об исторической правде.

Сукало В.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

БЕЛОРУССКАЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ШКОЛА: АКТУАЛЬНОЕ СОСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Инструментальное исполнительство является неотъемлемой частью белорусской культуры, частью мировой культуры. Исполнители, которые выступают на международных мероприятиях, сотрудничают с композиторами и творческими коллективами разных стран, создают прочные культурные связи, повышают престиж страны. На всех уровнях обучения применяется европейская система музыкального образования, которая пользуется спросом среди желающих реализовать свои исполнительские способности, изучить основы композиции. Выпускники музыкальных колледжей и высших учебных заведений находят признание не только в своей стране, но и за рубежом. Многие белорусские исполнители хорошо известны в музыкальном мире, становятся участниками международных фестивалей, приглашаются в жюри конкурсов. Одна из задач в современных условиях – это сохранение и развитие традиций отечественной исполнительской и композиторской школы, которая способна конкурировать в сфере академической инструментальной музыки. Создание необходимых условий для сохранения молодых кадров из профессиональных учебных заведений, и реализация творческого потенциала является необходимой составляющей культуры страны. Для повышения уровня подготовки молодых исполнителей и конкурентоспособности образования возможно создать целый ряд образовательных проектов, которые привлекают внимание и интерес зарубежных специалистов к вопросам искусства, будут полезны культурным туристам и исследователям. Необходима реализация творческого потенциала, который был заложен музыкальными школами, училищами и высшими музыкальными заведениями. Возможен вариант сотрудничества в совместных проектах с востребованными исполнителями, организации статусных и фундаментальных мероприятий, которые смогут выровнять различия в образовании, наладить творческие связи, создать материально-техническую базу. Одной из негативных тенденций является отъезд ряда талантливых исполнителей за рубеж. Теряются лучшие кадры, которые готовились долгие годы в нашей системе музыкального образования. Большой процент студентов изначально рассчитывают на выезд из страны после обучения, что забирает много времени у преподавательского состава, не создаёт условий образовательного прогресса с достойной сменой поколений. Отсутствие образовательных мероприятий, открытых мастер-классов, мест творческой реализации, где можно практически показать свою пользу обществу, уровень общей культуры вынуждает творческих людей поступать в зарубежные учебные заведения, проводить поиск работы за пределами своей страны. Параллельно, проблема заключается в слабой востребованности

массовым слушателем серьезной, академической музыки. Возможность обстоятельного обсуждения педагогических, методических, технических вопросов в рамках семинаров и конференций поможет вызвать интерес со стороны отечественных и зарубежных музыковедов, обеспечить научно-исследовательскую рефлексию над различными аспектами белорусской культуры. На данном этапе развития белорусской исполнительской школы не существует многоуровневого конкурсного отбора, который является основным для зарубежных стран, где в финале конкурса солист играет вместе с оркестром (симфоническим, или народным), или по заключению 3-х туров общая продолжительность звучания конкурсной программы составляет не менее часа. Взамен предлагаются конкурсы-однодневки фестивального характера, организованные на коммерческой основе, которые превращаются в заработок для организаторов. Отсутствие круглых столов и мастер-классов приглашенного жюри, слабый общий уровень подготовки участников, неоправданно большие орг взносы, отсутствие спонсоров и фондовой поддержки-эти пункты неизменно переходят из конкурса в конкурс, не зависимо от художественного направления. Для народных инструментов существует один единственный конкурс имени Иосифа Жиновича (проходит раз в 3-4 года), который является республиканским, а не международным. Данный конкурс даёт возможность участия только тем студентам, которые уже находятся в системе белорусского образования, лишая возможности выступления тех, кто обучается за рубежом, либо не связан с учебным заведением. Студенты белорусских профессиональных музыкальных учебных заведений редко участвуют и занимают призовые места в зарубежных конкурсах состоящих из трёх туров, одна из главных причин – это отсутствие подобных мероприятий внутри страны.

Плодотворным периодом воспитания будущих кадров являлись 2003–2011 гг., когда функционировали созданные филиалы консерватории в каждом областном музыкальном училище. Данная форма смогла укрепить среднее звено, наполнить количественным и качественным составом специалистов оркестры, хоровые коллективы, которые получили опыт сотрудничества с молодыми выпускниками, появилась достойная замена учащимся старших курсов филиалов концертирующих преподавателей (на время длительных командировок и гастролей), что обеспечивало непрерывный образовательный процесс. Сейчас многие музыкальные училища и колледжи существуют без подготовки абитуриентов и дальнейшего обеспечения места в вузе, что распыляет мотивацию учащихся. Места обязательного распределения после бюджетного обучения не всегда обеспечивают выпускников жильем, либо возможностью аренды квартиры за предлагаемую заработную плату, что вынуждает высокомотивированных исполнителей покидать места работы после завершения сроков распределения, самостоятельно искать условия для творческой реализации. Многие места распределения не соответствуют тезаурусу молодых специалистов с высшим музыкальным образованием, которые параллельно становились лауреатами международных профессиональных конкурсов, что делает процесс обучения общим, а не целенаправленным. Образовательная система школа-училище-вуз помогла выстроить прочную музыкальную структуру, в которой возможно проследить за творческим ростом учащихся, определить их сильные стороны, избежать повторного изучения репертуара при смене заведения. Развитие одного сегмента в данной связке развивает два других сектора. К данному периоду относятся попытки создания новых форм музицирования: оркестр гитаристов, существовавший во время работы филиала Академии музыки на базе Гродненского государственного музыкального училища, который становился лауреатом конкурсов в нашей стране и других странах Европы. С закрытием филиалов произошел «отток» кадров, остро проявилась проблема набора учащихся, многие коллективы прекратили свою деятельность, что негативно сказывается на развитии регионов и культурной жизни. Для конкурентоспособности музыкальных учебных заведений возможно корректировать дисциплины в зависимости от

тенденций развития общества. По результатам опроса преподавателей музыкальных школ, следует проводить разделение учащихся (на основе высоких творческих способностей) на класс для поступления в музыкальное училище и на классы, для получения общего музыкального развития, что позволит избежать добора детей ради учебной нагрузки, позволит добавить необходимые часы для перспективных учеников, обеспечить качественную подготовку в профессиональные учебные заведения. Введение открытого экзамен-концерта, либо гастрольного тура с экзаменационной программой, поможет обучающимся высших и средних специальных музыкальных заведений понимать интересы общества и публики, для которой готовились изучаемые произведения. На данном этапе развития музыкальной культуры у выпускников творческих вузов прослеживается отсутствие навыков музыкального менеджмента, умений применять полученные знания в период обучения на практике.

Культурные события недостаточно освещены в СМИ, мало профессиональных интервью с концертирующими артистами: инструментальное исполнительство является важной частью жизни общества, которая заслуживает должного внимания, как часть социальной сферы. Учащиеся профессиональных учебных заведений рассказывают о нехватке образовательных проектов и культурных форумов. Востребованные во всем мире курсы и мастер-классы возможно реализовать при проведении статусных мероприятий, организовать лекторий с приглашенными артистами и студентами старших курсов зарубежных образовательных учреждений. Курсы повышения квалификации для руководящих работников и специалистов музыкальных школ и музыкальных колледжей возможно проводить для каждого инструмента в отдельности, а не общий лекторий для объединенных групп, как происходит сейчас на факультетах повышения квалификации и переподготовки. Как пример: в рамках КПК объединяют одной проблематикой и темой лектория преподавателей цимбал (семейство многострунных), домры и балалайки (щипковые народные), гитар (семейство гитар), что не соответствует систематическому описанию музыкальных инструментов наукой органологией. Многие студенты специально выезжают в другие страны, чтобы прослушать лекции по смежным музыкальным дисциплинам. Так, на один из масштабных фестивалей Международная неделя консерваторий, ежегодно проходящий в Санкт-Петербурге, приезжали студенты академии музыки с преподавателями музыкальных колледжей из республики Беларусь. По словам студентов, желание посетить данный фестиваль было связано с желанием прослушивания концертов со звучанием дудука, профессионального живого исполнения на котором за период обучения они не слышали.

Последние 4-5 лет наблюдается тенденция появления профессиональных конкурсов и фестивалей гитаристов в городах не областного значения. «Гитарный Олимп» в Лиде, «Гитфест» в Березино, «Пяе над Шчараю гітара» в Слониме, «Віват, гітара» в Бобруйске (позже перенесённый обратно в Могилев) – способствуют развитию культурных связей между регионами, что подтверждает перспективу данного направления. Повышенный интерес, проявленный к исполнительству на гитаре не случаен. Не уступая скрипке и роялю, гитара является самым популярным и востребованным для обучения инструментом в мире, что подтверждено международными концертными проектами. Родственным гитаре инструментам: ренессансная и барочная лютня, китаррон, виуэла, вондерфогль, которые бытовали на территории Беларуси, сейчас проявляется большой интерес со стороны публики и исследователей. В системе белорусского музыкального образования классическую гитару приписывают кафедре народных инструментов, где в рамках учебной дисциплины «ознакомление с родственными инструментами», идёт процесс обучения гитаристов на домре, балалайке, баяне или аккордеоне, что не имеет ничего общего с историей исполнительства. Профессора белорусской академии музыки поддерживают развитие родственных гитаре инструментов. Так, Евгений Гридюшко приобрел в свою личную коллекцию гитар лютневую гитару, на которой была исполнена

старинная белорусская музыка. Валерий Живалевский для студентов учреждений, которые обеспечивают высшее образование по специальностям музыкального искусства, написал монографию: «Лютня і гітара на беларускіх землях». Доцент Владимир Захаров начал осваивать ренессансную лютню, периодически включает ее в свою концертную программу. Солист Белгосфилармонии, лауреат международных конкурсов Павел Кухто, совместно с российским гитаристом Антоном Барановым создали концертный дуэт, используя романтические гитары. Изучение истории исполнительства является важной составляющей обучения и развития в сфере музыкального образования.

Существование исполнительской школы невозможно без наличия опытных реставраторов и мастеров музыкальных инструментов, создания мастерских музыкальных инструментов, признания данной профессии путем внесения в перечень кодов специальностей (видов деятельности). Создание конкурентоспособных отечественных производителей струн и других комплектующих поможет частично снять полную зависимость от зарубежных поставщиков, к которым постоянно приходится обращаться исполнителям и мастерам музыкальных инструментов. Наличие учебных дисциплин влияет на процесс создания профессиональной школы мастеров-изготовителей музыкальных инструментов, для продолжения работы которой желательно организовать публичные прослушивания изготовленных инструментов, открытыми лекциями, которые раскрывают вопросы инструментостояния и музыкальной археологии. Введение государственного образовательного стандарта «Мастер по ремонту и обслуживанию музыкальных инструментов (по видам)» в рамках образовательных программ в сфере культуры и искусства, позволяет обеспечить высокие стандарты в сфере музыкального образования. Возможно создание форума, в рамках которого мастера могут обмениваться опытом, напрямую общаться с профессиональными исполнителями и потенциальными покупателями. В качестве приглашенных гостей и специалистов на такого рода мероприятиях приглашают авторитетных мастеров из европейских и восточных стран. Данное событие может объединить мастеров, преподавателей музыкальных дисциплин и учеников. Создания условий труда, обеспечение доступа к необходимым породам древесины и наличие рынков сбыта мастеровых музыкальных инструментов, которые необходимы на всех этапах обучения – это необходимые условия. Сейчас, например, для официальной реализации деятельности по изготовлению и реставрации музыкальных инструментов предлагают открыть ИП, что не выгодно мастеру по причине больших налогов, по условиям аренды и содержания мастерской. Мастерам, как ремесленникам, остаётся изготавливать старинные музыкальные инструменты, процесс изготовления которых пока не облагается налогом: дуда, лютня, лира, гусли, и скрипка.

Достичь высокого уровня специалистов возможно при создании необходимых условий для их деятельности, когда грамотно встроенный процесс способствует развитию как личностных, так и профессиональных качеств. При выстраивании благоприятных отношений с соседними и зарубежными странами, стабильной экономической ситуации возможно дальнейший культурный взаимообмен. Подготовка масштабных конкурсов, организация международных объединяющих фестивалей, обеспечение на должном техническом уровне мастерских по изготовлению музыкальных инструментов, занимает много времени. Организация учебной деятельности, с учётом воспитания нового поколения исполнителей, процесс не менее трудоёмкий и энергозатратный. Если не обращать на это внимание, не проводить мониторинг деятельности зарубежных учебных заведений и концертных выступлений ведущих исполнителей, то с каждым годом соседние страны будут становиться всё более привлекательны для молодых исполнителей, процент культурной иммиграции станет выше, что повлияет не только на белорусскую исполнительскую школу, но и на общий уровень культуры страны.

Сцебурака А.М.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

СУЧАСНАЯ БЕЛАРУСКАЯ КУЛЬТУРА Ў ФРАНЦУЗСКОЙ ГІСТАРЫЯГРАФІІ. ТЭАТРАЛЬНАЕ МАСТАЦТВА

Даследаванне выканана пры падтрымцы БРФФД і РФФД у рамках навуковага праекта Г20Р-011 “Сучаснае замежнае гістарычнае беларусазнаўства: эвалюцыя метадалагічных падыходаў і ацэнак”

У сённяшняй рэчаіснасці прыходзіцца зыходзіць з дастаткова абмежаванага кола пытанняў, якія трапляюць у фокус увагі французскіх даследчыкаў. Часцей іх публікацыі тычацца палітычнай сітуацыі ў Беларусі і эвалюцыі рэжыму кіравання ў нашай рэспубліцы ў апошнія дзесяцігоддзі. Цікавасць да беларускай культуры мае хутчэй не сістэмны, а фрагментарны характар. За апошні час з’явіліся кнігі аб аб’ектах архітэктурнай спадчыны са спісу ЮНЭСКО, публікацыі аб асаблівасцях выкладання гісторыі ў беларускіх школах ды ўніверсітэтах, габрэйскай культурнай спадчыне, халакосце, мемарыялізацыі месцаў памяці вайны 1812 г. [3]. Але сярод пытанняў сучаснай беларускай культуры прывіляванае становішча займае тэатральнае мастацтва. Безумоўна, такому поспеху спрыяе актыўнае пазіцыянаванне пэўных асоб беларускага тэатра ў еўрапейскай прасторы і вялікія высілкі дастаткова абмежаванага кола французскіх даследчыкаў-энтузіястаў.

Безумоўна, на старонках французскай перыёдыкі пры жаданні можна адшукаць сціслыя нататкі аб гастролях беларускіх артыстаў у Францыі, або напаткаць аповеды пра нешматлікія сумесныя тэатральныя праекты. Але гэтыя матэрыялы наўрад ці маглі б стаць сур’ёзным грунтам для прадметнай гутаркі аб французскім поглядзе на беларускі тэатр найноўшага часу. Дзякуючы плёну працы Вяргыні Шыманец у нас усё ж ёсць такая магчымасць і мы можам сцвярджаць пра існаванне французскай традыцыі вывучэння беларускага нацыянальнага тэатра (Symaniec Virginie – нарадзілася ў 1968 г., доктар тэатральных навук (Парыжскі інстытут тэатральных даследаванняў /2000/), спецыяліст па ўплыву палітыкі на культурныя працэсы ў Беларусі /HDR – EHESS, Paris, 2010/).

У межах серыі “Беларуская калекцыя”, якая запачаткаваная пад кіраўніцтвам В. Шыманец, адбываецца выданне сучасных навуковых даследаванняў аб Беларусі. Серыя мае на мэце пашырэнне ведаў аб краіне “якую дрэнна разумеем, бо занадта мала інфармацыі, ці зашмат стэрэатыпаў аб ёй”. Зыходзячы, са складанасці беларускага грамадства, у серыі пастаўленая мэта паказаць розныя пункты гледжання праз друк арыгінальных твораў і тым самым стварыць пляцоўку для абмеркавання і дыялогу.

У гэтай серыі, у якую ўвайшлі даследаванні па французскаму крыніцазнаўству ВКЛ, палітычным працэсам у Заходняй Беларусі, асаблівасцям сучаснай палітычнай сістэмы Беларусі. Адметнае месца займела адлюстраванне тэатральнага мастацтва. У прыватнасці, у нашым распараджэнні ёсць дзве грунтоўныя манаграфіі на французскай мове, аўтарства ўжо вышэйзгаданай В. Шыманец. Першая кніга прысвечаная станаўленню беларускага тэатра ў канцы XIX – пачатку XX стст., якая грунтавалася найперш на выніках напісання доктарскай дысертацыі на тэму “Тэатр у беларускім нацыянальным адраджэнні 1880–1920 гг.” (абароненай у 2000 г. ва ўніверсітэце Парыж-3 /памер дысертацыі – 850 старонак у трох тамах/) [4]. Другая кніга тычыцца пытанняў тэатральнага мастацтва Беларусі ўжо ў час незалежнай Рэспублікі Беларусь. Апроч гэтага, яна з’яўляецца ўкладальніцай шэрагу іншых выданняў аб беларускай культуры і грамадстве. У тым ліку, калектыўнага зборніка “Ураджай сярод зімы”, куды ўвайшлі п’есы дзевяці маладых беларускіх драматургаў, напісаных як на беларускай, так і рускай мовах у перакладзе на французскую. Мэтай кнігі стала дэманстрацыя французскаму

чытачу разнастайных тэм, якія, магчыма, яшчэ не зусім упісваюцца ў постсавецкую рыторыку беларускай афіцыйнай сцэны [7].

Якіх канцэптэуальных поглядаў прытрымліваецца В. Шыманец адносна гісторыі беларускага тэатра? Яна папярэджвае чытача аб тым, што не варта блытаць інстытуцыялізацыю беларускага тэатра з яго развіццём. Бо яго лёс заўжды моцна залежаў ад шэрагу ідэалагічных і палітычных фактараў. А яшчэ больш няўстойлівай, уразлівай з’явай быў беларускамоўны тэатр [4, с. 7]. Вялікай перавагай гэтай працы ёсць выдатнае разуменне геапалітычнай сітуацыі ў рэгіёне, часам вырашальнага ўплыву больш моцных суседзяў на працэс афармлення беларускай дзяржаўнасці, а разам з тым, уплыву на культуру ды тэатр. Праз гісторыю тэатра на працягу некалькіх дзесяцігоддзяў аўтар змог яскрава адлюстраваць эвалюцыю беларускай свядомасці: цяжкае абуджэнне і т. зв. “нашаніўскае” адраджэнне, час стварэння дзяржаўнасці (БНР, ЛітБел, ССРБ), уздым у гады беларусізацыі, і тэндэнцыя да дэнацыяналізацыі з канца 1920-х гг.

Французскі даследчык дае надзвычай цвярозы погляд на ўплыў цэнзуры на беларускае тэатральнае мастацтва. В. Шыманец называе гэту з’яву “Законам Няфёда” (маецца на ўвазе заснавальнік беларускай школы тэатразнаўства – У. І. Няфёд /1916–1996/). Так, гэты тэатральны крытык спрычыніўся да шматлікіх фальсіфікацый і, нават, знішчэння каштоўных гістарычных дакументаў, здымкаў, сведчанняў, афішаў, што сёння моцна ўскладняе вывучэнне цэлага шэрагу тэмаў беларускага тэатра ХХ ст. (пастаноўкі часу савецка-польскай вайны 1919–1921 гг., часоў нямецкай акупацыі Беларусі 1941–1944 гг.). У выніку, з гісторыі тэатра апынулася выкрасленым імя Францішка Аляхновіча, як агента польскага ўплыву ў 1920-я і здрадніка-калабаранта ў 1940 гг. Шэраг тэатральных дзеячаў-габрэяў таксама былі наўмысна абыдзеныя ўвагай У. І. Няфёда [2, с. 134–135].

У кнізе, прысвечанай Мікалаю Пінігіну, у якасці эпіграфа працытаваныя словы народнага артыста Э. Гарачага (а ў 1960-х гг. палітычнага зняволенага і дысідэнта). З іх вынікае, што ён просіць аўтара хутчэй напісаць пра феномен М. Пінігіна, каб пазней ніхто не мог сказаць, што яго не існавала. Для аўтара гэта магчнае імя, бо ўсе, хто яго чуе – успрымае яго як сімвал “Беларусі незалежнай, еўрапейскай і дэмакратычнай” [5, с. 7]. Кніга, дзякуючы аналітычным параграфам аб уплыве ідэалогіі на культуру, моўнаму фактару ў беларускіх варунках, праявах цэнзуры і механізмах знішчэння непажаданых з палітычнага пункту гледжання праектаў, набывае характар нарысу аб сучаснай беларускай культуры ў цэлым. Рэаліі 1990-х – пачатку 2000 гг. у сферы адукацыі пацвярджаюцца словамі М. Пінігіна аб тым, што ўзровень маладых актараў праз стан прафесійнай адукацыі настолькі нізкі, што прыходзіцца разлічваць пры падрыхтоўцы спектакля на склад трупы найперш з 40–50-гадовых майстроў сцэны [5, с. 20]. Кніга фіксуе асаблівасці беларускага культурнага жыцця на тле біяграфіі М. Пінігіна, ад яго прызнання і поспеху да фактычнага выгнання з краіны і негалоснай забароны яго пастановы спектакля “Тутэйшых”. Вялікая колькасць цытат, фрагментаў інтэрв’ю самога рэжысёра (узятаяга самой В. Шыманец), пераўтвараюць кнігу ў вельмі цікавы прыклад вывучэння беларускага тэатральнага мастацтва ў спалучэнні з напісаннем грунтоўнай біяграфіі тэатральнага дзеяча.

У завяршэнні гэтага невялікага паведамлення, варта адзначыць, што французская даследчыца В. Шыманец не памылілася, калі абрала ў пачатку 2000-х гг. у якасці героя для сваёй кнігі асобу М. Пінігіна. Бо з пазіцыі 2020 г., калі Купалаўскі тэатр разам з мастацкім кіраўніком М. Пінігіным на прэдадні стагадовага юбілею тэатра здзейсніў адзін з самых яскравых і красамоўных актаў грамадзянскага непадпарадкавання ў падтрымку дэмакратыі і знак пратэсту супраць гвалту. Жыццё тэатральнай трупы працягваецца, але ўжо без легендарнага будынку ў цэнтры беларускай сталіцы. На дапамогу актёрам прыходзяць сучасныя тэхналогіі. Так, у верасні 2020 г. быў створаны ютуб-канал “Купалаўцы”, які ўжо зараз мае блізу 150 тысяч падпісчыкаў. Цягам апошніх месяцаў французская прэса ўпершыню так пільна сочыць за культурнымі

трансфармацыямі ў нашым грамадстве.

Літаратура

1. Des dramaturgies biélorussiennes a la dramaturgie biélorussienne soviétique : une tragédie de pouvoir V. Symaniec // Revue des Études Slaves. – 2001. – № 73. – P. 511–514.
2. L'affaire Paŭlinka de Ianka Koupala (1882–1942) sous la « loi Nefed » (1916–1999) ou comment produire du texte « soviétique » a partir d'écrits qui ne le sont pas. V. Symaniec // La Revue russe. – 2012. – P. 131–142.
3. Калько, В. Н. Особенности изучения белорусоведения во Франции (историографический аспект и источниковая база) / В. Н. Калько // Лингвистика и методика в высшей школе. – Гродно, 2012. – Вып. 4. – С. 99–104.
4. Symaniec, V. Le théâtre en Biélorussie : fin du XIXe siècle-années 1920 / V. Symaniec ; préf. de M.-Ch. Autant-Mathieu. – Paris : l'Harmattan, 2003. – 315 p.
5. Symaniec, V. Mikola Pinigine, mises en scène d'un exil / V. Symaniec. – Paris : l'Harmattan, DL, 2003. – 161 p.
6. Toutepchna. Les gens d'ici : scènes tragi-comiques en quatre actes / Ianka Koupala ; traduit du biélorussien par L. Guillemet et V. Symaniec. – Paris : Éd. l'Espace d'un instant, impr. 2006. – 149 p.
7. Une moisson en hiver : panorama des écritures théâtrales contemporaines de Biélorussie / sous la direction de Larissa Guillemet et de V. Symaniec ; traduit du biélorussien et du russe par L. Guillemet et V. Symaniec. – Paris : l'Espace d'un instant, DL 2011. – 450 p.

Трафімчык А.В.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ПАЧАТКІ ДРАМАТЫЧНАГА ТЭАТРА Ў ЗАХОДНЕБЕЛАРУСКАЙ ГЛЫБІНЦЫ (НА ПРЫКЛАДЗЕ КРУГОВІЦКАЙ ГМІНЫ ЛУНІНЕЦКАГА ПАВЕТА ПАЛЕСКАГА ВАЯВОДСТВА)

Тэма гісторыі тэатра ў сельскай мясцовасці можа падацца нечаканай. Між тым, глыбінцы ёсць пра што расказаць. І не толькі пра сучасныя самадзейныя калектывы, а пра даўнейшыя часы. Дзеля прадметнага прыкладу ў дадзеным артыкуле ўзята такая тэрытарыяльная адзінка як Круговіцкая гміна Лунінецкага павета Палескага ваяводства. Менавіта падчас уваходжання ў склад міжваеннай Польскай Рэспублікі ў акрэсленай мясцовасці ўзводзяцца першыя тэатральныя падмошкі. Улада, якую правамерна лічыць акупацыйнай, тым не менш стварыла і каталізавала цэлую сетку арганізацый, якія мелі тэатры рознага мастацкага ўзроўню і магчымасцей [10]. Трэба сказаць, што ў той час тэатральнае мастацтва значна пашырала свае глядацкія колы – за кошт ніжэйшых слаёў грамадства. Таму попыт на пастаноўкі ў народзе рос. Так адбывалася і той частцы Беларусі, якая апынулася пад савецкай уладай.

Драматычны тэатр у Круговіцкай гміне за польскім часам быў прадстаўлены ў выглядзе прафесійных калектываў, але не мясцовых. Дзякуючы наяўнасці мястэчка Ганцавічы з чыгуначнай станцыяй туды наведваліся трупы з вялікіх гарадоў. Разам з тым развівалася і самадзейнасць – як у дзіцячым асяродку, так і сярод дарослых. Таму наш матэрыял прадстаўлены ў дзвюх частках.

Гастрольныя трупы ў Круговіцкай гміне. Самымі раннімі звесткамі пра гэта пакуль з'яўляецца інфармацыя пра тэатр “Reduta” (Эксперыментальны тэатр, заснаваны ў 1919 г. У 1925 г. перанесены ў Вільню, дзе меў стацыянар да 1929 г. У віленскі перыяд зрабіў шмат гастролей па заходнебеларускай правінцыі. У 1931 г. вярнуўся на дыслакацыю ў Варшаву. Існаваў да 1939 г.). Хутчэй за ўсё ён і з'яўляецца піянерам у справе наведвання Круговіцкай гміны прафесійным актёрскім калектывам. Прычым на

працягу 1926–1929 гг. ён здзейсніў цэлы цыкл паездак туды. Усе прадстаўленні прайшлі толькі ў мястэчку, адзіным на гміну.

Упершыню названы тэатр з’явіўся ў Ганцавічах 10–11 снежня 1926 г. Тады ён даў як мінімум два спектаклі: “Снег” – драму ў чатырох актах Станіслава Пшыбышэўскага і “Сястра Бэатрыкс” – драму ў трох актах бельгійскага пісьменніка Марыса Метэрлінка. Адметна, што калектыў меў вельмі шчыльны графік і даваў спектаклі ці не кожны дзень, а часам нават па два ў дзень, прычым іншым разам – у розных гарадах. Так, перад ганцаўскім прадстаўленнем 10 снежня “Сястра Бэатрыкс” была прадэманстравана жыхарам не такой і блізкай (тым болей па тагачасных мерках) Ліды [13, s. 112].

Напэўна, візіт у Круговіцкую гміну аказаўся ўдалым. Неўзабаве, ужо ў студзені 1927 г., тэатр ізноў там даваў прадстаўленне. Гэтым разам 12-га чысла ставілася “Байка” – камедыя ў трох актах Аляксандра Чапліцкага [13, s. 114].

Іл. 1. Графічная схема маршруту тэатра “Reduta” ў летні сезон 1927 г. са спектаклем “Сід” [13, s. 126]



Далей – болей. 3 красавіка 1927 г. там жа была публіцы прадстаўлена камедыя ў пяці актах Аляксандра Фрэдры “Дзявочыя шлюбны” [13, s. 118]. 22 мая жыхары Круговіцкай гміны азнаёміліся са славутай трагедыяй у пяці актах французскага драматурга XVII ст. П’ера Карнэля “Сід” [13, s. 124] (гл. іл. 1).

Пастановак “Рэдуты” ўдастойваліся далёка не ўсе заходнебеларускія мястэчкі, нават павятовыя цэнтры. Магчыма, насельніцтва Круговіцкай гміны аказалася даволі прыхільным да тэатральнага мастацтва, таму туды адносна рэгулярна наведваліся і прафесіяналы сцэны.

Аднак пасля такога ўсплеску наведванняў Ганцавіч “Рэдута” чамусьці на некаторы час пра іх забылася. Думаецца, гэта абумоўлівалася нізкай прыбытковасцю ад прадстаўленняў.

Наступнае з’яўленне гэтага тэатра зафіксавана ў студзені 1929 г. тады, 18-га чысла, быў паказаны камедыйны спектакль Ежы Шаняўскага “Птушка”. Часам, як у дадзеным выпадку, на даезды тэатра ў такую глыбінку нават звярталі ўвагу СМІ [19].

Яшчэ раз у азначанай мясцовасці пабачылі “Рэдуту” 18 ліпеня 1929 г. Тады ў мястэчку была прадэманстравана камедыя А. Фрэдры “Прыяцелі” [13, s. 111–113, 119, 158, 167]. Як аказалася, гэта было апошняе перад працяглым перапынкам спатканне ў Ганцавічах з калектывам “Reduty”.

Звернем увагу, жыхарам Круговіцкай гміны прывозіліся спектаклі паводле твораў як польскіх, так і замежных аўтараў. Першыя, аднак, пераважалі. П’есы належалі пярэ як сучасным для таго моманту драматургам, так і дайнеўшым.

Тым не менш, як адзначаецца ў адной крыніцы, рэпертуар перастаў задавальняць глядачоў [1, с. 36] і, магчыма, гэта стала адной з прычын, што яны не асабліва прагнулі ўбачыць ігру акцёраў. Тэатралы ішлі (прынамсі ў апошнія свае прыезды) на зніжэнне білетных коштаў. Другой прычынай мог стаць таксама горшы дабрабыт насельніцтва Круговіцкай гміны (у параўнанні, напрыклад, з Віленшчынай). Да таго ж, пачынаўся сусветны эканамічны крызіс, які востра адбіўся і на Польскай Рэспубліцы, асабліва жорстка ўдарыўшы па заходнебеларускіх рэгіёнах. У такім кантэксце не магло не пацяраць і тэатральнае мастацтва. Той жа тэатр “Reduta”, у прыватнасці, наогул мінімум год (1930) не функцыянаваў.

Пасля віленскай “Reduty” іншагароднія акцёры, да таго ж прафесійныя, сталі радзейшымі гасцямі ў гэтай мясцовасці. Тым не менш, у Круговіцкую гміну прыезджыя тэатры па-ранейшаму часам завіталі. Найперш тыя, што не мелі стацыянарнага месца дыслакацыі. Такім быў аматарскі Гастрольны тэатр “Przodownica”. Напрыклад, ён зладзіў

прадстаўленне ў канцы 1933 г. [17]

Але падарожнічалі і тэатры, якія мелі сцэну. Такі быў час, калі людзі жылі не сканцэнтравана ў мегаполісах ці гарадах непрынцыпова меншых, а галоўным чынам па вёсках і мястэчках. Так, у пачатку 1933 г. у Ганцавічы цэліў яшчэ адзін віленскі калектыў трохі з парадаксальнай назвай – Сталы гастрольны тэатр [6].

Тэатры маглі наведваць нават гэтакую глыбокую правінцыю, якой былі Ганцавічы, неаднаразова. У 1934 г. зафіксаваны нават прыезд “Reduty”. 22 мая быў паказаны спектакль Адама Гжымалы-Сядлецкага “Чацвёрты для брыджа” [18]. Тым часам тэатр ужо базаваўся ў Варшаве, таму на “крэсах”, тым больш у такой глыбінцы, з’яўляўся значна радзей.

Зразумела, гастралёры абмяжоўваліся мястэчкам. На вёсках пастановак не зафіксавана. Нават у гмінным цэнтры. У Ганцавічах жа і сцэну можна было знайсці адпаведную, чаго не скажаш пра магчымасці вёсак. Рэпертуар для насельніцтва гміны, у асноўным, за выключэннем яўрэйскага мястэчка, беларускага, быў чужародны – з польскай літаратуры. Што праўда, узровень іншым разам быў даволі прыстойны. Вылучалася тут “Reduta”. Яна прыязджала з пастаноўкамі, якія мелі пэўныя ўзнагароды, і адносна выбітнымі акцёрамі. Дзякуючы гастролям прафесійных труп заходнебеларуская глыбінка далучалася да еўрапейскага культурнага кантэксту.

Мясцовая тэатральная самадзейнасць. Недзе ў гэты самы час у Круговіцкай гміне пачынаюць узнікаць тутэйшыя тэатральныя калектывы. Яны ўтвараліся і ў сельскай мясцовасці. Праўда, іх мастацкі ўзровень быў ніжэйшым, чым віленскіх ці варшаўскіх калег па мастацтве. Гэта былі аматарскія трупы грамадскіх арганізацый.

Сярод адшуканай намі інфармацыі першым па часе – сакавік 1927 г. – з’яўляецца аматарская пастаноўка калектыву кола Апекі над крэсамі ў Ганцавічах – прапольскай па задачах грамадскай арганізацыі [2, арк. 69]. Недзе бліжкім па прафесійным узроўні з’яўляўся калектыў, утвораны ў рамках арганізацыі для моладзі “Саюз стральцоў”. Паводле справаздачы палескага ваяводы за 1932 г., драматычныя секцыі гэтага Саюза з мястэчак (у т. л. Ганцавічаў) далі прадстаўленні не толькі ў мястэчку, але і ў навакольных вёсках [1, с. 37].

Дарэчы, у суседняй гміне – Хатыніцкай, што сёння разам з Круговіцкай складае Ганцавіцкі раён, мясцовы тэатр узнік прыкладна ў той жа прамежак часу – у 1929 г. Яго арганізавалі пры камітэце святкавання 11-годдзя незалежнасці Польшчы.

Увогуле па Лунінецкім павеце ў сезоне 1931/32 года існавала 25 аматарскіх тэатральных калектываў і яны далі тады 59 прадстаўленняў [16, с. 212]. Не памылімся, калі сцвердзім, што і цэнтр гміны – Вялікія Круговічы – не быў абмінуты ўвагай тэатрыкаў. Таксама можна не сумнявацца, што пастаноўкі прапаноўваліся не проста польскамоўныя, але паланізатарскага плану. Такімі былі задачы названай арганізацыі.

Асабліва пашыралася колькасць тэатральных калектываў у 1930-я гг. Так, у 1933 г. у Палескім ваяводстве, самым адсталым у сэнсе даброт цывілізацыі, мелася 80 тэатраў. Праз чатыры гады яна вырасла амаль у тры разы – да 231 [16, с. 221]. З іх 25 калектывамі ў тэатральным сезоне 1931/32 гг. мог пахваліцца Лунінецкі павет [9, с. 39]. Такім чынам, на адну гміну прыпадала ў сярэднім амаль два самадзейныя тэатрыкі. Значыць, прынамсі аднаго не магло не быць і ў Круговіцкай гміне. З улікам таго, што колькасць тэатральных калектываў у далейшым расла, можна думаць, што жыхары найбольшых населеных пунктаў Круговіцкай гміны таксама стваралі такія культурныя таварыствы. Іх сляды засталіся ў гісторыі.

Пастаноўкі маглі адбывацца не ў самых значных населеных пунктах гміны. Такія факты былі характэрнаю рысай культурнага жыцця тагачаснага сялянства. Гэта сведчыць пра цягу народа да асветы і мастацтва. Адна з пастановак мела месца ў Перадзелах 16 кастрычніка 1934 г. Яе зладзіў мясцовы гурток Саюза вясковай моладзі (ZwiŹozek MiodzieiŹy Wiejskiej /На той момант арганізацыя мела назву «Centralny ZwiŹozek Miodej

Wsi „Siew”»/). Спектакль называўся “10 тысяч марак” [5]. Увогуле названая арганізацыя ў 1930-я гг. шырока разгарнула сваю тэатральную дзейнасць. Асабліва актыўнічалі гурткі ў Вялікіх Круговічах і Начы [21, s. 100–101]. Аднак больш канкрэтнай інфармацыі крыніца не падае.

Яшчэ адным калектывам ліцадзеяў-аматараў з’яўляецца тэатрык пры камітэце будаўніцтва касцёла ў Ганцавічах. Узнік той калектыў не раней 1934 г., калі пасля знішчэння пажарам ладнай часткі мястэчка пачаў узводзіцца новы каталіцкі храм.

Акрамя таго, у Круговіцкай гміне дзейнічаў тэатр пры яўрэйскім Таварыстве “Тарбут”. Яно існавала ў Ганцавічах ужо ў першай палове 1920-х гг. Польская крыніца, на жаль, не ўказвае года заснавання тэатра [10]. Магчыма, з той прычыны, што ён будзе ранейшым, чым час арганізацыі польскага культурнага аналага. Назваць тую дату – гэта значыць прызнацца не ў іх першынстве ў пэўнай добрай справе (што намі ўжо назіралася). Па нашых прыкідках, гэта і мог быць першы тэатральны калектыў на прасторах Круговіцкай гміны. Прынамсі менавіта яўрэі заснавалі ў названай адміністрацыйнай адзінцы першую публічную бібліятэку [4].

Тэатральныя прадстаўленні адбываліся і ў рамках культурнага жыцця пагранічнікаў, якія дыслакаваліся на самым усходзе Круговіцкай гміны – КАП “Людвікова”. Так, вядома, што на вялікае дзяржаўнае свята там былі сыграны дзве камедыі – “Неаспрэчны аргумент” і “Падазраваная асоба” (аўтары п’ес не названы) [15, s. 295]. Калектыў склалі самі жаўнеры. Пра іх тэатр маецца інфармацыя ў крыніцах [12]. Прычым падкрэсліваецца прысутнасць на спектаклях “мясцовай інтэлігенцыі” і “палескага люду”.

Дзейнасць тэатрыка не засталася па-за ўвагай вайсковых СМІ, дзе ён удастойваўся не толькі тэкставых паведамленняў, але і ўвагі фатографа (гл. іл. 2). Такое стаўленне ў прыклад сведчыць нават пра некаторую ўзорнасць мастацкай дзейнасці людвікоўскіх пагранічнікаў.



Іл. 2. Аматырскі тэатр КАП “Людвікова”. Аdbітак фотаздымка з газеты [22, s. 1168]

Разам з тым для пагранічнікаў вучні мясцовых школ таксама ладзілі прадстаўленні. Гэта, на думку аўтара польскай крыніцы, падкрэслівае існаванне духоўнай сувязі паміж мясцовым цывільным насельніцтвам і польскімі вайскоўцамі [12].

Акрамя таго, пры тэатры КАП “Людвікова” існаваў дзіцячы калектыў (іл. 3). Што праўда, не ўдалося высветліць з чыіх дзяцей складаўся ён. З улікам вышэйпрыведзеных звестак пра ўдзел у культурных мерапрыемствах мясцовай дзятвы дапускаем, што пры тэатры былі не толькі дзеці людвікоўскіх афіцэраў, але і жыхароў бліжэйшых вёсак.



Іл. 3. Дзіцячы калектыў пры тэатры. Аdbітак фотаздымка з газеты [23, s. 1170]

Да арганізацыі тэатральнага жыцця таксама заклікаліся школы (з такой мэтай выпускаліся дапаможнікі. Гл., напрыклад: [11]). Нават пачатковыя, не кажучы пра гімназіі. Апошніх на тэрыторыі Круговіцкай гміны не было. Затое ўсеагульных пачатковых налічвалася 16 на стан 1927 г. [8] (у далейшым лічба расла). Знаходзяцца звесткі, што сцэнічныя прадстаўленні даваліся і ў некаторых навучальных установах Круговіцкай гміны. Так, 6 кастрычніка 1935 г. пад кіраўніцтвам настаўніцы Круговіцкай школы Кашалкевіч (наконт правільнасці напісання намі прозвішча няма ўпэўненасці з

прычыны кепска чытэльнага дакумента) адбылася пастаноўка школьнікамі камедыі “Клопаты Зосі”. У аднаактавым спектаклі выконвалі ролі пяцёра артыстаў. Фабула твора пабудавана на спробе дзяўчынкі Зосі навесці дома парадак і такім чынам быццам бы стаць гаспадыняй у хаце. Аднак розныя неспадзяванкі прымушаюць адмовіцца ад ініцыятывы [14]. Пры гэтым падыгрываў аматарскі аркестр Саюза вясковай моладзі і царкоўны хор. За магчымасць паглядзець прадстаўленне браліся грошы: было сабрана 15 злотых 70 грошай. Гледачоў усіх налічвалася каля сотні [3, арк. 314]. Гэта значыць, адзін білет каштаваў прыкладна 15 грошай. Праз некалькі дзён, 14 кастрычніка, зладзілі прадстаўленне і малакруговіцкія вучні. Яно называлася “Прыгоды <неразборліва>”. У тым жа 1935/36 навучальным годзе вучні школы Малых Круговіч ажыццявілі чарговую пастаноўку пад назвай “Кулямётчык Морыц” [20, с. 89] (аўтар намі не ўстаноўлены). Увогуле, як гаворыцца ў лісце аднаго школьніка (ці то Круговіцкай ці то Малакруговіцкай школы), вучнямі ва ўказаны навучальны год ставілася прадстаўленне за прадстаўленнем [7]. З ускосных звестак варта зрабіць выснову, што ў школах міжваеннай Польскай Рэспублікі была распрацавана цэлая праграма тэатральнага развіцця з адпаведным метадычным і інфармацыйным суправаджэннем і ёю ахопліваліся ўстановы нават у заходнебеларускай глыбінцы.

Адсюль можна лічыць самадзейнае тэатральнае жыццё і школ, і ўвогуле вёсак для свайго часу даволі разнастайным і насычаным. За спектаклі тутэйшы люд не шкадаваў і аддаваў грошы. Узровень пастановак не мог быць высокі. Аднак сам факт далучэння сялянства з глыбінкі да высокага мастацтва адметны і знамянальны.

У якасці падсумавання скажам наступнае. Прафесійнае тэатральнае жыццё ў Круговіцкай гміне, натуральна, не віравала. Хоць і зрабіла на яе тэрыторыі першыя крокі – у выглядзе польскіх калектываў. Тыя захады былі перарваныя Другой сусветнай вайной. На Заходняй Беларусі развіваўся тым часам і беларускі тэатр. Аднак пра яго нааўнасць у Круговіцкай гміне звестак не знаходзіцца. Думаецца, менавіта праз адсутнасць такой культурнай з’явы.

Разам з тым на тагачасным Палессі налічвалася некалькі сот аматарскіх тэатраў. Яны арганізаваліся і з боку дзяржавы (школамі, КАП), і па ініцыятыве “знізу” (яўрэйскай супольнасцю). Зразумела, на мэце (пра)дзяржаўных устаноў мелася палітычнае ўздзеянне праз тэатр у патрэбным польскай дзяржаве рэчышчы.

У цэлым на прыкладзе тэатральнай справы ў заходнебеларускай глыбінцы выяўляецца тэндэнцыя да павышэння ўзроўню культурнага жыцця сялянства і жыхароў дробных мястэчак.

Літаратура

1. Вайцешык, Г. С. Фарміраванне культурнай прасторы мястэчак Палескага ваяводства ў 1921–1939 гг. / Г. С. Вайцешык // Социокультурная жизнь: история повседневности : сб. матер. регион. науч.-практ. конф. (Брест, 27 ноября 2015 г) / редкол.: Т. М. Тохиян, Е. С. Розенблат. – Брест, 2016. – С. 35–41.
2. Дзяржаўны архіў Брэсцкай вобласці. – Ф. 2002. – Воп. 2. – Спр. 2.
3. Дзяржаўны архіў Брэсцкай вобласці. – Ф. 2002. – Воп. 2. – Спр. 664.
4. Трафімчык, А. Першыя грамадскія бібліятэкі ў Круговіцкай гміне / А. Трафімчык // Краязнаўчая газета. – 2017. – № 41. – С. 5; № 42. – С. 5.
5. 10 tysiący marek // Gazeta Poleska. – 1934. – 4 listopada. – S. 10.
6. Afisza // Siowo. – 1933. – 18 lutego. – S. 3.
7. Dobczycki, G. Listy z Polesia / G. Dobczycki // Kuźnia Miodych. – 1936. – Nr 22. – S. 5.
8. Dziennik Urzędowy Kuratorjum Okręgu Szkolnego Poleskiego. – 1927. – Nr 4. – S. 189.
9. Janoczkin, S. Juniniec i powiat iuniniecki w składzie drugiej Rzeczypospolitej // Echa

Polesia. – 2018. – Nr 2. – S. 15–53.

10. Kabot, T. Ćycie kulturalno-oŃwiatowe na Polesiu w okresie mikiŃdzywojennym / T. Kabot // Biaiostoczczyzna. – 1998. – Nr 2. – S. 22–30.

11. Komarnicki, L. Teatr szkolny : ogylne zaiioenia z praktyki teatru szkolnego / L. Komarnicki. – Warszawa : Gebethner i Wolff, 1926. – 162 s.

12. LudnoŃж Polesia z caiym narodem // Polska Zbrojna. – 1939. – 23 lutego. – S. 6.

13. Spis przedstawiec zespoi Reduty w ciŃogu dziesiocy lat 1919–1929 : repertuar. – Wilno : Drukarnia “Lux”, 1929. – 304 s.

14. Spis utworyw scenicznych do odegrania w szkoiach // Piomenik. – 1927. – Nr 27. – 2 marca. – S. 422–424.

15. Stawski. Bataljon K.O.P. “Ludwikowo” – 3 maj / Stawski // Ćoinierz Polski. – 1933. – Nr 15. – 21 maja. – S. 294–295.

16. Ѓleszycski, W. Wojewydztwo Poleskie / W. Ѓleszycski. – Krakyw : Avalon, 2014. – 336 s.

17. Teatr i muzyka // Dziennik Wilecki. – 1933. – 24 listopada. – S. 3.

18. Teatr i muzyka // Dziennik Wilecki. – 1934. – 14 maja. – S. 2.

19. Teatr i muzyka // Kurjer Wilecki. – 1929. – 18 stycznia. – S. 3.

20. Treugut, S. Nasza korespondencja z Kruhowiczami / S. Treugut // Dziennik Urzkdowy Kuratorium Okrku Szkolnego Brzeskiego. – 1936. – Nr 3. – S. 88–91.

21. X-lecie ZwiŃzku Miodej Wsi Wojewydztwa Poleskiego 1928–1938 – ZwiŃzek Miodej Wsi Wojewydztwa Poleskiego (BrzeŃж). – BrzeŃж : ZwiŃzek Miodej Wsi Wojewydztwa Poleskiego, Druk. Literacka, 1938. – 127 s.

22. Lord. Instruktor oŃwiaty i propagandy w K.O.P. jako wspyczynnik w wychowaniu ioinierza // Wiarus. – 5 lut. – 1938. – S. 1168.

23. Mackiewicz R. Wychowanie towarzyskie ioinirza na straicy / R. Mackiewicz // Wiarus. – 5 lut. – 1938. – S. 1170.

Тригорлова Л.Б.

(Республика Беларусь, г. Полоцк)

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПОЛОЦКОГО ОБЛАСТНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНОФИКАЦИИ ПО ВОССТАНОВЛЕНИЮ И РАЗВИТИЮ КИНОСЕТИ В РЕГИОНЕ В 1944–1953 ГГ.

Полоцк был освобожден от немецко-фашистских захватчиков в начале июля 1944 года. Спустя два месяца, в соответствии с Указом Президиума Верховного Совета СССР, была создана Полоцкая область со всеми структурными подразделениями органов государственной власти, в том числе, и Полоцкое областное управление кинофикации. Перед ним была поставлена задача восстановления и развития государственной киносети, её техническое оснащение, строительство и реконструкция кинотеатров. Кинематограф должен был стать отдушиной для населения после пережитой Великой Отечественной войны. В подчинении областного управления кинофикации находились: два полоцких кинотеатра, пятнадцать районных отделов кинофикации и кино-ремонтная мастерская. С сентября 1944 года сотрудниками областного управления кинофикации стали пятнадцать человек, из которых 73% имели неполное среднее образование, 13% – среднее, 14% – начальное [1]. Возглавил областное управление А. А. Сушкевич.

Решить задачи, поставленные государством перед Полоцким областным управлением кинофикации, было сложно. Областной центр был разрушен более чем на 95%, в том числе, и здание довоенного кинотеатра «Интернационал». Поэтому первым местом, выбранным в послевоенном Полоцке для демонстрации кинофильмов, стали помещения бывшей лютеранской кирхи. Здесь в августе 1944 года был открыт кинотеатр

под № 1, получивший позднее название «Родина». В начале 1945 года под кинотеатр № 2 было приспособлено здание бывшего кадетского корпуса. При этом, областное управление кинофикации готовило документы, необходимые для начала восстановления кинотеатра «Интернационал».

В таких же тяжёлых условиях работали и районные кинотеатры. В 1944 году в области было всего десять действующих киноустановок. Фильмы демонстрировали в приспособленных для этого помещениях. Посадочных мест не хватало, в стационарных кинотеатрах их было только тысяча триста восемьдесят. Существовали и другие проблемы. Во второй половине 1944 года в двухста пятидесяти пяти случаях имели место простои киноустановок по причине выхода из строя аппаратуры и отсутствия к ней запасных частей; сто шестьдесят пять раз несвоевременно осуществлялась доставка фильмов. Несмотря на это, было проведено сто семьдесят восемь киносеансов для взрослых и семь – для детей. Сумма валового сбора от реализации билетов на киносеансы составила чуть более двухсот тысяч рублей [2].

Серьёзной проблемой в то время становилось отсутствие нужного количества передвижных киноустановок. «Кинопередвижкой» часто называли автомобиль, оснащённый портативной киноустановкой, перевозимой по различным населённым пунктам. Однако первоначально такая техника у областного управления отсутствовала, поэтому киномеханики прибегали к гужевому транспорту. В своей работе они использовали проекторы К-25, К-29, КЗС-22, усилители ПУ-130, ПУ-155, динамики ДЧ-4, а также двигатели Л 3/2 для привода электрических генераторов ГПК-20, которые производили Беловский и Одесский заводы «КинАп» [3]. При этом имели место поставки из Одессы дефектных устройств, что негативно сказывалось на организации киносеансов. Проблемы с аппаратурой Полоцкое областное управление кинофикации постепенно решало: технику ремонтировали, изношенную заменяли новой. Однако в некоторых районных отделах кинофикации киноустановки и запасные части к ним были похищены. В связи с этим, областное управление вводило персональную ответственность киномехаников за их сохранность [4].

Несмотря на трудности, киносеть области использовала все возможности для привлечения зрителей. Так, например, если в январе 1945 года было проведено только шестьдесят два киносеанса, то в июне их количество увеличилось до ста восьмидесяти четырех. Количество зрителей за этот период также возросло – с десяти тысяч шестисот восьмидесяти человек до двадцати трех тысяч семисот шестидесяти восьми. Соответственно увеличилась и сумма валового сбора: с пяти тысяч девятисот восьмидесяти трех рублей до девяноста пяти тысяч тридцати двух рублей. По итогам 1945 года, всего в области было проведено одна тысяча восемьсот сорок пять киносеансов, которые посетили двести девяносто четыре тысячи девятьсот пятьдесят пять зрителей. Сумма валового сбора составила девятьсот тридцать две тысячи пятьсот тридцать три рубля [5]. Результат деятельности кинотеатров мог быть лучше, если бы в январе 1946 года по ряду причин в Полоцке не закрыли кинотеатр № 2. Кинотеатр «Родина» остался единственным в городе. Однако уже в июле 1946 года его также вынуждены были закрыть в связи с угрозой обвала потолочных перекрытий. Смета затрат на выполнение ремонтных работ составила сто сорок тысяч рублей [6]. Предполагалось завершить ремонтные работы в срок до 1 октября 1946 года, но работы велись медленно. Поэтому демонстрация кинофильмов возобновилась только 7 ноября 1946 года. В результате, план 1946 года выполнен не был [7].

В октябре 1946 года начальником Полоцкого областного управления кинофикации был назначен Е. Е. Кондратьев. В это время в Полоцкой области работали сорок две киноустановки, из них двадцать – сельские передвижки. Было проведено пять тысяч шестисот сорок шесть киносеансов, которые посетили четыреста четырнадцать тысяч семисот восемь зрителей. Большинство проблем, которые приходилось решать

начальнику областного управления в 1946 году, были вызваны кинофикацией села. И хотя Горьковский и Ульяновский автомобильные заводы регулярно поставляли в областное управление автомашины, их количества для создания передвижек было недостаточно. Кроме того, у областного управления периодически возникали проблемы с поставками бензина, керосина и лигроина. Поэтому в ряде случаев для транспортировки киноаппаратуры использовался гужевой транспорт. А в условиях летних сельскохозяйственных работ не каждый председатель колхоза был готов предоставить киномеханику лошадь. Так, например, председатель колхоза «Восход Ленина» (Солоникский с/с) категорически отказался помогать киномеханику, чем нарушил график киносеансов и установленный маршрут движения кинопередвижки, о чём был составлен специальный акт [8].

На 1 января 1947 года киносеть Полоцкой области насчитывала девять городских, пять районных кинотеатров, две сельские стационарные киноустановки и двадцать девять передвижек. Смета расходов областного управления кинофикации предусматривала статьи на зарплату, текущий ремонт, рекламу, оплату электроэнергии, отопление, приобретение запасных частей, наем помещения; почтово-телеграфные расходы, хозяйственные, транспортные и командировочные расходы. За 1947 год сотрудники управления кинофикации семьдесят шесть раз выезжали в районные отделы, провели два областных совещания и пятнадцать ревизий хозяйственно-финансовой деятельности. На заседаниях исполкома Полоцкого областного Совета депутатов трудящихся неоднократно рассматривались вопросы о работе управления, райотделов кинофикации, о развитии киносети и строительстве кинотеатров. Председателю Госплана БССР было направлено письмо о необходимости скорейшего восстановления полоцкого кинотеатра «Интернационал» на шестьсот посадочных мест и о выделении городу для этой цели необходимых строительных материалов. Подрядные работы на основе договора с оплатой в сумме пятьсот сорок одна тысяча триста тридцать рублей возлагались на Полоцкий областной строительный трест [9]. Было запланировано выполнить строительно-ремонтные работы в период с 5 января по 12 ноября 1947 года.

Несмотря на принятые меры, по результатам 1947 года эксплуатационный план кинофикации Полоцкая область не выполнила, хотя городская киносеть показала серьезный рост. План по сеансам выполнен на 109%, по зрителям – на 87%, по сумме валового сбора – на 90%. Хуже обстояли дела с сельской киносетью: план по сеансам был выполнен только на 80%, по зрителям – на 54%, по сумме валового сбора – на 58 % [10]. Е. Е. Кондратьев видел причины такого положения в нехватке десяти автомашин и восьми передвижных электростанций, низкой квалификации киномехаников и мотористов. Обеспокоенность руководства областного управления вызывало также отсутствие у районных отделов кинофикации своих помещений, недостаток оборудования и запасных частей для кино-ремонтной мастерской. В Полоцке низкими темпами шло восстановление кинотеатра «Интернационал».

В январе 1948 года в штате Полоцкого областного управления кинофикации работали одиннадцать человек. По-прежнему среди них не было ни одного специалиста с высшим образованием и только трое имели среднее техническое образование. В течение года были приложены огромные усилия для выполнения эксплуатационного плана. Но возникли проблемы с печатью и учётом кино- и театральные билетов. Единая форма билетов была введена ещё в 1946 году и районным отделам кинофикации запрещалось их самостоятельное производство. Старые билеты изымались, а отделы получали новые, которые становились бланками строгой отчётности. Однако проведённые ревизии выявили не только их недостачу в ряде районных отделов кинофикации, но и повторное использование. Принятые управлением жёсткие меры способствовали решению возникшей проблемы. В это же время устанавливалась единая система учёта и реализации театрального либретто.

По-прежнему остро в 1948 году стоял вопрос со специалистами для кинопередвижек. В области не хватало двенадцать киномехаников, а также мастеров в кино-ремонтную мастерскую. К тому же, аппаратура постоянно выходила из строя, а осуществляемый ремонт был некачественным. Итоги первого полугодия 1948 года показали, что в полном объёме эксплуатационный план кинофикации в области вновь не будет выполнен. Из семидесяти двух киноустановок работали только пятьдесят девять. Появились проблемы с полоцким областным отделом «Главкинопрокат». В течение полугодия семнадцать раз осуществлялась замена заявленных к просмотру фильмов другими; было отмечено семнадцать простоев – фильмы не доставлялись. Дважды к просмотру доставляли один и тот же фильм. К этому времени выросла до пятидесяти одной тысячи рублей сверхнормативная задолженность областного управления кинофикации за прокат фильмов. Для привлечения посетителей в кинотеатрах перед началом киносеансов были организованы музыкальные и концертно-эстрадные выступления, проводились различные игры, в которых могли участвовать люди разного возраста [11]. Репертуар кинотеатров был небольшим, а к государственным праздникам министерство кинофикации давало областным управлениям специальные рекомендации к кинопоказу. Так, к тридцатилетию Советской Армии был организован просмотр фильмов: «Мы из Кронштадта», «Человек с ружьём», «Как закалялась сталь», «Подвиг разведчика», «Малахов курган», «Чапаев»; к Международному женскому дню – «Клятва», «Член правительства», «Сельская учительница», «Зоя», «Жизнь в цитадели» [12]. В марте 1948 года проводился месячник показа фильмов на сельскохозяйственные темы и научно-популярных фильмов для областного, городского и районного руководства. Тематически оформлялись фойе кинотеатров. С ноября традицией стало проведение кинофестивалей. В канун Нового, 1948 года, Полоцкий кинотеатр «Родина» начал подготовку к переезду в новое здание.

В 1949 году продолжился процесс укрепления материально-технической базы Полоцкого областного управления кинофикации. Оно получило дополнительно двадцать шесть передвижек и двадцать шесть электростанций. Началось постепенное решение кадрового вопроса. Республиканскую школу киномехаников закончили девятнадцать человек, двадцать один человек прошли обучение в областном управлении. Молодёжь знакомили с правилами приёма в техникумы и институты кинематографии. За вклад в развитие киносети области начальнику управления кинофикации Е. Е. Кондратьеву была объявлена Благодарность министерства кинематографии БССР.

В феврале 1950 года начальником Полоцкого областного управления кинофикации был назначен Г. И. Ильев. К этому времени в области работали более ста десяти киноустановок. Поступали новые автомашины и электростанции, увеличивалась поставка запасных частей. Для изготовления киноэкранов регулярно выделялась хлопчатобумажная ткань, а также большое количество бумаги для рекламы. В 1950 году появились первые ручные нумераторы для проставления порядкового номера на билетах, что значительно упростило работу сотрудников кинотеатров. Полоцкому областному управлению кинофикации было выделено четыре нумератора по цене триста десять рублей каждый.

В 1951 году всё ещё нерешённой оставалась проблема улучшения технического состояния ремонтируемой и эксплуатируемой аппаратуры. Не все киномеханики могли самостоятельно устранить небольшую поломку, а отправляли киноустановку в ремонтную мастерскую. А там сроки ремонта постоянно нарушались. Одной из причин этого был избыток на складе областного управления одних запасных частей и острая нехватка других. В начале 1952 года за халатное отношение к своим обязанностям была освобождена от занимаемой должности заведующая складом областного управления кинофикации Н. Л. Харченко. Возглавила это подразделение Я. И. Кавецкая. После проведённой в марте 1952 года ревизии хозяйственно-финансовой деятельности кино-ремонтной мастерской её директор В. А. Лукашок также лишилась своей должности, а её

обязанности были возложены на А. Б. Мельникова. Решить кадровую проблему областному управлению всё ещё не удавалось. За 1951 год только два киномеханика получили права первой категории, поэтому в апреле 1952 года областным управлением для киномехаников были организованы краткосрочные курсы: на изучение теории кинодела отводилось девяносто часов занятий, на выполнение практических заданий – шестьдесят часов. Предусматривались также политическая подготовка и изучение правил пожарной безопасности.

Репертуар кинотеатров всё ещё оставался узким. Фильмы в СССР в начале 1950-х годов снимали мало. Во-первых, существовала жёсткая идеологическая цензура. Во-вторых, затраты на производство одного фильма составляли до восьми миллионов рублей. Ситуацию с кинопрокатом не спасали даже «трофейные» фильмы, поэтому на киноплёнку стали записывать театральные постановки и показывать их в кинотеатрах. Такая запись обходилась всего в пятьсот тысяч рублей. В кинотеатрах Полоцкой области в 1952 году с успехом шёл фильм-спектакль «Егор Булычёв и другие». По итогам работы этого года лучшие показатели в области были у Полоцкого районного отдела кинофикации, которому вручили переходящее Красное знамя и занесли на областную Доску Почёта. Его начальнику В. В. Корчёмкину и шести районным киномеханикам была объявлена Благодарность областного управления. Результативной стала работа и Полоцкого кинотеатра «Родина», его киномеханикам также была объявлена Благодарность управления [13].

В 1953 году продолжалось расширение киносети Полоцкой области. Были подготовлены профессиональные кадры киномехаников; возросло качество кинообслуживания сельского населения. В кинотеатрах демонстрировались фильмы как советского, так и зарубежного производства. Значительно увеличилась прибыль от кинопроката. После упразднения в начале 1954 года Полоцкой области, ликвидировалось и областное управление кинофикации.

Таким образом, Полоцкое областное управление кинофикации не только смогло восстановить довоенную киносеть региона, но значительно её расширило. Несмотря на определённые трудности, большое внимание уделялось кинофикации села, строительству городских кинотеатров и подготовке профессиональных кадров. Постоянно укреплялась материально-техническая база областного управления. Однако ежегодное выполнение эксплуатационных планов кинофикации оставалось для области задачей невыполнимой, так как Госплан БССР постоянно завышал кинематографической отрасли план по прибыли, не считаясь с её реальными возможностями.

Литература

1. Зональный государственный архив в г. Полоцке (ЗГАП). – Ф. 743. – Оп. 1. – Д. 4. – Л. 161.
2. Зональный государственный архив в г. Полоцке (ЗГАП). – Ф. 743. – Оп. 1. – Д. 4. – Л. 152.
3. ЗГАП. – Ф. 743. – Оп. 1. – Д. 35. – Л. 45.
4. ЗГАП. – Ф. 743. – Оп. 1. – Д. 4. – Л. 36.
5. ЗГАП. – Ф. 743. – Оп. 1. – Д. 4. – Л. 158, 184.
6. ЗГАП. – Ф. 1061. – Оп. 1. – Д. 2 – Л. 1.
7. ЗГАП. – Ф. 1061. – Оп. 1. – Д. 6. – Л. 196.
8. ЗГАП. – Ф. 743. – Оп. 1. – Д. 20. – Л. 158.
9. ЗГАП. – Ф. 743. – Оп. 1. – Д. 15. – Л. 79, 80, 98.
10. ЗГАП. – Ф. 743. – Оп. 1. – Д. 20. – Л. 98.
11. ЗГАП. – Ф. 743. – Оп. 1. – Д. 40. – Л. 118.
12. ЗГАП. – Ф. 743. – Оп. 1. – Д. 20. – Л. 207, 215.
13. ЗГАП. – Ф. 743. – Оп. 1. – Д. 59. – Л. 53.

Фінберг М.Я.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

**ВОБРАЗ БАРБАРЫ РАДЗІВІЛ У ДЗЕЙНАСЦІ НАЦЫЯНАЛЬНАГА
АКАДЭМІЧНАГА КАНЦЭРТНАГА АРКЕСТРА БЕЛАРУСІ:
ДА 500-ГОДДЗЯ ЛЕГЕНДАРНАЙ НЯСВІЖАНКІ**

У гісторыі айчыннай культуры 2020 год адзначаны многімі выдатнымі падзеямі, сярод якіх вылучаецца пяцісотгоддзе слыснай Панны Нясвіжа – Барбары Радзівіл.

Перад усім варта нагадаць, што гэтая, як і многія іншыя постаці нашай старажытнасці, належаць культурам розных народаў. Народжаная ў век Скарыны і Гусоўскага, Барбара ўпрыгожыла гістарычную прастору Беларусі, Літвы, Польшчы, а таксама ўсяго еўрапейскага свету. Яе асоба прыцягвала ўвагу многіх дзеячаў колішняга і сённяшняга мастацкага свету – ад ананімных кампазітараў XVI стагоддзя да беларуска-польскага паэта XIX стагоддзя Уладзіслава Сыракомлі, а таксама сучаснага беларускага драматурга А. Дударова. Такая цікавасць да гэтай постаці невыпадковая, бо яна абагульняе многія выбітныя якасці – прыгажосць, што зачаравала караля Жыгімонта Аўгуста, ціхасць і адкрытасць, з-за якой яна сталася ахвярай інтрыг яе свекрыві – італійскай каралевы Боны Сфорца. Містычнасць зрабіла яе гераіняй легенд, што да сённяшняга дня акутваюць яе як здань Нясвіжскага замка.

З першых дзён асветніцкай дзейнасці Нацыянальнага акадэмічнага канцэртнага аркестра Беларусі, якім я маю гонар кіраваць, Нясвіж стаўся тым асяродкам, які натхніў наш калектыў на стварэнне спецыяльных, прысвечаных гораду імпрэз, атрымаўшых назву “Музы Нясвіжа”. Гэтыя праекты аказаліся сімваламі ўзнаўлення айчыннай мастацкай спадчыны менавіта ў тых асяродках, дзе ўзніклі і разгортваліся пэўныя культурныя падзеі. Нясвіжскі праект, які ажыццявіўся пад апекай дзяржавы і пад дахам нашага аркестра, перакінуўся і ў многія іншыя цэнтры, дзе аркестр праводзіў шматлікія фэсты, накіраваныя на здзяйсненне велічнай ідэі. Зразумела, што ў Нясвіжы адной з нябачных апякунак нашых праектаў заставалася слаўная Барбара.

Перш за ўсё наша ўвага была звернута на тыя сачыненні, якія непасрэдна звязаныя з яе постаццю, а менавіта “Песнаспевы аб Барбары Радзівіл” XVI стагоддзя, а таксама творы радзівілаўскіх прыдворных музыкантаў таго часу – Цыпрыяна Базіліка і Вацлава з Шамотул. У праграмах камерных калектываў аркестра былі прадстаўлены і сачыненні тых нясвіжскіх аўтараў, у чыёй творчасці захоўвалася памяць пра знакамітую прыгажуню – Андрэя Рагачэўскага з XVII стагоддзя, Мацея Радзівіла з XVIII стагоддзя і Станіслава Манюшкі, захопленага рамантычнай паэзіяй Уладзіслава Сыракомлі. Апошняму ж належыць выдатная паэма “Каралеўскія лютністы”, галоўнай гераіняй якой быў вобраз Барбары, што натхніў віртуёзаў XVI стагоддзя, Войцаха Длугарая і Крыштафа Клабана на імправізацыі для блізкіх памерлай князёўны – Жыгімонта Аўгуста, Радзівіла Чорнага і Радзівіла Рудога, што сумуюць аб ёй. Іх тугу здолеў развеяць толькі народны музыка, чыё майстэрства ўразіла вяльможных слухачоў.

Варта нагадаць, што творчасць паплечніка і знаўцы сыракомлевай творчасці С. Манюшкі заўсёды прыцягвала ўвагу аркестра, які не толькі ў год яго юбілею, але і значна раней прысвячаў яму спецыяльныя імпрэзы. Адна з іх адбылася яшчэ ў 2005 годзе, калі аркестр выканаў ля муроў Мірскага замка вялікую праграму з твораў кампазітара, якая доўжылася больш за шэсць гадзін. Зразумела, што XX–XXI стагоддзі таксама на свой лад перапяваюць нясвіжскія легенды, прысвечаныя прыгажуні Барбары, чый вобраз непасрэдна ці апасродкавана прысутнічае ў многіх творах сучасных беларускіх майстроў. Іх сачыненні таксама прыцягваюць увагу аркестра, які заўсёды прэзентуе беларускую музыку як у Нясвіжы, так і ў іншых мастацкіх асяродках – малой радзіме беларускіх

музычных шэдэўраў – ад Заслаўя і Маладзечна да Чачэрска, Хойнікаў, Турава і Мсціслава.

Зварот да постаці легендарнай княгіні выклікае шэраг пытанняў, непазбежных пры разглядзе кожнай гістарычнай асобы, звязанай з айчынай культурай XVI–XIX стагоддзя. У якой ступені яна рэпрэзентуе гэтую культуру, якія нацыянальна адметныя рысы нясе ў сваім ментальным абліччы?

Сёння ўжо зразумела, што ўсе без выключэння асобы таго далёкага мінулага, калі беларускія землі ўваходзілі ў склад Вялікага Княства Літоўскага, Рэчы Паспалітай і Расійскай Імперыі, як і артэфакты той пары, складаюць агульную спадчыну некалькіх народаў – беларускага, літоўскага, польскага, рускага. Таму разглядаць і выконваць адпаведныя музычныя творы трэба ў шырокім мастацкім кантэксце. Гэтаксама і музычныя сачыненні, звязаныя з эпохай Барбары, XVI стагоддзя, Эпохі Рэнэсанса. Гэта могуць быць харавыя ці інструментальныя опусы той эпохі, як айчынныя, так і замежных, перад усім, італьянскіх майстроў. Вядома ж, што свякроўкай Барбары была менавіта італьянская каралева.

У Італіі вучыўся Ф. Скарына, там працаваў М. Гусоўскі. Традыцыі шчыльных повязей айчынай культуры з еўрапейскім і агульнаславянскім светам, часткай якога яна з’яўляецца, не спыніліся і пазней, калі ўзмацніліся сувязі з мастацтвам Расіі. Асабліва відавочна гэта на прыкладзе эпохі Рамантызму, вельмі чулівага да гісторыі нявіжскай Панны. Таму атачэнне музыкі Сыракомлі і Манюшкі, народжаных ў тагачасных межах Расійскай Імперыі і асабліва моцна звязаных з гісторыяй сваёй былой Айчыны, мусіць прыцягнуць увагу нашага калектыва. Неабыякавымі застаемся мы і да сучаснай беларускай музыкі, адухоўленай старажытнай гісторыяй.

Нарэшце, застаемся мы чулівымі і да ўсіх жаночых постацей нашага музычнага свету, перад усім да айчынных кампазітараў. У іх шэрагу вылучаецца Галіна Гарэлава, якая цікавіцца айчынай гісторыяй і сучаснасцю.

Такім чынам, постаць Барбары Радзівіл натхняе наш калектыв на многія творчыя захады, якія паслужаць упрыгожанню айчынай мастацкай прасторы і выхаванню слухачоў у любові да гісторыі роднага краю.

Фралоў А.В.

(Кітайская Народная Рэспубліка, г.Мяньян)

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫЧНАЯ КУЛЬТУРА БЕЛАРУСИ ЭПОХИ РЭНЕСАНСА: АСНОЎНЫЯ АСПЕКТЫ

Эпоха Рэнэсанса ў музыцы адзначана многімі выдатнымі дасягненнямі і аспектамі, дзякуючы якім мы можам упершыню ў гісторыі канстатаваць росквіт прафесійнай музычнай культуры ў розных яе праявах. У гэтым артыкуле паспрабуем пералічыць усе значныя аспекты і раскрыць некаторыя іх падрабязнасці, якія дапоўняць ужо складзены вельмі прыгожы, самабытны, яркі “вітраж” культуры Залатога веку Беларусі.

На фарміраванне той комплекснай з’явы – “прафесійнай музычнай культуры” уплывалі шэраг важнейшых фактараў. Сярод іх – існуючая ўжо музычная культура – народная і прафесійная, актуальныя тэндэнцыі, адкрысці, новы інструментарый і яго магчымасці, новыя “мастацкія заказы” розных пластоў грамадства – ад манархаў і найвышэйшага прыдворнага асяроддзя да прадстаўнікоў розных канфесій.

Важнейшым стымулам і фактарам было пашырэнне падарожжаў людзей у рэнэсанснай Еўропе (у тым ліку музыкаў), што вельмі пазітыўна паўплывала на самыя розныя мастацкія праявы ва ўсёй еўрапейскай прасторы, на “культурны абмен” ў музычнай сферы, на развіццё музычнага мастацтва нашай краіны ў цэлым. Падобныя працэсы мы назіраем ужо ў познім Сярэднявеччы, але ў эпоху Рэнэсанса яны значна актывізаваліся. У XVI стагоддзі ў Вялікай княства Літоўскае, Рускае і Жамойцкае (ВКЛ)

прыяжджаюць сапраўдныя еўрапейскія зоркі музычнага мастацтва: лютністы-віртуозы і кампазітары Валянцін Бакфарк, Войцах Длугарай, Дыямедас Като, вядомы ў езуіцкіх школах настаўнік, святар і кампазітар Ян Брант, знакаміты флейтыст, кампазітар і капэльмайстар Гарадзенскай капэлы Крыштаф Клябан і многія іншыя. Даследчыца К. Мараўска адзначае, што пры каралеўскім двары і дварах польскіх магнатаў у XVI стагоддзі “дзеінічалі шмат спевакоў і інструменталістаў, якія прыбылі з Русі...” Яна неаднаразова адзначала актыўныя стасункі беларускіх земляў – разнастайнасць музычнага жыцця ў кантактах “польска-рускіх” і “польска-літоўскіх” [6, с. 61].

Працэсам збліжэння беларускага музычнага мастацтва з заходнееўрапейскім спрыяла інтэграванасць віленскага і гарадзенскага двара Ягелонаў з кракаўскім, яе развіццё пры наступных – выбраных каралях, цесных сувязі з іншымі манаршымі дварамі Еўропы: венска-пражскім – Габсбургаў, венгерска-чэшскім Уладыслава Ягелончыка, прускім – герцага Альбрэхта, шэрагам італьянскіх двароў, у тым ліку кардынала Іпаліта д’Эстэ ў Ферары і іншымі [5, с. 17].

Дзякуючы пачатку кнігадрукавання і большай захаванасці рукапісных крыніц XVI стагоддзя (у параўнанні з ранейшымі стагоддзямі), мы маем беларускую іканаграфію музычных інструментаў, што дазваляе не толькі знайсці факты, але і ўбачыць адлюстраванне музычнай практыкі таго часу, прасачыць дынаміку яе развіцця. Так, мініяцюры з “Дзесяціглава” (1502—1507 гг.) прадстаўляюць цара Давіда, які іграе на псалтэрыюме ў суправаджэнні прыдворных музыкантаў з рогамі, трубамі, бубнам і лютней. У выданнях Ф. Скарыны таксама сустракаем выявы інструментаў, напрыклад буквіцу з кнігі Ісуса Сірахава, прадстаўленую на фоне двумембраннага барабана і скрыжаваных палачак [15, с. 26–27]. Такія інструменты былі распаўсюджаны ў войску ВКЛ і ў прыдворных капэлах часоў Скарыны. У заходнім музыказнаўстве іх часам называюць “правансальскімі барабанамі”. Разгледзім у парадку значнасці, “віднасці” і ўплывоў асноўныя аспекты музычнага жыцця краіны, а таксама прывядзем некаторыя падрабязнасці, што іх праілюструюць.

У эпоху Рэнэсанса галоўную ролю ў развіцці прафесійнага інструменталізму Беларусі і іншых земляў ВКЛ і Кароны адыгрывалі вялікакняскія (каралеўскія) музычныя асяродкі (у сувязі з моцнай інтэграванасцю прадворных асяродкаў Польшчы і ВКЛ, важна разглядаць у нашай тэме суцэльны кантэкст). На чале іх стаялі лепшыя айчынныя і замежныя музыканты свайго часу, якія былі добра знаёмы з рознымі еўрапейскімі музычнымі традыцыямі і актуальнымі мастацкімі працэсамі. Так, напрыклад, як адзначалася вышэй, у 1498–1505(10) на пасадзе спевака і капэльмайстра пры двары Аляксандра Ягелончыка ў Вільні (і Кракаве?) быў знакаміты нямецкі музыка Гайнрых Фінк (Heinrich Finck) [7, с. 64]. Вялікі князь Аляксандр быў вельмі музыкальны і меў большую чым у брата (Яна Альбрэхта) капэлу, немала салістаў – спевакоў і лютністаў [8, с. 47]. У 1502 годзе ў яго капэле згадваюцца пішчалкісты (флейтысты) і трубачы.

Новая эпоха пачынаецца ў музычнай культуры Беларусі, Літвы, Польшчы і Украіны з прыходам на каралеўскі і вялікакняскі пасад малодшага сына Казіміра Ягайлавіча – Жыгімонта (будучага Жыгімонта Старога). А. Паліньскі маляўніча апісвае гэта так: “музыка гучала ў яго доме амаль ад раніцы да вечара, асабліва ў час абеду і вячэры. А ігралі яму не толькі кракаўскія музыкі, якія рабілі ў тагачаснай польскай сталіцы, але і чужынцы, якія, даведаўшыся пра незвычайнае замілаванне Жыгімонта музыкай, збягаліся да яго з усіх куткоў” [8, с. 48]. Яшчэ з дзіцячых і юнацкіх гадоў выявілася яго вялікая зацікаўленасць музыкай. Магчыма, патрэбны ўплыў на гэта зрабілі і самі некаторыя музыкі. У прыватнасці, у канцы XV – пачатку XVI стагоддзяў у прыдворнай капэле працаваў яго ўлюбёны лютніст беларускага паходжання Чурыла (Захаваліся цікавыя факты з жыцця Чурылы: ён быў неадступна з Жыгімонтам, меў званне (годнасць) прыдворнага бандурыста і княжацкага двараніна, быў партнёрам да гульні ў шахматы, а калі-некалі і паслом [8, с. 48]), які часта спяваў на старабеларускай мове пра “Літву”

каравелічу Жыгімонту [3, с. 44]. Калі Жыгімонт пасля сваіх братоў заняў польскі і вялікалітоўскі трон, нягледзячы на занятасць дзяржаўнымі справамі, ён не страціў цікавасці да музычнага мастацтва. У 1518 годзе называюцца імёны прынятых у гэты час да яго на службу лютністаў: Эрасмус, Яраш і Юрэк [5, с. 31].

Кароль меў пры сваім двары “трубачоў” (“tubicinatos”), “флейцістаў” (“fistulatos”) і “лютністаў” (“citaredus”) [5, с. 29]. Пад гэтымі паняццямі маглі хавацца выканаўцы на розных інструментах, блізкіх тыпалагічна названым. Група трубачоў складалася напачатку з пяці – шасці музыкантаў, а каля 1518 года налічвала ўжо дзесяць (!) [5, с. 29]. “Тубіцынатораў” суправаджаў, напэўна рэгулярна, і “тымпаніст”, які неаднаразова згадваецца ў дакументах разам з першымі [5, с. 30]. Сярод інструменталістаў у ранні перыяд капэлы Жыгімонта ўзгадваюцца трубачы Станіслаў (1509 г.), Мікалай і Мядзведзь (Цікава, што ў дакументах падаецца менавіта беларуская форма прозвішча ці мянушкі музыкі /у адрозненне ад польскага “Niedzwiedz”), а таксама флейтыст Конрад (каля 1510 г.) [5, с. 30; 9, с. 218].

Цікава, што калі Жыгімонт Стары браў удзел у знакамітым з’ездзе манархаў 1515 годзе, які адбыўся ў Вене, у яго свіце была і “музыка”, што абудзіла вялікую цікавасць і здзіўленне назіральнікаў. Вось як красамоўна апісвае гэта ў сваім “Diarium” храніст Куспініан: “правёў потым кароль польскі больш паўтары тысячы вершнікаў, апранутых ужо па-венгерску – тых называюць гусарамі, таксама па-нямецку, аднак былі таксама палякі, русіны, маскавіты, палонныя туркі і татары са сваёй конніцай і атрадам трубачоў (Відаць, тут не ідзе гаворкі пра згаданых вышэй некалькіх прыдворных трубачаў Жыгімонта) з вялікімі трубама яркага гуку, фальшывых для нас, што жужжаць жахліва як стая ос і хрушчоў. Быў таксама турак з пішчалкай, які здабываў нечуваныя ў нас і непрыемныя для нашых вушэй гукі, з хлопцам, які гвалтоўна абураў біў у барабан” [5, с. 30]. Відаць, што айчыны манарх ужо тады валодаў групай, да якой можна аднесці паняцце “янычарская музыка”.

Любоў Жыгімонта да музыкі падтрымала супруга манарха – Бона Сфорца, князёўна міланская, якая сама добра танцавала і грала на лютні. Яна запрашае шматлікіх віртуозаў з Італіі, сярод якіх Ян Баллі, Каэтані і іншыя [8, с. 51]. Вядома, што каралева Бона мела ўласных прыдворных музыкантаў, сярод якіх: чатыры або пяць флейтыстаў, трубачы, тымпаністы, лютністы, а таксама дзяўчына - італьянка, “што грае і спявае ў прысутнасці Караля” [5, с. 33].

Сярод старадаўніх спісаў не проста выявіць музычных кіраўнікоў капэл. Часта згадваюцца духоўныя асобы – “капеланы” і “клерыкі”, якія маглі спаўняць і ўласна музычныя функцыі.

Капэльмайстрам каралеўскай/велікакняскай капэлы ў 1540–1569 гг. быў віленскі канонік (з 1547 г.) Ян Вярбкоўскі (Wierzbkowski), а ў 1569–1572 гг. Юры (Ежы) Ясінчыц. У капэле працавалі знакамітыя кампазітары Мікалай Гамулка (1545) і Вацлаў з Шамотул (1547–54(5?)) (як спевакі), лютніст і кампазітар Валянцін Бакфарк. З 1558 года ў кракаўскай капэле працаваў Барталамей Кейхэр – уладальнік адной з найвялікшых у тым часе майстэрняў па вырабу духавых інструментаў, а таксама лютняў [3, с. 44]. Жыгімонт Стары ўтрымліваў шматлікіх лютністаў, якія, верагодна, складалі асобны ансамбль ці групу ў капэле [9, Т. 1, с. 218].

У часы панавання Жыгімонта Старога і яго сына Жыгімонта Аўгуста з’яўляецца заўважная арыентацыя капэлаў на італьянскую традыцыю. Гэты працэс быў сінхронны з іншымі ўплывамі італьянскага Рэнэсанса на культуру Польшчы і ВКЛ, і тлумачыцца найперш актыўнай пазіцыяй каралевы Боны Сфорцы. Паступова ўзмацняецца пранікненне ў музыку заходніх формаў, жанраў, інструментарыя. Побач з айчыннымі (спявак Стэфан з Вільні, Павел Ёшка, Леанард Янкоўскі і інш.), у капэлах з’яўляецца больш музыкаў італьянскага і нямецкага паходжання (Барніані, Алесандро Пезэнці з Вероны, Мельхіор Бах, Ян Клаўс і інш.) [3, с. 44]. Самі манархі асабіста пачынаюць цікавіцца іграй на

музычных інструментах. Каралева Бона Сфорца з ахвотай музіцыравала. За ёй высокія прыдворныя, абавязаныя этыкетам, вучыліся спевам, ігры на лютні і чытанню нот.

Капэлы часоў Стэфана Баторыя – выдатныя асяродкі еўрапейскага ўзроўню, дзе працавалі многія славетныя кампазітары і выканаўцы, гучалі амаль усе вядомыя на той час еўрапейскія інструменты. Так, Гарадзенская капэла мела ў 1586 годзе флейты, шаламаі, помарты, карнеты, пузоны, барабаны, скрыпкі, клавіцымбалы, рэгалы, верагодна трубы, лютні і інш. Кіраўнікамі капэлы Стэфана Баторыя былі Андрэй Душа (у 1572–1578) і знакаміты кампазітар, флейтыст і лютніст-віртуоз Крыштаф Клабан (у 1578–1610).

Але ж асобная вялікакняская капэла, сталым месцам дыслакацыі якой была Гародня, з’яўляецца ўжо каля 1543 года. Яе арганізаваў Жыгімонт Аўгуст у час прыняцця ад свайго бацькі кіравання Вялікім княствам Літоўскім, і неўзабаве па прыездзе яго першай жонкі Альжбеты Габсбуржанкі. Напачатку гэтая капэла была выключна вакальным калектывам, які складаўся з духоўных асобаў (кіраўнік капліцы, кампазітар і больш дзесяці капеланаў-кантараў) [6, с. 66]. Сярод іх – Doctor Martinus Sacrae Theologiae, крых пазней – Magister Joannes Kossmijn і Laurentius Discordia de Przasnysz. Апошнія таксама выконвалі таксама функцыі каралеўскіх бібліятэкараў [5, с. 34]) і некалькіх хлопцаў (якіх называлі “pueri cantantes”, і якія хутка сталіся клерыкамі). Капэла Жыгімонта Аўгуста ў першыя гады сваёй дзейнасці выразна аддзялялася ў дакументах ад некалькіх груп музыкаў-інструменталістаў [5, с. 34–35; 6, с. 66]. У перыяд 1543–54 гадоў пасаду praefectus або magister cappellae займаў віленскі канонік, ксёндз і, адначасова, выбітны спявак Ян Вярбоўскі [6, с. 66]. Толькі ў 1560-х гадах названая капэла зрабілася больш свецкай, калі павялічылася колькасць юнакоў-спевакоў, частка з якіх праз пэўны час перакваліфікавалася ў “фістулатораў” (флейтыстаў, а магчыма і выканаўцаў на іншых драўляных духавых інструментах), а некаторыя засталіся пры капэле як спевакі, не маючы духоўнага сану. Гэта час (1561–1572), калі капэлай кіраваў спявак і лютніст Юрэк Ясіччыц (калісці прыдворны музыкант Барбары Радзівіл), і, верагодна, не без яго удзелу адбываўся працэс рэфармавання музычных калектываў [5, с. 34–35; 6, с. 66].

Адначасова з гарадзенскай вакальнай капэлай пры двары Жыгімонта Аўгуста ў Гародні фарміруецца група флейтыстаў, якія перад тым працавалі пры двары Жыгімонта Старога. Іх імёны фіксуюцца ў спісах прыдворных маладога манарха, знікаючы ў гэты ж час з рахункаў двара “regis seniori” [5, с. 36]. Таксама з’яўляюцца трубачы, трое з якіх таксама працавалі пры двары караля-бацькі. Да 1548 года ансамбль Жыгімонта Аўгуста ўключаў арганіста Собка і арфіста Дамініка з Вероны, пяць фістулатораў, ад пяці да сямі тубіцынатораў, і яшчэ адну, спачатку асобную групу, з аднаго тубіцынатора і аднаго або двух тымпаністаў (называную ў дакументах як “socii tubicinatorum” – таварыства трубачоў), аб’яднаную пазней у спісах з іншымі трубачамі [5, с. 36] (Для аналогіі згадаем структуру прыдворных музычных калектываў Францыі. Свецкія музыкі пры двары французскага караля Франсуа I дзяліліся на дзве асноўныя групы, якія знаходзіліся на розных інстытуцыянальных узроўнях: “musique de la chambre” і “musique de l’Ecurie”. Гэты падзел, зафіксаваны ў дакументах 1530 года, захваўся аж да французскай рэвалюцыі [5, с. 22]. Першыя, хутчэй “музыкі-салісты”, выконвалі рэпрэзентатыўныя задачы і адначасова функцыі “les officiers domestiques” (ганаровых дваран). Гэта была невялікая група “элітарных” музыкаў, куды ўваходзілі кампазітары, лютністы, арганісты, спевакі, высокааплатаваныя віртуозы-карнэтысты (звычайна два), а таксама “fifres et tabourins” (звычайна пяць і, адпаведна, два-тры) для штодзённых цырымоній [5, с. 22]. Другая група – “musique de l’Ecurie” – мела іншыя, капэльна-аркестравыя функцыі: упрыгожваць “вясёлымі творамі фэсты, балі, турніры, дэфіляды” [5, с. 23]).

Якія абавязкі выконвалі названыя флейтысты і трубачы – знаходзім у дакументах двара: “Усе фістулаторы за выключэннем Клаўса [павінны] заўсёды іграць з тубіцынатарамі пры каралеўскай бяседзе, апрача сваіх [іншых] абавязкаў фістулаторскіх” [5, с. 36]. Як адзначае Глушч-Зволіньска, падобна на тое, што арганіст, арфіст і, верагодна,

той выключаны Клаўс былі прызначаны для музыканна ў іншых каралеўскіх пакоях. Некаторыя з гэтых музыкаў (напрыклад, арганісты Собэк, Паўлік і сурмач Карыбут) узнагароджваліся таксама “з шкатулы” Барбары Радзівіл [5, с. 37]. Некаторыя крыніцы і даследчыкі ўжо ад пачатку называюць гэты калектыў – “Літоўская капэла” (назва павінна была адрозніваць яе ад кракаўскай каралеўскай капэлы). І ў асноўным яна складалася з “дудароў” (верагодна, не літаральна, а з выканаўцаў на розных духавых інструментах). Прафесар В. У. Дадзіёмава адзначае, што сярод яе ўдзельнікаў многія мелі беларускае паходжанне: Мацей Кавянчук і Станіслаў Рагейскі (тымпаністы), Войцах Кулакоўскі, Пётра Лаўрэнцій, Ян Міхаловіч, Якуб Пташкоўскі і інш. [1, с. 14; 2, с. 283; 3, с. 45].

Істотныя змены ў характары і арганізацыі прыдворнай музыкі адбыліся ў часы панавання Жыгімонта III Вазы. Сам кароль іграў на цытры і клавіцымбале, разам з каралевай браў удзел у маскарадах, танцах і балетах. Ён вельмі клапаціўся пра ўзровень сваёй капэлы, якая набыла неўзабаве еўрапейскую славу. Кароль прыняў музыкаў двара Стафана Баторыя, але пачаў папаўняць ансамбль. Акрамя знакамітасцяў з папярэдняга складу (як Крыштаф Клабан), ён запрасіў шэраг іншых зорак свайго часу з Італіі, Польшчы, Швецыі і інш. Сярод іх – кампазітар Лука Марэнцыо, які працаваў у каралеўскай капэле ў 1595–1598 гадах. Тады ж адбылася істотная рэарганізацыя каралеўскай музыкі. Звязана гэта было і са зменамі ў сферы выканальніцкай практыкі і стварэннем сталага вакальна-інструментальнага складу, і са зменамі рэпертуару, асабліва пашырэннем сцэнічнай музыкі. З 90-х гадоў XVI стагоддзя ў праграмы прыдворных відовішчаў дадаюцца балетныя спектаклі [6, с. 67].

Склад вайсковых капэл залежаў ад адпаведнага фарміравання. Ансамблі пры конных харугвах, асабліва пры фармацыі цяжкой конніцы – “язды цяжкай” – складаліся з труб і катлоў. Падчас караля Яна Альбрэхта фіксуецца шэсць трубачоў і адзін бубніст, а ў часы Стэфана Баторыя – ужо адзінаццаць трубачоў і тры бубністы. Пры гэтым, “трубач” магло азначаць тут музыку, які іграў на розных муштучных інструментах. Падобныя ансамблі маглі складацца з трубы, сурмы, пузона і катла. У лёгкіх адзелах склад інструментаў быў іншым: напрыклад, у часы Генрыка Валуа гэта былі флейта і барабан (“бубен”), да якіх часта далучалі цынкі. Вядомы былі таксама ансамблі ў складзе труб, флейт, сурмаў, дудаў і катлоў [6, с. 91]. І ў магнацкіх капэлах беларуска-літоўскага рыцарства, ў вайсковых капэлах ВКЛ таго часу былі трубы, сурмы, дуды, катлы (літаўры) і іншыя інструменты. На думку Мараўскай, у пешых адзелах войска не ўжываліся трубы, але гучалі “мультаўкі”, дуды, “бубны”, а ў паспалітым рушэнні не бракавала нават народных інструментаў [6, с. 91].

Рэпертуар “вайскавай музыкі” выразна вылучаўся сярод іншай прыдворнай музыкі і ахопліваў, перадусім, фанфары, паходная музыка, вайсковыя сігналы, што выконваліся з дапамогай, найчасцей, труб і сурмаў, барабанаў і літаўраў [6, с. 98]. Гэта пацвярджаецца захаванымі ў летапісных і літаратурных крыніцах апісаннях бітваў, шыхтаванняў, урачыстых паходаў, а таксама іканаграфіяй. Важнейшую ролю (духоўную і маральна-псіхалагічную) адыгрывала спяванне перад распачаццем бітвы рэлігійных гімнаў, найперш “Багародзіцы”, што стала на той час, у пэўным сэнсе, дзяржаўным гімнам – гімнам рыцарства ВКЛ.

Менавіта з Залатым векам звязаны першыя згадкі пра музычныя капэлы беларускіх магнатаў. Хоць надалей галоўнымі музычнымі асяродкамі заставаліся вялікакняскія (каралеўскія) рэзідэнцыі, у XVI стагоддзі пачынаюць узнікаць новыя музычныя цэнтры. Яны з’яўляюцца ў прыватнаўласніцкіх замках, якія пачынаюць будавацца новаўзленымі магнатамі-арыстакратамі, продкі якіх былі прыдворнымі манархаў, а цяпер самі робяцца гаспадарамі велізарных латыфундый, “самі сабе панамі”. Гледзячы на манархаў, айчынная магнатэрыя таксама дбала культурныя праявы, развівала “светнасць” сваіх двароў, шукаючы і музычную іх аздобу.

Найстарэйшай з вядомых магнацкіх капэлаў была капэла ваяводы віленскага і

канцлера ВКЛ Мікалая Радзівіла (каля 1470–1521). Калі канцлер, узначаліўшы пасольства ВКЛ, выправіўся ў 1515 годзе на з’езд Ягелонаў і Габсбургаў у Прэшбург (Браціславу) і Вену, яго суправаджала капэла. Крыніцы падаюць фантастычную лічбу ўдзельнікаў Радзівілаўскай капэлы – “сто музыкаў”(!) [9, с. 232; 12, с. 110–111]. Магчыма гэта перабольшанне, але відаць, што музыкаў было сапраўды шмат, і тагачасны храніст такім чынам гэта падкрэсліў.

Яшчэ мала даследаванай з’яўляецца роля музыкі пры двары вялікага асветніка, заснавальніка і апекуна Евангелічна-Рэфармацкіх цэркваў у Беларусі, князя Мікалая Радзівіла Чорнага – найсвятлейшай асобы айчыннай гісторыі. Але можна меркаваць, што нягледзячы на аскетычныя погляды, капэла была і ў яго, прынамсі ў рэпрэзентатыўных мэтах (з 1550 года ён – канцлер ВКЛ, з 1551 года – ваявода віленскі) [12, с. 110]. Верагодна, пасля прыняцця князем евангелічна-рэфармацкага веравызнання, капэла ў значнай ступені была пераарыентаваная дзеля абслугоўвання царкоўных патрэбаў Кальвінскіх збораў у Нясвіжы, Вільні і іншых мясцінах. На нашу думку, Радзівіл вельмі дбаў пра музычнае служэнне ў Евангелічна-Рэфармацкай царкве, сведчаннем чаго служаць хоць бы і самі ахвяраванні на выданне канцыяналаў і ўтрыманне музыкаў. Самымі выдатнымі пры двары Радзівіла былі Цыпрыян Базылік і Вацлаў з Шамотул – таленавітыя кампазітары польскага паходжання (Для нас асабліва цікавыя шматлікія факты разнастайных плённых сувязяў гэтага выдатнага музыкі з Беларуссю (ВКЛ). Так, ужо ў вельмі маладым узросце, з пачатку 1540-х гадоў, Вацлаў з Шамотул быз звязаны з дваром слыннага беларускага магната, кашталяна троцкага Гераніма Хадкевіча ў Вільні. Тамсама ў Вільні 6 мая 1547 года была падпісана дамова аб прызначэнні музыкі на пасаду кампазітара (*compositor cantus*) пры двары вялікага князя і караля Жыгімонта Аўгуста, на якой заставаўся да лістапада 1555 года. У наступныя ж гады Вацлаў з Шамотул быў шчыльна звязаны з дваром М. Радзівіла Чорнага і глыбокімі вернікамі евангелічна-рэфармацкай традыцыі. Яны былі аўтарамі першых твораў беларуска-польскай кальвінісцкай музыкі, укладальнікамі Берасцейскага і Нясвіжскага канцыяналаў. Кампазітары стваралі не толькі аднагалосыя (у рамках кальвінісцкай традыцыі), і майстэрскія чатырохгалосыя творы з поліфанічнымі рысамі.

Капэлу ўтрымліваў таксама віленскі ваявода і канцлер ВКЛ Леў Сапега (1557–1633). Каля 1600 года там працаваў знаны капэльмайстар, кампазітар месаў і матэтаў Джавані Баціста Качола з Вэрчэлі [9, с. 234].

Удзельнікамі віленскай капэлы канцлера, вялікага гетмана і ваяводы, вядомага кальвініста Крыштафа Радзівіла Перуна (1547–1603) былі як беларускія, як Андрэй Рагачэўскі, так і замежныя музыкі – Мікельанжэла Галілеі і, магчыма, яго сын Вінцэнт (нарадзіўся каля 1600 года) – адпаведна брат і пляменнік вялікага астранома і матэматыка Галілеа Галілеі [9, с. 235; 6, с. 68].

У рэлігійнай сферы, па-ранейшаму, галоўную (у праваслаўных – адзіную) ролю ў музычным афармленні царкоўных падзей займалі харавыя спевы. У той жа час, у асяроддзі каталіцкай царквы працягвалі існаваць даўнія сярэднявечныя традыцыі “драматызацыі”, функцыянальна звязаныя з літургіяй, а тэматычна – з Евангеллем, а таксама плынь пазалітургічных рэлігійных драматызацый, такіх як лацінскія містэрыі – велікодныя і калядныя, тэматычныя маралітэты і інш. [6, с. 99]. З часам наяўнасць гэтай пазалітургічнай формы паспрыяла творчаму пошуку сродкаў і, у выніку, з’яўленню ў мерапрыемствах інструментальнай музыкі.

У канцы XVI стагоддзя сталі папулярнымі рознага роду дыдактычныя пастаноўкі, якія распаўсюджваліся ў асяроддзі езуітаў і піяраў, і пры двары. Захавалася інфармацыя пра выкананне ансамблямі з езуіцкага калегіюма і з каралеўскіх музыкаў ўрачыстага дыялогу Каспра Пянткоўскага на прыезд Стэфана Баторыя ў Вільню ў 1582 годзе: “песні спявала пятнаццаці-асабовая капэла калегіюма, а заключны хор выканалі супольна, у суправаджэнні труб і катлоў” [6, с. 100].

Найважнейшай падзеяй у айчыннай музыцы эпохі Рэнэсанса і Рэфармацыі стаўся пачатак нотадрукавання, якое з’явілася ў кальвінісцкай традыцыі дзеля пашырэння евангелічных спеўнікаў у шматлікіх Кальвінісцкіх зборах Беларусі. Да найважнейшых і найстарэйшых такіх цэнтраў належыць радзівілаўская друкарня ў Берасці, Вільні, Нясвіжы і Любчы. Заснаваная М. Радзівілам Чорным друкарня адыграла велізарную ролю ў айчыннай культуры, выйшла ў рэгіянальны (беларуска-польскі) і агульнаеўрапейскі (рэфармацыйны) кантэкст (Этапным стала выданне ў 1563 годзе “Радзівілаўскай Бібліі”). У ёй працавалі друкар Бернард Ваеводка, паэт Анджэй Тшэцескі, кампазітар Цыпрыян Базылік і іншыя знаныя дзеячы [6, с. 105]. Сярод выданняў, у прыватнасці, шматгалосыя песні (духоўныя гімны) самога Базыліка і Вацлава з Шамотул. Першыя друкаваныя нотныя зборнікі – канцыяналы – выйшлі ў Берасці (“Песні хвалы Боскай” Яна Зарэмбы [12, с. 118]) у 1558-м, а ўжо ў 1563 годзе – ў Нясвіжы (Як сцвярджае знаная даследчыца А. Кавэцка ў сваёй працы “Kancjionaly protestanckie na Litwie”, s. 131, найчасцей у тым часе “спалучэнне катэхізісу, малітоўніка і канцыяналу” называна “Катэхізісам” [11, с. 8]) [1, с. 10]. У нясвіжскай друкарні, якая таксама працавала дзякуючы М. Радзівілу Чорнаму, выдавец Даніэль Лэнчыцкі друкаваў псалмы і духоўныя гімны. Пазней такія зборнікі выходзілі ў Вільні – у друкарнях Яна Карцана, Якуба Марковіча, Мельхіёра Пяткевіча, у прыватнасці, віленскае выданне канцыянала 1598 года (“Катэхізіс альбо кароткае, ў адно мейсца, сабранне веры і абавязкаў хрысціянскіх з малітвамі, псалмамі і песнямі на пашану і хвалу Пану Богу, а збору Яго на збудаванне...У Вільні...1598” выдадзены накладам М.Пяткевіча [12, с. 119] [13, Мf 74]). Руплівасцю П. Б. Кміты з’явілася любчанскае выданне 1621 г. [76, Мf 76/2].

Што датычыць інструментальнай музыкі, то кампазітары ў ВКЛ і Польшчы, як і заходнееўрапейскія, асабліва развівалі сольную музыку – арганную і лютневую. Музыка арганная – найперш апрацоўкі вакальных твораў, і ў меншай ступені арыгінальныя творы (прэамбулы, фантазіі). Музыка лютневая развівалася раўнамерна ў двух кірунках: апрацаванняў і арыгінальных віртуозных лютневых твораў [6, с. 131]. У польскай музыцы яшчэ многія дзесяцігоддзі асновай фарміравання твора была тэхніка *cantus firmus*. Але, як адзначалася, паступова праяўляюцца больш сучасныя ўплывы нідэрландскай поліфаніі, ў асноўным у галіне імітацыйнай тэхнікі і пераімітацыі [6, с. 133].

Навогул, прафесійная еўрапейская музыка ў XVI стагоддзі развівалася ў цэлым у арбіце поліфанічных школ. Не была выключэннем у гэтых працэсах і Польшча, дзе ўжо да 1540 года былі вядомы творы Жоскіна дэ Прэ, Хенрыкуса Ізаака, Антуана Брумеля, Люпуса Хэллінка, шэрагу іншых значных франка-фламандскіх, нідэрландскіх, нямецкіх, італьянскіх кампазітараў [6, с. 133]. Парадыгма не толькі суседскіх, але і саюзніцкіх адносін Польшчы і ВКЛ у эпоху Рэнэсанса, асабліва ў другой палове XVI стагоддзя, дазваляе дапускаць рэфлектаванне гэтых працэсаў і на тэрыторыю ВКЛ.

Распаўсюджанне выканальніцкай практыкі прыспешыла працэс заснавання айчынных мануфактур па вырабу музычных інструментаў. Праўда, звестак пра іх захавалася надзвычай мала. Найчасцей прафесійныя музычныя духавыя і ўдарныя інструменты імпартаваліся з Захаду, а найперш з Нюрнберга, які быў выдатным музычным цэнтрам усяго цэнтральнаеўрапейскага рэгіёна, і дзе працавала знакамітая на ўсю Еўропу майстэрня Нойшэляў [6, с. 91].

Вядучым цэнтрам вытворчасці інструментаў у Рэчы Паспалітай становіцца Кракаў, дзе быў цэлы шэраг добрых майстроў. У 1560-х гадах майстар Лукаш вырабляў духавыя інструменты. Асабліва працяглую, прадуктыўную і шматбаковую дзейнасць вяла майстэрня Барталамея Кейхэра (1548–1599), які атрымаў яе ў спадчыну ад бацькі, таксама майстра інструментаў. Тут працавалі, верагодна, восем рамеснікаў, якія выраблялі разнастайныя духавыя, ударныя інструменты, а магчыма і струнныя. Інвентар, складзены ў 1599 годзе, зафіксаваў на дзевяноста чатыры інструменты, і яшчэ некаторыя часткі да інструментаў, што вырабляліся ў варштаце на той момант. Працу Барталамея працягнуў

яго сын – Кшыштаф Кейхэр. Няма сумнення, што вырабы Кейхэраў былі знаёмыя ў Беларусі і ўжываліся ў капэлах айчынных магнатаў. У Вільні працаваў майстар Балтазар Данкварт (+1602 г.), які вырабляў скрыпкі і віолы найвышэйшага еўрапейскага стандарта [6, с. 92].

Для Еўропы XVI стагоддзя навогул характэрна значнае пашырэнне музычнага інструментарыя, асабліва духавога. У гэты перыяд распаўсюджанне атрымлівае флейта, шаламай [16, с. 363], крумгорн, дульцыян (шторг – прататып і папярэднік фагота), карнет, труба, трамбон, і інш. Адзін з яркіх прыкладаў таго, што Беларусь была ў гэтым кантэксце, – капэла пры двары Стэфана Баторыя ў Гародні, дзе ў 1586 годзе бачым флейты, шаламаі, помарты (помэры, бамгарты) [17], трамбоны, карнеты, барабаны (літаўры), “клавіцымбал”, скрыпкі, рэгал і інш. [10, с. 17–18].

Музычная адукацыя ВКЛ з XVI стагоддзя пачынае развівацца двума шляхамі. З аднаго боку навучанне музыцы было адным з прадметаў у многіх школах, якія актыўна фундаваліся рознымі канфесіямі. З другога – працягвалася сярэдневяковая традыцыя, згодна з якой вопытны майстар-маэстра (прыдворны, гарадскі, царкоўны, манастырскі) перадаваў свае веды сабраным вакол сябе вучням [6, с. 109]. Напрыклад, магістр капэлы (кіраўнік каралеўскай капліцы) вучыў спевам у 1540-х – 1550-х гадах групу з чатырох – шасці хлопцаў, а з 1560-га года – з васьмі – дзесяці хлопцаў. З прычыны мутацыі голасу хлопцы часта пераходзілі на навучанне да інструменталістаў (арганістаў, лютністаў, духавікоў). Так, знакаміты музыка эпохі Мікалай Гамулка два гады быў “пачаткоўцам”, яшчэ два гады – “хлопцам у фістулатары”, а восем год – “тэрмінаторам” з паловай належнага заробку (відаць, адпрацоўваў тэрмін за навучанне, тагачаснае “размеркаванне”) [6, с. 115].

Па ўсім відаць, што навука на каралеўскім/вялікакняскім двары знаходзілася на высокім узроўні, была скіравана на вылаўліванне талентаў, іх усебаковае развіццё і фарміраванне выдатных прафесіяналаў. Сярод музыкаў-настаўнікаў на кракаўскім двары можна ўгадаць Крыштафа Борэка (музыкант каралевы Боны ў 1547–1557 гг.), фістулатора Клаўса (вучыцеля М. Гамулкі), трубача Андрэя Душу і інш. [6, с. 115].

Музыка ў той перыяд распаўсюджваецца вельмі шырока, не абмяжоўваючыся толькі буйнымі цэнтрамі. У гэтых умовах музычнае жыццё і адукацыя ў розных асяродках выпрацавала ўласныя арганізацыйныя формы.

Рэпертуар айчынных капэл XVI стагоддзя істотна не адрозніваўся ад іншых еўрапейскіх арыстакратычных асяродкаў. Названыя фактары (яркае выпраменьванне буйнейшых музычных цэнтраў Польшы, Італіі, Нямеччыны, Францыі, узаемная інтэграванасць культур эпохі Рэнэсанса, вандроўкі музыкаў у розных кірунках) спрыялі знаёмству і засваенню заходніх форм і жанраў, мелодый і рытмаў беларускімі музыкамі, якія, не губляючы свайго, атрымлівалі новыя ідэі і імпульсы для сваёй творчасці.

Акрамя вядомых пры арыстакратычных дварах заходніх танцаў, такіх як гальярда, бурэ, бранль, павана, пасамэцца, сальтарэла, куранта, сарабанда, вольта, відавочна, у шляхецкіх і народных колах танцавалі і традыцыйныя мясцовыя танцы (У працы Ц. Базыліка “*Postepok prawa czartowskiego*”, выдадзенай у 1570 годзе ў Берасці ўзгадваюцца назвы многіх папулярных тады танцаў) [6, с. 96].

Усё гэта адлюстравалася ў характэрных для таго часу “анталогіях”, або “сшытках”, дзе былі сабраны найпапулярнейшыя, найбольш яркія, вядомыя, улюбёныя іх складальнікамі творы самых розных гатункаў, разнастайнага тэрытарыяльнага і часавага паходжання. Такімі выразнымі айчыннымі помнікамі інструментальнай музычнай культуры сталіся “Полацкі”, “Аршанскі”, “Віленскі”, “Сапегаўскі” сшыткі. Яны захавалі разнастайныя танцы, канцоны, матэты, мадрыгалы і інш. Можна сцвярджаць, што гэтая музыка выконвалася не толькі айчыннымі арганістамі, клавіцымбалістамі, лютністамі, але і інструментальнымі ансамблямі ў самых розных асяродках. Нават у корчмах для танцаў ігралі розныя ансамблі: дуды і скрыпкі; дуды, скрыпкі, пішчалка, бубен; “тры скрыпкі

рознай велічыні” і інш. [6, с. 91].

Ужо ў XVI стагоддзі не толькі пры каралеўскім двары, але, магчыма і ў магнатаў, у мяшчанскіх і студэнцкіх асяродках паказваюць гуманістычныя камедыі ці іншыя драматычныя пастаноўкі на аснове арыгінальных, або антычных ці тагачасных заходніх (італьянскіх, нямецкіх), з дадаванымі да іх устаўкамі-інтэрмедыямі з музыкай. Напрыклад, падобныя відовішчы на каралеўскім двары ўзбагачаліся спевамі шматгалосых мадрыгалаў, або ансамблевымі інструментальнымі творамі [6, с. 98]. Да оперных форм было яшчэ далёка, але першыя спробы сінтэзаваць розныя віды мастацтва на сцэне для арыстакратычнай публікі пачаліся ўжо менавіта тады, і інструментальныя ансамблі займалі ў гэтым сваю, адпаведную нішу. Для прыкладу можна прывесці пастаноўку 1522 года ў каралеўскім замку Кракава, дзе сіламі вучняў “Бурсы Ерусалімскай” пад кіраўніцтвам Станіслава з Ловіча была паказана лацінская драма Якуба Лохера “Iudicium Paridis” (1502 г.) з дзвюма інтэрмедыямі, у якіх выконваліся розныя танцы, паказы фектавання, “спяванне, ігра на цытары і пішчалках” [6, с. 98–99]. У 1578 годзе, падчас вясельнай урачыстасці Яна Замойскага і Грызельды Батораўны, прагучаў “Epithalamion” Яна Каханоўскага, які дэкламаваў або праспяваў у суправаджэнні лютні К. Клабан [6, с. 99; 18, с. 102]. Яго творчасць, як і опусы іншых выдатных кампазітараў Рэнэсанса – В. Бакфарка, М. Галілеі, В. Длугарая, Д. Като і іншых упрыгожылі музычную культуру адразу некалькіх краін, у тым ліку і Беларусі.

“Заканадаўцы мод” – капэлы айчынных манархаў XVI стагоддзя былі выдатнымі еўрапейскімі музычнымі цэнтрамі. Арыстакратыя імкнулася не адставаць ад перадавых навінак каралеўскага двара, таму ў гэты перыяд з’явіліся новыя музычныя цэнтры і мастацкія з’явы. А розныя духоўныя асяродкі (пры падтрымцы манархаў і магнатаў) дапаўнялі прыгожы гукавы “вітраж” Залатога веку Беларусі. Гэта перыяд росквіту як свецкай так і духоўнай музыкі, век пошукаў і пераасэнсаванняў, час, калі побач з моцнай мясцовай музычнай традыцыяй з’яўляюцца перадавыя ўзоры заходнееўрапейскага мастацтва. Усё гэта шчыльна пераплятаецца, перацякае адно ў другое, стварае вельмі самабытную, і, адначасна, вельмі еўрапейскую карціну музычнай Беларусі эпохі Рэнэсансу і Рэфармацыі.

Літаратура

1. Дадзіёмава, В. Гісторыя музычнай культуры Беларусі ад старажытнасці да канца XVIII ст. / В. Дадзіёмава. – Мінск, 1994.
2. Капілаў, А. “Літоўская капэла” / А. Капілаў // Энцыклапедыя Літаратуры і мастацтва Беларусі. – Мінск, БСЭ імя П.Броўкі, 1986. – Т. 3.– с. 283.
3. Фралоў, А. Капэла / А. Фралоў // Энцыклапедыя “Вялікае Княства Літоўскае”. – Мінск, 2006. – с. 43–46.
4. Feicht, H. Studia nad muzyką polskiego Renesansu i Baroku / H. Feicht // Opera Musicologica Hieronymi Feicht. – Kraków : PWM, 1980. – Т. III. – s. 562.
5. Gluszczyńska, E. Muzyka nadworna ostatnich Jagellonów / E. Gluszczyńska. – Kraków : PWM, 1988. – 140 s.
6. Morawska, K. Renesans: 1500–1600 / K. Morawska // Historia Muzyki Polskiej. – Warszawa : SUTKOWSKI Edytion Warsaw, 1994/1995. – Т. II.– 413 s.
7. Morawska, K. Sredniowiecze / K. Morawska // Cz. 2 : 1320–1500. – Warszawa, 1998.
8. Policki, A. Dzieje muzyki polskiej w zarysie / A. Policki. – Lwów : Altenberg, 1907. – s. 280.
9. Siownik Muzyki Polskiej / red. Józef Chomiński. – Kraków : PWM, 1964. – Т. 1. – s. 346; Т. 2. – s. 319.
10. Szulcówna, A. Muzykowanie w Polsce Renesansowej / A. Szulcówna. – Poznań, 1959.
11. Witkowski, L. Izraela i J. Laurencjusza czyli tzw. Kancjonał Wirzbiłki i jego

pierwowzory / L. Witkowski, J. Kancjonai. – Jydu : PWN, 1964.

12. Z dziejow polskiej kultury muzycznej. / pod red. Z. Szwejkowskiego. – Krakow : PWM, 1958. – T. I : Kultura staropolska. – s. 360.

13. Biblioteka Instytutu Muzykologii Uniwersitetu Jagellonskiego (Krakow). – Mf 74 poz.

14. Biblioteka Instytutu Muzykologii Uniwersitetu Jagellonskiego (Krakow). Mf 76/2 poz.

15. Скорабагатчанка, А. Беларускія народныя музычныя інструменты XX стагоддзя / А. Скорабагатчанка. – Мінск : Беларуская навука, 2001.

16. Фралоў, А. Шалмей / А. Фралоў // Беларуская энцыклапедыя : У 18 т. – Мінск : БелЭн, 2003. – Т.17.

17. Фралоў, А. Тэрміналагічныя складанасці ідэнтыфікацыі старадаўніх духавых інструментаў. Прататып фагота на Беларусі / А. Фралоў // Весці БДАМ. – № 2. – Мінск, 2002.

18. Фралоў, А. Клабан Крыштаф / А. Фралоў // Энцыклапедыя “Вялікае Княства Літоўскае”. – Мінск, 2006.

Цмыг Г.П.

(Республика Беларусь, г. Минск)

БЕЛОРУССКИЙ ФОЛЬКЛОР В ХОРОВОМ ТВОРЧЕСТВЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ КОМПОЗИТОРОВ: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТ

Хоровое искусство – важнейший носитель национальной идентификации в музыке, так как именно хоровое пение является одним из маркеров белорусского национального своеобразия в мировой культуре. Национальными композиторами создано немало произведений для хора, в которых есть фольклорные истоки. Каждый автор произведения демонстрирует свой подход к проблеме взаимодействия народной и профессиональной художественных систем: обращаясь к фольклору, композитор интерпретирует его в соответствии со стоящей перед ним художественной задачей. По мнению авторитетного белорусского ученого В. А. Антонец, «Национальное композиторское творчество – творческая деятельность, отражающая в образах, жанрах, формах, приемах и средствах профессиональной музыки характеристики и свойства, эстетико-мировоззренческие и художественные предпочтения конкретного этноса как территориальной, социальной (государственной) и культурной общности» [1, с. 3]. В свою очередь, хоровые коллективы охотно включают произведения фольклорного направления в концертный репертуар и предлагают слушателю оригинальную художественную интерпретацию созданной композитором партитуры. При этом, исполнители руководствуются своей творческой установкой и стилевым направлением, в котором они работают. Все вышеизложенное актуализирует проблематику связи с белорусским фольклором не только современного академического хорового композиторского творчества, но и исполнительского искусства.

Специальный вокально-хоровой исполнительский анализ хоровых партитур известных белорусских композиторов Ларисы Симакович, Вячеслава Кузнецова, Александра Рацинского, Леонида Захлевного, Николая Сироты, Людмилы Шлег, Александра Литвиновского, Владимира Зеневича и других лежит в основе нашей разработки вокальных исполнительских технологий для презентации произведений широкого жанрово-стилевого диапазона. В хоровых произведениях, где художественное содержание определяется фольклором, как правило, хоровая фактура находится в тесной связи с жанрово-содержательной системой музыки. В результате процессов отбора, группировки и типизации приемов *quasi фольклорной* техники хорового письма, сформировались различные направления художественного осмысления песенного

фольклора. Прежде всего, они определяются тремя крупными жанровыми сферами в исполнительстве (по манере пения) – народной, академической и эстрадной. В свою очередь, каждая из них базируется на типе «вокального инструмента», для которого предназначается партитура (по типу того, как в оркестровой музыке имеется симфонический оркестр, оркестр русских или белорусских народных инструментов, эстрадно-симфонический оркестр). Так, например, в системе белорусской национальной культуры функционируют: профессиональные и любительские академические хоровые коллективы (капеллы, камерные хоры); хоры народного направления (по манере пения) и различные эстрадные вокальные ансамбли (при этом, академические и народные хоры часто выступают в амплуа эстрадного хора). Отсюда и специфика рецепции средствами академического, народного и эстрадного коллективного вокала природно-тембровых особенностей и исполнительских приемов песенного фольклора: сформировалась особая *quasi фольклорная* техника вокально-хорового функционального изложения музыкального материала. Для примера назовем некоторые характерные приемы: имитации-переключки хоровых групп; «подхват» солиста хором; контрастное рельефо-фоновое взаимодействие солиста и хора (как в песнях с подводкой на Полесье, где «соревнование» верхнего солирующего голоса с хором связано с основополагающими принципами концертности в академической концертной музыке); тематическая индивидуализация, тембровая персонификация (хор выполняет и функцию сопровождения, «реагируя» на музыкально-семантические события, и «развитие сюжета» у солистов) и др. Подчеркнем также, что обращение композиторов к древним пластам фольклорной традиции, повлекло за собой фактурные решения, связанные с реинкарнацией архаики. Так, например, это воссоздание стиля игры на ударных музыкальных инструментах, что в вокально-хоровом воплощении достигается особой организацией тембровых комплексов путем разделения внутри партий и использования разных регистров голосов, в которых осуществляются многократные повторения коротких ритмоинтонационных структур, с использованием силлабического способа вокализации текста в быстром темпе. (См., например, А. Ращинский «Ой, там на гарэ»; Л. Захлевный «Гаварыла поле шырокае»; А. Литвиновский «Каравай» из хоровой кантаты «Зборная суботка» и др.).

Народная манера пения на территории Беларуси связана с этнической исполнительской практикой и генетически обладает духовными ценностями, накопленными в процессе исторического движения к современности. (Более подробно об этом мы писали в нашем исследовании) [3]. В народной хоровой исполнительской практике последних десятилетий наметилась тенденция к театрализации, которая предстает в виде музыкально-сценического воплощения белорусских обрядов и обычаев, сценической постановки авторских сочинений в русле фольклорного жанрово-стилевого направления. Так, общественный резонанс получила сценическая интерпретация Абрамадзейства «Палесскае вяселе» Вячеслава Кузнецова Национальным академическим народным хором РБ имени Г. Цитовича под руководством Михаила Дриневского; спектакли-перфомансы «Русалчын панядзелак», «Бегла коляда-коляда», «Сялянскаму роду няма пераводу» Ларисы Симакович, которые воплотил Фольклор-театр «Госціца».

Новым в последние десятилетия является сохранение и реставрация аутентичного фольклора молодежными фольклорно-этнографическими коллективами, воспроизводящими традиционный фольклор разных регионов на основе анализа имеющихся записей носителей традиции посредством освоения певческой манеры, стилистики, приемов интонирования, звуко-извлечения, звукообразования. Эта область бытия фольклорной песни развивается в учебно-экспериментальной сфере. Так, особую известность получили фольклорный ансамбль «Грамніцы» Белорусского государственного университета культуры и искусств, который работает под руководством профессора Владимира Зеневича; Ансамбль «Валачобнікі» под руководством профессора Владимира Дробыша, который исполняет обработки Николая Сироты, соединяя песню и

танец.

Академическая манера пения опирается на художественно-эстетические и вокально-технологические традиции, аккумулированные в процессе взаимообогащения профессиональных вокально-хоровых культур западно- и восточноевропейского ареала в процессе диалектической преемственности и обмена опытом разных певческих школ. (Более подробно об этом мы писали ранее в нашем исследовании [3]). Для академического хора современными композиторами создаются профессиональные обработки образцов народного творчества на основе интерпретации народной песни в опоре на возможности академического хора как «инструмента». Здесь и особый, в духе «новой фольклорной волны» (по Христиансену) [2], подход к привлечению белорусских музыкальных «этно-символов» (по Антоневиц) [1, с. 193]; авторское прочтение фольклорной интонации и воплощение собственно фольклорного литературного текста (без оригинальной мелодии); жанровое заимствование; творческое переосмысление конкретных фольклорных форм; свобода в расстановке различных фольклорных жанров, в соответствии с задуманными композиционными особенностями и спецификой развертывания формы в крупных вокально-инструментальных произведениях и др. Например, эти особенности находим в свободных обработках для хора Леонида Захлевного («Гаварыла поле»), Александра Ращинского (Три песни «Туман-туман матушка», «З-пад белага камушка», «Ой, там, на гарэ»); Людмилы Шлег («Жавароначкі, прыляціце» из хорового цикла «Каляндарныя песні»); Кантате для хора и солистов «Зборная суботка» (слова народные) Александра Литвиновского; Хоровой сюите для смешанного хора, дудки, скрипки и ударных «Вясковыя святы» (слова народные) Вячеслава Кузнецова; «Купальскіх сцэнах для хора і салістаў, габоя, ударных інструментаў і аутэнтчных галасоў «Раса пала на Купала»» Ларисы Симакович.

Важнейшей особенностью интерпретации современной белорусской хоровой музыки фольклорного направления является необходимость использования *новой quasi-фольклорной хоровой вокальности*. Суть ее в новой концепции человеческого голоса, основанной на внимании к самому звучанию собственно интонирования при известных голосовых импликациях, эмоциональных кодах. Технологии *новой quasi-фольклорной хоровой вокальности* базируются на фундаментальных приемах академического вокала, репрезентирующих певческое мастерство посредством владения приемами *bel canto*. Большой корпус современной белорусской хоровой музыки фольклорного направления предполагает специальное расширение исполнительских приемов хорового академического и народного пения в сфере артикуляции и звуковедения. Указанные исполнительские технологии необходимы для исполнительской интерпретации хоровой музыки фольклорного направления Ларисы Симакович, Вячеслава Кузнецова, Александра Ращинского, Александра Литвиновского и др.

Эстрадная манера пения зиждется на слиянии крестьянского песенного фольклора и эстрадной, массовой песни. В настоящее время исчезли большие хоры народной манеры пения, а на их смену пришли небольшие эстрадные ансамбли, эстрадные хоры. Включение народной песни в контекст патриотических концертов-митингов, торжественных церемоний и мероприятий, развлекательных шоу, требует и специальных ее эстрадных обработок с применением электронных инструментов в сопровождении, компьютерной обработки звука, звукоусиливающей аппаратуры и т.д. В этой жанровой сфере выступают как академические, так и народные хоры, зачастую объединяясь в один сводный исполнительский массив. Все это создает специфический пласт интерпретации народной песенной традиции.

Подводя итоги сказанному, подчеркнем следующее. Для создания музыкантами художественно убедительной интерпретации произведения фольклорного жанрово-стилевого направления, требуется опора на фундаментальные исследования специфики рецепции фольклорных источников в современном композиторском творчестве, именно в

исполнительском аспекте. Специфика современных произведений такова, что композитор, при создании музыкального текста, предназначает его для специального исполнительского состава: народного, академического или эстрадного. Отсюда вытекает особенность современного исполнительства в сфере интерпретации музыки фольклорного направления, которая заключается в том, что певцы активно участвуют в создании звукового образа произведения, становясь «креативными» интерпретаторами, при этом скрупулезно следуют композиторскому тексту, замыслу автора музыки фольклорного жанрово-стилевого направления.

Литература

1. Антоневиц, В. А. Белорусская музыка XX века: Композиторское творчество и фольклор : Учебное пособие / В. А. Антоневиц. – Минск : Белорусская государственная академия музыки, 2003. – 409 с.

2. Христиансен, Л. Из наблюдений над творчеством композиторов «Новой фольклорной волны» / Л. Христиансен // Проблемы музыкальной науки : Сб. ст. / ред. Г. А. Орлов [и др.]. – М. : Сов. комп., 1972. – Вып. 1. – с. 198–219.

3. Цмыг, Г. П. Хоровое дирижерское концертно-исполнительское искусство / Г. П. Цмыг // Белорусское концертно-исполнительское искусство современности: 1991–2016 / Т. Г. Мдивани [и др.] ; редкол. : А. И. Локотко, В. И. Жук, А. В. Гурко. – Минск : Беларуская навука, 2018. – с. 260–323.

Шаройко Е. Н.

(Республика Беларусь, г. Минск)

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВИДЕОКЛИП: К ТЕОРИИ ВОПРОСА

Интенсивность и частота производства музыкальных видеоклипов вывела его на лидирующие позиции в современной медиасфере.

Интерес к музыкальному видеоклипу как объекту научного исследования достаточно высок в зарубежном киноведении. При этом, в англоязычном искусствоведении прослеживается разностороннее изучение клипа как объекта научных изысканий, что объясняется, на наш взгляд, более продолжительной историей развития рассматриваемого явления (с 1960-х гг.). В русскоязычном искусствоведении музыкальный видеоклип попадает в фокус исследований в двухтысячные годы. Проблемы, которые затрагивают авторы в отношении клипа, в основном, формируются вокруг выявления его места в системе экранных искусств и описания художественной природы явления (С. С. Севастьянова, Н. П. Хилько, А. В. Чернышов), в ракурсе решения эстетических проблем (Э. В. Советкина), функционирования музыкального видеоклипа в системе массовой культуры конца XX века (Н. В. Александрова). В последнее время музыкальный видеоклип все больше привлекает внимание музыковедов, в частности, Т. Ф. Шак, обращается к видеоклипу с целью выявления вклада музыки в аудиовизуальный дискурс.

Несмотря на принятую в русскоязычном научном сообществе дефиницию «музыкальный видеоклип», в англоязычной литературе чаще употребляется понятие «музыкальное видео» (musicvideo). В энциклопедии «Британника» музыкальное видео приравнено по статусу рекламного фильма, снятого на популярную музыку, прежде всего, такой его формы, как рок [12]. Искусствовед А. В. Чернышов в отношении музыкального клипа употребляет понятие «песенный видеоклип» (англ. «song video») и считает его одним из ведущих музыкальных жанров современных электронных медиа, синтезирующим на экране песню и некое изображение [8]. По определению белорусского киноведа И. А. Смирновой, музыкальный видеоклип (от лат. «video» – вижу, смотрю;

англ. «clip» – стричь, обрывать) можно считать одним из синтетических жанров, сформировавшихся в жанровой системе экранного искусства на основе его взаимодействия с музыкой [5, с. 259]. Согласно мнению Чжао Акань, английское слово «clip» (с англ. – стричь; обрезать, отрезать, нарезать; глотать (буквы или слоги); сжимать, скреплять) очень точно отражает одну из особенностей сложившейся клиповой формы – дискретность, коллажность нарратива [9, с. 102]. Музыковед С. С. Севастьянова характеризует клип, как новый жанр музыкального видео-театра.

В отношении классификации музыкального клипа как медиа-жанра не существует единого мнения. Одна из первых классификаций музыкального видеоклипа в русскоязычной литературе была предложена музыкальным критиком А. К. Троицким. Безотносительно точного критерия ее составляют: сюжетные, видовые, танцевальные, исполнительские, мультипликационные, экспериментальные клипы [6, с. 18–20]. Более дифференцированный подход к классификации музыкального видеоклипа прослеживается у С. С. Севастьяновой, которая на основе видеоклипов академической музыки, предлагает выделять клипы: 1) исходя из присутствия исполнителя в концертной или театральной записи (концертно-исполнительские, театрализованные), 2) по виду съемки (художественно-игровые, документальные концертно-исполнительские, мультипликационные), 3) по сочетанию средств выразительности (автономные, взаимосвязанные, «нейтральные») [4, с. 23–24]. Согласно мнению Т. Ф. Шак, видеоклипы можно классифицировать: 1) по содержательному ряду (сюжетные, бессюжетные, концертно-танцевальные, имиджевые, образно-поэтические), 2) по типу подачи исполнителя (закадровое и внутрикадровое звучание голоса, концертный клип, игровой клип), 3) по технике создания видеоряда (компиляционные, съемочные, комбинированные) [11, с. 63]. Вышеизложенные классификации – есть частные варианты классификации музыкального видеоклипа, и могут претендовать на универсальность.

Помимо выявленных выше под-жанров музыкального видеоклипа, отдельные исследователи выделяют иные оригинальные под-жанры. Так, И. Э. Горюнова говорит о наличии видовых клипов на популярную музыку, в которых отсутствует драматургический сюжет [2]. Исследователь Д. А. Кожемяка выделяет танцевальный видеоклип, как оригинальную форму презентации неакадемических форм танца (эстрадный, уличный) на экране, главной особенностью которого является отсутствие сценического оригинала хореографического произведения, идентичного тому, что презентуют в клипе [3, с. 12]. По утверждению Чжао Акань, распространение и доступность компьютерных технологий привели к оформлению такой оригинальной формы клипа, как «сетевой оригинальный видеоклип» или «неофициальное музыкальное видео», созданного и распространяемого с помощью Интернета [10, с. 395]. Необходимость выделения последнего типа оказалась продиктована современными реалиями, когда при наличии дешевого оборудования с видеокамерой, реципиент может самостоятельно записывать концерты, и впоследствии загружать полученный контент на любой из доступных видео-хостингов (YouTube, Vimeo). На наш взгляд, в классификацию Чжао Акань можно внести уточнения и получить следующие четыре типа музыкальных видеоклипов:

- 1) «официальный музыкальный видеоклип» (от англ. official music video) – записан в студии, показывает артиста;
- 2) «живой профессиональный музыкальный видеоклип» (от англ. professional live video) – профессиональная запись выступления, полученного в ходе концерта или фестиваля;
- 3) «живой любительский музыкальный видеоклип» (от англ. amateur live video) – любительская запись выступления, полученного в ходе концерта или фестиваля.
- 4) «лирический музыкальный видеоклип» (от англ. lyric video) – содержит текст песни, наложенный на неподвижный фон или встроенный в музыкальное видео.

Очевидно, что представленные классификации музыкального видеоклипа осуществляются по разным содержательно-тематическим, технологическим, эстетическим и функциональным признакам. При анализе музыкального видеоклипа можно пользоваться той классификацией, которая, по мнению исследователя, в большей мере соответствует субъективным представлениям о под-жанре музыкального видеоклипа.

Музыкальный видеоклип – это аудиовизуальная форма репрезентации популярной или академической музыки в формате короткого временного отрезка (от трех до пяти минут). Видеоряд в музыкальном видеоклипе выполняет, по отношению к музыке, соподчиненные драматургические функции, присущие самой музыке в иных жанровых модификациях экранного искусства. Перевод песенного (музыкального, звукового) содержания в визуальный ряд реализуется режиссером посредством монтажа образно-смысловых построений, согласно музыкальному тексту, исключение составляют танцевальные клипы, где ритмизирующим средством монтажа является танец.

Частота смены кадров в видеоклипе варьируется от одной до четырех секунд. Со временем подобный быстрый монтаж кадров получил название «клиповый монтаж». По определению Н. И. Утиловой, «Клиповый монтаж – это многослойный монтаж, основанный на технике соединения хронометрически коротких кадров, с возможным применением спецэффектов, вызывающих разной степени ассоциативность; конструирующий виртуальную реальность или передающий в близкой человеческому восприятию действительности поток событий, то есть, фрагментарно» [7, с. 137]. В видеоклипах музыка выполняет формо- и смыслообразующую функцию. Вместе с тем, существует проблема идентификации. Ее суть заключается, по мнению исследователя Э. Гудвина, в том, что неясно, какой означающий присоединяется к означаемому, или действительно ли слияние звука и образа иногда настолько велико, что два означающих фактически являются одним?! [14, с. 58] Музыка способна генерировать образы в процессе ее прослушивания, и в случае музыкального видеоклипа можно говорить о его синестетической природе (от древнегреч. син – «вместе» и эстезис – «ощущение»). На этом факте базируется идея демонстрации подчинения визуальных образов музыке в видео. Исследователь Э. Гудвин считает, что конфигурацию визуальных эффектов в видео предопределяет темп песни, который отражается в движении камеры, монтаже, световых эффектах, движении персонажей и т. д. Вторым параметром, по мнению этого же автора, является голос певца, визуализированный через движения губ; его жесты, подчеркивающие определенные выразительные свойства голоса.

Говоря о синтетической природе музыкального видеоклипа, помимо взаимодействия музыки и видео, нужно учитывать проблему взаимодействия слова и музыки, литературной канвы и реального звукового строя, вербальной конкретики и надвербальной фоно-сферы, то есть того, что есть «по тексту», и того, что обнаруживается в смысловых планах «над текстом», в результате чего возникает ситуация амбивалентности содержания (вплоть до разноречия изображения и музыки), а в звуковой ткани вырастают художественные обобщения, выводящие далеко за пределы, обозначенные визуальным рядом. С этой точки зрения, музыкальный видеоклип можно определить, как «сложно организованное текстовое единство, в структуре которого вербальный, иконический и мелодический компоненты могут быть в различных соотношениях друг с другом. Вербальный компонент представлен текстом песни, а также скриптами и субтитрами. Иконический компонент включает в себя видеоряд» [1, с. 22].

Музыкальный видеоклип, как оригинальная экранная форма, опирается на ранее существовавшие жанры изобразительного искусства, кино и телевидения. Музыкальный видеоклип представляет собой широкий диапазон художественных решений: от чрезвычайно абстрактных видео, подчеркивающих цвет и движение, до тех, которые рассказывают целую историю. Но большинство видео, как правило, не являются нарративными. Особенно эта тенденция усиливается с середины 1980-х годов, вследствие

влияния постмодернизма на искусство последней трети прошлого века. В любом случае, в своем повествовательном измерении музыкальный видеоклип направлен на поддержание музыки, выделение текста и демонстрацию звезды.

Музыкальные клипы не воплощают полные повествования и не передают тонко проработанные истории по множеству причин, некоторые из которых очевидны, а некоторые менее очевидны. Самое главное, что видео следует форме песни, которая имеет тенденцию быть циклической и эпизодической, а не последовательно направленной. В более общем плане, видео имитирует проблемы поп-музыки, которые, как правило, являются рассмотрением темы, а не ее воплощением. Если цель изображения в музыкальном видеоклипе заключается в привлечении внимания к музыке, как к коммерческому продукту, то считается, что изображение не должно рассказывать историю или содержать сюжет, в отличие от игрового фильма. В противном случае, как отмечает К. Верналис, клипмейкеры рискуют настолько увлечься действиями персонажей или предстоящими событиями, что нас выдергивают за пределы видео и вовлекают в другие повествовательные возможности [15, с. 4]. По ходу развития музыкального видеоклипа песня отступала на задний план, точно также, как когда-то музыка, с момента ее появления в фильме. Видеоизображение в музыкальном видеоклипе выигрывает от утаивания информации, противостояния зрителю с двусмысленными или неясными изображениями – если есть история, то она существует только в динамическом отношении между песней и изображением, поскольку они разворачиваются во времени [13, с. 289].

Таким образом, проблемное поле теоретического изучения музыкального видеоклипа составляет широкий круг проблем терминологического, классификационного, морфологического порядка. Их наличие указывает на техногенную природу явления, непрерывное развитие в контексте системы экранных искусств, начиная с последней трети XX века. Научная рефлексия по поводу музыкального видеоклипа актуализирует его изучение, стимулирует дальнейшие изыскания и осмысления заявленного художественного явления.

Литература

1. Большакова, Л. С. О содержании понятия «Поликодовый текст» / Л. С. Большакова // Вестник Самарского государственного университета. – 2008. – № 63. – с. 19–24.
2. Горюнова, И. Э. Музыкальный видеоклип. К проблеме медижанра / И. Э. Горюнова // Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании : матер. VII Всеросс.науч.-практ. конф., 28 марта 2015 г. – СПб., 2015. – с. 18–21.
3. Кожемяко, Д. А. Особенности презентации хореографического искусства в экранной культуре : авторефер. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Д. А. Кожемяко. – Минск : [б. и.], 2017. – 23 с.
4. Севастьянова, С. С. Проблема синтеза искусств в экранном музыкальном театре: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / С. С. Севастьянова ; Казан. гос. конс. им. Н. Г. Жиганова. – Астрахань, 2004. – 27 с.
5. Смирнова, И. А. Музыкальный видеоклип как синтетический жанр видеоискусства / И. А. Смирнова // Культура. Наука. Творчество : X Междунар. науч.-практ. конф. (Минск, 12 мая 2016 г.) : сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств, Белорус. гос. акад. музыки, Белорус. гос. акад. искусств. – Минск, 2016. – [Вып. 10]. – с. 258–262.
6. Троицкий, А. К. Видео-поп: прогресс или нажива? / А. К. Троицкий // Муз. жизнь. – 1986. – № 5. – с. 18–20.
7. Утилова, Н. И. Клиповый монтаж и иллюзорный мир / Н. И. Утилова // Вестник

ВГИК. – 2012. – Т. 4. – № 2–3. – с. 131–146.

8. Чернышов, А. В. Секреты песенного видео [Электронный ресурс] / А. В. Чернышов // Медиамузыка. – Режим доступа: http://mediamusic-journal.com/Issues/3_3.html#prettyPhoto. – Дата доступа: 13.07.2020.

9. Чжао Акань. Технология виртуальной реальности как факт трансформации жанра видеоклипа / Акань Чжао // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2019. – № 3. – с. 101–107.

10. Чжао Акань. Специфика сетевых оригинальных видеоклипов в контексте кино- и телеискусства Китая / Акань Чжао // Культура: открытый формат-2016 (библиотекведение, библиографоведение и книговедение, искусствведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность) : сб. науч. ст. / Белорусский государственный университет культуры и искусств. – Минск, 2017. – с. 394–397.

11. Шак, Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста / Т. Ф. Шак ; Федер. гос. образоват. учреждение высш. проф. образования «Краснодарский гос. ун-т культуры и искусств». – Краснодар : КГУКИ, 2010. – 325 с.

12. Carson, T. Music video [Electronic resource] / T. Carson // Encyclopedia Britannica. – Mode of access: <https://www.britannica.com/art/music-video>. – Date of access: 23.08.2020.

13. Fiske, J. British Cultural Studies and Television / J. Fiske // Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism / ed. by R. C. Allen. – 2d ed. – Chapel Hill, 1992. – p. 284–326.

14. Goodwin, A. Dancing in the distraction factory, music television and popular culture / A. Goodwin. – Minnesota : University of Minnesota Press, 1992. – 264 p.

15. Vernallis, C. Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural / C. Vernallis. – New York : Columbia University Press, 2004. – 480 p.

Ярмалінская В.М.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ПРАСТОРАВАЕ РАШЭННЕ ПЕРШЫХ СПЕКТАКЛЯЎ ТЭАТРА ІМЯ ЯНКІ КУПАЛЫ

ДА 100-ГОДДЗЯ НАЦЫЯНАЛЬНАГА АКАДЭМІЧНАГА ТЭАТРА ІМЯ Я. КУПАЛЫ

Сцэнаграфія Беларусі першых дзесяцігоддзяў мінулага стагоддзя ў гістарычным развіцці мае агульнае падабенства з еўрапейскімі краінамі, і адначасова вызначаецца сваімі ўласнымі рысамі. У гэты перыяд лідарам тэатральнага мастацтва з’яўляецца Першы беларускі дзяржаўны тэатр, звяртаюць на сябе ўвагу яркія імёны мастакоў – Канстанціна Елісеева, Аскара Марыкса, Вадзіма Рындзіна, Барыса Малкіна, Барыса Волкава і іншых. Іх сцэнаграфічныя вырашэнні мы звязваем з рэалістычным кірункам. Першыя спектаклі БДТ-І неад’емны ад імя К. Елісеева. У гэтым тэатры ім былі аформлены наступныя спектаклі: “На дне” М. Горкага (1920), “Залёты дзяка” У. Галубка, “Хам” Э. Ажэшка, “Вяселле” В. Гарбацэвіча, “На Купалле” М. Чарота (усе пастаноўкі 1921). Нельга не адзначыць, што мастацкае афармленне першых спектакляў БДТ-І не вызначалася арыгінальнасцю. Можна сказаць, што рабіліся намаганні дзеля таго, каб сцэна не была пустой. Дэкарацыі пераносіліся з аднаго спектакля ў другі, і былі толькі фонам дзеяння. Як адзначаў у адным са сваіх артыкулаў Гурыій Барышаў: *“Афармленне ранніх пастановак БДТ-І у цэлым нельга лічыць мастацкі паўнацэнным, таму што поруч з занавя напісанымі дэкарацыямі выкарыстоўваліся і “тыпавыя павільёны” дарэвалюцыйных мастакоў В. Біцалева і К. Ульрых, якія ўносілі ў спектакль разнабой, парушалі яго стыльовае і жывапіснае адзінства, перашкаджалі цэласнаму ўспрымання спектакля глядачом”* [2, с. 57–58]. Аб мастацкім афармленні спектакля “На дне” М. Горкага амаль не захавалася звестак. Вядома толькі, што гэта быў перанос сцэнаграфіі пастаноўкі п’есы ў Маскоўскім

мастацкім тэатры 1902 года. Сцэнограф К. Елісееў ішоў услед за дэкарацыяй вядомай пастаноўкі, не ўносячы на беларускую сцэну амаль нічога новага ў прадметным свеце спектакля. Ён рэканструіраваў месца дзеяння, імкнуўся да бытавога падабенства, дакладнасці касцюмаў персанажаў. Але ўжо з пастаноўкай “На Купалле” М. Чарота (рэжысер Еўсцігней Міровіч, кампазітар У. Тэраўскі, балетмайстар К. Алексютовіч) звязаны сапраўдныя адкрыцці, як у рэжысёрскай пабудове спектакля, так і ў яго сцэнаграфіі. Упершыню мастацкае афармленне было арыгінальным і нечаканым для гледача. Спецыяльна да спектакля была выканана заслона з беларускіх абрусаў, існаванне якіх у спектаклі падкрэслівала народныя вытокі сцэнічнага твора. Мастак імкнуўся стварыць на сцэне казачны пейзаж: загадкавы магутны лес з развесістымі дрэвамі быў выпісаны на асноўнай дэкарацыі. На асветленай лясной паляне з’яўляліся жывапісныя русалкі і ведзьмы, духі і казачныя лясныя істоты. Упершыню для кожнага казачнага персанажа быў прыдуман свой непаўторны касцюм і грым. Гэта было сапраўдным адкрыццём для тэатра і нечаканасцю для гледача.

На той час свежасцю задумы вызначалася сцэнаграфія спектакля “Вяселле” В. Гарбацэвіча. Перад гледачом праходзіў тэатралізаваны абрад вяселля з яркімі, удала выкананымі народнымі касцюмамі жаніха і нявесты, шматлікіх гасцей. У спектаклі ўдала знітоўваліся дэкарацыі, музыка, песні і танцы. На працягу дваццатых гадоў мінулага стагоддзя тэатральны мастакі часта ездзілі ў экспедыцыі, наведвалі беларускія вёскі, рабілі не толькі замалёўкі касцюмаў, сялянскага быту, але і прывозілі з вандровак арыгінальныя, зробленыя ўласнымі рукамі наміткі, посцілкі, андаракі, рушнікі. Усё гэта выкарыстоўвалася ў спектаклях. На жаль, у нашых музейных калекцыях і архіве тэатра не захаваліся эскізы работ К. Елісеева. Ёсць толькі адзінкавыя здымкі мізансцэн.

Прафесійны этап развіцця беларускай сцэнаграфіі і сцэнаграфіі тэатра імя Я. Купалы неадлучны ад імя *Аскара Марыкса*, які прыехаў з Расіі ў Мінск у 1920 годзе. Прадставім наступныя цікавыя энцыклапедычныя звесткі: тэатральны мастак, графік, педагог. Народны мастак Беларусі (1961). Скончыў Акадэмію мастацтваў у Празе (1912), вучыўся ў Варшаўскай школе прыгожых мастацтваў (1912–1914), у Вене і Львове. У 1922–1929 і 1934–1939 гадах – галоўны мастак БДТ-I [3, с. 89–90]. Яго сцэнаграфічныя вырашэнні вызначаюцца кампазіцыйнай выразнасцю, маштабным бачаннем падзей і персанажаў драматургічных твораў, а эскізы – высокай жывапіснай культурай выканання. Творчасць гэтага мастака, можна сказаць, сфарміравала аблічча беларускага тэатра пачатку ХХ стагоддзя і актыўна паўплывала на творчасць тэатральных мастакоў наступных пакаленняў. У БДТ-I А. Марыксам былі аформлены наступныя спектаклі: “Раскіданае гняздо” Я. Купалы (1921), “Машэка” і “Кастусь Каліноўскі” (1923), “Кар’ера таварыша Брызгаліна” і “Каваль-ваявода” Е. Міровіча (1925), “Мешчанін у шляхецтве” Мальера (1924), “Мост” Я. Рамановіча (1929), “Салавей” З. Бядулі (1937), “Ваўкі” Р. Ралана (1923), “Капітанская дачка” паводле А. Пушкіна (1937), “Ваўкі і авечкі” А. Астроўскага (1936), “Апостал сатаны” (“Вучань д’ябла”) Б. Шоу, “Іх чацвёрка” Г. Запольскай, “Жрэц Тарквіній” С. Паліванава, “Польскі жыд” Эркмана-Шатрыяна, “Пасланец” Л. Родзевіча (1922) і іншыя, без якіх сёння немагчыма ўявіць гісторыю Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Я. Купалы.

У першай пастаноўцы на сцэне БДТ-I – “Раскіданае гняздо” – А. Марыкс ішоў за рэжысурай Фларыяна Ждановіча. Пастаноўшчык не акцэнтаваў ўвагу на сацыяльным гучанні купалаўскага твора, а падкрэслена ідэалізаваў характары і іх узаемаадносіны. *“Касцюмы ў большасці сваёй не раскрывалі сацыяльнай прыналежнасці кожнага персанажа, – адзначае Г. Барышаў, – члены збяднеўшай сям’і Лявона Зябліка на працягу ўсяго спектакля былі апрануты ў новыя, чыстыя касцюмы. Адзенне Незнаёмага – шырокі, цёмны плашч, які спадае вялікімі прыгожымі складкамі яшчэ болей узмацняла сімвалічнае тлумачэнне гэтага вобраза пастаноўшчыкам спектакля. Аднак, нягледзячы на памылковую трактоўку п’есы, дадзеную рэжысёрам, і некаторую ідэалізацыю ў*

мастацкім афармленні спектакля, сама спроба А. Марыкса выявіць ідэйную задуму Я. Купалы ў рэалістычнай дэкарацыі мела вялікае значэнне для далейшага развіцця тэатральна-дэкарацыйнага мастацтва рэспублікі” [2, с. 60–61].

Гісторыя тэатра беражліва захоўвае і спектакль “Жрэц Тарквіній” С. Паліванава (рэжысёр Е. Міровіч, 1922) у мастацкім афармленні А. Марыкса (фонд мастака захоўваецца ў Нацыянальным гістрычным музеі Рэспублікі Беларусь). Захаваўся таксама цэлы шэраг фотаздымкаў спектакля (у тым ліку і апублікаваных), малюнкаў, эскізаў касцюмаў персанажаў. Мастак выбудоўваў на сцэне пампезны храм з магутнымі калонамі, шырокімі прыступкамі лесвіц і падмуркам, аздобленым ляпнінай. А. Марыкс імкнуўся як мага бліжэй наблізіць да глядача галоўнае месца дзеяння спектакля. Высокая лесвіца сімвалізавала шлях да высокіх дасягненняў і мар герояў пастаноўкі. Касцюмы былі выкананы ў стылі эпохі, у якой адбываліся падзеі. Свабодна спадаючыя, лёгкія і простыя. Жрацы былі апрануты ў белае прасторнае адзенне, аздобленае золатам, магчыма таму што лічылі сябе роўнымі недасягальным багам. Гэтым касцюмам павінны былі адпавядаць жэсты, рухі біблейскіх персанажаў. “Жрэц Тарквіній” быў цікавым вопытам для Тэатра імя Я. Купалы не толькі ў вобласці сцэнаграфіі, але і для кожнага актёра, занятага ў спектаклі.

Адзін з першых спектакляў на купалаўскай сцэне – “Машэка” Е. Міровіча вельмі адрозніваўся ад папярэдніх пастановак, у якіх дэкарацыі пераходзілі з аднаго спектакля ў другі. Захаваліся эскізы дэкарацыі да гэтага спектакля ў фотаздымках і малюнках. Відавочна, што ў іх А. Марыкс адштурхоўваўся ад драматургічнага матэрыялу, неардынарных характараў персанажаў п’есы. Літаратурная аснова з’яўлялася галоўнай для мастака. Як і ў паэме, ўсё ў сцэнаграфічным вырашэнні накіравана да магутнага замка. Недасягальным, змрочным паўстае прытулак князя, які нібы за высокім лесам, схаваны за густою чорнаю сцяной. Вартавыя вежы ахоўваюць яго ад нябачнага ворага. У правай частцы ліста вымалёўваюцца старыя шэравата-сінія дрэвы без лісця, сіратліва туляцца на голых ствалах адзінокія арэлі. Магутнае архітэктурнае збудаванне замка ўдала спалучаецца з блакітным небам, пейзажам на задніку сцэны, на якім зафіксаваны заліўны луг і лёгкімі штрыхамі намалюваны малады лес на беразе Дняпра. Эскіз выкананы графічна, пераважна, у чорна-белых колерах, якія вельмі дакладна перадаюць тужлівую атмасферу падзей спектакля і дапамагаюць стварыць адзін з яго вобразаў. На адным з эскізаў – стогадовая Пушча, якая стала прытулкам Машэкі. У яе прыгажосці і сіле – прыгажосць і непакіснасць галоўнага героя. Адзін з эскізаў пазначаны мастаком як “Княжацкая грыдніца”, якая ў пастаноўцы станавілася вобразам-сімвалам жорсткай улады князя. Канкрэтна акрэслена прастора, з якой, здаецца, няма выйсця: цемра і адзінота паглынаюць ўсё навакол. Прыцягвае ўвагу двойное крэсла князя і Ганны, тут жа, побач – стол для гасцей, над якім трымаецца на цяжкіх ланцугах вялікая люстра, якая, здаецца, не выпраменьвае святла, а з’яўляецца толькі часткай інтэр’ера. Нават тканьыя яркімі фарбамі дываны на малюнку не надаюць памяшканню радаснага настрою і цеплыні. Уяўляецца, што ўсё тут, у прапанавай прасторы, нязменна застыла і згубіла асалоду жыцця. Але нечакана на гэтым змрочным фоне ўзнікаюць яркія жартаўлівыя калядныя персанажы другога эскіза – Казы і Жорава, Цыгана з мядзведзем, вясёлыя сяляне спяваюць знаёмыя песні пад гукі дуды і цымбалаў. Уся гэта яркая карціна Каляд ўрываецца ў жорсткі няўтульны свет насілля і ўлады, і нечакана ўзнікае свята са сваімі фарбамі і добрым настроем. На кантрасце выкананы і касцюмы персанажаў: белае простае адзенне сялян адценена побач з раскошнымі ўборамі князя і Ганны, чырвонымі кафтанамі і эфектнымі аксамітавымі накідкамі дружыны. У эскізе “Грыдніца Машэкі” падкрэслена магутнасць і мэтанакіраванасць гаспадара памяшкання: столь тут трымаецца на тоўстых ялінах і слупах-падпорах, падлога ж застаўлена бочкамі з порахам. Прасторны пакой упрыгожвае баявая зброя. Чырвоны дыван, які пакрывае частку грыдніцы, толькі адцяняе канкрэтныя прадметы і дэталі, якія ў ва многім характэрызуюць героя пастаноўкі.

“У “Машэку”, магчыма, упершыню на беларускай прафесійнай сцэне можна было выразна ўбачыць імкненне пастаноўшчыкаў выкарыстаць нацыянальны каларыт, этнаграфічныя дэталі, архітэктурныя збудаванні не проста як прыкметы быту, што акружаюць чалавека, але таксама як сродак вобразнага эмацыянальнага ўздзеяння на глядача”, – адзначана ў “Гісторыі беларускага тэатра” [1, с. 69]. І там жа – Спектакль “Машэка” можна лічыць пачаткам новага этапа у беларускім тэатральна-дэкарацыйным мастацтве, што прыйшоў на змену этнаграфічна-бытавому афармленню...”.

Знакавай пастаноўкай як для Тэатра імя Я. Купалы, так і для А. Марыкса, стаў спектакль “Кастусь Каліноўскі” Е. Міровіча. Галоўным пры стварэнні гэтага спектакля была гістарычная канкрэтнасць. Як адзначаў Г. Барышаў: *“Дэкарацыі, створаныя па эскізах А. Марыкса, – праўдзівае і канкрэтнае адлюстраванне рэвалюцыйных падзей мінулага, для мастацкага афармлення “Кастуся Каліноўскага” характэрна рамантычная прыўзнятая, дакладнасць рэалістычнай формы, вялікая жывапісная культура, вобразнасць. Мастак змог у рамках сваіх дэкарацый стварыць дзеючае асяроддзе, якое дапамагае выявіць сутнасць адлюстраванай у спектаклі рэвалюцыйнай падзеі, паўстання”* [2, с. 74].

Эскізы мастака падкрэсліваюць рэалістычны накірунак пастаноўкі. На эскізе першай карціны вымаляваны пакой ў стылі класіцызму з мэбляй у стылі ампір, высокімі вокнамі, занавешанымі цяжкімі барвовымі штурамі, бронзавай лямпай на элегантным століку, фарфоравымі вазамі, белым мармуровым камянам і партрэтам Панятоўскага. Менавіта без гэтых канкрэтных прадметаў нельга было ўявіць сабе добра абсталяваныя дамы польскай арыстакратыі тых часоў. Спектакль апавядаў аб канкрэтных гістарычных падзеях, рэальных героях і іх учынках, такімі ж рэальнымі былі ва ўяўленні мастака і намалёваныя мізансцэны, якія дэманструюць месца дзеяння. Адзін з эскізаў першага акта мае назву “Вострабрамскія слупы”. Выкананы пераважна ў чорна-белых колерах з украпленнем жаўтавата-карычневатых цёплых фарбаў. Праз арку варот можна назіраць наступную карціну: велічны касцёл, які ўзвышаецца над закінутай вулачкай, асветлены яркім сонцам, тут жа, побач – сціплы манастыр святога Духа. Менавіта ў гэтым ціхім двары, каля так званых вострых варот, адбывалася запланаваная сустрэча Каліноўскага і яго паплечнікаў, гучалі прызывы да барацьбы. Месцам дзеяння другога акта была закінутая беларуская вёска на Гродзеншчыне, у якой таксама дзейнічаў атрад Каліноўскага і знаходзіўся яго штаб. Мастак маляваў восеньскі пейзаж на задніку сцэны, і яшчэ блакітнае неба, нескранутае вераснёўскімі туманамі, на самой ж сцэне растуць восеньскія развесістыя дрэвы, у правай частцы – звяртае на сябе ўвагу вялікі пахілены крыж з распяццем, нібы ахоўваючы вёску і яе жыхароў. Эскіз “Прыёмная Мураўёва-вешацеля” у параўнанні з папярэднім – нібы з нейкага іншага жыцця, казённага і недарэчнага. Выкананы ён ў шэравата-зялёных колерах, большую частку прастору займае вялікі стол, побач – сейф, і адзіным упрыгожаннем з’яўляецца партрэт Аляксандра II, які вісіць над галавой гаспадара гэтага кабінета.

Сцэнічная прастора, зафіксаваная на эскізах мастака, падкрэслівае рэалістычны кірунак пастаноўкі. Шматслойны сваім выкананнем (архітэктурныя дэталі збудаванняў, колеры, паўтаны) эскіз “Святаянскія мury”. Менавіта на ім створаны вобраз пасткі, у якую трапляе галоўны герой. На малюнку зафіксавана вузкая вулачка Вільні, якая падзяляе сабой Святаянскі касцёл і манастыр. Над ёй навісаюць аркі каменных домікаў, напластоўваюцца, і ў канцы калідора закрываюць праход. У гэтым сціснутым праходзе вымалёўваюцца фігуры салдат са зброяй, яркі агеньчык ліхтара, нахіленага ад моцнага ветру, белыя гурбы снегу, якія яшчэ больш сціскаюць праход па вуліцы. Менавіта ў такі зімовы вечар і быў арыштаваны Каліноўскі. Нягледзячы на непрывабныя абставіны – нешта містычнае ўяўляецца ў гэтым маленькім заснежаным завулку з халоднымі застылымі постацямі вартавых каля дзвярэй. Таямніца хаваецца і па-за імі, і за лесвіцай з круглымі парэнчамі, і ў цёмных вокнах старога, халоднага закінутага дома. І нават у

знікаючай за збудаваннямі, бясконцай дарозе. Цэлы шэраг мізансцэн, намалюваных мастаком, выбудоўвае няпросты па сваім настроі спектакль. Эскізы ілюструюць канкрэтнае месца дзеяння: невялікую шэрую плошчу, на якой шматлюдна і няўтульна; пустую, адштурхальную, цёмна-зялёную камеру турмы, дзе знаходзіўся галоўны герой. Мастак дакладна перадае атмасферу кожнай мізансцэны: трывожную, напружаную, але заўсёды нязменна загадкава-прыцягальную.

Зусім іншыя фарбы з’яўляюцца ў палітры прасторы спектакля “Каваль-ваявода” Е. Міровіча (1925), створанай А. Марыксам. У гэтай пастаноўцы мастак разам з рэжысёрам імкнуўся да спалучэння яркай відовішчнасці з ўмоўнасцю вобразных сродкаў. Умоўным на сцэне быў і палац Ваяводы. На адным з эскізаў дэкарацый да спектакля (архіў тэатра імя Я. Купалы) у блакітна-шэрых фарбах намалюваны пакой палаца. У агульнай стрыманай гаме яркай кропкай выдзяляецца чырвоны трон з прыступкамі і бакавой дзверцай, з якой павінны выходзіць выканаўцы. Калоны тэрасы ўпрыгожаны факеламі і тэатральнымі маскамі. Такім чынам, палац ваяводы можна было ўявіць і канкрэтным месцам дзеяння, і цыркам, і закулісsem, дзе весяліліся акцёры. На чорным аксамітавым фоне былі змешчаны лесвіцы, якія давалі магчымасць самай нечаканай пабудовы мізансцэн.

Асновай мастацкага афармлення ў эскізах дэкарацый стала падкрэсленая тэатральнасць, нават абсурднасць, якая аб’ядноўвае паміж сабой у адной прасторы самае неспалучальнае: веліч непарушнага, недасягальнага палаца, з якога няма выйсця і побач – адчуванне свабоды ў зафіксаваным бясконцым полі з жоўтымі снапамі, якія нібы знітаваны з недасягальным небам, па якім плывуць лёгкія блакітныя аблогі. Незвычайнымі на малюнках з’яўляюцца і касцюмы персанажаў Ваяводы і Блазна. У іх вырашэнні пераважаюць яркія жоўта-аранжавыя колеры, чырвоныя, малінавыя, якія павінны ствараць настрой свята, гульні і вяселля на сцэне. Мастацкае афармленне А. Марыкса канкрэтна працавала на сінтэтычную ідэю пастаноўкі. У “Каваль-ваяводзе” тэатр імкнуўся да спалучэння розных відаў мастацтва – драматычнага, музычнага і харэаграфічнага. І важна адзначыць, што спроба гэта была даволі ўдалай, як для пастаноўшчыкаў спектакля, так і для выканаўцаў. “Па-мастацку завершанымі атрымаліся ў спектаклі масавыя сцэны, апрацаваныя рэжысёрам да дробязей. Многа было народных песень, танцаў, карагодаў, у падрыхтоўцы якіх удзельнічалі кампазітар Л. Маркевіч, хормайстар У. Тэраўскі і балетмайстар К. Алексютовіч” [1, с. 81].

Дваццатыя і трыццатыя гады ХХ-га стагоддзя звязаны са станаўленнем першага нацыянальнага тэатра і прафесійнай беларускай сцэнаграфіі. Найбольш выразнымі, акрамя названых вышэй, былі таксама спектаклі: “Мост” Я. Рамановіча (рэжысёр Е. Міровіч, мастак А. Марыкс, 1929), “Міжбур’е” Д. Курдзіна (рэжысёр Е. Міровіч, мастак Д. Крэйн, 1929), “Гута” Р. Кобеца (рэжысёр Е. Міровіч, мастак Д. Крэйн, 1930) і іншыя. Відавочна, што мастацкае афармленне спектакля было вельмі цесна злучана з драматычным творам і рэжысёрскай задумай таго ці іншага спектакля. Гэтыя дзве акалічнасці былі самымі важнымі для сцэнографа пры стварэнні мастацкага вобраза спектакля. Да прыкладу, “Гута” – першая п’еса на тэму індустрыялізацыі Беларусі – прагучала надзвычай ярка не толькі ў Мінску, але і па-за межамі Беларусі – у Польшчы, Чэхаславакіі, Венгрыі, Аўстрыі, – не толькі дзякуючы рэальным героям, ролі якіх былі выдатна сыграны акцёрамі тэатра – У. Крыловічам і У. Уладамірскім, але і дзякуючы мастацкаму афармленню. На сцэне ўсё было дакладна, як у звычайным жыцці, мастаком была з любоўю прадстаўлена тагачасная гута з бліскучымі аранжавымі фарсункамі і агеньчыкамі шкладуваў. Вытворчая пабудова не была недарэчнай, а выклікала цікавасць у глядача, таму што ўпершыню была вынесена на тэатральныя падмосткі. У канцы дваццатых – пачатку трыццатых гадоў мінулага стагоддзя спектаклі ў БДТ-І афармлялі таксама: Дзмітрый Уласюк, Давід Крэйн, Сігізмунд Тоўбін, Ліпа Кроль, Валянцін Шкляеў, Вадзім Рындзін, Іван Ушакоў, Меер Аксельрод, Соф’я Вішнявецкая, Алена Фрадкіна і многія іншыя таленавітыя творцы.

Важна падкрэсліць, што мастакі ў акрэслены перыяд працавалі ў двух накірунках. Адны – у рэалістычным, якія імкнуліся да стварэння на сцэне канкрэтнага месца дзеяння, рэканструкцыі быту і касцюмаў персанажаў таго часу. Для іх было звычайным выкарыстанне на падмостках дакладных прадметаў штодзённага жыцця.

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

Для першых мастакоў тэатра імя Янкі Купалы арыенцірам быў высокі прафесіяналізм у выкананні эскізаў касцюмаў, мізансцэн і дэкарацый, што відавочна з захаваных матэрыялаў у тэатрах і фондах архіваў. Бясспрэчна, што з самага пачатку заснавання прафесійнага тэатра Беларусі побач зацвердзіліся два кірункі ў сцэнаграфіі: рэалістычны і эксперыментальны, якія, на нашу думку, з’яўляюцца блізкімі паняццям – “традыцыйналісцкі”, звязаны з захаваннем класічных тэатральных форм і традыцый і “мадэрнісцкі”, якому ўласціва сцвярджанне новага, імкненне да аднаўлення сцэнічнай мовы. І на працягу многіх дзесяцігоддзяў гэтыя кірункі ідуць паралельна і перакрываюцца, дапаўняюць адзін аднаго, ствараючы агульную і непаўторную карціну айчынай сцэнаграфіі. І, дзякуючы таму, што былі і ёсць розныя творчыя шляхі, любое мастацтва – дэкарацыйнае, выяўленчае, архітэктурнае, музыкі і іншае – толькі ўзбагачаецца і мае магчымасць развівацца далей. Такім чынам, мяняецца сцэнічная прастора, набывае ўсё больш і больш сучасныя рысы, іншым становіцца і ўсё, з чаго знітоўваецца мастацтва сцэнаграфіі: ад дэкарацый да тэатральнага касцюма, масак, грыву і г. д. Будучы зменлівай і часам непрадказальнай для гледача, сцэнаграфія непасрэдна ўздзейнічае на ўсе складнікі спектакля. І магутна сцвярджае сябе праз творчасць мастакоў як бясспрэчны феномен.

Літаратура

1. Гісторыя беларускага тэатра: у 3 т. / Акад. навук Беларус. ССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; рэдкал.: У. І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск: Навука і тэхніка, 1983–1987. – Т. 2: Тэатр савецкай эпохі, 1917–1945 гг. / У. І. Няфёд [і інш.]; рэд. тома: Т. Я. Гаробчанка, К. Б. Кузняцова, У. І. Няфёд. – 1985. – 607 с.

2. Зборнік навуковых прац / Беларус. дзярж. тэатр.-маст. ін-т; рэдкал.: А. І. Бутакоў (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск: Выд-ва Белдзяржуніверсітэта, 1958. – Вып. 1. – 105 с.

3. Тэатральная Беларусь : энцыклапедыя : у 2-х т. / пад агул. рэд. А. В. Сабалеўскага. – Мінск : Беларус. Энцыкл., 2002–2003. – Т. 2 / рэдкал. : Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – 2003. – 571 с.

Ячная Т.А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

БЕЛАРУСКАЯ МОВА У ХАРАВЫХ ТВОРАХ НАЦЫЯНАЛЬНЫХ КАМПАЗИТАРАЎ

Творы айчынных кампазітараў, у якіх выкарыстоўваюцца беларускамоўныя тэксты, займаюць свае асабістае месца у панараме нацыянальнага музычнага мастацтва. Вядомасць атрымала харавая музыка І. Лучанка, А. Мдзівані, А. Літвіноўскага, Я. Паплаўскага, Л. Сімаковіч, Л. Шлег, В. Кузняцова і іншых сучасных кампазітараў. Літаратурная крыніца з’яўляецца першапачаткам творчага працэсу для кампазітара, напраўляе яго думку ў накірунку, адпаведным сэнсу тэксту, узятага за аснову для музычнага твора. Адсюль актуальнасць праблематыкі дадзенага матэрыялу, мэтай якога з’яўляецца паказ адметнасці беларускамоўных музычных твораў айчынных кампазітараў з пазіцыі іх літаратурнай крыніцы. Мы сканцэнтруем нашу ўвагу на двух знакамітых творах Ігара Лучанка (“Мой родны кут” на словы Якуба Коласа і “Спадчына” на словы Янкі Купалы), якія ўжо сталі харавой патрыятычнай класікай. Менавіта таму яны займаюць пачэснае месца ў творчых праектах прэзентацыі беларускай музычнай спадчыны, ствараемых Музычнай капэлай Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі.

Беларуская мова лічыцца адной з найбольш мілагучных у свеце. А гэтая мілагучнасць абумоўлена мяккасцю зычных, вялікай колькасцю адкрытых складоў, наяўнасцю санорнага гука “Ў”, падоўжаных л’, н’, з’, с’, дз’, ц’! Толькі прыслухайцеся: адцен-н-не, шматгалос-с-се, завугол-л-ле...

Трэба адзначыць, што і лексічна беларуская мова вельмі багатая, асабліва за кошт дыялектаў. З улікам дыялектальнага слоўніка беларусы ўжываюць каля двух мільёнаў слоўнікавых адзінак, існуюць сотні гаворак.

У беларускай мове да гэтай пары яшчэ не спыніўся працэс словаўтварэння.

Сцяпан Некрашэвіч з Міколай Байковым, Уладзімір Дубоўка, Ян Станкевіч стваралі словы тысячамі. Не кажучы ўжо пра Вацлава Ластоўскага з ягонымі *носьбіт*, *памер*, *жыхар*, *дойлід*, *спяборніцтва*, *святар* – гэта тыя, што прызнала афіцыйная норма, а яшчэ ёсць *кудар* (цудатворца або валхвец), *агмень* (тое, што “очаг”) і *шапка-няўгледка*. Слова навучэнец стварыў Пятрусь Глебка, а цемрашал – Кандрат Крапіва. Слова *заўзятар* таксама прыдумалі – гэта зрабіў наш сучаснік – паэт Алесь Разанаў. А слова *сумоўе*, якое ведаюць многія абітурыенты, стварыў паэт Генадзь Тумас – перш для сумоўя душаў, і толькі потым яно стала абазначаць “допыт” абітурыента падчас паступлення. Для абазначэння ўсесветнай сеткі інтэрнэту мовазнаўца, мастацкі перакладнік і журналіст Сяргей Шупа (па словатворным мадэлям беларускай мовы) стварыў слова *сеціва*. І штогод ў лексічным слоўніку беларускай мовы з’яўляюцца новыя словы, як “падабайка” (“лайк”) ці “хадун” (“хотдог”), “цэля” (“клетка”) ці “чыюк” (“папугай”). Не ўсе гэтыя словы застаюцца ў мове, але тое, што гэты працэс ідзе сведчыць аб тым, што беларуская мова – жывая.

І, як вынік усяго пералічанага, гэта тое, што наша мова – адна з самых песенных у свеце. Справа ў простых сказах, выразных словах і мілагучнасці.

Кампазітары выкарыстоўваюць творы выбітных беларускіх паэтаў, вершы якіх, часам і без музыкі, гучаць, як песня. Францішак Багушэвіч, Максім Багдановіч, Янка Купала, Якуб Колас, Рыгор Барадулін, Ларыса Геніюш, Ян Чачот, Яўгенія Янішчыц,

Уладзімір Някляеў. Шэраг імён – бясконцы. Кампазітары набліжаюць паэзію да людзей, робяць іх тэксты “народнымі”.

У савецкі час кампазітары часцей звярталіся да спадчыны беларускіх класікаў: Янкі Купалы і Якуба Коласа. Песні “Мой родны кут” (Якуб Колас) і “Спадчына” (Янка Купала) на музыку Ігара Лучанка сталі сапраўднай візітоўкай Беларусі.

Аўтары музыкі часцей за ўсё асабліва не змяняюць паэтычны твор, але ў залежнасці ад мэты выкарыстоўваюць яго выбраныя часткі; робяць рэфрэны радкоў, якія адлюстроўваюць галоўную думку вершу; перакідваюць радкі месцамі і г.д. Такім чынам яны падпарадкоўваюць тэкст музыцы. Давайце разгледзім, як змяніўся тэкст верша “Спадчына” у песне Ігара Лучанка (табл. 1).

<i>Табл. 1. Спадчына. Янка Купала</i>	
Верш	Песня
<p>Ад прадзедаў спакон вякоў Мне засталася спадчына; Паміж сваіх і чужакоў Яна мне ласкай матчынай.</p> <p>Аб ёй мне баюць казкі-сны Вясеннія праталіны, І лесу шэлест верасны, І ў полі дуб апалены.</p> <p>Аб ёй мне будзіць успамін На ліпе бусел клёкатам І той стары амшалы тын, Што лёг ля вёсак покатам;</p> <p>І тое нуднае ягнят Бляянне-зоў на пасьбішчы, І крык вароніных грамад На могілкавым кладзьбішчы.</p> <p>І ў белы дзень, і ў чорну ноч Я ўсцяж раблю агледзіны, Ці гэты скарб не збрыў дзе проч, Ці трутнем ён не з’едзены.</p> <p>Нашу яго ў жывой душы, Як вечны светач-польмя, Што сярод цемры і глушы Мне свеціць між вандаламі.</p> <p>Жыве з ім дум маіх сям’я І сніць з ім сны нязводныя... Завецца ж спадчына мая Ўсяго Старонкай Роднаю.</p> <p>1918</p>	<p>Ад прадзедаў спакон вякоў Нам засталася спадчына; Паміж сваіх і чужакоў Яна нам ласкай матчынай.</p> <p>Аб ёй мне баюць казкі-сны, Вясеннія праталіны І лесу шэлест верасны, І ў полі дуб апалены.</p> <p>Аб ёй мне будзіць успамін На ліпе бусел клёкатам І той стары амшалы тын, Што лёг ля вёсак покатам.</p> <p>Аб ёй мне баюць казкі-сны, Вясеннія праталіны І шэлест лесу верасны, І ў полі дуб апалены.</p> <p>І тое нуднае ягнят Бляянне-зоў на пасьбішчы, І крык вароніных грамад На могілкавым кладбішчы.</p> <p>Жыве з ёй дум маіх сям’я І сніць з ёй сны нязводныя... Завецца ж спадчына мая Усяго Старонкай Роднаю.</p>

Кампазітар не выкарыстоўвае строфы, цяжкія для спеву (дзе шмат гукаслучэнняў “дз” і “зб”, гука “ч”), але некалькі разоў паўтарае строфы, якія яскрава малююць вобраз роднай прыроды. Таксама ў песне змянілася асноўная думка, пануючая ў вершы. Верш быў напісаны ў складаны перыяд беларускай гісторыі, калі пасля нямецкай акупацыі Беларусь была перададзена палякам. Гэта верш аб ролі нацыянальнай гісторыі і культуры ў жыцці чалавека. Песня ж, у параўнанні з вершам, атрымалася больш нейтральнай,

лагоднай і чалавечнай, а не грамадска-палітычнай.

Песня, музыку да якой напісаў Ігар Лучанок і дзе выкарыстоўваўся урывак з паэмы “Новая Зямля” Якуба Коласа, атрымала назву “Мой родны кут”. З вялікай паэмы было абрана толькі дзевятнаццаць радкоў, якія знаходзяцца у розных месцах першай часткі паэмы “Леснікова пасада” (табл. 2).

<i>Табл. 2. Мой родны кут. Якуб Колас</i>	
Урывак з паэмы	Песня
<p>Мой родны кут, як ты мне мілы!.. Забыць цябе не маю сілы! Не раз, утомлены дарогай, Жыццём вясны мае убогай, К табе я ў думках залятаю І там душою спачываю.</p> <p>О, як бы я хацеў спачатку Дарогу жыцця па парадку Прайсці яшчэ раз, азірнуцца, Сабраць з дарог каменні тыя, Што губяць сілы маладыя, – К вясне б маёй хацеў вярнуцца. Вясна, вясна! Не для мяне ты! Не я, табою абагрэты, Прыход твой радасны спаткаю, – Цябе навек, вясна, хаваю. Назад не прыйдзе хваля тая, Што з быстрой рэчкай уплывае. Не раз яна, зрабіўшысь парам, На крыллях сонца дойдзе к хмарам Ды йзноў дажджом на рэчку сыдзе – Ніхто з граніц сваіх не выйдзе, З законаў, жыццем напісаных, Або на дол спадзе ў туманах. Але хто нам яе пакажа? На дол вадой ці снегам ляжа? Не вернешся, як хваля тая, Ка мне, вясна ты маладая!..</p> <p>Вось як цяпер, перада мною Ўстае куточак той прыгожа, Крынічкі вузенькая ложа І елка ў пары з хваіною, Абняўшысь цесна над вадою, Як маладыя ў час кахання, Ў апошні вечар расставання.</p> <p>...</p> <p>Люблю цябе, мой бераг родны, Дзе льецца Нёман срэбраводны, Дубы дзе дружнай чарадою Стаяць, як пешы, над вадою. Мой родны кут, як ты мне мілы!.. Забыць цябе ня маю сілы!</p>	<p>Мой родны кут, як ты мне мілы!.. Забыць цябе ня маю сілы! Не раз, утомлены дарогай, Жыццём вясны мае убогай, К табе я ў думках залятаю І там душою спачываю... І там душою спачываю...</p> <p>Вось як цяпер, перада мною Ўстае куточак той прыгожа, Крынічкі вузенькае ложа І елка ў пары з хваіною, Абняўшысь цесна над вадою, Як маладыя ў час кахання, Ў апошні вечар расставання.</p> <p>Люблю цябе, мой бераг родны, Дзе льецца Нёман срэбраводны, Дубы дзе дружнай чарадою Стаяць, як пешы, над вадою. Мой родны кут, як ты мне мілы!.. Забыць цябе ня маю сілы! Забыць цябе ня маю сілы!</p>

Кампазітар абраў радкі, якія адпавядаюць яго ўяўленню “роднага кута” і выкарыстаў паўторы апошніх строф для стварэння закончанай музычнай формы. Таксама песня пазбаўлена палітычнага кантэксту, бо прыход “вясны”, якую Купала апісвае ў паэме – гэта вобраз чагосьці незвычайнага, рэвалюцыйнага, таго, што зменіць ўсё вакол і зробіць з гэтай краіны “новую зямлю”.

Да твораў беларускіх паэтаў кампазітары і выканаўцы звярталіся не толькі ў савецкі час. Вельмі цікавым з’яўляецца арт-рокавае прачытанне гуртом Relikt песні на вершы Алеся Ставера “Жураўлі на Палессе ляцяць”, смелыя авангардныя эксперыменты Сяргея Пукста з песняй “Александрына” на верш Пятруся Броўкі, і маршавае вырашэнне “Малітвы” гурта Naka (верш Янкі Купалы “Мая малітва”).

Неверагодным па сваёй значнасці з’яўляецца праэкт “Нерастрэлянная паэзія”, які быў распачаты ў 2017 годзе, дзе беларускія сучасныя музыкі напісалі песні на вершы паэтаў, растрэляных у 1937 годзе. Такім чынам шмат беларусаў даведаліся пра існаванне Алеся Дудара, Уладзіслава Галубка, Валера Макарава, Ізі Харыка і іншых. Быў створаны сайт з іх біяграфіямі і выбранымі творамі, у сеціве на розных парталах змясцілі прамаролікі праекту і, як фінал, быў праведзены вялікі канцэрт з удзелам выканаўцаў розных напрамкаў: ад рок-музыкаў да рэпераў.

Такім чынам, мы прыйшлі да высновы, што кампазітар з’яўляецца інтэрпрэтатарам літаратурнага тэксту, які ляжыць у аснове музычнага твора. Аўтар партытуры дае слухачам сваю, новую версію дадзенага ў літаратурнай крыніцы сэнсу. Кампазітар выкарыстоўвае шырокі дыяпазон магчымасцяў музычнага мастацтва для пераасэнсавання, пашырэння, дапаўнення, адцянення, акцэнтавання выбраных мастацкіх вобразаў у літаратурнай аснове. І вынікам гэтага творчага працэсу з’яўляецца музычны твор, які надае новыя адценні сэнсу літаратурнай крыніцы.

Ячная Т.А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ВАКАЛЬНАЯ МУЗЫКА НА БЕЛАРУСКАЙ МОВЕ: ЛІНГВАСАЦЫЯКУЛЬТУРНЫ АСПЕКТ

У сучаснай беларускай музыцы існуе вялікі пласт вакальных (у тым ліку харавых) твораў, якія інспіраваны тэкстамі на беларускай мове. Аўтары музыкі звяртаюцца да нацыянальнай літаратурнай спадчыны, выкарыстоўваюць фальклорныя крыніцы (і г. д.) і пішуць музыку, мастацкі змест якой цесна звязаны з літаратурным тэкстам на ўзроўні абумоўленасці. У сваю чаргу выканаўцы вакальнай (харавой) музыкі для стварэння выканальніцкай інтэрпрэтацыі ў працэсе выканальніцкага аналізу партытуры ставяць перад сабой мэту спасціжэння сэнсу кожнага слова літаратурнай крыніцы. Гэта неабходна таму, што менавіта сэнс слова дае падставу на стварэнне выканальніцкай канцэпцыі, а музыканты не валодаюць інструментамі лексікалагічнага аналізу, які ставіць (між іншым) перад сабой мэту азначэння зместу слова щ яго сацыякультурным быццём.

З другога боку, ў сучасным беларускім соцыуме паўстала сітуацыя, калі патрабуецца надаць спецыяльную ўвагу функцыянаванню беларускай мовы. Асабліва неабходна адзначыць двухмоўны кантэкст, у якім ідзе працэс развіцця беларускай мовы ва ўмовах яго суіснавання з рускай і прэваліравання апошняй ў камунікацыі. Таму, у сучаснай сацыякультурнай сітуацыі, для стымулявання выкарыстання беларускай мовы ў працэсе камунікацыі, перспектыўным бачыцца прыцягненне ўжо напрацаваных практычных падыходаў, якія паспяхова прымяняюцца ў вывучэнні замежных моў. У гэтых актуальных для беларускага соцыума ўмовах зразуменне зместу слова павінна абапірацца на шырокае “культурнае поле”, у якім вакальная музыка з беларускім тэкстам займае важнае месца. Усе гэта вызначае актуальнасць мэты дадзенага артыкула – на аснове навуковага агляду наяўных сусветных даследчых

канцэпцый па праблематыцы функцыянавання мовы ў соцыуме, абгрунтаваць неабходнасць прыцягнення лінгвасацыякультурнага падыходу для спасціжэння зместу тэста вакальнай музыкі на беларускай мове.

Дасягненне пастаўленай мэты будзе ажыццяўляцца з дапамогай рашэння наступных задач: выявіць сутнасць лінгвасацыякультурнага падыходу, пазначаную ў фундаментальных навуковых даследаваннях; абгрунтаваць унікальнасць і практычную значнасць лінгвасацыякультурнага метаду не толькі ў спасціжэнні асаблівасцяў функцыянавання беларускай мовы ў сучаснай культуры, але і для выканальніцкага аналізу вакальнай (харавой) музыкі на беларускамоўных тэкстах.

Як вядома, лінгвасацыякультурны падыход ўзнік ва ўлонні такога напрамку ў мовазнаўстве, як лінгвакультуралогія. Так, яшчэ ў пачатку XIX стагоддзя іх спрабавалі вырашыць нямецкія навукоўцы – браты Грым, ідэі якіх знайшлі сваё развіццё ў Расіі ў 60 – 70-х гадах XIX стагоддзя – у працах вядомых расейскіх лінгвістаў Ф. І. Буслаева, А. Н. Афанасьева, А. А. Пацебні. Тады найбольш шырокае распаўсюджванне ў свеце атрымалі ідэі В. Гумбальта, у прыватнасці яго думка пра тое, што мова ёсць “народны дух” і яна ёсць “само быццё” народа з’яўляецца агульнапрынятым у навуковым асяроддзі. З другога боку, як вядома, культура ўяўляе сябе, перш за ўсё, у мове. На разуменні непарыўнасці і адзінства мовы і культуры ў шырокім сэнсе гэтага слова грунтавалася неагумбальдтыянства і як яго адгалінаванне – вядомая школа Сепіра-Уорфа, якія пастулявалі значную залежнасць мыслення ад мовы. Такім чынам, культура фармуе і арганізуе думкі моўнай асобы, фарміруе моўныя катэгорыі і канцэпты. Вось як, напрыклад, выказваецца пра ўзаемаадносінны мовы і культуры вядомы ўкраіна-расейскі мовазнаўца А. А. Пацебня ў сваёй кнізе “Думка і мова”: “Как отдельное слово становится между человеком и предметом, так весь язык (как мирозерцание высшей единицы, народа) — между человеком и действующею на него природою. Человек окружает себя миром звуков для того, чтобы воспринять и переработать в себе мир предметов. В этих словах нет никакого преувеличения. Так как чувство и деятельность человека зависят от представлений, а представления — от языка, то все вообще отношения человека ко внешним предметам обусловлены тем, как эти предметы представляются ему в языке. Человек, высновывая из себя язык, тем же актом вплетает себя в его ткань; каждый народ обведен кругом своего языка и выйти из этого круга может, только перешедши в другой” [1, с. 48].

Вялікі ўклад у вырашэнне праблемы суадносін мовы і культуры на мяжы трэцяга тысячагоддзя ўнёс польскі антраполог Е. Бартмінскі. Культура як феномен ў яго працах разглядаецца з дапамогай лінгвістыкі, без якой нельга спасцігнуць таямніцы чалавека, мовы і тэксту. Вось некаторыя з яго сцвярджэнняў: “«Этнолінгвістыка» — это наука, которая занимается изучением связей между языком и культурой” [2, с. 23]; “Этнолінгвістыка пытаецца, ідзя ад языка, прыіти к чалавеку, яго спосабам понимания мира” [2, с. 23]; “учет культурного фона позволяет правильно понять языковые тексты” [2, с. 28]; “Источниками сведений для этнолингвистики являются «системные» языковые данные (касаючыся грамматики и лексики, закрепленные в текстах языковых норм), а также «околоязыковые» данные (тексты, в особенности трафаретные, фиксации народных поверий, мифов, обрядовых действий, а также системы духовных ценностей)” [2, с. 34].

Такім чынам, у лінгвістыцы на прыканцы XX стагоддзя стала магчымым прыняцце пастулата: мова неразрыўна ўзаемазвязана з культурай. Мова – гэта і інструмент стварэння, развіцця, захоўвання культуры, і, адначасова, яе частка, таму што з дапамогай мовы ствараюцца рэальныя, аб’ектыўна існуючыя творы матэрыяльнай і духоўнай культуры. На аснове гэтых навуковых дасягненняў на мяжы тысячагоддзяў і ўзнікае новая навука – лінгвакультуралогія, якая, выкарыстоўваючы падыходы лінгвістыкі і культуралогіі, даследуе праявы культуры народа, якія адбіліся і замацаваліся ў мове. Яна дазваляе ўсталяваць і растлумачыць, якім чынам ажыццяўляецца адна з фундаментальных функцый мовы – быць прыладай стварэння, развіцця, захоўвання і трансляцыі культуры. Яе мэта – вывучэнне спосабаў, якімі мова ўвасабляе ў сваіх адзінках, захоўвае і транслюе культуру.

На сённяшні дзень у рамках праблематыкі суадносін мовы і культуры распрацоўваліся і працягваюць распрацоўвацца разнастайныя накірункі, сярод якіх, улічваючы мэту нашага даследавання, мы вылучым наступныя: мова як транслятар культуры і моўная асоба (Е. Ф. Тарасаў (1999), Ю. Д. Апрасян (1995) і інш.); моўная свядомасць і ментальна-лінгвальны комплекс (Е. Ф. Тарасаў, 1987; А. А. Лявонцьеў, 2004; А. Р. Лурыя, 1998.; І. А. Сцярнін, 2007; Б. Ю. Норман, 2011 і інш.); моўная карціна свету (А. Вежбицкая, 1996); нацыянальна-культурная, сацыякультурная, этнопсіхалінгвістычная, лінгвакультуралагічная дэтэрмінаванасці свядомасці, маўленчай дзейнасці, камунікацыі (А. Н. Лявонцьеў, 2003, 2010; В. П. Бялянін, 2011 і інш.) і інш. Так, напрыклад, І. А. Сцярнін у сваёй манаграфіі “Мова і нацыянальнае сумленне” так падыходзіць да раскрыцця праблематыкі моўнай карціны свету, моўнай свядомасці і развіцця моўнай асобы пад уплывам знешніх фактараў: “Человечество живет на одной планете, всем светит одно и тоже Солнце, но в разных уголках Земли в сознание людей попадают разные впечатления, что-то важное для одних и осмысленное ими может пройти мимо внимания других и т. д. Концептосферы разных народов, как показывает изучение семантического пространства разных языков, существенно различаются и по составу концептов, и по принципам их структурирования. Лингвисты установили эти различия, занимаясь теорией перевода, типологией языков мира, контрастивным изучением двух языков в процессе преподавания иностранного языка. В лингвистике стал азбучной истиной тезис, что по устройству одного языка нельзя изучать устройство другого так же, как по плану одного города нельзя осматривать другой город. Национальная специфика концептосферы находит свое отражение и в национальной специфике семантических пространств языков. Сходные концепты у разных народов могут быть сгруппированы по разным признакам. Сопоставление семантических пространств разных языков позволяет увидеть общечеловеческие универсалии в отражении окружающего людей мира, и в то же время, выявляет специфическое, национальное, а затем и групповое, и индивидуальное в наборе концептов и их структуризации” [3, с. 13].

Сувязь мовы і культуры прасочваецца паўсюдна: “Мова – люстэрка культуры, у ім адлюстроўваецца не толькі рэальны свет, які атачае чалавека, не толькі рэальныя ўмовы яго жыцця, але і грамадская самасвядомасць народа, яго менталітэт, нацыянальны характар, лад жыцця, традыцыі, звычаі, мараль, сістэма каштоўнасцяў, светаадчуванне, бачанне свету” [4, с. 68]. Як сцвярджае той жа В. П. Бялянін: “Мова ёсць адначасова і прадукт культуры, і яе важная складовая частка, і ўмова існавання культуры. Больш за тое, мова – спецыфічны спосаб існавання культуры, фактар фарміравання культурных кодаў. Мова дае ўнікальную магчымасць даследавання развіцця культуры ва ўсіх яе аспектах: лад жыцця, бачанне свету, менталітэт, нацыянальны характар, вынікі духоўнай, грамадскай і вытворчай дзейнасці чалавека” [4, с. 54]. Такім чынам мы, падзяляючы пункт гледжання Ю. Д. Апрасяна, лічым, што “Сацыяльная сутнасць мовы заключаецца ў тым, што яна існуе, перш за ўсё, у моўным свядомасці – калектыўным і індывідуальным. Адпаведна моўны калектыў, з аднаго боку, і індывід, з другога боку, з’яўляюцца носбітамі культуры ў мове” [4, с. 8].

Асноўнай праблемай, якую неабходна вырашыць, прыступаючы да правядзення аналізу беларускамоўных тэкстаў у нацыянальнай музыцы, з’яўляецца выяўленне відавочных і зафіксаваных у моўных адзінках вынікаў ўзаемаўплыву культуры і мовы. Праца з тэкстам з дапамогай лінгвасацыякультурнага падыходу дае магчымасць усвядоміць яго як здабытак нацыянальнай і агульначалавечай культуры. Даследаванне музыкі з беларускамоўным тэкстам павінна праводзіцца ў галіне лексікалогіі, у цэнтры ўвагі каторай знаходзіцца значэнне слова. Гэта адпавядае мэце выканаўчага аналізу вакальных (харавых) твораў на беларускай мове, якія створаны і існуюць у сацыякультурным асяроддзі.

Фальклорная песня не ўзнікае па-за межамі сацыяльнага асяроддзя і не існуе без яго. Так, народныя песні каляндарнага цыклу адлюстроўваюць падзеі сялянскага жыцця ў іх сувязі з часам і адпаведнай працай, якая выконвалася. Таму ў тэкстах ёсць вялікая колькасць лексічных адзінак, глыбінны сэнс якіх неабходна вывучаць, таму што разуменне літаратурнага тэксту будзе абгрунтоўваць выканальніцкія прыёмы. Напрыклад, у жніўных песнях гэта ўсе этапы

збору ўраджая (“Таварыла поле шырокае, жыта ядраное”), у вясновых – гэта рознага кшталту заклічкі вясны (“Жавароначкі, прыляціце”) і інш. Сэнс слова не заўсёды зразумелы сучаснаму чалавеку, які пражыў большасць свайго жыцця ў горадзе і ніколі не сутыкаўся з асаблівасцямі сялянскага жыцця, тым больш, што сучасныя працэсы жыццядзейнасці ўвогуле ўжо іншыя. Таму лінгвасацыякультурны падыход дасць неабходнае абгрунтаванае лексічнага значэння, якое будзе пакладзена ў падмурак выканальніцкай канцэпцыі.

У акадэмічнай вакальнай (харавой) музыцы кампазітар прыцягвае як аўтарскія, так і фальклорныя тэксты ў залежнасці ад творчай устаноўкі, якая ў яго існуе. Таму тэкст інспіруе музычную канцэпцыю мастацкага твора. Калі гэта народная аснова, то з’яўляецца твор акадэмічнай музыкі фальклорнага напрамку: кампазітар інтэрпрэтуе нацыянальную спеўную традыцыю. Сярод выбітных сучасных беларускіх кампазітараў, якія працуюць у гэтым накірунку, А. Літвіноўскі, А. Рашчынскі, В. Кузняцоў, Л. Сімаковіч, К. Яськоў. У выпадку, калі тэкст звязаны з царкоўнай тэматыкай, то атрымоўваецца твор духоўна-музычнай жанравасцьлявой сферы. Беларускія кампазітары звяртаюцца да кананічных тэкстаў Прусаў, Каталіцызма, Уніяцтва, Пратэстантызму. Кожны з такіх твораў абапіраецца на хрысціянскую традыцыю, якая існуе ў сацыякультурным асяроддзі (паралітургічныя тэксты) ці звязаны з адпраўленнем рэлігіознага культу (семантыка багаслужэння, царкоўных свят, царкоўнага календара).

Аўтарскія паэтычныя ці празаічныя літаратурныя тэксты абгрунтоўваюць разнастайныя вакальныя (харавыя) творы, мастацкі змест якіх накіроўвае думку кампазітара і знаходзіцца ў аснове іх вобразнай сістэмы. Адсюль актуальнасць прыцягнення лінгвасацыякультурнага падыходу.

У заключэнні нашага даследавання мы можам зрабіць наступную выснову: лінгвасацыякультурны падыход з’яўляецца ўнікальным сродкам спасціжэння асаблівасцяў функцыянавання беларускай мовы ў культуры. Выканальніцкая канцэпцыя стварэння інтэрпрэтацыі вакальнай (харавой) музыкі патрабуе дасканалы ўяўлення сэнсу і зместу літаратурнага тэксту, у кантэксце сінтэзу слова і музыкі. Нацыянальная вакальная музыка, якая жыве ў сацыяльным асяроддзі, інтэгравана сацыяльным жыццём (акадэмічны напрамак), ім абумоўлена (народны напрамак); змяшчае тэксты, спасціжэнне якіх найбольш абгрунтавана неабходнасцю прыцягнення лінгвасацыякультурнага падыходу.

Літаратура

1. Потебня, А. А. Слово и миф / А. А. Потебня. – М. : Правда, 1989. – 624 с.
2. Бартминьский, Е. Этнолингвистический словарь славянских древностей / Е. Бартминьский // Этнолингвистика / гл. ред. Е. Бартминьский. – Люблин, 1988. – Т. 1. – 488 с.
3. Стернин, И. А. Язык и национальное сознание. Вопросы теории и методологии / И. А. Стернин. – Воронеж, 2002. – 151 с.
4. Белянин, В. П. Основы психоллингвистической диагностики / В. П. Белянин. – М. : Тривола, 2000. – 248 с.
5. Апресян, Ю. Д. Избранные труды / Ю. Д. Апресян. – М. : «Восточная литература» РАН, 1995. – Т. 1 : Лексическая семантика. – 472 с.

ЧАСТКА 3

НАЦЫЯНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА, НАЦЫЯНАЛЬНАЯ МОВА, ЛІТАРАТУРНЫ ПРАЦЭС: ГІСТОРЫЯ І СУЧАСНАСЦЬ, ЗДАБЫТКІ НАЦЫЯНАЛЬнай ЛІТАРАТУРЫ Ў НАВУКОВЫХ ДАСЛЕДАВАННЯХ, КУЛЬТУРА РЭГІОНАЎ КРАІНЫ, КУЛЬТУРА НАЦЫЯНАЛЬНЫХ СУПОЛЬНАСЦЕЙ, БЕЛАРУСКАЯ ДЫЯСПАРА Ў СВЕЦЕ: ЭТНАКУЛЬТУРНЫЯ ПРАЦЭСЫ, ГІСТОРЫЯ І СУЧАСНАСЦЬ

Stryszewska M.
(Polska Rzeczpospolita Ludowa, Wrocław)

ФЕМИНАТИВЫ В РУССКОМ И БЕЛОРУССКОМ ЯЗЫКАХ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» И ЕГО ПЕРЕВОДА)

Целью статьи является краткая характеристика существительных со значением женскости, которые обозначают лица женского пола и мотивируются существительными мужского рода со значением лица, на материале русского и белорусского языков (результаты исследования образования именованных женского рода, представленных существительными и обозначающих женщин, в польском и русском языках были ранее изложены в статье *Feminativa w języku rosyjskim i polskim (na materiale powieści M. Bułhakowa Master i Margaryta oraz jej przekładu na język polski)*). Результаты этого исследования используются в данной работе с целью более широкого фронтативного анализа). Целью является также определение сходств и различий между данными существительными в обоих языках. Предмет исследования – это феминативы, выступающие в тексте романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита», и его переводе на белорусский.

Известно, что синхронный словообразовательный анализ славянских языков основан в 50–60-е годы XX века. В результате образовались академические словообразовательные описания многих славянских языков, а также монографические сборники. Значительное количество работ, посвящённых конкретным славянским языкам, разработка общей методологии описания словообразовательного синхронного исследования является хорошей основой для ведения фронтативного анализа.

К существительным со значением женскости, являющимся словообразовательными дериватами, следует отнести все имена существительные женского рода, образованные от имён существительных мужского рода с тем же лексическим значением. Словообразовательной основой могут быть как немотивированные, так и мотивированные существительные, включающие агентивы и атрибутивы [7, с. 65]. В исследуемом материале выступают примеры единичных использований дериватов, обозначающих самок животных, а также образованных от названия профессий мужского рода. Направление мотивации было определено на основе словообразовательных словарей русского [13] и белорусского языков [11; 12]. В случае отсутствия данной лексемы в словаре, в работе используется словообразовательная парафраза. Все статистические данные касаются лексем, то есть, отдельных употреблений данного существительного в тексте.

Согласно дефиниции, принятой авторами академической грамматики русского

языка, *феминативами* являются имена существительные женского рода, мотивированные однокоренными существительными мужского рода с аналогичным лексическим значением, а также названия самок животных, именованья, указывающие на отношение или родственные связи [9]. Часто обозначают профессию, социальную принадлежность или место жительства.

Их следует отнести к модификационным дериватам, значение которых не меняется в зависимости от словообразовательной основы, а только вносит конкретный элемент в лексическое значение слова. В деривате сохраняется та же часть речи, что и в словообразовательной основе. Однако авторы академической грамматики польского языка [5] утверждают, что, в зависимости от использованной парафразы, феминативы можно отнести к модификационному или мутационному типу деривации, а существительные, образованные от названий профессий мужского рода и имеющие значение «жена лица, названного мотивирующим словом», однозначно относятся к дериватам мутационного типа [5, с. 422]. По мнению Гжегорчиковой [4, с. 52], к именованьям, имеющим отношение к традиционно женскому труду, нельзя отнести существительные, называющие лиц женского пола, которые определены словообразовательным способом, так как они относятся к лексической категории рода деятельности и непосредственно мотивированы глаголом (напр., *praczka* (*прачка*), *sprzątaczką* (*уборщица*), которые не имеют соответствий мужского рода *pracz*, *sprzątacz*).

В проанализированном материале русского языка обнаружено 3 506 имён существительных, среди которых 1 717 – немотивированные (49%), а остальные 1 789 (51%) – дериваты, образованные суффиксальным способом. Словообразовательной основой многих существительных является глагол (820), имя существительное (620), а также имя прилагательное (291). Словообразовательная основа представляется также сложными существительными, мотивированными числительными и наречиями. Дериваты, образованные от существительных, подразделяются на дериваты мутационного и модификационного типов. Последние представлены деминутивными формациями (270 дериватов), сюда входят также названия детёнышей, существительные, указывающие на сходство, аугментативы и именованья женского рода. Последняя группа представлена небольшим числом примеров – существительные со значением женскости составлены в количестве пятидесяти одного примера на фоне общего числа дериватов.

В белорусском тексте отмечено 3 285 лексем, образованных от существительных, среди которых 1 543 – это немотивированные слова (47%) и 1 742 – мотивированные. Как отмечалось ранее, словообразовательной основой чаще является глагол (741), затем имя существительное (522) и прилагательное (214). Помимо этого, в тексте встречаются сложные слова, дериваты, мотивированные наречием и числительным. Среди десубстантивных существительных наиболее численную группу составляют деминутивы (215), однако феминативов насчитывается 46.

В анализируемых текстах выступает небольшое число дериватов, относящихся к интересующему нас типу словообразования. Стоит обратить внимание на значительные различия между конкретными языками.

Табл. 1. Количество конкретных типов лексем в исследуемых языках

	русский язык	белорусский язык
количество лексем	3 506	3 285
непроизводные слова	1 717	1 543
Дериваты	1 789	1 742
дериваты, мотивированные существительным	620	522
Феминативы	51	46

В русском языке женские именованья мотивированы существительными мужского рода с идентичным лексическим значением [9]. Зачастую дериваты образуются с помощью

суффиксов *-ка (-анка)*, *-ица*, *-ница*. Менее продуктивным типом является формант *-иха* (тип продуктивен исключительно в разговорной речи), *-ша*, *-на*, *-иня*, *-|j|*-, *-есса*, *-иса*, *-ина*, а также *-уха*. Некоторые из перечисленных формантов участвуют в образовании родственных наименований, в частности существительные, образованные от профессиональной деятельности мужа, которые, в свою очередь, авторы академической грамматики относят к дериватам, обозначающим женские наименования (*ibidem*).

В русском языке суффикс *-ка (-анка)* участвует в образовании существительных, обозначающих лиц женского пола и, намного реже, самок животных. В исследуемом материале присутствуют лексемы только с первым значением. В данной группе появляется несколько типов словообразовательных основ. Прежде всего, ими являются существительные мужского рода, оканчивающиеся на *ец*: *комсомолка* ← *комсомолец*, *незнакомка* ← *незнакомец*, *уроженка* ← *уроженец*, *неаполитанка* ← *неаполитанец*.

Более того, феминативы с суффиксом *-ка* мотивированы существительными, оканчивающимися на *-ин*: *блондинка* ← *блондин*, *гражданка* ← *гражданин*, *хозяйка* ← *хозяйин*; на *-ист*: *артистка* ← *артист*; а также другими существительными, обозначающими лиц либо животных мужского пола: *брюнетка* ← *брюнет*, *маркитантка* ← *маркитант*, *негодяйка* ← *негодяй*, *служанка* ← *слуга*, *кошка* ← *кот*. Можно принять, что суффикс *-ка* в русском языке, в отличие от остальных формантов, характеризуется большой сочетаемостью со словообразовательной основой, независимо от её структуры.

Феминативы, образованные с помощью суффикса *-ица* (в количестве восемнадцати лексем) являются наиболее широко представленным в тексте словообразовательным типом, что составляет более тридцати пяти процентов всех анализируемых существительных. Существительные этого типа обозначают лиц женского пола и мотивированы исключительно существительными, обозначающими лиц мужского пола. Словообразовательной основой являются немотивированные слова: *всадница* ← *всадник*, *племянница* ← *племянник*, *фельдшерница* ← *фельдшер*, как и мотивированные суффиксальным способом. Наиболее употребительными суффиксами являются *-ик*, *-ник*, *-ицк*, *-чик*: *затейница* ← *затейник*, *любовница* ← *любовник*, *наездница* ← *наездник*, *однокурсница* ← *однокурсник*, *покойница* ← *покойник*, *работница* ← *работник*, *развратница* ← *развратник*, *родственница* ← *родственник*, *сводница* ← *сводник*, *смиреница* ← *смиреник*, *продавица* ← *продавец*, *уборщица* ← *уборщик*, *умница* ← *умник*, а также суффиксы *-ец*, *-лец* в следующих дериватах: *владелица* ← *владелец*, *красавица* ← *красавец*, и аналогично в дериватах, словообразовательной основой которых являются сложные существительные: *домовладелица* ← *домовладелец*, *домработница* ← *домработник*.

В тексте появляется пять дериватов с суффиксом *-ница*, характерной чертой которых считается сочетаемость только с мотивированными существительными мужского рода, образованными с помощью суффикса *-тель*: *жительница* ← *житель*, *отравительница* ← *отравитель*, *отправительница* ← *отправитель*, *повелительница* ← *повелитель*, *посетительница* ← *посетитель*, *писательница* ← *писатель*.

Словообразовательный суффикс *-ша* в сочетании со словообразовательной основой существительных мужского рода, оканчивающихся на *-р*, образуют ряд лексем: *кассириша* ← *кассир*, *кондукторша* ← *кондуктор*, *курьерша* ← *курьер*, а также на *-н*: *почтальонша* ← *почтальон*. Дериваты такого типа, кроме основного значения 'лицо женского рода', могут выступать также в качестве наименований, образованных от профессиональной деятельности мужа: *ювелириша* ← *ювелир* в значении 'жена ювелира'.

Кроме перечисленных словообразовательных типов, которые можно назвать продуктивными, в тексте появляются также дериваты, образованные с помощью других словообразовательных средств. Такими средствами являются форманты *-ин(я)*: *богиня* ← *бог*; *-|j|*-, который присоединяется к словообразовательной основе, оканчивающейся на *-ун*: *врунья* ← *врун*, *летунья* ← *летун*, а также суффикс *-есс(а)*: *поэтесса* ← *поэт*,

принцесса ← *принц*. В единичных примерах появляется суффиксальный формант *-ис(а)*: *актриса* ← *актёр*; *-иха*, выступающий реже в словообразовании существительных и придающий образованным словам разговорный характер: *портниха* ← *портн(ой)*. Обнаружены два единичных случая, в которых производные слова образованы с помощью, так называемых, уникальных суффиксов: *-ев(а)*: *королева* ← *король*, и *-н-*: *донна* ← *дон*.

Табл. 2. Инвентарь словообразовательных формантов на материале русского языка

формант	число дериватов	в процентах
<i>-ица</i>	18	35,30%
<i>-ка</i>	14	27,50%
<i>-ница</i>	5	9,80%
<i>-ша</i>	5	9,80%
<i>- j -</i>	2	3,92%
<i>-есса</i>	2	3,92%
<i>-иня</i>	1	1,96%
<i>-иса</i>	1	1,96%
<i>-иха</i>	1	1,96%
<i>-ева</i>	1	1,96%
<i>-н-</i>	1	1,96%

Академическая грамматика белорусского языка [6, с. 122] использует описание, исходным пунктом которого является формальный показатель деривата, а не его значение. В связи с этим, женские наименования не рассматриваются как отдельный тип словообразования, а входят в группу дериватов женского рода. Среди продуктивных формантов следует выделить следующие: *-иня/-ыня*, *-ица/-ыца*, *-ница*, *-лница*, *-ка*, *-анка*, *-оўка*. Отсутствует информация о том, какие дериваты можно принять за женские наименования. Исходя из этого, в работе следует придерживаться тех же указаний, что и в отношении к другим анализируемым языкам.

В белорусском переводе романа самую большую группу составляют лексемы с суффиксом *-ка*, общее их количество равняется семнадцати. Существительные этого типа образуют наименования лиц женского пола. Дериваты образуются от словообразовательных основ, оканчивающихся на *-ар*: *валадарка* ← *валадар*, *сакратарка* ← *сакратар*, *уладарка* ← *уладар*, *жыхарка* ← *жыхар*, на *-ін*: *бландзінка* ← *бландзін*, *грамадзянка* ← *грамадзянін*, на *-еў*: *камсамолка* ← *камсамолеў*, *незнаёмка* ← *незнаёмеў*, на *-іст*: *артыстка* ← *артыст*. Данные лексемы образуются как от мотивированных основ (13): *каханка* ← *каханак*, *паітальянка* ← *паітальян*, так и от немотивированных (4): *манашка* ← *манах*. Существительные, относящиеся к данному словообразовательному типу, обозначают профессию: *касёрка* ← *касёр*, либо характеризуют внешность лиц женского пола: *брунетка* ← *брунет*.

Очередным продуктивным словообразовательным типом являются дериваты с суффиксом *-ица/-ыца* в количестве одиннадцати. К ним относятся наименования лиц женского пола и самок животных: *ваўчыца* ← *воўк*. Суффикс *-ица/-ыца* подтверждает сочетаемость, прежде всего, с основами, оканчивающимися на *-ік/-ык*: *домработніца* ← *домработнік*, *нябожчыца* ← *нябожчык*, *пісьменніца* ← *пісьменнік*. Такого типа образования выступают регулярно в тексте (в исследуемом материале насчитывается девять употреблений, за исключением: *фельчарыца* ← *фельчар*).

Флексийные изменения являются показателями дериватов в том случае, когда в качестве словообразовательной основы выступает субстантивированное прилагательное: *важатая* ← *важаты*, *каханая* ← *каханы*. Лексические образования с другими суффиксами (*-иня/-ыня*, *-ша*, *-эса*, *-иха/-ыха*) употребляются реже, либо выступают в единичных примерах (*-ыса*, *-ева*, *-ја*, *-анка*, *-оўка*).

Замена гласных в корне слова, связанная с интонационными модификациями и

явлением акания, считается характерной чертой белорусского словообразования, которая отражается в правописании, например: *багіня* ← *бог*.

Табл. 3. Инвентарь словообразовательных средств на материале белорусского языка

формант	число дериватов	в процентах
-ка	17	37,80%
-іца/-ыца	11	24,50%
парадигматический формант	3	6,70%
-іня/-ын	3	6,70%
-ша	3	6,70%
-эса	2	4,50%
-іха/-ыха	2	4,50%
-ева	1	2,16%
-ыса	1	2,16%
-ја	1	2,16%
-анка	1	2,16%
-оўка	1	2,16%

В тексте оригинала и в его переводе женские наименования не составляют многочисленную группу. В русском и белорусском языках при образовании женских наименований используется достаточно много словообразовательных средств. В материале русского языка, как и в белорусском, появляется приблизительно такое же число дериватов с суффиксом *-ка* и *-ица*. Следует отметить, что в белорусском языке, несмотря на доминанцию суффикса *-ка*, преимущество суффикса *-іца/-ыца* не столь заметно. Подборка суффиксов, образующих женские дериваты, в анализируемых языках зависит не от значения словообразовательных основ, а от их морфологической характеристики. Это свойственно всем анализируемым языкам. Исключением является суффикс *-ка/-ка*, использование которого не имеет ни формальных, ни семантических ограничений.

Литература

1. Булгаков, М. А. Мастер и Маргарита / М. А. Булгаков. – М., 1984.
2. Булгакаў, М. Майстар і Маргарыта / М. Булгакаў; пераклад А. Жук. – Мінск, 1994.
3. Dokulil, M. Teoria derywacji / M. Dokulil; przeł. z czeskiego A. Bluszcz, J. Stachowski. – Wrocław, 1979.
4. Grzegorzczkova, R. Zarys siowotwyrstwa polskiego / R. Grzegorzczkova. – Warszawa, 1979.
5. Grzegorzczkova R. Rzeczownik [w:] Gramatyka wspoicznego jkzyka polskiego. Morfologia / R. Grzegorzczkova, J. Puzynina. – Warszawa, 1998.
6. Атраховіч, К. К. Граматыка беларускай мовы. Марфалогія / К. К. Атраховіч, М. Г. Булахаў. – Мінск, 1962.
7. Конески, К. Зборообразувањето на современиот македонски јазиик / К. Конески. – Скопје, 2003.
8. Новицка, Б. Феминативы с суффиксом -к(а) в новой русской лексике [в:] / Б. Новицка // Studia Rossica Posnaniensia. – Vol. XXXIII. – 2006. – s. 73–77.
9. Шведова, Н. Ю. Русская грамматика [Электронный ресурс] / Н. Ю Шведова. – Режим доступа: <http://rusgram.narod.ru/>. – Дата доступа: 27.04.2018.
10. Siownik gniazd siowotwyrzych wspoicznego jkzyka polskiego. – Т. 1–4 / pod red. H. Jadackiej i M. Skarżycskiego. – Kraków, 2002–2004.
11. Аўласевіч, М. А. Словаўтваральны слоўнік беларускай мовы / М. А. Аўласевіч, Т. І. Якубовіч. – Мінск, 2002.
12. Бардовіч, А. М. Словаўтваральны слоўнік беларускай мовы / А. М. Бардовіч; пад

рэдакцыя А. М. Бардовіч, М. М. Круталевіч, А. А. Лукашанец. – Мінск, 2000.

13. Тихонов, А. Н. Словообразовательный словарь русского языка / А. Н. Тихонов. – М., 2003.

Анейко С.И.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ОБРАЗ МАЛОЙ РОДИНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ОЛЕГА СКОВОРОДКО

Витебский живописец Олег Сквородко (год рождения 1948) – один из наиболее значительных художников современности. Ему присуща хорошо узнаваемая, яркая и подчеркнута индивидуальная манера живописи, отличающаяся не только величественной монументальностью и декоративностью, но и выверенностью композиции, сложными ритмами линий. Творчество мастера, работающего в технике масляной живописи, характеризуется жанровым разнообразием. Жанровая палитра работ художника представлена пейзажами, натюрмортами, тематическими картинами, портретами.

Профессиональное образование Олег Сквородко получил в 1972 году под непосредственным руководством крупнейшего витебского акварелиста Феликса Федоровича Гумена, графика и дизайнера Леонида Евсеевича Дягилева, живописца Альберта Васильевича Некрасова в стенах художественно-графического факультета Витебского педагогического института имени С. М. Кирова (в настоящее время – «Витебский государственный университет имени П. М. Машерова») [1, с. 467].

Большое влияние на формирование молодого художника оказал Феликс Гумен – автор эмоционально выразительных, преимущественно пленэрных, пейзажей. Вслед за учителем жанр пейзажа приобрел основополагающее значение в творческом наследии Олега Сквородко. Обоих художников объединяет широкая манера письма, любовь к насыщенным цветам, контрастам света и тени.

Сельский пейзаж – излюбленный в живописи Олега Сквородко. В нем на протяжении многих лет художник воплощает образ своей малой родины. В основе художественных решений сельских пейзажей живописца лежат воспоминания о детстве, проведенном в деревне Осъё Лепельского района, Витебской области. В тоже время творческий метод автора строится на тщательной обработке этюдного материала, полученного непосредственно в результате работы на натуре.

Первоначальные впечатления о красоте белорусской земли и деревенском жизненном укладе живописец фиксирует в многочисленных этюдах, созданных на международных и республиканских пленэрах, проходящих на севере Беларуси – в деревне Бычки Ушачского района (2004 г., 2006 г., 2008 г.), городах Витебске (1994 г.), Орше (2005 г.), Браславе (2006 г.), Новолукомле (2007 г.), Верхнедвинске (2008 г.), Друе (2017 г.). Выполненные на натуре, наброски и эскизы выступают основой для дальнейшей серьезной художественной переработки картин в мастерской художника. В результате на полотнах мастера возникают собирательные образы белорусских деревень, изображенные в разные поры года.

Многочисленные озера и леса, расположенные на возвышенностях и вплотную окружающие людские селения, проходят лейтмотивом в картинах Олега Сквородко. Композицию видов «Желтой осени» (2001 г.), «Земли В. Быкова» (2004 г.), «Зимнего мотива» (2006 г.), «Бабьего лета на Браславщине» (2018 г.) определяют небосвод, водоем, растительность и деревянные постройки (рис. 1, 2).



Рис. 1. Сквородко О. А. Земля В. Быкова, 2004

Изображая земное пространство, Олег Сковородко наносит краски широкими и объемными мазками разной длины, создающими фактурную поверхность. Вместе с тем, для изображения водоемов и неба художник применяет тонкий красочный слой, подчеркивающий текстуру холста.



Рис. 2. Сковородко О. А. Зимний мотив, 2000–2006

Важной композиционной составляющей сельских пейзажей Олега Сковородко выступает высокая линия горизонта, при помощи которой полнее раскрывается изображаемая местность, формируется широкая панорама белорусской деревни.

Этот эффект усиливает несколько вытянутый по горизонтали формат картин художника. Благодаря композиционному решению, где деревянные дома занимают большую часть полотен, пейзаж приобретает эпический характер, например, картины «На хуторе» (1979 г.), «Утренний мотив» (1991 г.), «Дождь» (2005 г.), «Дома у озера» (2008 г.), «Домики у озера» (2014 г.), «Пейзаж с яблоней» (2019 г.).

Колористический строй сельских пейзажей О. Сковородко строится на контрасте теплых и холодных цветов. Резкие противопоставления красных, оранжевых, желтых цветов против синих и зеленых объясняются необходимостью создания на полотнах художника живописного эффекта отражения света и тени, как, например, в работах «Желтая осень» (2000 г.), «Пейзаж с облаками» (2011 г.), «Солнечный день» (2014 г.). Насыщенными цветовыми сочетаниями художник смело обобщает форму предметов, выстраивает художественное пространство, передает ритмичность расположения красочных пятен.

Декоративное и пластическое понимание цвета не всегда определяло творчество Олега Сковородко. Яркая и звучная цветовая палитра появляется в работах витебского живописца в начале 90-х годов минувшего столетия. Картины художника предыдущих десятилетий (1970–1990 годов) выдержаны в сдержанной цветовой гамме (рис. 3).



Рис. 3. Сковородко О. А. Осенний мотив, 1993

Единое колористическое решение в полотнах этого периода достигается за счет тщательного смешения красок, плавности и текучести мазка; живописец мастерски избегает контрастных сочетаний, что нашло яркое выражение в таких работах, как «Голубой вечер» (1975 г.), «Одиночество» (1988 г.), «Позабывшие места» (1990 г.), «Осенний мотив» (1993 г.), «Вечность» (1995 г.).

В пейзажах «Вечерний луч» (2001 г.), «На старом хуторе» (1998 г.), «Оттепель» (2006 г.) Олег Сковородко размышляет о неразрывности и единении народа с белорусской землей. Для этого он вводит в композицию картин фигуры людей, переданные условно, вытянутыми мазками. Тонкие, устремленные ввысь человеческие силуэты, лишены телесной материальности. Они неотделимы от окружающей белорусской природы, в буквальном смысле сливаются с родной землей.

Витебский мастер кисти неоднократно варьирует художественные мотивы и сюжеты (деревенские домики и храмы, озера, поля и лесные дали), найденные в ранний период творчества. Это позволяет О. Сковородко свободнее раскрыть собственные живописные возможности – мастерство передачи тонкой градации цвета, сложных эффектов освещения (заход и восход солнца, сумерки, ночь), показа переходных неуловимых моментов состояния природы.

Тематические предпочтения мастера раскрываются в отражении колористических решений осеннего пейзажа. Цветовую гамму картин «Осенний мотив» (1991 г.),

«Октябрь» (1992 г.), «Желтая осень» (2000 г.), «Осенняя сюита» (2005 г.) формируют сочетания оттенков охры, терракоты, лазури, малахита. Плотные, непросвечивающие мазки краски, положенные близко друг к другу, смело обобщают форму строений и листья, усиливают экспрессивность и ритмичность локальных цветов.

Пейзажная живопись Олега Сковородко характеризуется поэтической и романтической возвышенностью, определенной камерностью, лиризмом. В тоже время его творчество окрашено сильным, темпераментным мироощущением. Свойственные характеру живописца жизнерадостность и энергичность привели к тому, что он крайне редко обращается к показу драматических состояний природы. Пейзажи Олега Сковородко оптимистичны по настроению и эмоционально выразительны. Они передают восхищение художника чувственной красотой родного края, гармонией деревенского уклада жизни.

Помимо пейзажей, наследие мастера включает в себя сюжетно-тематические картины. В них художник творчески осмысливает многовековые традиции народного ткачества. В работах «Девушка на ковре» (2002 г.), «Невеста» (2005 г.), «Красавица» (2015 г.) для достижения эффекта декоративности используются элементы традиционного орнамента домашнего текстиля (полоски, клетки, ромбы). Композиция указанных картин строится по принципу «фигура-фон», где пространство фона плотно заполнено продолговатыми «коврами», украшенными полихромным декором. Линейный орнамент и прямоугольная форма являются главными признаками белорусского текстильного канона, характерными для традиционных домотканых ковров, дорожек, покрывал, скатертей, распространенного, в том числе, и на родине художника.

Появление в живописи О. Сковородко «коврового» фона связано с детскими впечатлениями живописца. В послевоенное время в условиях дефицита текстильных промышленных товаров в деревнях массово развивалось ручное ткачество. Интерьер сельских домов стали украшать разнообразными ткаными предметами и изделиями, демонстрировавшими высокое мастерство хозяек.

Рис. 4. Сковородко О. А. Идущие в осень, 2016



В 1950–1960-х годах повсеместно были распространены покрывала и ковры радужной гаммы, композиция которых складывалась из ритмического чередования разноцветных полос. Позже полосатый рисунок ткани был заимствован художником, и в настоящее время этот пластический прием построения композиции в виде последовательности полихромных полос доминирует в творчестве мастера («Встреча», 2012 г.; «Идущие в осень», 2016 г.) (рис. 4).

Картины Олега Сковородко свидетельствуют о глубоком понимании специфики народного ткачества. Так, особенность радужно-полосатых тканей, вытканых в технике многонитового ткачества, заключается в их рельефной поверхности. Применяя пастозную технику для отражения в своих работах поверхности предметов «коврового» фона, живописец добивается выразительной имитации текстуры народных тканей. Геометричность орнамента художник подчеркивает за счет применения разнообразных рельефных эффектов – чередования длинных и точечных мазков, утолщения линий. Таким образом, фактурная проработка поверхности холста выступает не только средством выразительности, но и способом отражения особенностей народного творчества белорусов.

О. Сковородко творчески переосмысливает устоявшиеся народные традиции применения цвета. Он не цитирует конкретные примеры народного творчества, а художественно интерпретирует их. Так, в картине «Девушка и птица» (2014 г.) фигура сидящей женщины изображена крупными бело-красными пятнами. Обнаженное девичье

тело сверкает пронзительной белизной, символизирующей красоту, молодость, чистоту героини. В тоже время применение белого цвета в верхней части женской фигуры отсылает зрителя к ношению сорочки – женской плечевой одежды. Для народного костюма белорусок характерно вертикальное движение цвета от белого верха к красному низу. В работе «Девушка и птица» живописец сохраняет это направленное сверху вниз вертикальное цветовое решение (рис. 5).



Рис. 5. Сковородко О. А. Девушка и птица, 2014

В зрелый период творчества (с 1990-х гг.) произошло тематическое расширение живописи витебского мастера благодаря обращению к праздничной культуре белорусов.

На его полотнах раскрываются обрядовые действия Купалья («Купальская ночь», 2017 г.), а также атрибуты церковных праздников – крашенные пасхальные яйца («Пасхальные колокола», 1991 г.); «Праздник Пасхи», 2017 г.) и яблоки («Спас яблочный», 2014 г.). В отличие от других работ автора, здесь внимание художника сконцентрировано на персонажах. На этих полотнах героини то сливаются в экстазе купальского танца («Купальская ночь», 2017 г.), то спокойно и благоговейно вслушиваются в колокольный звон («Пасхальные колокола», 1991 г.); то сосредоточенно замирают в молитве («Праздник Пасхи», 2017 г.). Контуры человеческих фигур переданы изогнутыми плавными линиями. Выписывая типажи героев, О. Сковородко отказывается от объема и детализации в пользу плоскостности и декоративности. Текучесть форм и линий подчеркивают условность и вневременность происходящего.

В целом, творчество Олега Сковородко тесно связано с его малой родиной – Лепельщиной. С детства погруженный в деревенскую среду с ее ценностными, эстетическими традициями, художник прочувствовал своеобразие творчества белорусского народа. Картины О. Сковородко демонстрируют стремление художника передать типичные особенности природы и жизненного уклада белорусского Поозерья, специфику местного народного ткачества и праздничной культуры.

Литература

1. Цыбульский, М. Л. Сковородко Олег Александрович / М. Л. Цыбульский // Регионы Беларуси : энцикл. : в 7 т. / редкол. : Т. В. Белова (гл. ред.) [и др.]. – Минск : Беларусь. Энцикл. імя П. Броўкі, 2011. – Т. 2 : Витебская область. Кн. 2. – С. 467.

*Арцямёнак Г. А., Півавар К. С.
(Рэспубліка Беларусь, г. Віцебск)*

КАНЦЭПТЫ ДУХОЎНАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСАЎ У ЛЕКСІКАГРАФІЧНЫМ АПІСАННІ

Акрамя асноўных (камунікатыўнай і кагнітыўнай), мова выконвае яшчэ і так званую “кумулятыўную” функцыю – назапашвання і захоўвання культурнай інфармацыі пра ўмовы жыцця таго народа, які з’яўляецца яе носбітам. Вывучэнне спосабаў захавання культурнай інфармацыі ў змесце моўных адзінак з’яўляецца адным з актуальных пытанняў, якія асабліва цікавяць сучасных лінгвістаў.

Мэта артыкула: вылучыць некаторыя тэматычныя групы канцэптаў духоўнай культуры беларусаў і прадставіць іх лексікаграфічнае апісанне ў слоўніку новага тыпу – лінгвакраіназнаўчым даведніку “Рэспубліка Беларусь”.

На сёння вядома, што культурная інфармацыя можа быць прадстаўлена ў намінацыйных адзінках мовы наступнымі асноўнымі спосабамі: праз культурныя семы,

культурны фон, культурныя канатацыі і культурныя канцэпты. Любы канцэпт змяшчае ў сабе абагульнены змест мноства формаў выражэння ў натуральнай мове, а таксама ў тых сферах чалавечага жыцця, якія прадвызначаны мовай і немагчымыя без яе; гэта вынік аб'яднання слоўнікавага значэння слова з асабістым вопытам чалавека. Такім чынам, можна вылучыць наступныя рысы канцэпту: 1) гэта мінімальная адзінка чалавечага вопыту ў яго ідэальным уяўленні; 2) гэта асноўная адзінка апрацоўкі, захавання і перадачы ведаў; 3) канцэпт мае рухомыя межы і канкрэтныя функцыі; 4) канцэпт – асноўная адзінка культуры. З гэтага вынікае, што канцэпты прадстаўляюць навакольны свет у мысленні чалавека, ствараючы канцэптуальную сістэму, а знакі чалавечай мовы кадзіруюць у слове змест гэтай сістэмы.

Услед за Ю. С. Сцяпанавым [6] і В. А. Маславай [5], мы разумеем канцэпт як “паняцце, пагружанае ў культуру”, аксіялагічнае і культурна-спецыфічнае па сваёй прыродзе ўтварэнне, якое валодае эматыўнасцю і канатацыямі. Канцэпт – гэта лінгваментальнае ўтварэнне, вербалізаваны культурны сэнс, які мае імя / імёны ў мове і ўключае ў сябе значэнне, культурныя канатацыі, паняцце і вобраз, што ляжаць у аснове наймення.

Духоўныя канцэпты беларусаў: “Радзіма”, “свята”, “мастацтва”, “народ” вербалізуюцца праз моўныя адзінкі з нацыянальна-культурнай семантыкай, якія нясуць у сабе самую поўную інфармацыю пра дзяржаву, разнастайныя гістарычныя і сучасныя працэсы ў жыцці народа і аб'ядноўваюцца ў наступныя тэматычныя групы:

1) грамадска-палітычныя (назвы дзяржаўных сімвалаў, найменні, звязаныя са спецыфікай заканадаўчай, выканаўчай і судовай улады, мясцовага самакіравання, выбараў, назвы палітычных партый і грамадскіх арганізацый): *Дзяржаўны герб (сцяг) Рэспублікі Беларусь, Курган Славы, Сцяг Перамогі, Нацыянальны сход Рэспублікі Беларусь, сельсавет*;

2) культурна-інтэлектуальныя (звязаныя з сістэмай адукацыі, рэлігіяй, літаратурай і мастацтвам, СМІ, народнымі святамі): *БДУ, “Новая зямля”, “Песня пра зубра”, “Лявоніха”, “Юрка”, “Звязда”, “Крыніца”, батлейка, Купалле, Каляды, Дажынікі*;

3) гістарычныя (найменні знамянальных вех, падзей у гісторыі народа, шырокавядомых дакументаў, а таксама сацыяльна-палітычныя і эканамічныя гістарызмы): *Аршанская бітва, статуты ВКЛ, дзядзькаванне, магістрат, слуцкія паясы, васпан, ягамосць*;

4) анамастычныя (тапонімы і антрапонімы, рэкламныя назвы і таварныя знакі): *Белавежская пушча, Хатынь, Ефрасіння Полацкая, Усяслаў Чарадзей, Францыск Скарына, “Віцязь”, “Купалінка”, “Паўлінка”*.

Канцэптамі духоўнай культуры могуць з'яўляцца этнаспецыфічныя, унікальныя аб'екты і паняцці. Цяжкасць перакладу лексічных рэпрэзентантаў падобных канцэптаў на іншыя мовы з'яўляецца, напэўна, асноўным крытэрыем іх выдзялення. На нашу думку, у беларускай моўнай прасторы такімі канцэптамі з'яўляюцца, напрыклад, *талака, хата*. Пры апісанні беларускай ментальнасці на аснове мастацкай літаратуры ў якасці нацыянальна спецыфічных рыс сярод іншых мы вылучылі *лагоднасць, ціхмянасць, дабрадушнасць, згаворлівасць, ветлівасць*.

Сёння наспела неабходнасць падрыхтоўкі і выдання комплекснага сучаснага даведніка “Рэспубліка Беларусь: лінгвакраіназнаўчы слоўнік”, у якім знайшлі б месца як традыцыйная лексіка, фразеалогія, моўная афарыстыка, так і інавацыі апошняга часу, абумоўленыя зменамі ў грамадскім жыцці за перыяд існавання Беларусі як самастойнай дзяржавы. Слоўнік павінен ахапіць усю тэматычную разнастайнасць лінгвакраіназнаўчых рэалій, ажыццявіць іх па магчымасці поўную этнакультурную семантызацыю, устанавіць іх мастацкую вартасць і лінгвадыдактычны патэнцыял. Артыкул лінгвакраіназнаўчага слоўніка будзе мець наступную прыкладную структуру: загалоўнае слова з указаннем граматычных і стылістычных характарыстык, варыянтаў найменавання; тлумачэнне

лексічнага значэння і паходжання слова; энцыклапедычная даведка, якая змяшчае інфармацыю пра месца і значэнне дадзенай рэаліі ў гісторыі і культуры Беларусі. У артыкулах, прысвечаных грамадскім дзеячам, пісьменнікам, мастакам, прыводзяцца іх кароткія біяграфіі; інфармацыя пра найбольш вядомыя факты адлюстравання рэаліі, вербалізаванай дадзенай лексічнай адзінкай, у мастацтве, сучасным грамадскім жыцці і культуры; звесткі пра ўстойлівыя моўныя адзінкі, звязаныя з названым феноменам, спосабы вербальнага выражэння яе нацыянальна-культурнага фону; наяўнасць пераноснага значэння, агульнага значэння асабовага імя, сталых эпітэтаў; уключэнне дадзенай лексемы ў склад фразеалагізмаў і парэмій, устойлівых параўнанняў, эўфемізмаў; існаванне адыменных прыметнікаў, ускосных найменняў і г. д.

Прыкладзём прыкладнае апісанне ў слоўніку лінгвакраіназнаўчага тыпу аднаго са свят, якое актуалізуецца ў сучасным грамадстве: *“Дажынкi – святкаванне заканчэння жніва. З 1996 года Дажынкi ў краіне сталі праводзіцца як Рэспубліканскі фестываль-кірмаш працаўнікоў вёскі. Святкаванне гэтага свята ў Беларусі мае несумненную этнакультурную асаблівасць, напэўна, гэта адзіная краіна ў Еўропе, дзе дажынкi адзначаюцца на дзяржаўным узроўні, з сур’ёзнай падрыхтоўкай. У Беларусі гэта штогодні фестываль-кірмаш працаўнікоў вёскі. На фестывалі ўзнагароджваюць найлепшых працаўнікоў аграпрамысловага комплексу рэспублікі. Афіцыйную частку звычайна пачынае шэсце ганаровых гасцей, дэлегацый абласцей, творчых калектываў. Эмблемай фестывалю з’яўляецца сцяг з выявай залатога калосся. Звычайна свята працягваецца два дні: першы дзень – урачыстая частка і выступленне фальклорных ансамбляў; другі – кірмаш і канцэрты, выступленні народных калектываў на адкрытых пляцоўках. Пачынаючы з 2015 года дажынкi праводзяцца ў адным з невялікіх населеных пунктаў кожнай вобласці. Для правядзення фестывалю штогод ствараецца план мерапрыемстваў на добраўпарадкаванні горада, у якім будзе адбывацца свята. Паводле Я. Карскага, першыя згадкі пра свята сустракаюцца ў хроніках XII стагоддзя, хаця сама традыцыя можа весці пачатак яшчэ ад неаліту, калі на Беларусі з’явілася земляробства. У многіх вёсках захаваліся абрад “Завіванне барады”. Пасля збору ўраджаю было прынята пакідаць на полі некалькі нязжатых каласкоў. Іх абвязвалі поясам – “завівалі бараду”. Побач з імі клалі хлеб з соллю, яйкі. Апошнія каласкі зваліся ў розных мясцінах Дзедава Барада, Богава Барада. Казалі таксама, што пакідаюць каласкі “казе на бараду”. Побач расціралі чыстае палатно, на якое клалі кавалачак хлеба і соль. Святкаванне дажынак адлюстравалася ў выданні ДАЖЫНКИ Жанны Капуснікавай, якая аб’яднала тэкст аб працаўніках вёскі з уласнымі фотаработамі”*.

Групу канцэптаў духоўнай культуры звычайна ўтвараюць паняцці, якія існуюць ва ўсіх або большасці культур, але з’яўляюцца асабліва значнымі для канкрэтнай этнічнай супольнасці. Напрыклад, канцэпты *мова і воля (незалежнасць)* у нацыянальнай карціне свету беларусаў актуальныя з прычыны цяжкага і доўгага шляху беларусаў да незалежнасці, права размаўляць на роднай мове. Слоўнікавы артыкул “Беларуская мова” магчыма прадставіць наступным чынам: *“Беларуская мова – нацыянальная мова беларусаў, уваходзіць у індаеўрапейскую моўную сям’ю, славянскую групу, усходнеславянскую падгрупу. Паширана ў асноўным у Беларусі. Распаўсюджана таксама і ў іншых краінах, галоўным чынам у Польшчы, Украіне і Расіі. Беларуская мова мае шмат агульных граматычных і лексічных уласцівасцей з іншымі ўсходнеславянскімі мовамі. Алфавіт сучаснай літаратурнай мовы створаны на аснове кірыліцы, хаця ў гісторыі развіцця мовы выкарыстоўваліся лацінскі і арабскі шрыфты. Беларуская мова з’яўляецца старажытнапісьмовай, бо гісторыя беларускага пісьменства налічвае не менш за 10 стагоддзяў. Мова беларускага народа пачала складвацца ў XIV–XVI стагоддзях у Вялікім Княстве Літоўскім і была канчаткова сфарміравана ў канцы XIX–XX стагоддзях. Згодна з этнаграфічнымі даследаваннямі, на Мінічыне яшчэ ў 1886 годзе мяшчане называлі беларускую мову “літоўскай”. Гістарычна навукоўцы падзяляюць беларускую мову на два*

асноўныя дыялекты, паўночна-ўсходні і паўднёва-заходні, раздзеленыя сярэднебеларускімі гаворкамі. Розныя гаворкі адрозніваюцца характарам аканьня, наяўнасцю мяккага [р], дыфтонгаў, дзеканьня, цеканьня і г. д. Існуюць змешаныя гаворкі на мяжы з украінскімі, паўночна- і паўднёварускімі. Сучасная сітуацыя незбалансаванага беларуска-рускага білінгвізму адлюстравалася ў жарце: беларусы так берагуць сваю родную мову, што нават не выкарыстоўваюць яе. Сучасная моўная сітуацыя Беларусі характарызуецца як незбалансаванае беларуска-рускае двухмоўе з перавагай рускай мовы, аднак роля беларускай мовы ў павышэнні нацыянальнай самасвядомасці беларускага грамадства і фарміраванні яго духоўнасці відавочная. Такім чынам, у наш час актуалізуецца сімвалічная функцыя беларускай мовы”.

З часу свайго ўзнікнення беларуская мова з’яўляецца часткай і найважнейшым сродкам стварэння духоўнай культуры беларусаў. У ёй найбольш поўна (найперш на лексічным узроўні) адлюстраваны асаблівасці жыцця, гаспадарчай і культурнай дзейнасці беларускага этнасу. Словы, якія “ўбіраюць” у сябе інфармацыю аб рэаліях жыцця народа, у мовазнаўстве называюць па-рознаму: лінгвакраіназнаўчыя адзінкі, лінгвакультурамы, рэаліі, лагаэпітэмы (напрыклад, *карыда* – для апісання іспанскай культуры, *бусідо* – японскай, *ланч* – англійскай). Духоўнымі канцэптамі становяцца толькі назвы тых з’яў рэчаіснасці, якія актуальныя і каштоўныя для дадзенай культуры; маюць вялікую колькасць моўных адзінак для сваёй фіксацыі, выступаюць тэмай прыказак і прымавак, паэтычных і празаічных тэкстаў. Яны з’яўляюцца свайго роду знакамі, эмблемамі пэўнага народа. Лексікаграфічнае апісанне канцэптаў духоўнай культуры беларусаў – важны ўнёсак у захаванне і развіццё беларускай нацыянальнай ідэнтычнасці.

Літаратура

1. Арцямёнак, Г. А. Беларускія лінгвакраіназнаўчыя і лінгвакультуралагічныя даведнікі: тыпы, змест, структура / Г. А. Арцямёнак, К. С. Півавар // Ученые записки УО “ВГУ им. П. М. Машерова” : сб. науч. трудов. – 2017. – Т. 23. – с. 185–189.
2. Арцямёнак, Г. А. Лінгвакраіназнаўчы слоўнік як культурны феномен і дыдактычны інструмент / Г. А. Арцямёнак // Навукова-метадычная думка на Беларусі: матэрыялы рэгіян. (з міжнар. удзелам) навук.-практ. канф., прысвечанай 100-годдзю “Беларускай граматыкі для школ” Б. Тарашкевіча, Віцебск, 5 снежня 2018 г. – Віцебск : ВДУ імя П. М. Машэрава, 2018. – с. 3–6.
3. Беларусь: лингвокультурологический комплекс: пособие для иностранных студентов / сост. : Л. Н. Чумак, В. Г. Будай, Т. О. Верховцова [и др.]; под ред. Л. Н. Чумак. – Минск : БГУ, 2008. – 112 с.
4. Вежбицкая, А. Понимание культур через посредство ключевых слов / А. Вежбицкая. – М. : Языки славянской культуры, 2001. – 287 с.
5. Маслова, В. А. Лингвокультурология : учеб. пособие / В. А. Маслова. – М. : Academia, 2001. – 208 с.
6. Степанов, Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования / Ю. С. Степанов. – М. : Языки русской культуры, 1997. – 824 с.

МАЛАЯ РАДЗІМА Ў ЖЫЦЦІ І ТВОРЧАСЦІ ВЫБІТНЫХ БЕЛАРУСКІХ ПІСЬМЕННІКАЎ І ГРАМАДСКІХ ДЗЕЯЧОЎ

У знакамітым трактаце “Закат Еўропы” О. Шпэнглер выказаў цікавую гіпотэзу, датычную пытанняў паходжання плямёнаў і расаў – “*плямёны, роды, будучыя пакаленні, сем’і – усё гэта розныя назовы для крыві, якая пасродкам зачацця цыркулюе ў больш-меней цесным альбо прасторным ландшафце*” [1, с. 141]. О. Шпэнглер аргументаваў свае здагадкі, спасылаючыся на вядомую з’яву: змену абрысаў цела (эмігрантаў з Еўропы і іншых краін свету) пад уздзеяннем мясцовасці, або, як падкрэслівае ён, – ландшафту.

Вельмі падобная з’ява назіраецца ўжо пры павярхоўным знаёмстве з гісторыямі жыцця выбітных людзей Беларусі. Ёсць на Зямлі месцы, што далі чалавецтву нашмат больш таленавітых вучоных, дзячоў, чым у іншых месцах. У першую чаргу такімі месцамі з’яўляюцца мясціны, што атрымалі назву “Малая Радзіма” і насамрэч уяўляюць звычайную вёску, альбо горад, дзе вырас будучы творца.

Карэляцыя “Малой радзімы”, ці шырэй – ландшафту – з творчасцю многіх беларускіх пісьменнікаў, мастакоў, вучоных бывае дасткова важкай і становіцца нават вызначальнай для многіх з іх.

У гэтым артыкуле мы кранемся аналізу творчасці толькі некаторых беларускіх дзеячоў культуры, але гэтую адметнасць лёгка экстрапаліраваць на жыццё і творчасць вельмі многіх знакавых для Беларусі людзей.

Дзяцінства і ваеннае юнацтва **Івана Навуменкі** прайшло ў гарадскім пасёлку Васілевічы (цяпер горад), ці як ён піша ў сваіх творах – мястэчку.

Іван Навуменка пісаў свае раманы і аповесці на дзяржаўнай літаратурнай мове, атрымаўшы назву “наркамаўка”, і ў мове ягоных герояў на першы погляд амаль няма дыялектных, васілевіцкіх асаблівасцей. Аднак яны ўсё ж ёсць. Напрыклад, чыгуначнік Сцяпан Птах у “Сасне пры дарозе” кажа: “*Трохі прызапасіў лесу, але шчэ мала. Каб хоць сцены вывесці*” [2]. Гэты ўрывац яскрава адлюстроўвае менавіта васілевецкую мову, якую цяжка зблытаць з іншай: “*прызапасіў лесу*”, “*сцены вывесці*” і “*самае васілевіцкае*” – “*шчэ*”, а не “*яшчэ*”.

Па-сапраўднаму настальгічна-летуценным з’яўляецца ў І. Навуменкі тэма саміх Васілевічаў. Ён па-рознаму хавае сапраўдную назву любімага мястэчка, шыфруе яе ў словах “*Бацькавічы*”, “*Міхалавічы*”. Між іншым, чалавек які вырас ў Васілевічах, беспамылкова пазнае ў гэтых назвах родныя Васілевічы – праз дакладна, амаль матэматычна выпісаныя родныя пейзажы, краявіды, праз знакамітую чыгунку і гонар мястэчка – станцыю, а галоўнае – пазнае саміх васілёўцаў, якія, здаецца, “жыўцом” пераскочылі з утульных вулачак і схаваных у зеляніне буйнай расліннасці хат на старонкі класічных апавяданняў і раманаў. Пазнаюць не толькі людзі ваеннага пакалення, але і моладзь, бо тая васілевіцкая адметнасць мясцовасці вельмі моцная, глыбокая і дадзеная гэтаму краю, магчыма як узнагарода ці як знак. Чаму гэта так, чаму менавіта Васілевічы – нічым не прыкметнае, самае шэраговае (здаецца) месца назаўжды палоняць іх выхадцаў і трымаюць усё жыццё – нікому не вядома, акрамя Бога. Магчыма, гэта ўзнагарода за тое, што ў Васілевічах няма ні рэчкі, ні возера, што да лесу з Дзядка (раёна Васілевіч) – тры кіламетры...

Тэма мястэчка Васілевічы і яго каларытных жыхароў з’яўляецца дамінуючай у знакамітых літаратурных творах Івана Навуменкі – раманах “*Вецер у соснах*”, “*Сасна пры дарозе*”, аповесці “*Вайна каля Цітавай копанкі*”, шматлікіх апавяданнях.

Васілевіцкі дыялект беларускай мовы вельмі шануецца выхадцамі з мястэчка, а прэзаік і паэт, васілёвец Мікола Захаранка, напісаў цікавы мастацкі твор: “*Васілевіцкія*

маналогі на “трасянцы”.

Выхадцы з Васілевіч на ўсё жыццё захоўваюць памяць і любоў да сваёй радзімы. І Мікола Захаранка, паэт і прэзаік, даўно звязаны жыццём з зусім іншымі мясцінамі, піша: *“Васілевічы мае, / як жа мне вас не стае! / Я дамоў вярнуцца прагну, / як ляшак нырнуць у багну. – / Немагчыма. / Васілевічы мае... / Там і ластаў капае / лепш за іншых салаўёў. / Хто мяне з радзімы звёў? / О, радзіма!”* [3, с. 122–133]

Наступная фігура – выдатны беларусік пісьменнік – прэзаік, паэт, эсэіст, які праз трыццаць тры гады пасля сваёй смерці стаў культавым у Беларусі – гэта **Міхась Стральцоў**. Нарадзіўся М. Стральцоў на Слаўгардчыне, ў Магілёўскай вобласці. Сваю родную вёску Сычын М. Стральцоў вельмі любіў, і гэтая любоў прайшла праз усё ягонае жыццё. У многіх сваіх творах ён неаднаразова вяртаецца да сваёй радзімы, да аднавяскоўцаў, родных палеткаў, лясоў і вадаёмаў.

Трэба сказаць, што традыцыя паказу псіхалагічнага стану былога вяскоўца, які трапляе ў горад, у беларускай літаратуры даўня: яна сягае да твораў Яна Баршчэўскага, Адама Гурыновіча, Леапольда Родзевіча і працягваецца ў класічных творах Максіма Гарэцкага, Якуба Коласа, Максіма Багдановіча, Кузьмы Чорнага.

Міхась Стральцоў аднаўляе гэтую традыцыю і аднаўляе настолькі, што яна ператвараецца ў якасна новую праблему рэалізацыі творчага чалавека ва ўмовах урбаністычнага характару гарадскога жыцця, савецкай рэчаіснасці і сацыялістычнага рэалізму.

М. Стральцоў – чалавек вёскі, але сутнасць яго не толькі ў вясковых вытоках, а ў вялікай бязмернай любові да яе, да навакольных палетак, лясоў і рэчкі Галуба. Разам з тым Стральцоў быў высокаадукаваны чалавек, тонкі інтэлігент, і вёскі было ўжо для яго мала. Таму і апынуўся ён у горадзе, дзе ўсё ж больш мажлівасцяў для здавальнення духоўных патрэб. Але ўсё гэта разам утварыла сапраўднае замкнёнае кола, з якога нельга было вырвацца. Пра жыццё ў горадзе ён казаў: *“Загналі нас у катакомбы”*. Яму не ставала ў горадзе паветра, а вёска была такой далёкай і нерэальнай. Гэты сталы антаганізм гораду і вёскі ў ягонай душы змушаў пісьменніка шукаць выйсця ў асяроддзі такіх жа, як і ён, своеасаблівых вясковых “эмігрантаў”, людзей, якія не маглі “пагадзіць” вёскі і гораду ў сваім унутраным жыцці. І таму *“Сена на асфальце”* [4, с. 96–111] – гэта і яго твор, і яго жыццёвая філасофія.

Без гэтага сімбіёзу гораду і вёскі не зразумець натуры Міхася, яго ўнутранага жыцця, светагляду, і менавіта тут ляжыць ключ да раскрыцця *“загадкі Стральцова”*, як сказаў ягоны сябра, народны паэт Беларусі Рыгор Барадулін.

Ларыса Геніюш. *“Благаслаўлены родны дом, дзе бацькі і ўся дарагая сям’я. Благаслаўлены маленькі кусочак роднай, бацькавай зямлі на вялізнай планеце, які называўся Жлобаўцы”* [5, с. 5]. Так піша пра свой родны куточак Ларыса Геніюш, пачынаючы сваю знакамітую кнігу *“Сповідзь”*.

“Здавалася мне, што я паўстала з жытоў, з неба і траў, а перадусім – з любай беларускай мовы, на якой ласкава звярталіся да мяне бацькі, старэнькая няня і іншыя. Мне было светла і добра...” (“Сто ранаў у сэрца”)

Гэтую любоў да беларускай мовы, да роднага краю, які завецца Беларусь, Ларыса Геніюш пранясе праз усё жыццё. Загадка, якая не мае адказу: чаму Гасподзь у крытычны для народу час абірае таго, хто будзе ратаваць гэты няшчасны народ, дае яму правадыра, які павядзе народ у лепшую будучыню. Такім былі, напрыклад, прарокі ў лёсе абранага народу Ізраіля.

Барыс Сачанка. Колькі пяшчоты і любові ўкладвае Барыс Сачанка ў сваіх успамінах пра родны край: *“Крынічная сажалка з заўсёды халоднаю, празрыстаю – аж жвір на дне відаць – вадою... Неглыбокі – па забарсні – Шапавалаў перамел... Багністы, увесь у іле, Асіны брод... Задрымучаны крушыннікам і арэшнікам Грыцаў расцяроб... Аслоненая з усіх бакоў магутнымі камлістымі дубамі паляна-гарадок, дзе быццам*

ратаваліся ад розных напасцяў – войнаў, халеры – продкі... Стойла ля Старцовай ямы... Вёска! Мая вёска!.. Колькі чаго перабачыла, перажыла яна на сваім вяку! Радаснага і горкага, вясёлага і сумнага, добрага і злага...” [6, с. 10]

“Чужое неба” (1975) – адзін з самых асабістых твораў Барыса Сачанкі. Пачынаецца раман раздзелам “Вёска майго маленства”. Гэта – лірычна ўсхваляванае апавяданне пра родны, бясконца дарагі герою і аўтару куток зямлі, той куточак, з якога пачынаецца радзіма, адкуль бярэ пачатак шлях у невядомы прастор будучага жыцця.

Вось як пранікненна, з любоўю апісвае пісьменнік сваё роднае Палессе: *“На Палессі, на самым поўдні Беларусі ёсць куточак зямлі, асабліва мілы, дарагі майму сэрцу. Дзе б ні быў я, куды б ні закінула мяне доля, не-не дыў згадаю яго. У радасці і ў журбе, з блізкіх і далёкіх дарог я вяртаюся зноў і зноў туды, дзе сярод старых, пракаветных лясоў, вялізных, неабсяжных балот, на пясчанай высле раскінулася вёска, у якой я нарадзіўся, у якой жыве і сёння мая маці, жывуць браты. Там, у той вёсцы, у дзедаўскай сялянскай хаце, я ўпершыню адкрыў свае вочы, там сказаў першае сваё слова, зрабіў першыя свае крокі...”* [7, с. 574]

Так з апісання родных мясцін у пачатку кнігі ўзнікае матыў, настрой роднага неба, роднай зямлі, які адчуваецца праз увесь твор, што нібы процістаіць, адмаўляе настрой “чужога неба”, сцвярджае аптымізм і веру ў чалавека.

“Чужое неба”, пад якім прайшло два гады дзяцінства пісьменніка, адчуваецца ўсё жыццё. Яго цяжар, эмацыянальная вастрыва ўздзеяння з гадамі памяншаюцца, але не знікаюць і, відаць, не знікнуць ніколі. Ды ёсць у чалавека сваё, роднае неба. Неба дзяцінства, неба бацькоўскай зямлі. Яно чыстае, блакітнае і празрыстае; яно не гняце чалавека, а ўзвышае, узнімае да жыцця. Паветрам гэтага неба, роднага неба Палесся, насычаны лепшыя творы пісьменніка.

Такая пісьменнікава “прывязанасць” да роднага кутка зямлі, яго людзей, іх звычаяў і нораваў, да прыроды і гісторыі краю, такая нязменнасць жыццёвых сімпатый надае творчасці пэўнасць, мэтанакіраванасць і ўстойлівасць, з’яўляецца найбольш важнай крыніцай яе жыццёвасці і адметнасці, яе ідэйна-мастацкай глыбіні.

Як і Іван Навуменка, што хавае свае родныя Васілевічы (якія дарэчы ўсяго ў некалькіх дзясятках кіламетраў ад мясцін Сачанкі, пад назвай Бацькавічы), так і аўтар трылогіі сваю родную вёску “Вялікі Бор” перайначвае не надта непазнавальна – “Вялікі Лес”.

Сачанка піша: *“Як Антэй, дакрануўшыся маці-зямлі, набіраўся новых сіл, так і я, наведдаўшы родныя мясіны, гаюся, на доўгі час пазбываюся сноў. Сноў свайго трывожнага, абпаленага нягодамі маленства...”* Родныя мясіны Б. Сачанкі ўгадваюцца на працягу ўсяго твора, у апісанні палескіх, хойніцкіх лясоў і балот, у ягоных героях.

Сярод знакавых для Беларусі людзей ёсць тыя, дзе феномен “ландшафта” Малой Радзімы праявіўся не ў сувязі з мясцінамі, дзе яны нарадзіліся і выраслі, а з тымі месцамі, дзе яны правялі юнацкі перыяд жыцця, альбо вучыліся.

Так, у шэрагу выбітных беларускіх дзеячоў існаваў кіеўскі перыяд жыцця, дзе фармаваліся іх светапогляд і жыццёвая пазіцыя. Мы пазначым у далейшым, прытрымліваючыся Шпэнглера, гэтую падзею як феномен Кіеўскага ландшафту.

Феномен Кіеўскага ландшафту пачынаецца найперш ад Кіеўскага універсітэту імя Тараса Шаўчэнкі, альбо Кіева-Магілянскай акадэміі – вельмі знакавай ўстановы для розных пакаленняў беларусаў. У свой час тут вучыўся, напрыклад, выхадзец з Беларусі, знакаміты ўкраінскі гетман, творца першай украінскай канстытуцыі Піліп Сцяпанавіч Орлік (1672–1741), пра жыццё і дзейнасць якога мы ўжо пісалі раней [8, с. 203–212]. Іншыя навучальныя ўстановы Кіева і іншых месцаў Украіны таксама спрыялі сталенню беларускіх твораў і дзеячоў, ці наадварот – развіваліся дзякуючы іх дзейнасці (напрыклад, Астрожская акадэмія).

Згаданыя кіеўскія ўстановы сталі альма-матэр і вызначылі жыццёвы шлях для

шэрага не проста выдатных беларускіх дзеячоў, а знакавых, эпохальных постацяў. Мы пералічым у храналагічным парадку толькі некалькіх: князі Федар, Канстанцін і Васіль Астрожскія, свяціцель Георгій Каніскі, буйны гісторык Мітрафан Доўнар-Запольскі і, нарэшце сімвал Беларусі, выдатны беларускі пісьменнік Уладзімір Караткевіч.

Ступень укладу князёў Астрожскіх у беларускую нацыянальную спадчыну была прааналізавана намі ў працы “Аб укладзе князёў Астрожскіх у беларускую нацыянальную спадчыну” [9, с. 48–51]. У дадзенай працы мы звернем увагу толькі на адну асаблівасць знакамітага роду Астрожскіх: непарыўную сувязь беларускай і ўкраінскай кампаненты іх жыцця і дзейнасці.

Фёдар (Феадор – пасля пострыгу) **Данілавіч Астрожскі** быў старэйшым сынам у сям’і роду князёў Астрожскіх. Сучаснікі называлі яго “*мужам з усіх правадыроў Літвы і Русі, вялікай смеласці і велізарнага аўтарытэту*”. Ён адмовіўся ад княжай славы і прыняў інацтва ў Кіева-Пячэрскай лаўры з імем Феадосій. Ужо з канца XV стагоддзя ён стаў ушаноўвацца як святы. Нятленныя мошчы прападобнага Фёдара і цяпер пакояцца ў Дальніх пячэрах Кіева-Пячэрскага манастыра побач з іншымі праведнікамі і цудатворцамі.

У 2002 годзе Фёдар Астрожскі быў далучаны да ліку беларускіх святых.

Канстанцін Іванавіч Астрожскі (1460–1530) быў праўнукам Фёдара Астрожскага. Ён меў вельмі высокую пасаду – найвышэйшы гетман Вялікага Княства Літоўскага, кашталян Віленскі, ваявода Троцкі. К. І. Астрожскі паказаў сябе як выдатны дзеяч праваслаўнай асветы, заснаваў і садзейнічаў развіццю мноства праваслаўных храмаў.

У гісторыю князь К. І. Астрожскі ўвайшоў як выдатны военачальнік. А перамога войска ВКЛ над маскоўскім у бітве пад Воршай васьмага верасня 1514 года, якую заслужана лічаць абавязанай бліскучаму камандаванню К. І. Астрожскага, стала векапомнай падзеяй усёй беларускай гісторыі.

У 1523 годзе кароль Сігізмунд па просьбе Канстанціна Астрожскага даў дазвол ігумену Макарыю аднавіць Кіеўскі Міхайлаўскі Златаверхі манастыр і заснаваў у ім манаскую абшчыну. Дзякуючы намаганням К. І. Астрожскага было цвёрда вызначана юрыдычнае становішча Праваслаўнай Царквы ў ВКЛ, якое да яго было вельмі не акрэсленым. Канстанцін Іванавіч Астрожскі спрыяў адкрыццю ў Вільні ў 1524 годзе тыпаграфіі, адкуль выйшлі кнігі, надрукаваныя Францыскам Скарынай.

Князь К. І. Астрожскі скончыў свой зямны шлях у 1530 годзе і быў пахаваны ў Кіева-Пячэрскім манастыры.

Канстанцін Канстанцінавіч Астрожскі. Нарадзіўся ў горадзе Тураве (Беларусь) ў 1526 годзе і правёў там свае дзіцячыя і юнацкія гады.

У сувязі з асобай гэтага Астрожскага хацелася б адзначыць вельмі важны факт адносна яго светапогляду: Канстанцін Канстанцінавіч быў адным з першых, хто на прамую звязваў веру з нацыянальнымі асаблівасцямі.

Дзейнасць К. Астрожскага на зломе XVI–XVII стагоддзяў была накіраваная на падняцце адукацыйнасці праваслаўнага беларускага народу, на асвету і адраджэнне лепшых традыцый праваслаўнай культуры. Як піша Л. Ляўшун – праваслаўнае адраджэнне, за якое так аддана рупіўся К. Астрожскі, павінна было адлюстравіць “*тое нязліўнае адзінства веры і кіруемага ёй розуму, якое было дасягнутая Вялікімі каптадакійцамі*” [10, с. 25–40].

У 1596 годзе на скліканым мітраполатам Рагозай саборы православных епіскапаў у Брэсце адбылося абвясчэнне аб’яднання Ўсходняй і Заходняй Цэркваў ВКЛ. У стварэнні ўніі не прыняла ўдзел вялікая колькасць праваслаўнага духавенства, сярод якіх найбольш аўтарытэтнымі былі епіскапы Гедэон Балабан – епіскап Львова і Міхаіл Капысценскі – епіскап Пярэмышля. Гэтыя епіскапы разам з князем Канстанцінам Астрожскім і іншымі праціўнікамі церкоўнага раскола прыехалі ў Брэст і правялі свой праваслаўны, антыўніяцкі Сабор. Духоўным натхніцелем і арганізатарам яго быў Канстанцін (Васіль) Астрожскі.

У 1576 годзе ў горадзе Астрог (цяпер Украіна, Ровенская вобласць) князь Канстанцін Канстанцінавіч заснаваў знакамітую славяна-грэка-лацінскую Астрожскую Акадэмію.

Свяціцель **Георгій Каніскі** нарадзіўся ў 1717 годзе ў Нежыне (Чарнігаўская вобласць), памёр у 1795 годзе), епіскап Рускай Праваслаўнай Царквы, царкоўны і грамадскі дзеяч Рэчы Паспалітай і Расійскай імперыі, пісьменнік. У 1993 годзе архіепіскап Георгій быў прылічаны да ліку святых.

Скончыў Кіева-Магілянскую акадэмію (1743). Прыняў манаскі пострыг у Кіева-Пячэрскай лаўры. У 1755 годзе пасвячоны на епіскапа Магілёўскага (Беларускага).

У 1757 годзе адкрыў у Магілёве пры архірэйскім доме друкарню і перавыдаў скарочаны тэкст “Катэхізіса” Ф. Пракаповіча ў сваім перакладзе на “рускі дыялект”. У 1757 годзе стварыў пры Спаскім манастыры школьныя класы і заснаваў духоўную семінарыю. У 1765 годзе на аўдыенцыі караля вялікага князя Станіслава Аўгуста выступіў з прамовай у абарону правоў праваслаўных і іншых дысідэнтаў, якая была перакладзена на еўрапейскія мовы ў якасці ўзору абароны верацярпімасці.

Георгій Каніскі аставіў значны след у гісторыі грамадскай думкі Беларусі. Ён распаўсюджваў ідэі кіева-магілянскіх асветнікаў. А. С. Пушкін называў Каніскага “одним из самых достойных мужей прошлого столетия”. У 1992 годзе на архіепіскапскім доме ў Могілеве, где жыў Г. Каніскі, была адчынена мемарыяльная дошка. У 1993 годзе рашэннем св. Сінода Беларускай праваслаўнай царквы Г. Каніскі быў кананізаваны.

Гісторык **Мітрафан Віктаравіч Доўнар-Запольскі** нарадзіўся ў 1867 годзе ў горадзе Рэчыца (Беларусь). Аўтар больш за сто пяцьдзсят прац па гісторыі Кіеўскай Русі, гісторыі Літвы і Беларусі, па сацыяльна-палітычным рухам і этнаграфіі Беларусі. Працы вучонага пераважна мелі навукова-аналітычны характар.

У 1893 годзе М. Доўнар-Запольскі скончыў гістарыка-філалагічны факультэт Кіеўскага ўніверсітэта, у 1901 годзе абараніў магістарскую дысертацыю, а ў 1906 годзе – доктарскую дысертацыю па гісторыі.

Прафесар Маскоўскага ўніверсітэта (1899), прафесар рускай гісторыі Кіеўскага ўніверсітэта (1902), прафесар Харкаўскага інстытута народнай гаспадаркі (снежань 1919 года) і Харкаўскага ўніверсітэта (1920–1921).

Пасля пераезду на радзіму ў Беларусь, з 1925 па 1926 гады, – прафесар беларускай гісторыі ў Беларускай дзяржаўнай універсітэце.

Пісьменнік **Уладзімір Караткевіч** – фігура знакавая для многіх пакаленняў беларусаў. Ён – нацыянальны сімвал другой паловы ХХ стагоддзя. Нягледзячы на тое, што Караткевіч у вязьніцах і не сядзеў, але, фактычна, ён – савецкі дэсідэнт. Ягонья выдатныя, высокамастацкія, але “несавецкія” творы, калі і друкаваліся, то з вялікім “рыпеннем”, то падпольна. Прыкладам з’яўляецца цудоўная, светлая, прасякнутая любасцю да Беларусі кніга “Зямля пад белымі крыламі”, якая пабачыла свет спачатку ў Украіне на ўкраінскай мове і толькі потым вельмі абмежаваным тыражом была выдадзена і ў Беларусі на беларускай мове [11].

У 1949 годзе Уладзімір Караткевіч закончыў сярэдняю школу і паступіў на рускае аддзяленне філалагічнага факультэта Кіеўскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Т. Шаўчэнкі, якое скончыў у 1954 годзе. За гады вучобы выявіў сябе адным з найбольш здольных студэнтаў. У Кіеве Уладзімір Караткевіч складаў вершы на беларускай і рускай мовах, а таксама па-ўкраінску.

Тэма Украіны, якую Караткевіч вельмі любіў, прысутнічае ва многіх творах пісьменніка. Сярод іх – апавесць “У снягах драмае вясна” (1957), эсэ “Абраная” (1982), эсэ, прысвечанае Тарасу Шаўчэнку “І будучь людзі на зямлі” (1964), Лесі Украінцы “Saxifraga” (1971), а таксама ў нарысе пра Кіеў “Мой се градок!” (1982).

Дыпломная праца Уладзіміра Караткевіча на тэму “Казка. Легенда. Паданне” выклікала неадназначную рэакцыю, і толькі дзякуючы намаганням акадэміка А. Бялецкага

і выкладчыка А. Назароўскага ён атрымаў вышэйшую адзнаку. У весну 1955 года ён здаў экзамены кандыдацкага мінімуму і прыступіў да напісання дысэртацыі пра паўстанне 1863 года, але скончыць гэтую працу не здолеў. Яму прыйшла ідэя напісаць раман на гэтую тэму, якая пазней і ажыццявілася напісаннем самага значнага твору яго жыцця – “Каласы пад сярпом тваім”.

У 1973 годзе пісьменнік напісаў аповесць “Лісце каштанаў”, якая стала адной з самых аўтабіяграфічных з яго твораў. Аповесць уяўляе сабой хваляючыя і сумныя ўспаміны пра некалькі месяцаў, праведзеных ім у вызваленым ад нацыстаў Кіеве, роздумы пра лёс пакалення, чые дзяцінства і юнацтва прыйшліся на час вайны.

У нарысе пра Кіеў “Мой се градок!” У. Караткевіч пісаў: “*І калі зноў выплывуць туманным Дняпром чаўны і людзі на іх спытаюць мяне: "Чый се градок?" – я азірнуся на кручы, на старадаўні горад, на іх і адкажу ў апошні раз: "Мой. Мой се градок. І маім будзе, пакуль існуе род чалавечы на зямлі, на берагах майго Дняпра"*”.

Літаратура

1. Шпенглер, О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. / О. Шпенглер / науч. ред. О. Н. Шпарага. – Минск, 1999. – Т. 2 : Всемирно-исторические перспективы.
2. Навуменка, І. Сасна пры дарозе / І. Навуменка. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1962.
3. Захаранка, М. Васілевіцкія маналогі на трасянцы / М. Захаранка // І тады ўдарыў бом. Аавяданні і п’есы. – Мінск : Кнігазбор, 2013.
4. Стральцоў, М. Сена на асфальце / М. Стральцоў // На ўспамін аб радасці. Выбранае. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1974.
5. Геніюш, Л. Сповідзь / Л. Геніюш. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1993.
6. Сачанка, Б. Пад сузор’ем сярпа і молата / Б. Сачанка. – Мінск : Кнігазбор, 2016.
7. Сачанка, Б. Чужое неба: раман у навелах. Палескія былі / Б. Сачанка // Выбраныя творы : у 2 т. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1981. – Т. 2.
8. Астапенка, А. У. Беларускія карані гетмана Піліпа Орліка і яго Канстытуцыя / А. У. Астапенка // Другі киевознавчы чытанні: історія та этнокультура : зб. матер. Міжнар. наук.-практ. конф. “До 100-річчя Української революції 1917–1921 рр.” / Київ, –2017. – Вип. 5.
9. Астапенка, А. У. Аб укладзе князёў Астрожскіх у беларускую нацыянальную спадчыну / А. У. Астапенка // Этнічна історія народів Європи. – 2017. – Вип. 52.
10. Левшун, Л. Благоверный князь Константин-Василий Острожский как «зеркало» религиозных поисков литвинов // Вестник белорусского экзархата. Благоверный князь Острожский : Альманах. – Минск, 1996. – Т. 1.
11. Караткевіч, У. С. Зямля пад белымі крыламі / У. С. Караткевіч. – Мінск : Народныя асвета, 1992. – 176 с.

Аўсейчык У.Я.

(Рэспубліка Беларусь, г. Полацк)

АСАБЛІВАСЦІ РАССЯЛЕННЯ І ДЭМАГРАФІЧНАЯ ХАРАКТАРЫСТЫКА СТАРАВЕРАЎ ПАЎНОЧНА-ЗАХОДНЯЙ БЕЛАРУСІ Ў ДРУГОЙ ПАЛОВЕ ХІХ – ПАЧАТКУ ХХ СТАГОДДЗЯЎ

З сярэдзіны ХVІІ стагоддзя на тэрыторыі Беларусі побач з мясцовым насельніцтвам пражывае значная колькасць рускіх старавераў, якія эмігравалі сюды ў выніку рэформаў патрыярха Нікана. Адным з асноўных цэнтраў стараверства ў Беларусі з’яўляецца паўночна-заходняя яе частка. За больш чым трохсотгадовы перыяд пражывання на

беларускіх землях перасяленцы-стараверы не толькі развілі сваю культуру, але і папоўнілі скарбонку культурнай спадчыны беларускай зямлі, аказалі ўплыў на развіццё мясцовага насельніцтва.

Артыкул прысвечаны разгляду асаблівасцей рассялення і дэмаграфічных працэсаў у старавераў паўночна-заходняй Беларусі ў другой палове XIX – пачатку XX стагоддзяў. У межах адміністрацыйна-тэрытарыяльнага падзелу другой паловы XIX – пачатку XX стагоддзяў. у якасці рэгіёна даследавання будуць выступаць усходнія паветы Віленскай губерні (Вілейскі, Дзісенскі, Ашмянскі паветы, беларускія землі Свянцянскага павета), а таксама ўсходняя частка Новааляксандраўскага павета Ковенскай губерні.

Значная частка стараверскага насельніцтва пражывала на тэрыторыі Віленскай губерні. У табліцы 1 прадстаўлена колькасць старавераў на яе тэрыторыі ў другой палове XIX – пачатку XX стагоддзяў. Як сведчаць крыніцы, большасць старавераў губерні былі федасееўцамі.

Паводле статыстычных даных, сярод беларускіх паветаў (г. зн. тых, тэрыторыя якіх у сучасны перыяд уваходзіць у склад Беларусі), стараверы пражывалі ў Дзісенскім, Свянцянскім, Вілейскім, Ашмянскім і Лідскім. Аднак колькасць старавераў у Лідскім павеце была зусім нязначнай. Па некаторых гадах у другой палове XIX стагоддзя стараверы ў Лідскім павеце ўвогуле не фіксаваліся. На поўдзень ад гэтых паветаў (на тэрыторыі Гродзенскай губерні, Мінскага і Навагрудскага паветаў Мінскай губерні) стараверы амаль не пражывалі.

Табл. 1 – Дынаміка колькасці стараверскага насельніцтва ў Віленскай губерні (1860–1911 гг.) [11, с. 73; 12, с. V; 14, с. VI; 15, с. IV; 16, с. 6-7; 17, с. 8-9; 27, с. 60; 18, с. 3; 19, с. 3; 20, с. 2]

Год	1860	1868	1878	1882	1886	1891	1897	1902	1907	1911
Колькасць старавераў (чал.)	12 251	14 913	18 283	19 825	23 381	24 850	25 673	24 530	26 817	30 478

Асноўная маса старавераў Віленскай губерні пражывала ў Дзісенскім і Свянцянскім паветах. Калі ў другой палове XIX стагоддзя назіраецца перавага Свянцянскага павета над Дзісенскім па колькасці старавераў (гл. табл. 2), то з канца XIX стагоддзя сітуацыя становіцца адваротнай. З гэтага часу ў Дзісенскім павеце стараверы колькасна пераважаюць. Упершыню пра гэта сведчаць даныя Перапісу насельніцтва 1897 года. (Табліца 2). Такая ж сітуацыя характэрна і для наступных гадоў. Так, у 1903 годзе у Дзісенскім павеце налічвалася 9 526 старавераў, а ў Свянцянскім – 8 198; у 1908 годзе у Дзісенскім павеце было налічана 9 558, а ў Свянцянскім – 7 641; у 1911 годзе у Дзісенскім – 9 866, а у Свянцянскім – 7 756 [7, с. 45; 8, с. 49; 9, с. 54]. Пэўная частка старавераў пражывала таксама ў Вілейскім і Ашмянскім паветах (Табліца 2).

Табліца 2 – Дынаміка колькасці стараверскага насельніцтва ў Дзісенскім, Свянцянскім, Вілейскім і Ашмянскім паветах Віленскай губерні (1843–1897 гг.) [10, с. 170–171; 12, с. V; 13, с. VII; 16, с. 6–7; 27, с. 54]

Год	Колькасць старавераў у паветах Віленскай губерні (чал.)			
	Дзісенскі	Свянцянскі	Вілейскі	Ашмянскі
1843	3 884	4 911	392	191
1868	3 921	4 731	483	463
1876	4 453	5 452	552	828
1886	5 580	9 487	540	483
1897	9 484	7 974	531	516

Дзісенскі павет з’яўляўся адным з лідараў у паўночна-заходняй частцы Беларусі не толькі па колькасці насельніцтва, але і па колькасці абшчын. Так, у 1897 годзе стараверы

Дзісенскага павета былі аб'яднаны ў восем прыходаў, а ў 1911 – у дзесяць [6, с. 44; 9, с. 54]. Цэнтрамі стараверства ў павеце былі наступныя населеныя пункты: г. Друя, в. Кублішчына, в. Залессе, в. Ластавіца, в. Грыгараўшчына, в. Буеўшчына.

Другім цэнтрам стараверства ў рэгіёне быў Свянцянскі павет. Трэба адзначыць, што каля паловы тэрыторыі Свянцянскага павета ў наш час адносіцца да Літвы. Па сведчанні праваслаўнага епархіяльнага місіянера Д. Губіна, цэнтрам стараверства ў Свянцянскім павеце была вёска Апідамы (сучасны Пастаўскі раён) [1, с. 51]. Сярод цэнтраў стараверства Свянцянскага павета ў межах Беларусі апроч в. Апідамы былі в. Кукляны, в. Свір, в. Ляшчынава (Стрыпішкі). На беларускіх землях у межах былога Свянцянскага павета да нашага часу захаваліся чатыры стараверскія храмы: у в. Апідамы і в. Кукляны (Пастаўскі раён), в. Свір (Мядзельскі раён), в. Стрыпішкі (Астравецкі раён).

Вілейскі павет не адносіцца да ліку густа заселеных стараверамі. Значная частка старавераў павета пражывала ў паўночнай яго частцы ў Лучайскай і Манькавіцкай воласці (сучасная тэрыторыя Пастаўскага раёна). Цэнтрамі стараверства тут былі в. Захараўшчына і в. Лучай. Краязнавец Г. Жаброўскі адносіць перасяленне старавераў у ваколіцах в. Захараўшчына да другой паловы XIX стагоддзя і звязвае яго з мерапрыемствамі па каланізацыі краю рускімі перасяленцамі (у т.л. і стараверамі) пасля падаўлення паўстання 1863 года. У в. Лучай, як сведчаць крыніцы, да пачатку XX стагоддзя стараверы не пражывалі. Іх з'яўленне тут, па сведчанні таго ж Г. Жаброўскага, звязана з курляндскім баронам Клейгельсам. Ён перасяліў сюды старавераў з ваколіц Віцебска [2].

Стараверы Ашмянскага павета таксама не вылучаліся сваёй колькасцю сярод іншых паветаў Віленскай губерні. У канцы XIX – пачатку XX стагоддзяў, як сведчаць крыніцы, у павеце існавалі дзве абшчыны. Іх цэнтрамі былі засценак Масцішча Гальшанскай воласці (тэрыторыя сучаснага Валожынскага раёна) і вёска Новая Слабада Куцавіцкай воласці (сучасны Ашмянскі раён).

Значная частка старавераў пражывала ў Новааляксандраўскім павеце Ковенскай губерні, у які ўваходзіла тэрыторыя сучаснага Браслаўскага раёна. У Табліцы 3 прадстаўлены даныя аб колькасці старавераў у Новааляксандраўскім павеце.

Табліца 3 – Дынаміка колькасці старавераў у Новааляксандраўскім павеце Ковенскай губерні ў 1863–1913 гг. [21, с. 82–84; 22, с. 145; 23, с. 310; 24, с. 334; 28, с. 78; 25, с. 76; 26, с. 4]

Год	1863	1869	1879	1889	1897	1909	1913
Колькасць старавераў (чал.)	8 265	9 215	13 002	11 792	18 542	26 688	29 938

Пытанне аб колькасці старавераў на беларускіх землях Новааляксандраўскага павета даволі складанае. Некаторую яснасць могуць даць даныя, прыведзеныя ў працы П. І. Карэцкага. Згодна з адміністрацыйным падзелам на той час, уся тэрыторыя павета была падзелена на пяць станаў. Два з іх – другі (Відзы) і трэці (Браслаў) адносяцца да сучаснай тэрыторыі Беларусі. Як вынікае з прыведзеных П. І. Карэцкім даных, колькасць старавераў ў гэтых двух станах на пачатак 1860-х гадоў складала каля трэці ад усёй колькасці стараверскага насельніцтва ў Новааляксандраўскім павеце Ковенскай губерні [3, с. 1–28].

Як сведчаць крыніцы, стараверы даволі кампактна прыжывалі ва ўсіх валасцях беларускай часткі Новааляксандраўскага павета. Яны жылі ў Браслаўскай, Відзаўскай, Дрысвяцкай, Краснагорскай, Опсаўскай і Слабадскай воласцях [3, с. 19–23; 29, с. 70–100]. Тэрыторыя былога Новааляксандраўскага павета і ў сучасны перыяд з'яўляецца адным з галоўных цэнтраў стараверства ў Беларусі. Да нашага часу на тэрыторыі Браслаўскага раёна захоўваюцца стараверскія абшчыны ў г. Браславе, г.п. Відзы, в. Булавішкі, в. Кірыліна, в. Мікалаюнцы, в. Мінкавічы. Разам з тым, на тэрыторыі раёна існуюць і дзве абшчыны, якія раней тэрытарыяльна адносіліся да Дзісенскага павета: у г.п. Друя і в. Буеўшчына.

Статыстычныя даныя, якія прадстаўлены ў Табліцах 1–3, пераканаўча сведчаць аб

устойлівым павелічэнні колькасці старавераў у паўночнай частцы Беларусі ў другой палове XIX – пачатку XX стагоддзяў. Амаль у два з паловай разы павялічылася колькасць старавераў у Віленскай губерні з 1860 па 1911 гады. (Табл. 1). У Новааляксандраўскім павеце Ковенскай губерні колькасць стараверскага насельніцтва вырасла больш чым у тры з паловай (з 8 265 да 29 938 – Табл. 2).

Асноўная частка старавераў беларускай часткі Віленскай губерні пражывала ў сельскай мясцовасці. Сярод гарадскіх цэнтраў вылучаўся толькі горад Друя ў Дзісенскім павеце. У другой палове XIX – пачатку XX стагоддзяў сярод гарадоў Віленскай губерні па колькасці старавераў Друя саступала толькі Вільні і Свянцям. Доля стараверскага гарадскога насельніцтва ў Новааляксандраўскім павеце таксама не была высокай. Да пачатку XX стагоддзя лідэрам па колькасці гарадскога стараверскага насельніцтва ў павеце быў горад Відзы. Удзельная вага старавераў у структуры гарадскога насельніцтва Відзаў і Друі была даволі значнай. Так, па даных на 1897 года, у агульнай структуры гарадскога насельніцтва Відзаў стараверы складалі каля дзесяці працэнтаў, а ў Друі – каля шасці працэнтаў [28, с. 78–79; 27, с. 54–55].

Такім чынам, у другой палове XIX – пачатку XX стагоддзяў у паўночна-заходняй частцы Беларусі пражывала значная колькасць старавераў. У межах рэгіёна яны пражывалі на тэрыторыі Новааляксандраўскага, Дзісенскага, Свянцянскага, Ашмянскага і Вілейскага паветаў. Другая палова XIX – пачатак XX стагоддзяў характарызуецца ўстойлівым павелічэннем стараверскага насельніцтва на тэрыторыі рэгіёна. Пераважная большасць старавераў пражывала ў сельскай мясцовасці, а доля гараджан была невялікай. Асноўнымі гарадскімі цэнтрамі старавераў у рэгіёне былі Відзы і Друя.

Літаратура

1. Губин, Д. Отчет о деятельности в течение 1893 года противораскольнического епархиального миссионера священника Д. Губина и помощника его К. Ф. Букина / Д. Губин // Литовские епархиальные ведомости. – 1894. – 20 февраля. – № 7. – с. 51–54.
2. Жаброўскі, Г. Манаграфія вёскі Міхнічы і ваколіц у Пастаўскім павеце на Віленшчыне / Г. Жаброўскі. – Паставы : Сумежжа, 2005. – 120 с.
3. Корецкий, П. И. О раскольниках в Ковенской губернии / П. И. Корецкий // Памятная книжка Ковенской губернии на 1863 год. – Ковно : Тип. Ш. Соколовского, 1863. – Отдел II. – с. 1–46.
4. Обзор Виленской губернии за 1882 год. – Вильна : Губ. тип., 1883. –30, 10 с.
5. Обзор Виленской губернии за 1895 год. – Вильна : Губ. тип., 1896. –73, 37 с.
6. Обзор Виленской губернии за 1897 год. – Вильна : Губ. тип., 1898. –98, 55 с.
7. Обзор Виленской губернии за 1903 год. – Вильна : Губ. тип., 1904. –95, 59 с.
8. Обзор Виленской губернии за 1908 год. – Вильна : Губ. тип., 1909. –99, 61 с.
9. Обзор Виленской губернии за 1911 год. – Вильна : Губ. тип., 1913. –102, 77 с.
10. Памятная книжка Виленской губернии на 1845 год. – Вильна : Тип. А. Дворца, 1845. – 285, 64, 4 с.
11. Памятная книжка Виленской губернии на 1861 год. – Вильна : Печ. А. Г. Сыркина, 1861. – Ч. 2. – 205 с.
12. Памятная книжка Виленской губернии на 1870 год. – Вильна : Тип. губ. правл., 1870. – VIII, 253, XXXVI с.
13. Памятная книжка Виленской губернии на 1878 год. – Вильна : Печ. А. Г. Сыркина, 1877. – VIII, 256, LXVI с.
14. Памятная книжка Виленской губернии на 1880 год. – Вильна : Печ. А. Г. Сыркина, 1879. – VIII, 253, XCI с.
15. Памятная книжка Виленской губернии на 1884 год. – Вильна : Тип. губ. правл., 1883. – VIII, 283, LXXV с.
16. Памятная книжка Виленской губернии на 1888 год. – Вильна : Губ. тип., 1887. –

ХП, XL, 341, 136 с.

17. Памятная книжка Виленской губернии на 1893 год. – Вильна : Губ. тип., 1892. – XII, 436, 167 с.

18. Памятная книжка Виленской губернии на 1904 год. – Вильна : Тип. А. Г. Сыркина, 1904. – XIV, 247, 54, 87 с.

19. Памятная книжка Виленской губернии на 1909 год. – Вильна : Губ. тип., 1909. – XVI, 175, 124, 42, 101 с.

20. Памятная книжка Виленской губернии на 1913 год. – Вильна : Губ. тип., 1913. – XV, 215, 64 с.

21. Памятная книжка Ковенской губернии на 1864 год. – Ковно : Тип. Ш. Соколовского, 1864. – Ч. 2. – 140 с.

22. Памятная книжка Ковенской губернии на 1871 год. – Ковно : Тип. губ. правл., 1870. – 188 с.

23. Памятная книжка Ковенской губернии на 1881 год. – Ковно : Тип. губ. правл., 1880. – 379 с., 1 л.

24. Памятная книжка Ковенской губернии на 1891 год. – Ковно : Тип. губ. правл., 1890. – 461, 15 с., 1 л.

25. Памятная книжка Ковенской губернии на 1911 год. – Ковно : Губ. тип., 1910. – XLVIII, 166, 79, XXXIV, 156 с.

26. Памятная книжка Ковенской губернии на 1915 год. – Ковно : Губ. тип., 1914. – XXIV, 147, 74, 14, 34 с.

27. Первая всеобщая перепись населения Российской империи 1897 года. – СПб. : Слово. – [Вып.] 4 : Виленская губерния. Тетрадь 3. – 1904. – [4], XII, 179 с.

28. Первая всеобщая Перепись населения Российской империи 1897 года. – СПб. : Тип. Э. Л. Пороховщиковой. – [Вып.] 17 : Ковенская губерния. – 1904. – [4], XII, 228 с.

29. Станкевич, А. Очерк возникновения русских поселений на Литве / А. Станкевич. – Вильна : Губ. тип., 1909. – 140 с.

*Бабенко А.С., Яроцкая Ю.А.
(Российская Федерация, г. Владивосток)*

БЕЛОРУССКИЙ ВАСИЛЁК В ПРОСТРАНСТВЕ ДАЛЬНЕВОСТОЧНОГО ТЕКСТА (О ПОВЕСТИ Р. ФРАЕРМАНА «ЗОЛОТОЙ ВАСИЛЁК»)

Дальний Восток – край, в освоение и развитие которого вложили много сил разные народы. Переселялись сюда и из Беларуси, основывали целые деревни в крае, таком непохожем на покинутую Родину, сохраняли на «далёкой окраине» обычаи, обряды, фольклор, образ жизни предков, перенимали многое у соседей – русских, украинцев и коренных народов края. Закладывали основы культуры, литературы, искусства Дальнего Востока России.

Современная исследовательница Н. Милянчук пишет: «дальневосточный текст – это не просто текст о Дальнем Востоке, а текст, имеющий специфическую семантическую и коммуникативно-грамматическую структуру, которая отражает идею освоения обширных пространств, преодоления трудностей, идею выживания в борьбе со стихией, с враждебными силами. Очевидно, что данная структура сформировалась в особых исторических условиях дальневосточного фронта» [1, с. 185].

К такому типу текстов, как нам представляется, относится повесть писателя Р. И. Фраермана «Золотой Василек» (1963 г.), последнее произведение писателя, вошедшего в историю литературы, как автор знаменитой книги для юношества «Дикая собака динго, или Повесть о первой любви» (1939 г.). На наш взгляд, несправедливо, что ныне произведения прекрасного писателя находятся на периферии интересов читателей и

историков литературы. «Золотой Василек» до сих пор ждет своего исследователя. Образ Дальнего Востока, созданный писателем на страницах обеих повестей, прекрасен и узнаваем. Описания природы, образы героев проникнуты такой любовью и нежностью, будто именно эта земля, а не далекая от берегов Тихого океана Беларусь является родиной писателя.

Рувим Исаевич Фраерман родился 10 (22) сентября 1891 года в Могилеве в бедной большой еврейской семье. Отец зарабатывал, как мог. Уезжая по работе в лесничества и села Могилевщины, он брал младшего сына, Рувима, с собой. Так будущий писатель с детства привык к крестьянской жизни и полюбил ее. Рассказы косарей, вынужденных в поисках работы пешком добираться даже до Царства Польского, о других землях развили в мальчишке воображение и склонность к путешествиям: за свою жизнь Фраерман изъездил почти всю Россию с севера на юг и с запада на восток.

Фраерман окончил Могилевское реальное училище, поступил в Харьковский технологический институт; в 1918 году студентом третьего курса был отправлен на летнюю производственную практику на Дальний Восток, в Никольск-Уссурийский, где работал подручным кочегара на Уссурийской железной дороге [2].

В Николаевске-на-Амуре примкнул к революционной молодежи, вступил в партизанский отряд и «сражался с японскими интервентами, которые захватили Приморье» [3, с. 6].

На Дальнем Востоке Фраерман провел три самых суровых года Революции и Гражданской войны. Подробные автобиографические воспоминания об этом периоде в жизни Фраермана не сохранились. Нет подробных фактов о 1918–1920 годах в жизни писателя в доступных на данный момент немногочисленных бумажных источниках; в электронных ресурсах информация на этот счет разнится, приводятся ничем не подтвержденные данные о том, что биографы Фраермана признавались, что они мало знают подробностей из жизни писателя, «он почти не рассказывал о себе» [4]. Впечатления этих лет отражены во многих произведениях: повестях «Огневка» (1924), «Буран» (1926) и «Васька-гиляк» (1929), рассказе «Сквозь белый ветер» (1931) и других [5, с. 552]. Почти все произведения Фраермана посвящены Дальнему Востоку, писатель вспоминал: «Я взял местом действия Дальний Восток, который полюбил с молодых лет... Там меня застала революция» [6, с. 221].

В 1923 году Фраерман возвращается в Москву. Писатель проявил себя как отличный знаток особенностей природы и быта коренного населения Дальнего Востока. Об этой особенности произведений Фраермана писал и К. Паустовский: «Книги Фраермана замечательны тем, что очень точно передают поэзию Дальнего Востока.

Но, главное в книгах Фраермана, – это люди. Пожалуй, никто из наших писателей еще не говорил о людях разных народностей Дальнего Востока – о тунгусах, гиляках, нанайцах, корейцах – с такой дружеской теплотой, как Фраерман» [7].

Что позволило Фраерману, уроженцу Беларуси, так органично воспринять и выразить реалии Дальнего Востока? Возможно, близкая его душе многонациональность обеих земель, люди, занятые тяжелым, но приносящим плоды трудом, справедливые и добросердечные простые люди, готовые помочь, потому что понимают – один в поле не воин, природа, хотя и разная, но чарующая своими красотами, то, что далекий край становился новым домом для многих белорусских переселенцев, хранящих память о далекой западной родине – частичка Беларуси есть и на Дальнем Востоке.

В последней повести (некоторые исследователи считают ее романом) «Золотой Василек» (1963) писатель вновь обращается к теме Революции и Гражданской войны на Дальнем Востоке, соединив ее с темой детства и юности [5, с. 553]. В своей повести автор опирается на личный биографический опыт. В произведении описан «городок», имя которого автор не называет. Главная героиня повести – Надя Морозова – девушка из семьи, приехавшей в городок из европейской части страны.

Повести присуща светлая атмосфера юности, поисков чистой души, начинающей жизненный путь. Хронологические рамки повествования – предреволюционные, революционные годы, гражданская война. Взросление героини совпадает со страшным, кровавым временем в жизни страны.

Ностальгические интонации, присущие повествованию, позволяют усомниться в абсолютной ценности для Фраермана тех перемен, которые принесла революция; представляется, что писатель, возможно, подсознательно, подвергает идеализации ушедшее в небытие дореволюционное прошлое Империи, представляя идеальных «чувствительных» героев и идеалы человеческих взаимоотношений. Это позволяет говорить об элементах сентиментализма в творческом методе писателя, что придает особое своеобразие дальневосточному тексту, созданному в эпоху социалистического реализма. Представляется, что в образе героини писатель отчасти воплотил свои юношеские внутренние искания и результаты зрелых размышлений о трагической эпохе, свидетелем и участником которой он был.

Более традиционно для советской литературы обращение к романтическому методу, черты которого также присущи повести.

Образ Нади Морозовой не несет в себе традиционного романтического бунта против действительности, но имеет ряд качеств романтической героини: Надя добра, дружелюбна, искренна, честна, стремится к прекрасному и возвышенному. Ее образ построен на романтическом идеале автора.

Девушка нежно любит мать, которая с самого детства была единственным близким для нее человеком. Маленькая Надя, видя молитву матери у лампадки, тоже молилась: она просила у Богородицы и ее сына здоровья для своей мамы, просила, чтобы мама не умерла, как умер когда-то отец. Автор так говорит об отношениях матери и дочери: *«Есть такие чувства, для которых не нужно слов: они нуждаются только в понимании! И в отношениях матери и Нади была такая прочная внутренняя связь. Доверие Нади к матери было беспредельно. Они понимали друг друга. Достаточно было Наде взглянуть на мать, в ее задумчивые, внимательные глаза, чтобы понять, что она чем-то огорчена и взволнована. И мать, в свою очередь, по мелким, неуловимым для другого признакам узнавала, все ли тихо на сердце дочери»* [8, с. 263]. Чем старше становится Надя, тем крепче и вернее эта связь. И в разлуке нежные слова и нравственные уроки матери будут поддерживать Надю на жизненном пути.

Надя любит и своего отца, которого, однако, совершенно не помнит: он погиб до ее рождения, спасая полковую казну, которую в походе унесло на оторвавшейся половине плота в бурную протоку [8, с. 186]. И в горестные, и в счастливые минуты героиня вспоминает отца, портрету которого она, укладываясь спать, говорит: *«спокойной ночи»*.

Героиня умеет ценить людей за душевные качества, не обращает внимания на их социальный статус или материальное положение (это выражено в сюжетной линии тети Дуни). Богатый дом семьи Курца не прельщает Надю своей роскошью, но он подарил ей светлые, теплые воспоминания о преданной дружбе Павки, Мани и Гемки – детей хозяина, и эти воспоминания будут согревать душу героини в скорбные дни.

Своим ценностям Надя не изменяет и в трагические моменты своей жизни: на ее глазах в результате революционных беспорядков погибла молодая мать, державшая грудного ребенка [8, с. 295]; отец-негодяй пинал в живот ногами родного сына, а мальчик смотрел на него безумными глазами [8, с. 321–322], она пережила тяжелую болезнь из-за попытки отравления, потеряла связь с близкими... И всегда героиня старается помочь другим: берет из рук мертвой матери плачущего ребенка, а в эпизоде крестьянского восстания в деревне, с минуты на минуту ожидая нападения, она тревожится за своих учеников, которые так доверились своей молодой учительнице. И автор говорит, что именно на это доверие, как на несокрушимую твердыню, в этот момент опиралась Надя, в нем она черпала силу и готовность отдать жизнь за общее дело [8, с. 341].

Постоянным символом дальневосточной повести Фраермана стал национальный символ Беларуси – василек. Ему принадлежат сильные позиции текста: именем этого цветка названа повесть, золотой самородок, VII глава книги, детский корабль, XI глава называется «Сказка про «Золотой Василек», ее рассказывает мама Нади, образ волшебного цветка героиня навсегда сохранит в своем сердце. Сказка печальна: бедная сиротка Катя, пытаясь достать ведро из колодца, упала на его дно и попала в страну Золотого Василька, который заменял под землей солнце. Добрая старушка, встретившаяся ей, сказала: *«Ты трудно жила на земле и не видела там ничего, кроме горя. А здесь ты будешь счастлива»* [8, с. 145]. Прекрасная страна, где добрый человек избавляется от горя, расположена там, где по народным поверьям живут предки, – под землей, на земле для такого человека не находится места. Писатель и его героиня по-разному интерпретируют красивую сказку: сентиментальная печаль от осознания несбывшихся упований слышна в голосе писателя, романтической надеждой на прекрасное будущее охвачена душа героини: *«Василек цветет и вечно роняет в родник свои золотые лепестки. И тот, кто возьмет хоть один лепесток, уж никогда не будет знать никакого горя»* [8, с. 145].

С образом Нади связан романтический мотив странствия-пути. Путь, запечатленный в реальных или вымышленных странствиях романтического героя, – всегда особый, свой путь самостановления, самопреображения, нелегкий путь эволюции сознания личности [9, с. 8]. Мотивы пути, преодоления, становления, реализации задуманного концептуальны для дальневосточного текста. Повесть начинается, когда Надя еще маленькой девочкой живет с мамой в портовом городке, а заканчивается, когда молодая героиня, пройдя через тяжелые испытания, обусловленные трагизмом эпохи, полная жизни и надежд, с радостью встречает новый день на другом конце страны. Подобно солнцу, героиня движется с востока на запад, напомним, что Фраерман в юности совершил путь в противоположном направлении: с запада на восток. Таким образом, в повести важное значение имеет тема взросления Нади, ее становления как личности. На протяжении всей повести героиня ищет путь к самой себе, стремится к справедливости, свободе, счастью.

Напряжение текста повести создается внутренними противоречиями авторского сентиментального мироощущения и романтического поиска счастья юной героиней, предчувствием ухода в иной мир и ясной зарей юности, печалью несбывшейся любви и предчувствием грядущего большого чувства, маленьким уютным миром родного героине восточного городка и огромным холодным пространством нового для нее запада. Золотой Василек, как многозначный повторяющийся символ, генерирует и синтезирует эти противоречия, подчеркивая цельность натуры героини, и тем предвосхищая ее грядущие страдания. В каждой оптимистической ноте ее голоса прочитывается минорная составляющая авторской эмоции. В заключение отметим, что 22 сентября 2021 года исполнится сто тридцать лет со дня рождения Рувима Фраермана, писателя, который родился, вырос и сформировался как личность в Беларуси, и внес большой, оригинальный и неповторимый вклад в развитие культуры и литературы Дальнего Востока в целом и дальневосточного текста в частности. Верим, что его книги найдут своих читателей и исследователей и в XXI веке.

Литература

1. Милянчук, Н. В. «К вопросу о «географической» типологии текстов: существуют ли «дальневосточный» текст?». На перекрестках филологических дорог : сб. ст. : к юбилею д. филолог. наук, проф. Елены Александровны Первушиной / отв. ред. Т. И. Петрова. – Владивосток : Дальневост. федерал. ун-т. – 2014.

2. Тубельская, Г. Н. Детские писатели России. Сто тридцать имен : биобиблиографический справочник / Г. Н. Тубельская, Ю. Я. Соболевская ; под ред.

Л. Е. Коршуновой. – М. : Русская школьная библиотечная ассоциация. – 2015. – с. 356–358.

3. Фраерман, Р. И. Дикая собака Динго или повесть о первой любви / Р. И. Фраерман. – М. : Сов. Россия. – 1986.

4. Рувим Фраерман. Темная сторона детского писателя [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://kid-book-museum.livejournal.com/769576.html>. – Дата доступа: 13.04.2019.

5. Русские писатели XX век : биогр. слов. : А–Я / сост. И. О. Шайтанов. – М. : Просвещение, 2009.

6. Фраерман, Р. И. Дикая собака динго, или Повесть о первой любви: повесть / Р. И. Фраерман. – М. : Дет. лит. – 2016.

7. Паустовский, К. Г. Собр. соч. : В 8 т. / К. Г. Паустовский. – М. : Худож. лит. – 1967–1970. – Т. 8. – с. 26–34.

8. Фраерман, Р. И. Повести и рассказы / Р. И. Фраерман. – М. : Дет. лит. – 1976.

9. Романтизм: вечное странствие // Культура романтизма. Российская академия наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. / отв. ред. : Н. А. Вишневская, Е. Ю. Сапрыкина. – М. : Наука. – 2005.

Бабко А.І.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ПРАБЛЕМА СУАДНОСІН ПАЭЗІСУ, ЛОГАСУ І ЭТАСУ Ў ТВОРЧЫХ ПОШУКАХ АЛЕСЯ ГАРУНА

Духоўнае жыццё чалавека арганізавана вакол пэўных прынцыпаў (беспрынцыпнасць таксама выступае, у канчатковым выніку, як своеасаблівы прынцып). Паэзіс – у згодзе з платанічнай традыцыяй [3, с. 1024] – будзе інтэрпрэтавацца намі як прынцып, згодна з якім чалавек і чалавецтва павінны сцвердзіць сябе ў творчасці і праз творчасць (паэзія належыць да найяскравейшых яго ўвасабленняў). Прынцыпы, ідэалы і нормы разумовага ахопу рэчаіснасці мы будзем называць логасам (такі падыход адпавядае псіхалагістычнаму кірунку ў логіцы [2, с. 54]). Прынцыпы, выпрацаваныя людствам ў працэсе разгортвання разнастайных сацыяльных стасункаў і запатрабаваныя ў рэчаісных дачыненнях з Іншым, будуць далей называцца этасам. Відавочна, што названыя прынцыпы, як і адпаведныя сферы духоўнага жыцця, знітаваны паміж сабой істотнымі павязямі. Канкрэтныя формы здзяйснення і выяўлення іх узаемасувязі вымагаюць, аднак, пільнага, уважлівага позірку: без інтэнсіўных спецыяльных даследаванняў іх раскрыццё немагчымае, будучы разам з тым неабходным. Сапраўды, высвятленне суадносін паэзісу, логасу і этасу мае важнае значэнне і ў тэарэтычным кантэксце, у кантэксце асэнсавання істотных характарыстык чалавечага быцця, і з пункту гледжання (практычнага) вызначэння яго стратэгічных арыенціраў.

Творчая спадчына Алеся Гаруна – феномен шматбаковы, і ў яго глыбокім і багатым на змест філасофскім складніку (прысутнасць якога цалкам натуральная для высокамастацкай з’явы) вымалёўваецца цікавая, безумоўна, вартая інтэнсіўных даследчых высілкаў пазіцыя адносна акрэсленай вышэй праблемы. Паэт не фармуляваў яе ў абраных намі філасофскіх тэрмінах, ён дзейнічаў у дадзеным выпадку менавіта як паэт, выказваючы свае думкі ў мастацкай мове.

Творчая спадчына Алеся Гаруна выступае як своеасаблівы апафеоз паэзісу, дзейнасці, працы (“*Покі варушацца рукі скарэлыя, / Праца мне будзе на радасць, на смех. / Злотам багатая, сэрцам знішчэлыя / Трутні не мецімуць гэтых уцех*” [1, с. 48]), памкненне да якой займае грунтоўна важнае месца ў абсягу духоўнага жыцця, непасрэдна звязаным з этасам. Разам з тым сфера паэзісу мае сваю ўласную, аўтаномную

каштоўнасць. Гэта асабліва выразна выяўляецца ў выпадку паэзіі. Як і думкі, песні належаць да прыгожага і светлага ў нашым жыцці (нездарма, паэт гаворыць аб сваёй глыбокай любові да іх [1, с. 72], а таксама марыць аб прызнанні яго песень менавіта як песень, як увасобленай прыгажосці – “Скажу яшчэ, чаго б хацеў: / З дзявочых вуст пачуць / Хаця б адзін мой бедны спеў, / Хаця б калі-нібудзь!” [1, с. 77]). Разам з тым праявы паэзіі сягаюць у сферу этасу і логасу. Асабліва ўвага паэта да яго цалкам заканамерная: лагічныя і этычныя прынцыпы будуць сапраўднымі толькі ў працы і праз працу. Калі яна асвечана высокімі памкненнямі і грунтуецца на глыбокіх ведах, яна набывае глыбокі сэнс і творчы характар. Нават сціплая і някідкая, яна заўжды спрыяе стварэнню новага, прыносячы радасць працаўніку, спрыяючы ягонаму самаразвіццю. Аднак той момант, што творчая дзейнасць павінна быць асвечана этасам, павінна набліжаць “ясны дзень”, калі парвуцца “духа пугы” [1, с. 128], сведчыць аб вяршэнстве этычных прынцыпаў у яе абсягу.

Лірычны герой, шмат якіх з вершаў Алесь Гаруна, з усёй магчымай духоўнай энергіяй шукае адказу на грунтоўныя філасофскія пытанні. Логас належыць да вызначальных момантаў яго быцця, без якога яно шмат страціла б у сваім харакце і багацці (“думкі – дыяменты, краскі жыцця” [1, с. 72]). Тым не менш, мяркуючы па ўсім, паэт ухваліў бы тэзу Ганса-Георга Гадамера, згодна з якой “ніякі логас і нікая логіка не з’яўляюцца значнымі, калі яны не абапіраюцца на “этас”” [4, с. 168] (пераклад мой. – А.Б.). Пры гэтым, паводле Гадамера, этас выступае як наша здзейсненае быццё ў рэчаісным свеце (“усталяванае быццё”). У той час як этас выяўляе цэласнасць згаданага быцця, логас выступае як неад’емны яго складнік. Існасць чалавека не дапускае, каб ён заставаўся аб’якавым да таямніц Сусвету і не імкнуўся спасцігнуць іх, напружваючы ўсе сілы свайго розуму. Усведамляючы і пераканальна паказваючы неад’емнасць логасу ў сапраўдным, сапраўды чалавечым быцці, Алесь Гарун разам з тым выразна ўсведамляе і яго абмежаванасць, якая карэніцца ў супярэчлівым характары чалавечай існасці (што робіцца крыніцай яго глыбокіх, “экзістэнцыяльных” перажыванняў: “Дзіўлюся я на зораў ясных ззянне, / На сцежкі іх, ўсё тыя ж, як прад векам, / І сумна гэтак мне, і родзіць сум пытанне: / На што пачаўся я ад Бога – чалавекам?” [1, с. 74]) Чалавек нясе ў сабе боскі (абсалютны, вечны) пачатак, які атрымлівае ў ім індывідуальнае, непаўторнае, акрэсленае ў прасторы і часе ўвасабленне, што нясе на сабе пячатку абмежаванасці і адноснасці.

На ўзроўні логасу згаданая супярэчлівасць выяўляецца асабліва выразна: імкнучыся да раскрыцця першаасноў і першапрынцыпаў быцця лірычны герой верша “Ідуць гады”, які раздвойваецца, каб весці глыбокі філасофскі дыялог, мусіць канстатаваць: “Няведама мне, скуль усё і што я, / Няведама мне сама сцежка мая, / Няведама мне, і куды я іду. / Пытання не маю, ці што там знайду, Не ведаю жыцце, ці ічасце, ці не, – / Пачалася гэта, браток, не на мне” [1, с. 63]. Звяртаючыся да немаўляці як “госця” з трансцэндэнтнай сферы (узгадаем, што ў Фрыдрыху Ніцшэ дзіця выступае як найвышэйшая ступень у пераўтварэннях духа [5, с. 31]) з пытаннямі, што выходзяць за межы непасрэднага чалавечага досведу, лірычны герой верша “Нязнаны госць” атрымлівае ў адказ толькі “дзве перлінкі слёз” [1, с. 75]. “Слязінка дзіцяці” сімвалізуе тут прадчуванне пакутлівага зямнога чалавечага шляху, адзначанага памкненням “ведаць усё” і немагчымасцю дасягнуць такога ведання на працягу абмежаванага фізічнага быцця ў гэтым свеце.

Слабасць логасу як сістэмы першапрынцыпаў чалавечага розуму і сферы іх рэалізацыі пераадольваецца, аднак, на ўзроўні этасу, адказнага за “ўсталяваную” рэчаіснасць, за абсяг “зямных” дачыненняў паміж людзьмі. Не маючы адказу на “апошнія” пытанні, згаданы вышэй “раздвоены”, “дыялагічны” лірычны герой верша “Ідуць гады” даводзіць аб магчымасці распрацоўкі этычнай праграмы, здольнай забяспечыць удалае, шчаслівае чалавечае жыццё. Пры гэтым этас мусіць абапірацца на абмежаваны чалавечы логас, якому дадзена спасцігнуць навакольны свет у яго пэўнасці і

канкрэтыцы, у яго даступнай для чалавечага досведу сферы: “З аднёю я думкай у свеце жыву, / У настаўнікі ўзяшы і лес, і траву, / Крыніцы, і кветкі, і цемру, і свет, / І месяц, і зоры, і сонца прывет. / Прысуджаны шлях свой рабі дарагім, / Красуйся на радасць сабе і другім” [1, с. 64].

Больш за тое, Алесь Гарун указвае на неабходнасць свядома і актыўна задзейнічаць ідэю вяшчэнства зямнога этасу над метафізічным логасам у духоўным жыцці. У вершы “Паэту” ён звяртаецца да свайго творчага адрасата з наступным заклікам: “*Пакінь, пакінь спяваць а праўдзе тэй што ў небе? / Яна чужая нам таемных праўда сіл; / Яна не сходзіць к нам ў канечнае патрэбе, / Калі пакуты дзень так довег і не міл!*” [1, с. 127] І ён сам сцвярджае і здзяйсняе згаданую ідэю ў сваім жыцці і ў сваёй паэзіі. Яго творы нярэдка набываюць форму поклічу, закліку да рэалізацыі высокіх і тым не менш цалкам зямных, чалавечых духоўных прынцыпаў (яскравы прыклад – верш “Кліч” [1, с. 160]). Паэт “праектуе” памежную экзістэнцыяльную сітуацыю (“*Слухайце ж думкі, як прыйдзе мой скон, / Ў хатку зляціце ка мне, / Хай перадсмертны ўцішыцца стон, / Сэрца на момант спачне*” [1, с. 72–73]), у якой згаданы заклік набыў бы асаблівую моц, быў бы пачуты людствам і меў бы канкрэтны наступствы ў яго жыцці (“*Можс, пачуўшы прадзгонны мой спеў, / Сціхла б на свеце вайна...*” [1, с. 73]) (Неабходна адзначыць, што адпаведныя творы Алеся Гаруна – праз магутную сілу ягонага духа, якая ў іх адбіваецца, і праз іх высокую мастацкую вартасць – ні ў якім разе не ўспрымаюцца як маралізатарскія, павучальныя.) З даведзенага вышэй зноў-такі вынікае, што вяшчэнства этасу мае моц і ў дачыненні да паэзіі; а паколькі паэзія належыць да найвышэйшых праяў паэзісу, дык і ў дачыненні да ўсёй сферы творчай дзейнасці (пра што гаворка вялася вышэй).

Здзейсненая намі тэарэтычная рэканструкцыя поглядаў Алеся Гаруна на суадносіны паэзісу, логасу і этасу дазваляе сцвярджаць, што паэт ясна ўсведамляў адзінства згаданых прынцыпаў і адпаведных ім сфер чалавечага быцця, прызнаючы разам з тым высокую самакаштоўнасць кожнай з іх. Даводзячы пра вяшчэнства этасу ў іх узаемных стасунках, ён ні ў якім разе не надаваў яму абсалютнага характару. З яго твораў вычытваецца заклік да людства разгортваць кожны са згаданых абсягаў духоўнага жыцця ў іх арганічнай і разам з тым рухомай еднасці.

Літаратура

1. Гарун, А. Выбраныя творы / А. Гарун. – Мінск : “Беларускі кнігазбор”, 2003. – 448 с.
2. Bochecki, J. M. Formale Logik / J. M. Bochecki. –5. Aufl.– Freiburg ; München : KarlAlber, 1996.– 648 s.
3. Derbolav, J. Poiesis / J. Derbolav, Ch. Von Wollzogen // Historisches Wörterbuch der Philosophie: in 13 Bänden / hrsg. von J. Ritter, K. Grönder, G. Gabriel. – B.7. – Basel : Schwabe Verlag, 1974. – s. 1024–1026.
4. Gadamer, H. G. Die Aufgabe der Philosophie / H. G. Gadamer // Das Erbe Europas. – 3. Aufl. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1995. – s. 166–173.
5. Nietzsche, F. Also sprach Zarathustra / F. Nietzsche. // Sämtliche Werke: kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. – Berlin ; New York : Deutscher Taschenbuchverlag de Gruyter, 1993. – Band 4. – 420 s.

УВАСАБЛЕННЕ ЖАНОЧЫХ ВОБРАЗАЎ У ЛІРЫЦЫ М. МЯТЛІЦКАГА

Сярод разнастайных вобразаў чалавека ў сусветных літаратуры і культуры асаблівае месца належыць жаночым. Апошнія ўяўляюць сабой складаны комплекс сацыяльна-этычных, этнаграфічных, рэлігійных, культурных, псіхалагічных і гістарычных складнікаў. Сімвалічнае і метафарычнае разуменне гінекізму (грэч., ад *gune*, *gynaikos* – жанчына) зацвердзілася як адно з сэнсаўтваральных элементаў культуры, у якой асаблівае роля адводзіцца вобразу маці.

Упершыню згаданы вобраз Мікола Мятліцкі выкарыстаў у кнізе “Ружа вятроў” (1987), пасля чаго ён стаў для паэта абавязковым, сімвалічным. Ідэйна аргументаваны і памайстэрску ўведзены ў мастацкі кантэкст, новы па тым часе для аўтара, а па сутнасці традыцыйны для сусветнай літаратуры вобраз дадаў новых тэматычных адценняў яго лірыцы, узмацніў эмацыянальную дамінанту вершаў аб малой радзіме, паказаў асаблівае стаўленне літаратара да сям’і.

З непадробным цяплом і пяшчотай згадвае паэт вобраз сваёй маці. Яго жыццёвы і творчы шлях прайшоў праз знаёмае з дзяцінства “Палессе”, дзе “Зона”, і “Неба – зыркае, зыркае...”, дзе “Вечаровае сонца над галавой” і “Памяць балесна лунае”, дзе “Былое не вернецца...”, “Адзінота” і “Восень – смуглая плачка...” “Праб’ецца скрозь шаты...” туды, дзе “Штоноч бяссонне кліча...”, дзе “Бабчын”, “Матчына хата” і “Дарога да маці”: “*Хай сотні вёрст, а мне і гэта мала. / Там, на Палессі часам да відна, / Сумуючы, мяне чакае мама, / На шыбах і на скронях – сівізна. <...> Спяшайце, каб начною тэлеграмай / Знянацку ў сэрца стукнуць не змагла / Найкарацейшая з дарог, дзе мама / Чакае нас, не гасячы святла*” [1, с. 17].

Лірычны герой працытаванага верша канстатуе духоўную еднасць з памерлай матуляй, іншасказальна вінаваціць сябе за недастатковую да яе ўвагу, сумуе па былому, далёкаму, незваротнаму. Верш характарызуецца вітальнасцю і дыдактызмам, адрознымі ад тых, якія мы назіраем ў сацыяльна арыентаваных творах М. Мятліцкага (“*Адвядвайце семя ад паловы*”, “*Не мройце ўсё дазволена, салодка...*” і інш.). Павучальны пафас праілюстраваных радкоў падкрэслівае філасофскае заключэнне творцы пра хуткацечнасць жыцця і пра важнасць задавальнення базавай патрэбы чалавека ў любові.

Дакладна і поўна пра сям’ю як галоўны фактар сацыялізацыі грамадства сказаў А. Харчаў [2]. Стварэнне інстытуту сям’і даследчык звязвае з імкненнем людзей як да фізічнага, так і да духоўнага ўзнаўлення. Пры гэтым родавую агульнасць ён прапануе разглядаць у рэчышчы трыадзінства “шлюб – бацькоўства – радня”, аснову якога складае бацькоўства. Без апошняга, паводле меркавання сацыёлага, сфарміраваная сукупнасць людзей страчвае свае галоўныя функцыі, руйнуецца.

Так з сыходам старэйшага пакалення ў лёсе М. Мятліцкага зруйнавалася тое фундаментальна важнае, што аддзяляла ўчарашняга маладога чалавека ад сённяшняга дарослага мужчыны, што жывіла яго гістарычныя карані і даравала адчуванне бацькоўскага пляча. Нездарма лірычны герой М. Мятліцкага назваў сябе “гордым адзінотнікам”, якога праз “*Зорак пламенных орды / Сумна вядзе Хрыстос*” [3, с. 103]. Ужо не фізічная, а духоўная цеплыня страчанага бацькоўскага дома і ментальная сувязь са сваімі кроўнымі папярэднікамі на доўгія гады сталі для паэта крыніцай жыцця і натхнення. Згадкі пра маці спарадзілі ў яго лірыцы шырокую палітру пачуццяў – ад пранікнёна-светлых да шчымліва-сумных. З нясцішаным болем, рэалістычна і аўтабіяграфічна ў дзень памінання продкаў гучыць маналог сына да самага блізкага на зямлі чалавека (верш “Радаўніца”): “*Мама, я слёзы душыў, калі / Ішоў за тваёй труной. / У смуге жалобнай па цёплай зямлі / Вёска ступала за мной*” [3, с. 54].

Можна сцвярджаць, што смерць матулі значна расхістала аксіялагічны базіс М. Мятліцкага, запусціла эвалюцыйны рух яго творчасці ў паскораным, экстрэмальным фармаце: тое, што заўсёды радавала і светла натхняла паэта, ператварылася ў перманентны душэўны боль, спарадзіла матывы віны і пакаяння, прымусіла шукаць новыя, адэкватныя ўнутранаму стану словы і літаратурныя прыёмы.

Мінулае, сучаснае і будучае цесна зніталіся ў творчасці М. Мятліцкага, а іх заканамерны рух адбіўся на суб’ектнай арганізацыі, ідэях і вобразах вершаў. Здаецца, сам паэт імкнецца забыць трывожныя падрабязнасці свайго жыцця, абстрагавацца ад “вострых” аўтабіяграфічных фактаў, прааналізаваць сітуацыю з пазіцыі гледача. Менавіта таму ў “асабістай”, фізічна і душэўна перажытай лірыцы творца крочыць не ад канкрэтнай вонкавай дэталі, а ад эмоцыі, якая нараджаецца ў працэсе асэнсавання ім рэчыўнага свету. Такім чынам тлумачыцца практычная адсутнасць у вершах М. Мятліцкага партрэтнага апісання маці, адносіны да якой паэт ілюструе праз арсенал эпітэтаў, метафар, параўнанняў (“*свету сама малое дзіця*” і інш.). Вобраз маці паўстае ў калейдаскопе згадак і асацыяцый, якія час ад часу паўтараюцца, але ў кантэксце вершаў не губляюць ні актуальнасці, ні навізны: “*Мама, якое высокае жыта / Б’ецца аб могілак скошаны плот*” [4, с. 117], “*Магільны груд – тваё цалуе сонца / Магільны сон – тваё калыша жыта*” [4, с. 118], “*Бачыш, якою густой сцяной / Жыта наўзбоч каласуе. / Паразмаўляй жа лепей са мной, / Матчына сэрца пачуе*” [5, с. 96] і інш.

Фігуру маці М. Мятліцкі заўсёды малое ў антуражы вясковага жыцця Бабчына, трагічны лёс якога стаў для паэта цяжкім выпрабаваннем: “*Ты поўнае, з крыніц, / нясеш сваё вядзерца*” [4, с. 74], “*Мама бялізну мыць ішла, / Бралася сцэжка раскай цёплай*” [4, с. 107], “*Мама з восені даспелай. / Мільгане хусцінкай белай, / Выйдзе – з бульбаю вядро*” [4, с. 113]. Патрыятычная тэма настолькі глыбока пранікла ў тканіну асабістага жыцця М. Мятліцкага, што стала неадрыўнай часткай яго прыватна-інтымнай прасторы. Нездарма, па вызначэнні самога мастака слова, на яго даляглядзе ў прынцыповым парадку адбіліся ўзаемазвязаныя, але не ўзаемазамяняльныя вобразы Маці, Жыцця і Радзімы [1, с. 18].

Іншай па настроі прадстае лірыка, прысвечаная бабулям. Гэтыя творы не пазбаўлены элегічнага складніка, але ён з’яўляецца больш сцішаным, па-філасофску ўраўнаважаным, чым у вершах пра маці. Са светлым сумам, цёпла і прачула згадвае М. Мятліцкі родную бабулю – сціплую вясковую жанчыну: “*Зёлкі рвала бабуля на ўзмежку, / Не мінала асот, чараду. / Палынамі прагорклую сцэжку / І сягоння ля вёскі знайду*” [4, с. 75].

І тут паэт не адступіў ад уласнай манеры адлюстравання рэчаіснасці: як і раней, аб’ект твора не надзелены фізічнымі абрысамі, ён застаецца ў рэчышчы ілюзорнага, апасродкаванага ўспрымання чытачом – праз аналіз знешніх абставін і падзей. Па сутнасці перад намі – вершы, у паэтычным радку якіх буйнымі мазкамі творца занатаваў гісторыю сваёй сям’і і ўласнага жыццёвага шляху. Гэта ілюструе і наступны ўрывац з твора: “*Бабулі, Аксіння, Адарка, Антося, / Сонечна сцэжцы маёй вілося / У вашае высокае жыта*” [3, с. 190]. Лірычны герой цешыцца ўспамінамі аб маленстве – бесклапотным часе, калі былі жывыя бабулі. Ён адчувае духоўную блізкасць са сваім родам і не спяшаецца пераразаць гэтую спрадвечную пупавіну.

М. Мятліцкі выйшаў з таго пакалення дзяцей, якое адчула вогненны подых ваеннага тэрору праз страты сваіх бацькоў і дзядоў. Час, калі будучы паэт ступіў у вялікае жыццё, адкрыў перад чалавецтвам жорсткую праўду пакут і прыніжэнняў, недасканаласць грамадска-палітычнага рэжыму, сапраўдны кошт свабоды, ролю учарашніх рамантыкаў і летуценнікаў у здабыцці перамогі. “Пахаронкі” прыходзілі амаль у кожны дом, а разам з імі прыходзіла яшчэ большае ўсведамленне страшнай бяды, цяжар якой лёг на плечы ўдоў. Бабуля М. Мятліцкага Аксіння стала двойчы ўдавой, а цётка Анюта пахавала сына і двух братоў. Такая сітуацыя была тыповай для большай часткі сучаснай Беларусі. Таму не

дзіўна, што гаваркая назва вёскі Бабчын (найбольш ранняя згадка пра якую датуецца 1574 годам), аднавіла і ўзмацніла свой гістарычны статус: *“Жанчын надзея: можна, прыйдзе з войска... / Ды многім і цяпер яно баліць. / Гісторыя, ты назву ціхай вёскі / Змагла суровым сэнсам надзяліць”* [6, с. 19].

М. Мятліцкі рос і выхоўваўся пераважна ў жаночым асяродку, але варта прызнаць, што будучаму паэту пашчасціла значна больш, чым яго аднагодкам-бязбацькавічам – былі жывыя бацька і дзед. Рэаліі ваенных гадоў так трывала заселі ў чуйную душу маладога чалавека, што працягваюць рэзаніраваць у творчаці сталага мастка слова і сёння: на старонках яго кніг ажываюць няпростыя лёсы жанчын гадоў Вялікай Айчыннай вайны – “Кацюша”, “Яніха”, “Антося”, “Макрэна”, “Баварыха”, “Зоя”, “Манька”, “Нюрка” і інш. Гэтыя персанажы сімвалізуюць тып станоўчай прыгажосці, з’яўляюцца класічным узорам беларускай жанчыны – працавітай, міласэрнай, добразычлівай, духоўна цэласнай: *“Слязінай гарачыць, / Б’ецца горкай тугой / Чорных начэй пакута. / Сівая заступніца роду майго, / Цётка Анюта”* [4, с. 79].

Так М. Мятліцкі ахарактарызаваў старэйшую сястру свайго бацькі – Анюту, якая, страціўшы ўласных дзяцей, апекавала сям’ю паэта.

На разбураным падмурку бабчынскага мінулага М. Мятліцкі стварыў сваю будучыню – перехаў у Мінск, узяў шлюб, нарадзіў дзяцей. Тым не менш нешта спрадвечна роднае, палескае, хойніцкае не адпускала яго – штораз прарастала вершамі, паўставала ў вобразах і алузіях. Спрадвечная памяць продкаў уваскрасала з кожнай новай кнігай, натхняла паэта на творчую працу. Цікава, як М. Мятліцкі згадвае маленства сваёй, калі з усёй адказнасцю і сумленнем давялося прыняць на сябе такое лёсавызначальнае рашэнне як выбар яе імя: *“Ты будзеш Ганнай... І яе красу / Тварыў, самотны, з чырвані рабіны”* [7, с. 9]. Апошняя, відавочна, нарадзілася ў творчых пакутах бацькі, але не стала выпадковым. Нездарма ў адным з вершаў згаваецца асоба Івана Мележа, узнікае адсылка да яго знакамітай трылогіі “Палеская хроніка” (1962), цэнтральным персанажам якой стала Ганна Чарнушка – літаратурны сімвал Усходняй Беларусі – яе красы і трываласці духу. Любоў да дачкі, а таксама звязаныя з яе жыццём спадзяванні і мары літаратар выказаў наступнымі радкамі: *“Дачка мая, шукаў імя тваё / У бессанях твой бацька ўсхвалявана. / Кальнула ў сэрца суму вастрыё – / Палескае, нястрачанае – Ганна”* [4, с. 128].

Лірнік прарочыць дачцэ шчаслівую долю, хвалюецца за яе будучыню, і, здаецца, гэты ўнутраны неспакой адчувае нават прырода: у такт яго душы *“зоркі шэпчаць: / Ганначка... Анютка...”* [4, с. 128]. Між тым, даводзіць паэт у іншым вершы, некалі, за “гулкай паласой” дзяцінства і сама дачка стане нечым пачаткам: *“Мяне азорыш падабенствам / З яе высокаю красой!”* [4, с. 120] Так і адбылося. Амаль праз трыццаць гадоў пасля напісання працытаванага верша згаданае падабенства з’явілася – нарадзілася ўнучка, упісаўшы яшчэ адну старонку ў сямейны альбом Мятліцкіх: *“Я дачакаўся, крошачка любая, / Сусрэчы светлае з табой. / Уся сям’я, цябе галубячы, / Сышлася дружнаю гурбой. <...> А ічасце грае, як жалейка, / Супынку радасці няма. / Ты стань надзеяю, Надзейка, / Таму, з кім пройдзеш шлях сама”* [8, с. 86].

Аўтар звяртаецца да маладога пакалення сваёй сям’і з радасцю і надзеяй, якія па сутнасці і сталі падагульненнем цэлага шэрагу яго разваг пра сэнс жыцця, пра яго галоўныя аксіялагічныя арыенціры. Ён пранапуе простыя, а таму блізкія чытачу адкрыцці, калі відавочныя на першы погляд вобразы, з’явы і рэчы паўстаюць у іншай філасофскай іпастасі. Калі пісьменніцкая інтуіцыя ў даследаванні чалавечай душы адкрывае непадуладныя розуму глыбіні.

Такім чынам, М. Мятліцкаму ўдалося стварыць шэраг цікавых жаночых вобразаў, якія ўвасобілі ў сабе тыповыя беларускія рысы характару, адлюстравалі галоўныя тэндэнцыі свайго часу, паказалі сапраўдную значнасць жанчыны ў гісторыі грамадства. Вершы, прысвечаныя жанчынам, элегічна-ўраўнаважаныя, энергетычна-сбалансаваныя,

адначасова поўныя горкага і светлага смутку. Іх поспех абапіраецца на асабісты вопыт паэта, на яго выключнае валоданне словам і веданне псіхалогіі.

Жаночыя вобразы ў лірыцы М. Мятліцкага – гэта свайго роду фантомы, не матэрыяльныя, але духоўна-аб’ёмныя, пазбаўленыя канкрэтнага апісання і формы. Яны не існуюць асобна ад вузкага кола згаданых у вершы сітуацыі, таму цяжка акрэсліваюцца па прыцыпе “характар/інтарэсы/прычынна-выніковая мадэль паводзін”. Фактычна ў вершах, прысвечаных жанчынам, галоўным героем, біяграфічна блізкім да аўтарскага “Я”, застаецца мужчына. Ён з’яўляецца каардынатарам настрою ў вершы, праз яго светапоглядную сістэму рэалізуецца раскрыццё глыбіннага патэнцыялу жаночых вобразаў.

Літаратура

1. Мятліцкі, М. Чалавек падымае неба / М. Мятліцкі. – Мінск : Чатыры чвэрці, 2012. – 360 с.
2. Харчаў, А. Г. Современная семья и ее проблемы / А. Г. Харчаў. – М. : Просвещение, 1993. – 210 с.
3. Мятліцкі, М. Шлях чалавечы / М. Мятліцкі. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1989. – 231 с.
4. Мятліцкі, М. Ружа вятроў / М. Мятліцкі. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1987. – 206 с.
5. Мятліцкі, М. Чаканне сонца : вершы / М. Мятліцкі. – Мінск : Мастацкая літаратура – 222 с.
6. Мятліцкі, М. Абеліск у жыцце : вершы і паэма / М. Мятліцкі. – Мінск : Мастацкая літаратура,
7. Мятліцкі, М. Цяпло буслінага крыла : палескія вершы / М. Мятліцкі. – Мінск : Літаратура і Мастацтва, 2010. – 206 с.
8. Мятліцкі, М. Бясмертнік / М. Мятліцкі. – Мінск : Звязда, 2019. – 448 с.

Бароўка В.Ю.

(Рэспубліка Беларусь, г. Віцебск)

БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРНАЯ ГЕРМЕНЕЎТЫКА: ГЕНЕЗІС І ВЕКТАРЫ РАЗВІЦЦЯ

Герменеўтыка – навука пра тлумачэнні, якая нарадзілася ў перыяд антычнасці. У наш час стаў дастаткова шырока ўжывацца тэрмін “літаратурная герменеўтыка”, пад якой даследчыкі маюць на ўвазе тлумачэнне сэнсу, месца, ролі навукоўцамі літаратурных твораў. Думаецца, гэта не зусім дакладнае вызначэнне даследчыцкага поля літаратурнай герменеўтыкі, паколькі насамрэч там маюць месца літаратуразнаўчыя тлумачэнні. Уласна ж літаратурная герменеўтыка, калі зыходзіць з этымалогіі, ёсць тлумачэнне сэнсу і адметнасцей канкрэтных літаратурных твораў самой літаратурай у канкрэтных мастацкіх творах.

Беларуская літаратурная герменеўтыка заявіла пра сябе ў XIX – пачатку XX стагоддзяў. Ля яе вытокаў стаялі Канстанцін Вераніцын, Францішак Багушэвіч, Адам Гурыновіч, Янка Купала, Максім Багдановіч. Беларуская літаратурная герменеўтыка пачыналася са спробаў вызначэння значнасці творчасці канкрэтных аўтараў і з самаацэнкі. Так, Ф. Багушэвіч у прадмове да зборніка “Смык беларускі” пахваліў Мацея Бурачка за спробу стварэння твораў на мове народа, Адам Гурыновіч у вершы “Дзякуй табе, браце Бурачок Мацею” і Янка Купала ў вершы “Памяці Вінцука Марцінкевіча” лаканічна вызначылі характэрныя рысы і накіраванасць творчасці Ф. Багушэвіча і В. Дуніна-Марцінкевіча. На пачатку развіцця беларускай літаратурнай герменеўтыкі ў ёй выразна

абазначыліся дзве тэндэнцыі: характарыстыка літаратурнымі сродкамі ўсёй творчасці канкрэтнага аўтара і аналіз пэўнага складніка твора ці творчасці.

Удалым прыкладам палемічна накіраванай літаратурнай герменеўтыкі з'яўляецца верш Максіма Багдановіча “Ліст да п. В. Ластоўскага”, напісаны ў 1913 годзе і накіраваны на выяўленне ўласнага эстэтычнага крэда. “Ліст да п. В. Ластоўскага” – адмысловы мастацкі твор, менавіта глыбока асабістай інтэрпрэтацыяй беларускім паэтам мастацкага вобраза вядомага італьянскага кампазітара з твора А. С. Пушкіна. Літаратурны твор – шырокае поле дэялога падчас стварэння і падчас функцыянавання, ён адкрыты для абмеркавання. Па словах пісьменніка, філосафа і семіётыка Умберта Эка, літаратурны твор нагадвае паведамленне, толькі мастацкае, а *“адкрытасць, пад якой маецца на ўвазе прыцыповая неадназначнасць любога мастацкага паведамлення, уласціва любому твору ў любы час”* [7, с. 10]. Літаратурны твор, *“надзелены пэўнымі структурнымі ўласцівасцямі, якія дапускаюць і ў той жа час каардынуюць чаргаванне тлумачэнняў, змяшчэнне перспектыв”* [7, с. 7]. “Моцарт і Сальеры” сваёй полісемантычнасцю ўяўляе сабой менавіта адкрыты твор, які дапускае шматварыянтнасць інтэрпрэтацый.

Р. С. Бярозкін, аўтар змястоўнай працы пра М. Багдановіча, сцвярджаў, што ў вершы “Ліст да п. В. Ластоўскага” Максім Багдановіч “супрацьпастаўляе стыхійна-інтуітыўнаму моманту ў мастацтве момант “свядомасці” і працы” [2, с. 95]. Думаецца, што гэтым не вычэрпваецца змест багдановічаўскага верша. У знакамітай “малой трагедыі” “Моцарт і Сальеры” Пушкін прыўзнясіў жыццялюбца Моцарта як генія, што творыць дзякуючы натхненню, і дастаткова здэкліва паказваў імкненне Сальеры “паверыць” алгебрай гармонію. Сальеры ў Пушкіна – таленавіты кампазітар, перакананы, што творчасць патрабуе самаабмежавання, трымаецца на тэхніцы, добрай вывучцы, веданні правіл. Аднак Сальеры – далёка неадназначная асоба, ён здольны на творчае вальнадумства, ён захапляецца свабодным палётам фантазіі Моцарта. Праўда, Сальеры ў Пушкіна адчувае сябе абдзеленым лёсам: яго кампазітарская праца, у адрозненне ад Моцарта, заснавана на самаабмежаванні, але абодва знайшлі прызнанне публікі. Сальеры – раб творчасці, з маленства ён выходзіў на музыцы, падначаленай строгім правілам, музыка стала для яго сэнсам жыцця. Да музыкі ён падыходзіць як даследчык і як рамеснік, што шукае шляхі яе ўздзеяння на чалавека абазнанага. Агульнавядома, што старажытныя грэкі, бадай, за выключэннем Платона, разглядалі мастацтва як рамяство асаблівага кшталту, як тэхнэ. Сальеры фактычна салідарызуецца з імі. Да прызнання Сальеры ішоў праз упартую, карпатлівую працу, кампазітарская дзейнасць прыносіла Сальеры задавальненне. Зайздрасць і творчая рэўнасць абыходзілі Сальеры да знаёмства з музыкай Моцарта.

Пушкінскую трактоўку вобраза Сальеры падтрымліваў Міхась Стральцоў. З пункту гледжання аўтара “Загадкі Багдановіча”, Сальеры і Моцарт у А. С. Пушкіна – антыподы па сваіх адносінах да жыцця і творчасці. Моцарт – вольналюбівы стваральнік, Сальеры – слуга мастацтва, які прагне аднавіць справядлівасць: *“Ну, а калі ў адчай чалавек, калі больні, чым Бога, увазлюбіў сваё рамяство (так, рамяство, гэта ж харошае слова), а ўзнагароды няма. Калі хоча жыць у келлі, а не ў карчме? І хіба ён не лічыў Моцарта геніем? Канечне, лічыў! Не, тут было другое: абраза за прафанацыю мастацтва! Хоць несвядомую, але прафанацыю, так! І самае галоўнае – цаной геніяльнасці. Сальеры думаў, што гэтага нельга дараваць нават Моцарту”* [5, с. 365] і робіць злачынства. “Віна” Моцарта, паводле Сальеры, у тым, што ён не абмяжоўвае сябе толькі музыкай. Сальеры – прыхільнік элітарнасці мастацтва. Фанатычная вернасць мастацтву нараджае перакананне Сальеры, што толькі ён мае выключнае права выносіць прысуд творам і творцам.

Сальеры як тып кампазітара, што пастаянна ўдасканальваў свой талент, зацікавіў беларускага паэта. Прызнаны даследчык творчасці М. Багдановіча А. А. Лойка нават назваў вобраз Сальеры ў “Лісце да п. В. Ластоўскага” псіхалагічным аўтапартрэтам М. Багдановіча. Верш Багдановіча ў форме ліста пачынаўся з іранічнай канстатацыі: *“Хоць значыць гэтак несць у Афінны совы, – / Усё ж такі пішу да Вас, Вацлаве, словы / Нясмелага ліста”* [1, с. 147].

Іншымі словамі, Максім Багдановіч папярэджваў свайго адрасата, што будзе выказваць ужо знаёмыя яму думкі, думкі, якія аб'ядноўваюць адрасата і адрасанта. Сава, як вядома, у старажытных грэкаў з'яўлялася сімвалам мудрасці; совамі, згодна міфам, харчавалася багіня мудрасці Афінна. Выраз “*несці ў Афінны совы*” азначае вучыць мудрасці тых, хто і так абазнаны ў мудрасці. Малады беларускі паэт упэўнены, што Пушкін няправільна патлумачыў эстэтычныя пазіцыі Сальеры, што “*Сальеры атрымаў несправядлівы суд*” [1, с. 147]: “*Халодным розумам праняўшыся, натхненне / Ён мусіў тым губіць, – так кажжа абвіненне*” [1, с. 148].

У стаўленні кампазітара да працы паэт не бачыць нічога заганнага: “*Сальеры ў творчасці ўсё хацеў паняць, / Ва ўсім ўпэўніцца, абмеркаваць, / Абдумаць спосабы, і матар’ял, і мэту, / І гарача любіў сваю свядомасць гэту*” [1, с. 148].

Паводле М. Багдановіча, Сальеры – кампазітар прадказальны ў тым сэнсе, што ён ведае законы гармоніі і карыстаецца імі: “*У творчасці яго раптоўнага няма, / Аснова для яе – спакойная дума*” [1, с. 147].

У музыцы Сальеры зліты ў адно думка і пачуццё, рацыянальнае і эмацыянальнае, дакладней, у яго праз рацыянальнае прасвечваецца эмацыянальнае: “*Але, але... Аднак, што шкодзіць тут натхненню? / Прыемнае дае Сальеры ўражэнне. / Падобны знічцы ён: у іскрах над зямлёй / Яна ўзрывае змрок лукою залатой, / Гарыць, бліскучая, ўся ў агню нясецца, / А ў глыбіні сваёй халоднай астаецца*” [1, с. 147].

Для М. Багдановіча натхненне і праца – рэчы ўзаемадапаўняльныя, а мастакоўскае майстэрства заўсёды мае патрэбу ва ўдасканаленні. Сальеры стаў выдатным кампазітарам, дзякуючы ўпартай працы: “*Уменне да ігры Сальеры здабываў / Праз мерны, нудны труд; ці спраўды забіваў / Ён гэтым талент свой, як бачна з думак драмы? / Адкажжа іскрыпка нам. Стаката, фугі, гамы / Шмат год калісь на ёй Сальеры вывадзіў / І моцна граннем тым і скрыпкі звон змяніў, / Ямчэй яна гудзіць. Пявучых згукаў сіла / Праз доўгія гады яе перарабіла. / І тымі спевамі ўся напоена / Навекі чулаю зрабілася яна*” [1, с. 148].

Мастацтва, у трактоўцы М. Багдановіча, патрабуе ад творцы знаходжання ў пастаянным руху наперад, яно ж змяняе, “ператварае” творцу, дае прызнанне і задавальненне: “*Няўжо ж душы жывой маглі бы зыкі спева / Ў Сальеры не змяніць, калі змянілі дрэва? / Не! Працай гэтай сябе ён развіваў. / Сальеры – верны раб, каторы не схаваў / Свой талент у зямлю. Хай судны час настане, – / Спакойна музе ён і проста ў вочы гляне, / І будзе за любоў да здольнасці сваёй / Апраўдан Музаю і ўласнаю душой*” [1, с. 148].

Багдановіч не выпадкова хацеў “апраўдаць” Сальеры, апеллюючы менавіта да Вацлава Ластоўскага. Справа ў тым, што прага да дасканаласці ўласціва была і адрасату Багдановіча. Адзін з сучаснікаў Ластоўскага адзначаў: “*Власт лічыў неабходным удасканалваць сябе ўсё жыццё*” [цыт. па: 2, с. 455]. Эстэтычная “рэабілітацыя” Сальеры ў “Лісце” суправаджалася Багдановічам дэкларацыяй уласных эстэтычных меркаванняў. Па сцвярджэнні М. Багдановіча, паэзія, як і музыка, – мастацтва, у ёй дзейнічаюць тыя ж самыя законы, дзе ідэя ўпрыгожвае твор: “*Таксама робіш ты, дума, і ў паэта / Краснейшым кожны твор. Прывет табе за гэта!*” [1, с. 148–149].

Дзейнасць творцы, у разуменні М. Багдановіча, – гэта “*штодзённы рупны труд*”, які прыносіць натхненне і радасць.

Багдановічаўская лінія палемічнай літаратурнай герменеўтыкі знайшла працяг у творчасці многіх паэтаў ХХ стагоддзя, але выяўлялася яна найперш праз пытанні ўзаемаадносін жыцця і творчасці. Так, у вершы “Развітанне” Пімен Панчанка палемізуе з вызначэннем Янкам Купалам перспектывы беларускай мовы. Максім Танк выказвае шляхам супастаўлення радкоў першакрыніцы з уласным гістарычным досведам і этычнымі імператывамі сваё разуменне радкоў так званай “Беларускай марсельсы”, словы якой былі напісаны ў пачатку ХХ стагоддзя А. А. Мікулічам, у вершы “Роздум над старым гімнам”. Радкі “*Адвеку мы спалі...*” выклікаюць у яго пярэчанне, бо ім пярэчаць: “*Нашы хронікі і летапісы, / Папялішчы і шыбеніцы, / Пісягі на зямлі / І на нашых плячах?*” [6, с. 148].

Своесасаблівым працягам багушэвічаўскай лініі літаратурнай герменеўтыкі стала паэма “Кругі” Уладзіміра Дубоўкі. Там творчасць самога паэта і яго сучаснікаў абмяркоўвае чытачка Наста Нарутавічанка. Насту абурала аддаленасць паэзіі ад рэальнага чалавека, трафарэтнасць тэм і вобразаў у літаратуры і ў творчасці самога Дубоўкі: *“Знаходжу ў песнях кветкі, палыны, / рассыпаныя скрозь пялёсткі... / Любоў да нашай роднай стараны, / да саламяных стрэх і вёскі... / І так далей, і так далей – адно, / або штодзённая прысяга Беларусі. / Ёй прысягалі имат разоў даўно. / Навошта зноў? / Дзіўлюся я, дзіўлюся!”* [с. 69–70]

Агульная выснова чытачкі зводзілася да сумнай высновы: *“Калі чытаеш песні вашы ўсе, / Здаецца, што бязлюддзе ў краіне, / Што ветры буйныя паэта наш пасе / Або на выспе ў самоце гіне”* [3, с. 69].

У літаратурных творах, асабліва праявітых, літаратурна-герменеўтычны ракурс выяўляецца праз сістэму персанажаў, праз характарыстыку персанажамі пісьменнікаў і твораў. Так, у “Чорным замку Альшанскім” Уладзіміра Караткевіча абазначанымі ў гісторыі і літаратуры персанажамі інтэрпрэтуюцца матывы і стыль твораў беларуска-польскіх пісьменнікаў эпохі рамантызму, у “Рэвізіі” Андрэя Федарэнкі – прадмет адлюстравання і тэматыка беларускай літаратуры XX стагоддзя. Аўтары праявітых твораў пра знакамітых пісьменнікаў уводзілі як канструктыўны элемент сюжэта абмеркаванне паасобных твораў тых, пра каго апавядалі.

Перспектывны вектар літаратурнай герменеўтыкі – напісанне твора па матывах вядомага твора, дзе герменеўтычны падыход закладзены ў аснову мастацкага зместу і мастацкай формы адначасова. Яскравым прыкладам такой лініі літаратурнай герменеўтыкі могуць служыць п’есы Сяргея Кавалёва, у прыватнасці “Звар’яцелы Альберт, або прароцтва шляхціца Завальні” (паводле “Вогненных духаў” Яна Баршчэўскага). Самым распаўсюджаным відам літаратурнай герменеўтыкі, што вядзе радавод ад “Энеіды навыварат” Вікенція Равінскага, выступае літаратурная пародыя, дзе ўвага звяртаецца найперш на пісьменніцкія хібы ў змесце ці форме мастацкіх твораў, дзе звычайна ў гратэскавым плане рэпрэзентуецца стыль пэўнага аўтара.

Літаратура

1. Багдановіч, М. Выбраныя творы / М. Багдановіч. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 1996. – 494 с.
2. Бярозкін, Р. Чалавек напрудвесні: расказ пра Максіма Багдановіча / Р. Бярозкін. – Мінск : Народная асвета, 1986. – 176 с.
3. Дубоўка, У. На ўзвышшы: вершы, паэмы / У. Дубоўка. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2007. – 190 с.
4. Ластоўскі, В. Выбраныя творы / В. Ластоўскі. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 1997. – 512 с.
5. Стральцоў, М. Выбраныя творы / М. Стральцоў. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2015. – 652 с.
6. Танк, М. Збор твораў: у 13-ці т. – Т. 6: Вершы (1983–1995) / М. Танк. – Мінск : Беларуская навука, 2008. – 454 с.
7. Эко, У. Открытое произведение: форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко. – СПб. : Академический проект, 2004. – 384 с.

АРЫЕНТАЛЬНАЯ ВОБРАЗНАСЦЬ ЯК ПОШУК НОВЫХ ФОРМ АДЛЮСТРАВАННЯ РЭЧАІСНАСЦІ Ё ТВОРЧАСЦІ ІГАРА БАБКОВА

На працягу ўсёй гісторыі ўзаемадачынення еўрапейскіх краін з цывілізацыяй Усходу пераважала традыцыя ўспрымання арыентальнага як “іншага”, чужога і ў пэўнай меры другаснага. З часоў французскай рэвалюцыі пачалося сістэмнае вывучэнне тэкстаў літаратуры Усходу, якое не было аб’ектыўным, а працавала на каланіяльны палітычны пастулат пра перавагу еўрапейцаў над азіятамі. Нягледзячы на кардынальны сацыяльна-палітычныя змены ў краінах Усходу, адносіны еўрапейцаў амаль не змяняліся. Эдвард Саід, амерыканскі вучоны і грамадскі дзеяч палесцінскага паходжання, адным з першых пачаў крытыкаваць такія старыя падыходы. Ягоная праца “Арыенталізм”, выдадзеная ў 1978 г., сталася падмуркам для перагляду кірункаў навуковых даследаванняў па арыенталістыцы. Саід назваў арыенталізм “сістэмай ідэалагічных выдуманак”. Такім чынам, у навуцы тэрмін “арыенталізм” становіцца сінонімам стэрэатыпнага мыслення, а ў грамадстве – стэрэатыпнага дзеяння і, такім чынам, носіць асабліва адмоўнае адценне. “Проціпастаўленне Усход–Заход на працягу доўгага часу было галоўным цывілізацыйным ідэнтыфікатарам. Сёння межы паміж найбуйнейшымі цывілізацыямі свету размываюцца, а гэта, як мяркуюць многія даследчыкі, пагражае стратай ідэнтычнасці не толькі Захаду, але і Усходу. У той жа час ва ўмовах глабалізацыі праблема навуковага ўзаемаразумення і ўзаемадзяння пры несумненнай адмове ад прадудзятасцяў і стэрэатыпаў становіцца асноўнай” [4, с. 80].

Еўрапейская літаратура таксама пачала асэнсоўваць новыя полікультурныя падыходы. Паэты адлюстроўвалі патрэбу грамадства ў філасофска-тэарэтычным асэнсаванні анталагічных і гнэсеалагічных асноў гэтага складанага працэсу, яго этыка-аксіялагічных і сацыяльна-псіхалагічных аспектаў.

Ігар Бабкоў распрацоўвае інтэлектуальна-метафізічную плынь у беларускай паэзіі. Філасофская адукацыя, несумненна, наклала адбітак на мастацкія пошукі пісьменніка і пэўным чынам вызначыла ўнікальнасць і непаўторнасць творчасці. Сам Бабкоў гаворыць, што ўвогуле выпадае з любога кантэксту. Першая кніга “Solus Rex”, якая была выдадзена ў 1986 г., была ўзнагароджана прэміяй “Гліняны Вялес” у 1993 г., была сустрэта крытыкамі неадназначна. І Бабкоў абапіраўся на традыцыі інтэлектуальна-метафізічнай плыні заходнееўрапейскай і амерыканскай паэзіі. Паэт назірае глыбокі крызіс сучаснага грамадства, наступае “мізэрная эпоха”. (Дарэчы, гэтая метафара адсылае нас да творчасці Ф. Гельдэрліна). Ужо першы верш зборніка паказвае нам апакаліптычную карціну: “*За небакраем Еўропы: у акопах заціхла туга / Людзі, нібыта пасля хлараформу, жывуць-паміраюць / Ціхае літанне: НЕ СПАЦЬ / Цёмныя, начныя словы на паперы згараюць / Кроплямі маляванага раю сцякаюць з-над рук*” [3, с. 5].

Сапраўдная культура саступае месца культуры масавай, чалавека перамагаюць тэхналогіі. Асоба чалавека нівелюецца, творчасць становіцца небяспечнай, недарэмна мы бачым вобраз царства памерлых. У кнізе шмат вобразаў антычнай міфалогіі, але адно з цэнтральных месцаў займаюць алузіі Арфея і Эўрыдыкі. Незадаволенасць навакольным светам штурхае паэта да пошукаў месца сілы, дзе герой можа быць уладаром “прасторы і часу, нябеснай мілаты прыязных рэчаў”: “*На пошукі сапраўднага дому адыходзіць ён / Апрача восені згаданай і неба вачніц / Апрача пошату азяблых рамянаў / Апрача воглых крокваў старых камяніц*” [3, с. 7].

Альтэрнатывай мёртваму еўрапейскаму гораду, “царству Аіда” для паэта становіцца філасофія і літаратура Усходу. Большасць праблем, якія імкнецца і не можа вырашыць еўрапеец, усходняя філасофія нават не заўважае або знаходзіць для іх самае

неверагоднае і лёгкае выйсце. Цэнтральным для кітайскай філасофіі з’яўляецца канцэпт адзінства Інь і Янь. Ніводная з частак цэлага не ацэньваецца, не нясе канфлікту паміж дабром і злом, што прыводзіць да спакойнага сузірання, ураўнаважанасці. У даасізме цэнтральнае месца займае так званае “не-дзеянне” (у-вэй), якое мае на ўвазе не бяздзейнасць, бязвольнасць і апатыю, а уважлівасць, спакой і волю. У вершах “Кавярня” і “Пакінуць крышку пустаты” наратар аспрэчвае неабходнасць падпарадкавання чалавечага жыцця нейкай хай сабе і высокай мэце: *“Пакінуць крышку цішыні / Сярод затлумленага свету / Цяплом аспрэчваючы мэту / Халаднатворнай вышыні”* [3, с. 25].

Вышыня як мэта жыцця ў І. Бабкова халаднатворная. Думка перагукваецца з ідэяй будызму, у якім сцвярджаецца ілюзорнасць быцця і неабходнасць усведамлення гэтай ілюзорнасці як першага кроку на шляху да духоўнага вызвалення: *“...жыццё – сон / словы – сон / у рызманах ночы / вуснамі вусны шукаю / але / здаецца / сусвет”* [3, с. 79].

У сваім эсе “Цывілізацыя заходняга будызму” І. Бабкоў адразу адмаўляе сябе як прапаведніка будызму. “Пра будызм я анічога ня ведаю. Таму мае словы ня будуць ведай пра будызм. Чым яны будуць, я таксама ня ведаю. Магчыма, яны нагадаюць камусьці аблокі, якія павольна плывуць у вышыні. Калі аблокі знікаюць, застаецца чыстае, яснае неба, і мы разумеем: гэтае неба, якое хавалася пад аблокамі, і ёсць будызм. <...> Такім чынам, пра Заходні будызм можна сказаць па-рознаму. Напрыклад: *“Вечнасць – гэта неба, быццё і аблокі”* Альбо: *“Аблокі – гэта лета, будызм і сьвядомасць”*. Альбо: *“Сьвядомасць – засохлая кветка на старонках вершаў пра лета”*. Ці нават: *“У чыстым заходнім небе няма буды Амітабхі”* [4, с. 191]

У сваёй пазнейшай творчасці І. Бабкоў працягвае выкарыстоўваць арыентальныя матывы і алюзіі. Ён нават пачынае перакладаць старажытнакітайскія тэксты. А адзіны раман “Адам Клакоцкі і ягоныя цені. Раман у дзесяці гісторыях” аўтар прэзентуе як практычны дапаможнік па “кітайскай гульні ў Інь і Янь” [1, с. 4]. У даасізме вельмі важным з’яўляецца не столькі Даа (Шлях), пра які нельга сказаць нічога пэўнага, колькі Тай Чы (Вялікая Мяжа). Квінтэсэнцыя даоскай мудрасці – існаванне на мяжы, прысутнасць у размежаванні і зліцці свайго і чужога, сустрэчы Інь і Янь. І. Бабкоў не лічыць гэтую філасофію спецыфічна кітайскай, сцвярджаючы яе актуальнасць для інтэлектуальных пошукаў Еўропы. Мяжа як філасофскі канцэпт прысутнічае ў многіх творах пісьменніка. І. Бабкоў сцвярджае, што культура – гэта не космас, не ўніверсум, а родны кут, непазбежна свой і непазбежна абмежаваны. Ды і ўвогуле культура паўстае, фарміруецца на мяжы, у змаганні размежавання-адмежавання і імкнення перайсці сваю мяжу, выйсці за кардон. Не дарэмна, І. Бабкоў сучаснасць называе эпохай транскультурнасці. “Культурная трансцэндэнцыя, несупадзенне культуры (і культураў) са сваёй прастора-часавай лакалізаванасцю, размытыя практыкі культурных трансгрэсіяў – выхаду культураў на свае межы – у прастору іншых культураў альбо ў прасторы, якія кожная эпоха пазначае для сябе як акультурныя” [2, с. 114].

У 2017 г. у Лятучым універсітэце Ігар Бабкоў і Уладзімір Мацкевіч вялі семінар “Нараджэнне беларускага арыенталізма з ... духа паэзіі”. Сцвярджалася, што еўрапейскі арыенталізм паўстаў у XIX ст., дзякуючы развіццю навукі і цывілізацыі ў цэлым. Цікавасць беларускага грамадства да Індыі і ўвогуле Усходу распачалася ў эпоху постмадэрнізму з незадаволенасці класічнымі каштоўнасцямі. Недарэмна ў пачатку XXI ст. пачынаюць перакладаць Бхагаватгіту на беларускую мову.

Экзістэнцыйная вобразнасць паэзіі І. Бабкова, шматлікія алюзіі буддысцкай і індуісцкай філасофіі ўяўляюць сабой своеасаблівы мастацкі дыялог двух модусаў, паэтычнага і філасофскага. Метафізічнае паўстае ідэяй сінтэзу ідэальнага і матэрыяльнага: вобразы сну як ідэальнага і горада як матэрыяльнага. Можна ўбачыць, як І. Бабкоў пасвойму яднае і інтэрпрэтуе філасофскія ідэі Хайдэгера і вучэнне Буды, ствараючы яшчэ і інтэртэкстуальны дыялог.

Літаратура

1. Бабкоў, І. М. Адам Клакоцкі і ягоныя цені / І. М. Бабкоў. – Мінск : БАС, 2001. – 107 с.
2. Бабкоў, І. М. Каралеўства Беларусь. Вытлумачэнні ру[і]наў / І. М. Бабкоў. – Мінск : Логвінаў, 2005. – 140 с.
3. Бабкоў, І. М. Solus Rex / І. М. Бабкоў. – Мінск : Маст. літ., 1992. – 79 с.
4. Бабкоў, І. М. Цывілізацыя Заходняга будызму / І. М. Бабкоў // Дзеяслоў. – 2003. – № 4. – С. 191–192.
5. Кошелева, Н. В. «Ориентализм» Эдварда Саида / Н. В. Кошелева // XXI век: актуальныя праблемы історычнай навуцы : Матер. міжнародн. навуч. конф., посвящ. 70-летнюю іст. фак. БГУ. Мінск, 15–16 апр. 2004 г. / редкол. : В. Н. Сідорцов. (отв. ред.) и др. – Мінск : БГУ, 2004. – С. 78–80.

Барысюк Т.П.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ЗАЛАТОЕ СЯЧЭННЕ – НОВАЯ ЦВЁРДАЯ ФОРМА ВЕРША

Цікавасць да залатой прапорцыі ў нас узнікла ў 2012 годзе пасля выхаду кнігі “Сакральная геаметрыя” С. М. Неапалітанскага і С. А. Матвеева, з якой мы азнаёміліся ў Нацыянальнай бібліятэцы. Гэтыя аўтары адносяць залатое сячэнне (ЗС) да “сакральнай геаметрыі”, якая з’яўляецца сферай духоўна-містычнай дзейнасці і эстэтыкі [1, с. 3]. Апошняе, відаць, суадносіцца з катэгорыямі “прыгожае” і “гарманічнае”. С. М. Неапалітанскі і С. А. Матвееў называюць ЗС ключом да таямніцаў Сусвету і чалавека [1], Марыя Лівія – формулай светабудовы [2], Іаланта Пракапенка – энергетычнымі кодамі гармоніі [3], а Фернанда Карбалан – матэматычнай мовай прыгажосці [4].

С. Л. Мінскевіч, з якім мы працуем у аддзеле ўзаемасувязей літаратур Інстытута літаратуразнаўства НАН Беларусі, у навуковай працы “Еўрапейскі санет у беларускіх перакладах: праблема адэкватнасці і нацыянальнай своеасаблівасці” казаў пра набліжанасць санета да формы залатога сячэння. Цытуем: “Насамрэч форма санета толькі набліжана да залатой прапорцыі, дзе меншая частка суадносіцца з большай, як большая з цэлым. У форме санета прапорцыя выглядае наступным чынам 6:8 (*тэрцэты* (малая частка) і *катрэны* (вялікая частка)) – 8:14 (*катрэны* (малая частка) і *ўвесь санет* (вялікая частка)), а ў “залатым сячэнні” прапорцыя выглядае, як паказвае шэраг Фібаначы: 5:8 – 8:13.

Такім чынам: *Санет 6:8 – 8:14. Залатая прапорцыя 5:8 – 8:13.*

Бачна, што санет нібыта на адзін крок пасунуты па лікавай восі” [5, с. 4].

Пра набліжанасць змястоўна-фармальных прыкмет санета да ЗС згадвала таксама ў кнізе “Мова. Паэзія. Гармонія” (1989) літаратуразнавец Клара Эрнаўна Штайн [6, с. 38–39]. Вершы ў форме ЗС ніхто, акрамя нас (аўтара даклада), не пісаў. Паколькі іх назбіралася ўжо дванаццаць, мы вырашылі, што пад іх трэба падвесці тэарэтычную базу, каб форма набыла навуковае абгрунтаванне і прадоўжылася яе практычнае “абжыванне” ўжо іншымі паэтамі. Прааналізуем пяць першых твораў гэтай формы.

І хоць паказаная ў працы С. Л. Мінскевіча прапорцыя залатога сячэння не адзіная, а адна з многіх іншых (напрыклад, можна было ўзяць тры лічбы з шэрагу Фібаначы ў дачыненні да колькасці вершаваных радкоў не “5, 8, 13”, а “3, 5, 8”, “8, 13, 21”, “13, 21, 34” і інш.), мы ўзялі менавіта яе за аснову для распрацоўкі аднайменнай цвёрдай формы верша. Такім чынам, атрымлівалася, што самым яе відавочным адрозненнем ад іншых з’яўляецца трынаццацірадковая страфа з пяці- і васьмі-радковым у ёй (або васьмі- і пяцірадковым, калі форма “перавернутая”). Бралася пяцірадковае *абааб* і васьмірадковае

взгдезде (“Настаўніца з вялікай літары”, “Цвіў язмін”, “Страсць”), для “перавернутаі” формы – *абавзгзг дедее* (“Горад Мінск – гэта тэкст”, “Што такое Лондан?”) Як было заўважана ў вышэйзгаданых працах К. Э. Штайн і С. Л. Мінскевіча, форма ЗС падобна на санет, а паколькі і мы, як і паэт Серж Мінскевіч, пішам санеты, то палічылі, што не будзе заганай, калі некаторыя прыкметы санета будуць у форме ЗС прысутнічаць. Напрыклад, схема рыфмоўкі васьмірадкоўя ЗС будзе нагадваць два “склееныя” графічна катрэны санета, самастойныя часціны мовы ў тэксце не будуць паўтарацца, а заканчваць ЗС будзе ключавое слова/словазлучэнне/ радок, істотны для канцэпцыі ўсяго твора, (ЗС-1 – “Мінск – як тэкст з людзей, пейзажаў”, ЗС-2 – “Ваши светлы Розум, Душа і Асоба”), прысвечаны І. С. Скарапанавай (асабліва апошняе слова – “Асоба” як тое, што ўзвышаецца над эстэтыкай постмадэрнізму, які з’яўляўся прадметам даследавання І. С. Скарапанавай), ЗС-3 – “ахінула самотным зняволеннем” (акцэнт на псіхалагічны момант страты маці, прысвечаны яе памяці), ЗС-4 – “тут жыве спадар Арнольд МакМілін”, ЗС-5 – слова “страсць”. Гэтыя пяць ЗС атрымліваліся як формы-характарыстыкі заяўленых з’яў ці адрасатаў, як вершы-формулы.

Горад Мінск – гэта тэкст (ЗС-1, чатырохстопны харэй) (*залатое сячэнне перавернутае*): “Лабірынты вуліц, паркаў, / людзі – быццам сімулякры. / Варажбіткі – феі – паркі / хочуць мне пачысціць чакры. / Люстраных адбіткаў безліч – / быццам сход братоў ці клонаў. / Зноў вампір падорыць немач – / з’есць энергіі цыклоны. / З сноў дзівосных, фантастычных / ажываюць персанажы. / Карнавальны фэст, містычны: / танцы, маскі, жэсты страшаць. / Мінск – як тэкст з людзей, пейзажаў...” 26.03.2015

Настаўніца з вялікай літары (ЗС-2, трохстопны дактыль) (*залатое сячэнне*). Да сямідзесяцігадовага юбілею доктара філалагічных навук, прафесара кафедры рускай літаратуры філалагічнага факультэта БДУ Ірыны Сцяпанавы Скарапанавай: “Постмадэрнізму планету адкрылі / Вы ў беларускай здзіўленай навуцы. / Працай грунтоўнай Расію скарылі. / Гэты напрамак расправіў Вам крылы / да новых мэтаў даследчых імкнучца. / Вашай увазе – гульня з сімулякрамі, / у віртуальных рэальнасцей цуд. / На нелінейных іляхах – сны абстрактныя, / бітвы цытатаў – як суд чытачу. / У хаатычным сусвеце, між ісцін, / дзе жанраў межы парвала свабода, / для традыцыйнай эстэтыкі выйсьцем – / Ваши светлы Розум, Душа і Асоба!” 2.04.2015.

Цвіў язмін (ЗС-3, трохскладовы анапест) Памяці мамы (*залатое сячэнне*): “Помню: ты, маладая і жвавая, / нас на лецішчы клікала есці. / І язмину галоўкі бялявыя, / набрынялыя пахкаю аўрай, / нас натхнялі чароўнасцю весняй. / І здавалася, будуць заўсёды / маладосць твая і неўміручасць. / Ты, нібы незгінальнасці ода, / ратавала ўсіх блізкіх спадручна. / А калі ты хваробе скарылася, / мы цябе зберагчы не адолелі. / Нас язмину журба белакрылая / ахінула самотным зняволеннем” 26.04.2016.

Што такое Лондан? (ЗС-4, пяцістопны харэй) (*залатое сячэнне перавернутае*). Заслужанаму прафесару Арнольду МакМіліну на сямідзесяціпяцігоддзе: “Што такое Лондан? Гэта Таўэр, / Біг Бэн на Вэстмінстэрскім абацтве. / Тэмза і сабор Святога Паўла. / Веліч Бэкінгемскага палацу. / Гэта каралева-дзеці-ўнукі. / Універсітэт, музей брытанскі. / Дэндзі, “Бітлз”, хіпі, бугі-вугі. / Смог над Сіці, плошчай Трафальгарскай. / Блумсбэры, цуд-паркі, квет-сады. / Тут архітэктуры стройнасць ліній / і парад культурнай пекнаты. / І сярод брытанцаў – one in (a) million – / тут жыве спадар Арнольд МакМілін” 21.06.2016.

Страсць (ЗС-5, пяцістопны ямб) (*залатое сячэнне*): “Сустрэча позіркаў, усмешак, слоў / і прыцягненне дум, і душ, і целаў... / А побач ён, мужчына з мрояў-сноў, / яго ў самоце ўспамінаю зноў, / бо разам з ім да зорак узляцела. / Калі гарыш у полімі спакусы, / калі не можаш жыць без чалавека, / а пацалункі апякаюць вусны / і ёсць парыў пяшчоту зведаць, / тады Сусвет знікае прыкры-звычайны, / стыхіяў флейты пачынаюць граць, / тады так апантана, феерычна / ўзрывае нашу падсвядомасць страсць!” 11.08.2016.

Такім чынам, цвёрдая форма верша “ЗС” – гэта трынаццацірадковая страфа з пяці- і

васьмі-радкоўя са схемай рыфмоўкі радкоў *абааб вгвгдеде* ці васьмі- і пяцірадкоўя для “перавернутай” формы са схемай рыфмоўкі радкоў *абабвгвг дедее*. Гэта форма падобна на санет, але больш гарманічная паводле матэматычнай прапорцыі. Схema рыфмоўкі васьмірадкоўя ЗС нагадвае два “склееныя” графічна катрэны санета, самастойныя часціны мовы ў тэксце, як правіла, не паўтараюцца, а заканчваецца ЗС ключавым словам/словазлучэннем/радком, істотным для канцэпцыі ўсяго твора. Гэта вершы-характарыстыкі заяўленых з’яў ці адрасатаў, вершы-формулы. Ідэйны змест павінен быць глыбокі і адлюстроўваць тэмы, экзістэнцыйна-светапоглядна значныя для паэта: ідэальнай форме павінен адпавядаць ідэальны змест. Паколькі ёсць пэўныя адрасаты (дыялог тут як сродак пазнання свету і чалавека), можна сказаць, што гэта яшчэ і вершы-прысвячэнні. Магчымасці жанрава-тэматычнага раскрыцця ЗС найшырокія – праз грамадзянскую, філасофскую, пейзажную і інтымную лірыку. Рыфмы ў творах ЗС пераважаюць жаночыя. ЗС могуць быць напісаны амаль любым метрам сілаба-танічнай сістэмы вершаскладання. Так што змястоўныя і выяўленчыя патэнцыйныя магчымасці гэтай цвёрдай формы верша вялікія. У беларускай, рускай і замежнай літаратурах такіх форм мы не сустракалі, таму можна казаць аб нашым наватарстве ў практыцы напісання залатога сячэння як цвёрдай формы верша.

Літаратура

1. Неаполитанский, С. М. Сакральная геометрия: [Ключ к тайнам Вселенной и человека] / С. М. Неаполитанский, С. А. Матвеев. – 2-е изд. – М. : Амрита-Русь, 2012. – 618 с.
2. Ливио, М. Ф. – Число Бога. Золотое сечение – формула мироздания / М. Ливио. – М. : АСТ, 2015. – 425 с.
3. Прокопенко, И. Сакральная геометрия. Энергетические коды гармонии / И. Прокопенко. – М. : АСТ, 2014. – 446 с.
4. Корбалаан, Ф. Золотое сечение. Математический язык красоты / Ф. Корбалаан. – М. : Де Агостини, 2013. – 158 с.
5. Мінскевіч, С. Л. Еўрапейскі санет у беларускіх перакладах: праблема адэкватнасці і нацыянальнай своеасаблівасці: [машынапіс]. Асабісты архіў / С. Л. Мінскевіч. – 10.11.2015. – 102 с.
6. Штайн, К. Э. Язык. Поэзия. Гармония / К. Э. Штайн.— Ставрополь : Книжное издательство, 1989. – 308 с.

Батяев В. Ф.

(Республика Беларусь, г. Минск)

АНЕКДОТЫ ЕВРЕЕВ БЕЛАРУСИ

Анекдот является любимым фольклорным жанром у евреев Беларуси. Из всех разнообразных форм проявления юмора еврейский анекдот привлекает особое внимание. К еврейскому юмору относятся юмор, созданный евреями и отражающий какие-либо аспекты еврейской жизни. Юмор выполняет функцию контроля над членами еврейской общины для поддержания общинной солидарности, то есть связывании ее членов друг с другом. Юмор помогал создателям еврейских анекдотов уберечься от трагедий и был тем «секретным оружием», которое охраняло их от деградации благодаря способности быть недовольным собою, внутренней потребности открывать новые миры и неустанно стремиться к духовной углубленности. Важнейшая особенность еврейского юмора – его рефлексивность, направленность еврейских шуток на самих евреев, высмеивание собственных проблем и недостатков. Агрессия, направленная против самих себя, является неотъемлемой частью еврейского юмора. Еврейский юмор является средством

преодоления неудовлетворяющей реальности, которая с помощью юмора превращается в нечто смешное, а, следовательно, легко переносимое. Смех еврея над еврейским анекдотом рассматривается как двухуровневая структура, которая соответствует индивидуальному и социальному уровню переживания. Анекдот при этом служит переходом от индивидуального переживания себя как целостности (смех, как позитивная катарсическая реакция очищения и собирания себя), к переживанию себя как представителя еврейского этноса, как человека, принадлежавшего общине о которой идет речь в анекдоте. Настоящий еврейский анекдот создан евреями о самих себе, следовательно, каждый еврей в той или иной степени смеется над собой, что предполагает рефлекссию собственных личностных проблем и недостатков. В то же время анекдот есть порождение этнической культуры в целом, он отражает наиболее существенные аспекты еврейской жизни, выделяя, таким образом, основные этнодифференцирующие признаки, на базе которых строится этническое самосознание еврея. Анекдоты пользовались для назидательных целей. Хохмой украшали и религиозный диспут, она была к месту в деловом разговоре и на семейном торжестве [6, с. 113; 7, с. 10–14; 8, с. 10].

Еврейские анекдоты классифицируют на материальные, социальные, духовные и телесные. Материальный аспект анекдотов высмеивает такие сюжеты, как этика и практика бизнеса, жадность, отношение к деньгам, отношение к профессии. Этика и практика бизнеса высмеивается в анекдотах: 1. *Еврею предложили купить мотоцикл. Объяснили, что на нем вечером сядет, а на рассвете будет в Минске. Невыгодно покупать мне такой мотоцикл – сказал он. Почему? – А чего мне так рано в Минске делать? Еще все магазины будут закрыты* [8, с. 294]; 2. *Еврей пришел в синагогу и попросил помощи как погорелец. – У Вас есть справка, что вы погорелец? – сказали ему. Ой-вей, – вздохнул еврей. – Вы же знаете, одна беда идет за другой. Во время пожара сгорела и эта самая справка* [8, с. 316]; 3. *В магазине еврейка говорит продавщице: – деточка, дай мне, пожалуйста 10 грамм сыра. – Вы что, издеваетесь? – Боже упаси! Если бы я издевалась, я бы тебя еще попросила нарезать* [16]; 4. *Официант, я просил у Вас курочку! – Так что, разве эта не курочка? – Да тут же одни кожа и кости. – А Вы что, хотели и перья?* [16]; 5. *Вы знаете, Хаймович обманул железную дорогу. – Каким образом? – Он взял билет и не поехал* [5]; 6. *Молодая еврейка едет на операцию по омоложению. Соседка в вагоне поинтересовалась: – Что вы сразу не взяли обратный билет? – Кто его знает – ответила та, – а вдруг, операция будет настолько удачной, что можно будет вернуться домой по детскому билету* [15]; 7. *Рабинович, говорят, вы заядлый грибник? – Да. Есть немного. – И где же обычно собираете грибы? – У нашего соседа Хаймовича на балконе. – Он что, их там выращивает? – Нет, сушит* [12]; 8. *Ночью стучат в дверь. – Рабинович, Вам дрова нужны? – Нет, не нужны. Утром выходит он во двор, а дров нет* [1, с. 253; 14, с. 10]; 9. *Купил Хаим два лотерейных билета. По одному из них он выиграл машину. Ходит ужасно расстроенный. Останавливает его приятель: – Хаим, у тебя что-то случилось? – Да вот, по лотерейному билету выиграл машину. Приятель удивился: – Так, это же прекрасно! Чего же ты расстроился? Хаим отвечает: – Я все время думаю, ну зачем я второй лотерейный билет покупал?* [1, с. 284]; 10. *В семье Рабиновичей случилось происшествие. – Беда! Ребенок проглотил двадцать копеек. Надо срочно врача вызывать! “– Нет смысла”, – говорит Рабинович. – Он возьмет с нас двадцать рублей, а вытащит всего лишь двадцать копеек* [1, с. 311]; 11. *Знакомый жалуется Рабиновичу: – Эти врачи рецепты пишут, как курица лапой, а потом разобрать невозможно. – Не знаю, не знаю ... – отвечает Рабинович. – Я по своему рецепту год бесплатно ездил в транспорте, три раза ходил в театр, а вчера – не поверишь – обменял на акции* [1, с. 311]; 12. *Мендель рассказывает: – Еду я в поезде. Тут заходит контролер и смотрит так, будто у меня нет билета. – Ну а ты? – А я посмотрел на него так, будто у меня есть билет* [1, с. 358]; 13. *Господин Крейцман, мне нужна прибавка к жалованию! – Что вдруг?! – Я не могу*

жениться, пока Вы мне так мало платите. – Когда-нибудь ты еще скажешь мне за это спасибо [14, с. 6].

Жадности посвящено значительное количество еврейских анекдотов: 1. *Еврейская семья обедает. Глава семьи роняет вилку, но успевает поднять и с облегчением вздыхает: – Слава Богу, гостей сегодня не будет. Через некоторое время прибегает старший сын: – Папа, Папа! Тетя Сара в лифте застряла! [1, с. 259]; 2. Русский дает сыну деньги на мороженое. Еврей тоже дает и сразу бьет сына по голове. Русский спрашивает: – За что? – А вдруг потеряет. – Ну вот тогда и отлупишь. – Тогда уже поздно будет [1, с. 260]; 3. Сара звонит Исааку: – Исаак, приходи – Абрам вечером уходит. – А как я узнаю, что он ушел? – Я брошу копеечку. Она зазвенит – ты и входи. Пришел вечер. Абрам ушел. Сара бросила копеечку. Исаака все нет. Сара взглянула в окно, кричит: – Исаак, ты здесь? – Да. – А что ты там делаешь? – Деньги ищу. – Вот жлобская натура, а ее давно уже на ниточке подняла! [1, с. 268; 14, с. 7]; 4. Ну, как тебя принял Гольдман? – Ты считаешь, это прием, когда на столе только пепельница? [1, с. 274]; 5. Встретились Абрам с Мойшей: – Послушай, Мойша, водка в магазине дорожает в три раза! – Пусть дорожает в десять раз. Я за свои никогда не пил и пить не собираюсь [1, с. 282]; 6. Тетя Сара, ты скоро уйдешь? – А что, детка? – А папа сказал, что пока ты не уйдешь, мы не сядем кушать [1, с. 282]; 7. Вечером сидят за столом два еврея, перед ними одна жареная курица. Один говорит: – Одной курицы для двоих мало, давай лучше ляжем спать и кому присниться сон интереснее, тот и съест утром всю курицу. Легли спать. Один уснул, а второй встал и съел курицу. Наутро первый рассказывает: приснилось мне, что я на банкете, и чего там только не было, я так наелся, так наелся! На что второй ему ответил: – А я смотрю, ты там пируешь, ну, думаю ему теперь эта курица уже ни к чему, вот я ее и съел [1, с. 283]; 8. Сарочка, чем можно тронуть твое каменное сердце? – Попробуй драгоценным камнем [1, с. 310]; 9. Рабинович, помогло ли лекарство, что я выписал в прошлый раз? – Очень сильно! Лейбович по ошибке его выпил и я остался единственным наследником [12; 14, с. 6]; 10. Встречаются Рабинович и Хаймович. Рабинович несет трехлитровую банку. – Абраша, ты куда? – В поликлинику. Несу мочу на анализ. – А зачем так много? – Чтобы не говорили, что все евреи жадные. Проходит час. Абрам идет назад и опять тащит ту же банку. – Абрам, зачем же ты банку назад несешь? – Слушай, Хаим, у меня в моче сахар нашли. Ты что хочешь, чтобы я им сахар даром оставил? [2; 14, с. 9]; 11. Хаим, – говорит жена, если бы ты знал, как мне не хочется идти к Шнейдерманам. – Мне тоже не хочется. Но ты представь, как они обрадуются, если мы не придем [3]; 12. У Шлейме родился сын. Он приглашает гостей на праздник: – Когда придете стучите ногами. – Почему ногами? – Вы же не с пустыми руками придете [12; 14, с. 13].*

Отношение к деньгам высмеивается в анекдотах: 1. *Кто более доволен: еврей, у которого семь дочерей, или еврей у которого семь миллионов долларов? – Более доволен еврей, у которого семь дочерей, потому что он больше их иметь не хочет [8, с. 331]; 2. Чем экономист отличается от еврея? – Экономист знает про деньги все, а еврей эти деньги имеет [1, с. 149]; 3. Рабинович, помните, в прошлом году Вы заняли у меня сто рублей? – Помню, ну и что? – А раз помните, то скажите, когда я получу их обратно? – А я откуда знаю? Что я Вам, пророк? [1, с. 256]; 4. Хаим, что бы ты делал, если бы у тебя был миллион? – Ничего. – Как ничего? – А зачем мне что-то делать, если у меня есть миллион? [1, с. 257]; 5. Абрам встречается Мойшу: – Послушай, ты мог бы дать другу займа тысячу рублей? – Мог бы. Но у меня нет друзей [1, с. 267]; 6. Слушай, Сара, одолжи мне двести тысяч. – Да где же здесь одолжишь, я здесь никого не знаю [1, с. 269]; 7. Спрашивают фабриканта: – Ваш сын женился по любви или ради денег? – Фабрикант, подумав, отвечает: – По любви к деньгам [1, с. 299]; 8. Рабинович, за вами три рубля! – Где?! [14, с. 5]; 9. Рабинович, одолжите 100 рублей. – Хорошо, а у кого? [14, с. 5]; 10. Абрам Рабинович приехал из Бобруйска в Сочи. На четвертый день Рабинович*

собирается домой. Хозяйка удивляется: – В чем дело? – Вы еще спрашиваете? Посмотрите на эту погоду! – Но у Вас в Бобруйске тоже может идти дождь. – Знаете, наш дождь немного дешевле [14, с. 7]; 11. Абраша, сколько денег ты положил в конверт молодоженам? – А разве сам конверт уже ничего не стоит? [11]; 12. Мендель, я достал книгу «Как стать миллионером». – Поздравляю! – Но из книги выдрана половина страниц. – Это ничего. Полмиллиона тоже неплохие деньги [5].

Отношение к профессии повествуют еврейские анекдоты: 1. Из комиссионного магазина еврей обидчиво говорит прохожему: – Что? Я – легавый?! Ты посмотри на меня! Ты когда-нибудь видел еврея-милиционера?! [1, с. 208]; 2. Раздавали инструменты на сельскохозяйственные работы. Еврею дали лопату. Он хотел от нее отделаться, ничего не получилось. Подходит к начальнику: – Слушайте, что вы мне дали? Она же без моторчика. Дайте мне с моторчиком. – Да вы что?! Где видели лопату с моторчиком?! – А где Вы видели еврея с лопатой? [1, с. 253]; 3. Слушай, почему Рабинович стал носить черные очки? – Ты не знаешь?! Он же возглавил местное отделение общества слепых [1, с. 285]; 4. Рабинович, кем ты работаешь? – Солистом. – И где ты поешь? – Я не пою. Я солю огурцы, капусту, помидоры [9].

В социальный аспект входят различные сюжеты, такие как межличностные отношения, супружеские отношения, отношение к медицине, животным. Межличностные отношения отражают анекдоты: 1. Еврей попросил меламеда научить сына молитвам. Меламед увидел его сына-тупого и стал обучать его молитве-заупокойной. Еврей возмутился: – Я не такой старый, чтобы начать с заупокойной молитвы! – Не надо волноваться, – говорит меламед, – Пока Ваш сын выучит заупокойную, Вы вполне успеете состариться [8, с. 287]; 2. Здравствуй, Абрам! Во-первых, от тебя ушла жена, во-вторых, она пришла ко мне, а в-третьих, как тебе нравится во-вторых? – Здравствуй, Хаим! Во-первых, я сам ее прогнал, во-вторых, она больна триппером, а в-третьих, как тебе нравится во-вторых? [1, с. 19]; 3. Чем отличается террорист от еврейской мамыши? – С террористом можно договориться [1, с. 200]; 4. Господин Кацман, я хочу жениться на Вашей дочери. – Серьезно? А с моей женой Вы уже переговорили? – Да, но мне больше нравится дочь [1, с. 229; 14, с. 6]; 5. Хаим говорит Абраму: – Вчера у соседа сгорела дача. Ну, казалось бы, какое мне дело? А все-таки приятно [1, с. 233]; 6. Разговаривают две еврейки: – Мадам Рабинович, Вы что, заболели? – А с чего Вы взяли, Мадам Хаймович? – Я видела, как от Вас сегодня утром выходил доктор. – А я видела, как от Вас вчера утром выходил полковник – так что, уже война? [14, с. 13].

О супружеских отношениях повествуют анекдоты: 1. Знаешь, у Рабиновича большое несчастье. Что случилось? – Он сбегал с моей женой [8, с. 293]; 2. Еврей похоронил жену и идет с кладбища. Вдруг с высотной стройки сорвавшийся кирпич едва не попадает ему по голове. Еврей поднял глаза кверху и вымолвил: – Да, жена уже на небе [8, с. 294]; 3. Встретив знакомого, еврей спросил: – Верно ли, что твоя жена опасно больна? – Она-таки больна, но опасна только тогда, когда здоровая [8, с. 318]; 4. Лева, признайся, какие женщины тебе больше нравятся: умные или красивые? – Ни те, ни другие Сарочка! Поэтому я и женился на тебе [1, с. 14]; 5. Скажите, пожалуйста, эта квартира Либермана? – Да, – ответила женщина, отворившая дверь. – Он дома? – Нет. – Извините, а Вы его жена? – Не жена, а мать его детей [1, с. 26]; 6. Абрам, что ты подарил своей жене на 8 Марта? – Дал ей наговориться по телефону со всеми ее подругами [1, с. 27]; 7. Встречаются два еврея: – Мойша, что ты такой расстроенный? – Вчера от меня ушла жена. – Какое горе. Да еще какое! Вчера ушла, а сегодня вернулась [1, с. 35]; 8. Сара обращается к мужу: Дорогой, на тебе сидит дерьмовая муха! – Сара, ты хочешь сказать, что я дерьмо?! – Нет, но ведь муху не обманешь... [1, с. 39]; 9. Хаим, какой ужас, что у тебя с физиономией – такой я еще никогда не видел! – От летающей тарелки. – Как, уже и над Бобруйском? Откуда они здесь? – Спроси у Сары, где она их покупает [1, с. 51]; 10. Боже, Сара, ты опять погладила мои брюки только внизу! – Но я

же просила удлинить шнур утюга [1, с. 57; 13]; 11. Рабинович, Вас просит жена к телефону! – Просит? ... Значит, это не моя жена [13]; 12. Ой горе мне, горе, стыдно мне, стыдно, – жалуется Рабинович жене. – Что случилось? – Да вот, Абрам уже третий раз приглашает меня на похороны своей жены, а я его не могу ни разу [14, с. 5]; 13. Идет Рабинович и несет два огромных арбуза. Навстречу ему Хаймович. – О-о! Абраша, уступи мне один арбуз?! – Не могу, дорогой! Моя Сара сказала: «Абраша, за один арбуз отдам полжизни!» Я несу два. Пусть я буду вдовец! [14, с. 7]; 14. Еврейская семья обедает. Мать говорит сыну: – Сема, отдай папе кость, ты же не собака [20].

Отношение к медицине высмеивается в анкетах: 1. Доктор, у меня что-то страшное со здоровьем: Куда ни ткну пальцем, всюду боль. – Успокойтесь, у Вас сломан палец [13]; 2. Больной еврей лечился у профессора. Профессор сказал ему, что у него опасная болезнь. Больной спросил: – Сколько осталось мне жить? – Не более шести месяцев, – ответил профессор. Через десять лет этот больной снова явился к профессору и заявил, что десять лет назад сказали, что мне осталось жить всего шесть месяцев. Профессор порылся в своих архивах и сказал: – Все то, что я Вам тогда сказал, научно правильно. Но, видимо, в дальнейшем Вас просто неправильно лечили [18, с. 317]; 3. У знахарки спросили, почему она всем одинаковые лекарства дает. Она ответила: – Болезнь всегда одинаковая, только в разных местах селится: у кого – в голове, у кого – в животе, а у кого – в ногах [18, с. 330]; 4. Рабинович, это правда, что время лечит все болезни? – Конечно. Иначе чем объяснить, что так долго приходится ждать приема в поликлиниках? [1, с. 150]; 5. Сара, как ты считаешь, медицина делает успехи? – А как же. В молодости у врача мне каждый раз приходилось раздеваться, а теперь достаточно язык показать [1, с. 150–151]; 6. Доктор, у меня кажется, насморк. – Нет, у Вас сифилис. – Ну, Слава Богу! А я уж думал, что простыл... [1, с. 151]; 7. Беременная еврейка пришла к гинекологу. Он ее осмотрел: – У Вас неправильно расположен плод. – Доктор, что же мне делать? – Вы еврейка? – Да. – Отец ребенка тоже еврей? – Да. – В таком случае, не волнуйтесь: ребенок выкрутится [1, с. 189; 11]; 8. Старый еврей жалуется доктору, что стал плохо слышать правым ухом. Доктор осмотрел его и говорит: – ничего не поделаешь. Это старость. – А что, доктор, разве мое правое ухо старше левого? [13]; 9. Доктор, посмотрите: у меня выпадают волосы. Это ужасно. Как мне их сохранить? – Не волнуйтесь! Пустяк! Складывайте их в металлическую коробочку [17]; 10. Рабинович, какая болезнь Вам больше всего нравится? – Чесотка: почесал и еще хочется [17]; 11. Врач: – Абрам Матвеевич, мне не нравится Ваш кашель. – Простите, доктор, но другого у меня нет [17].

Отношению евреев к животным посвящены анекдоты: 1. Объявление в парке: «Собакам без намордника входить запрещено». – Смотри-ка, – замечает Мендель, – здесь и собаки грамотные [1, с. 199]; 2. Мендель, твой пес подпускает близко людей? – Конечно! Как же иначе он их укусит? [1, с. 195].

В духовном аспекте отражены следующие сюжеты – отношение к религии, отношение к жизни, исполнение традиций и заповедей, интеллект, самопредставление. Отношение к религии высмеивают анекдоты: 1. Водка, конечно, враг человека. Никто этого не отрицает. Но ведь в Библии сказано: «Люби врага своего» [8, с. 331]; 2. Скажите, ребе, это большой грех, что у моей Сарочки ребенок родился до свадьбы? – Какой там грех! Откуда ребенок мог знать, когда свадьба? [13]; 3. Еврейка пришла к раввину, дало ему рубль и говорит. – Ребе, я, нищая вдова и если Бог мне не поможет, то придется нам по домам ходить попрошайничать. Дома хоть шаром покати, нет ни гроша. – Скажи мне дочь моя, а где ты взяла этот рубль, что мне дала? – И не спрашивайте, ребе. Для дьявола всегда найдется [8, с. 318]; 4. По дорожке идет цадик с шамесом. Вдруг с деревенского двора выбегает большой пес и начинает злобно лаять. Цадик поднимает полы халата и стремглав удирает. – Ребе, – пытается успокоить его шамес, – почему мы, собственно говоря, бежим? Ведь в Талмуде сказано, что собака не

тронет зубами ученого человека. – Это правда, – отвечает цадик, не замедляя бега. – Но читала ли эта собака Талмуд? [1, с. 127]; 5. К местному богачу врывается знакомый: – Хаим, спасайся! Наш достопочтенный ребе сказал, что Мессия может появиться со дня на день! – Упаси нас Боже от такого несчастья! Подумать только – вся родня, ближняя и дальняя, воскреснет и свалится мне на голову [1, с. 282]; 6. Ребе, у меня уже пятеро детей. Что мне делать, чтобы не появился шестой? – Пей лимонад. – До или после? – Вместо [10].

Отношению к жизни посвящены анекдоты: 1. Встречаются два еврея: – Как живешь, Хаим? – Как арбуз: толстею и кончик отсыхает [1, с. 34]; 2. Слушай, Мендель, говорят, что ты женился. – Да, мне не нравилась еда в нашей столовой. – А теперь? – Очень нравится [1, с. 53]; 3. Алло, а Рабинович дома? – Он на даче. – А разве у него есть дача? – Не. Он на даче показаний в прокуратуре [1, с. 149]; 4. Хаим, ты знал Абрама, который жил напротив тюрьмы? Ну тот, что был директором «гастронома». – Да знал. – Так вот, он теперь живет напротив своего дома [14, с. 3].

Об исполнении традиций и заповедей повествуют анекдоты: 1. Алло! Хаим дома? Еще дома, а венки уже вынесли [1, с. 70]; 2. Похоронная процессия. Прохожий спрашивает Рабиновича. – Вы не знаете. Кого это хоронят? – Какого-то артиста Лейкина. – Ой. А разве он умер? – Наверное... Если только эта не генеральная репетиция... [1, с. 71]; 3. Кто скажет, как жили древние евреи? Петя: – Догадываюсь, что плохо, так как обрезание производили каменными топорами [1, с. 229].

Интеллект отражен в анекдотах: 1. Как разговаривает умный еврей с глупым? – Во-первых, по телефону, а во-вторых, из Нью-Йорка [1, с. 195]; 2. По улице, еле-еле передвигая ноги, идет старый Рабинович. – Как Ваше здоровье? – спрашивают у него. – Не дождетесь... [1, с. 235; 14, с. 6]; 3. Изя, ты слышал? Борина жена родила четырех детей и всех назвали Мойшами. – А как же она будет их различать. – По отчеству [4]; 4. Еврейская школа. Учитель: – Дети, откуда берется туча? – Отвечай, Изя! – От плохой погоды! [14, с. 3]; 5. Вы знаете, что будет, если скрестить турка и еврея? – Затурканный еврей [14, с. 5]; 6. Вы знаете, чем еврей отличается от англичанина? – Англичанин уходит не прощаясь, а еврей прощается, но не уходит! [14, с. 5]; 7. В тюремной камере сидят Хаймович и Рабинович. – Абраша закрой форточку, на улице холодно. – Ты что думаешь, если я ее закрою, так на улице станет теплей? [14, с. 13]; 8. Соня. Ты можешь определить по лицу мужа, врет он или нет? – Тоже мне проблема! Если мой Моня говорит, значит он врет! [1, с. 51; 14, с. 6].

О самопредставлении повествуют анекдоты: 1. В ресторане полная еврейка вдруг начинает на весь зал кричать: – Официант! Воды! Сердце ...сердце жжет! Подбегает официант: – Мадам Рабинович вытащите грудь из борца! [1, с. 178]; 2. За тяжкое уголовное преступление еврею вынесли смертный приговор. – По закону мы должны выполнить твою последнюю просьбу, – говорят ему. – Представьте мне возможность посмотреть последнюю серию «Санта-Барбары» [1, с. 275]; 3. Хая Соломоновна, Вы не против сегодня поужинать вместе? – С удовольствием, Абрам Ильич. – Тогда у Вас ровно в семь [16].

Телесности посвящены анекдоты, в которых высмеиваются еврейская внешность, физические способности, сексуальные отношения. Еврейская внешность отражена в анекдоте: – Шехтманы собираются на свадьбу к родственнику. Долго спорят, как одеться. Наконец решают подобрать одежду под цвет волос. Дочь: – Я пойду в черном. Сын: – А я в рыжем. Мать: – Я надену серенькое. – Вас послушать, так мне надо идти голым – расстроился лысый Шехтман; а физические способности – Абрамович: Доктор, мне уже за семьдесят лет, а я все еще бегая за девочками. – Но это же прекрасно! – Да, но я не знаю зачем [1, с. 170; 21].

О сексуальных отношениях повествуют анекдоты: 1. Абрам и Сара решили порезвиться в лесу: – Какая ты Саронька, сегодня темпераментная – даже лучше, чем в

молодости! – Тебя бы положить голой задницей в муравейник – еще бы не то вытворял [1, с. 18]; 2. Знаешь, я вчера изменила своему Абраму с Хаимом. – По любви? – Конечно! Разве червонец сегодня – это деньги? [1, с. 35]; 3. К Абраму на работу прибегает сосед. – У тебя дома наш управдом имеет любовь с твоей женой! Оба бегут домой. Абрам смотрит в замочную скважину и облегченно вздыхает: – Слава Богу! Это не наш управдом [1, с. 38]; 4. Абрам утром говорит Саре: – Я, как побреюсь, чувствую себя двадцатилетним. Сара со вздохом: – И почему бы тебе перед сном не бриться! [1, с. 4]; 5. Абрам явился на биржу труда. – Мне срочно нужна работа. У меня жена и пятеро детей! – А что Вы еще умеете делать? [1, с. 57]; 6. Встречаются два еврея. – Рабинович, Вы знаете, что с Вашей женой спит весь город? – Тоже мне город нашли – Бобруйск! [14, с. 4].

Почти каждая еврейская община имела своего остряка, шута или простака, являвшего источником шуток. О таком человеке в Гродно говорили: «*Сыплет хохмами, как коза бобками*». Каждая группа еврейского населения имела свои анекдоты. В хедере была популярна песенка «*Курица квохчет*»: «*Кладу яйца / Босиком хожу, / На ногах у меня пара ходаков*».

Начинали ее петь во время перерыва между занятиями. За одним учеником подхватывал другой, за классом класс. Сначала пели медленно, а потом – все быстрее и быстрее, да так, что слышалось только квохтанье. Ни раввин, ни глава учебного заведения не могли его остановить, пока все не переставали «квохтать» [6, с. 113, 114].

Во время Первой мировой войны в оккупированном Гродно все жители обязаны были регистрироваться. При регистрации меламед, спросили его: Чем он занимается. Меламед ответил: – Я меламед, у меня 40 детей. – Как? 40 детей? У одного? – Нет, – сказал меламед. – У меня есть помощник [6, с. 114].

Шел Довид из бани и встретил Менделя, своего знакомого. Мендель поздоровался с Довидом, но тот громко сказал. – «Куш мир ин тохес» («Поцелуй меня в задницу»). На следующий день они встретились в синагоге. После молитвы Довид подошел к Менделю и сердечно его поприветствовал. Тут возмущился Мендель: – Только вчера ты меня обхамил, а сегодня предлагаешь дружбу! – Пойми меня, сказал Довид. – Сейчас зима, на улице холодно. Я шел из бани вспотевший, разгоряченный. Если бы я остановился поговорить с тобой, подул бы холодный ветер, я мог бы простудиться и умереть, а так я здоров, ты здоров, и у нас приятная Суббота, Гуд Шабес! [6, с. 115].

Таким образом, анекдоты евреев Беларуси являются порождением этнической культуры в целом, отражают наиболее существенные аспекты их жизни. Они высмеивают жадность, отношение к внешности, физическим способностям, самопредставлению, интеллекту, жизни, бизнесу, деньгам, профессии, медицине, традициям, религии, животным, а также межличностные, супружеские, сексуальные отношения, и тем самым, выполняют функции контроля над членами еврейской общины для поддержания общинной солидарности. Анекдоты служат переходом от индивидуального переживания себя как целостности к переживанию себя как представителя еврейского этноса.

Литература

1. Анекдоты о евреях и не евреях / сост. Т. Г. Нечипорович. – Минск : Литература, 1997. – 477 с.
2. Анекдоты от Аси Храпунской // Карлин. – 2002. – 13 янв. – С. 4.
3. Евреи шутят // Карлин. – 2007. – 31 авг. – С. 12.
4. Еврейские анекдоты // Карлин. – 2002. – 11 июня. – С. 4.
5. Из еврейского юмора // Карлин. – 2002. – 13 янв. – С. 4.
6. Кемеров, М. История в хохмах / М. Кемеров, Г. Хосид // Евреи Гродно. Очерки истории и культуры. – Гродно : Белорус. гос. Музей истории и религии, Общественное объединение «Гродненский еврейский общинный дом Менора», 2000. – С. 113–115.

7. Копылкова, Е. А. Анекдот как средство переживания национальной идентичности; автореф. дис. ... канд. псих. наук : 19.00. 05 / Е. А. Копылкова ; Моск. гос. ун-т. – М., 2000. – 26 с.

8. Лэхаим! Из еврейского фольклора / сост. Э. Г. Йоффе, Г. Л. Релес. – Минск : Урожай, 2000. – 383 с.

9. Немного юмора // Карлин. – 2002. – 21 дек. – С. 8.

10. Немного юмора // Карлин. – 2003. – 26 нояб. – С. 8.

11. Посмеемся вместе. Еврейские анекдоты // Карлин. – 2003. – 4 апр. – С. 8.

12. Посмеемся вместе. Еврейские анекдоты // Карлин. – 2003. – 5 июля. – С. 8.

13. Посмеемся вместе. Еврейские анекдоты // Карлин. – 2003. – 5 сент. – С. 8.

14. Пятая графа, или 165 еврейских анекдотов. – Каменец : МУП «Три В», 1992. – 16 с.

15. Улыбаемся! Вагонные майсы // Карлин. – 2007. – 9 мая. – С. 12.

16. Улыбаемся! Гутн аппетит // Карлин. – 2007. – 6 июля. – С. 12.

17. Улыбаемся. Скажите доктор // Карлин. – 2007. – 2 февр. – С. 14.

Батяев В. Ф.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ДЕМОГРАФИЧЕСКИЕ ПРОЦЕССЫ ЕВРЕЕВ БЕЛАРУСИ (ПО МАТЕРИАЛАМ ПЕРЕПИСЕЙ)

Важную роль в сохранении и развитии этноса играет воспроизводство населения. Воспроизводство населения – это изменение его численности, состава, структуры под влиянием демографических процессов – прежде всего, естественного движения, то есть, смены поколений через рождаемость и смертность. Поэтому на изменение численности еврейского населения Беларуси сильное влияние оказывали не только миграционные процессы, но и ее естественное движение, соотношение показателей рождаемости и смертности, естественный прирост. В 1880 году рождаемость у евреев на сто человек населения составляла 3.14, смертность – 1.93. В конце XIX века в Мстиславле на тысячу человек населения: родились мужчин 38,1, женщин – 26,9; умерли 16,3 мужчины и 12,0 женщины. Рождаемость и смертность у евреев была значительно ниже, чем у белорусов, хотя детей в еврейских семьях было много. Низкую рождаемость официальные органы объясняют исключительно тем, что евреи многих новорожденных не вносили в метрические списки. Что касается низкой смертности, то она обусловлена следующим: большой чистотой нравов (у них отсутствуют заразные болезни (сифилис); воздержанием в пище; любовью к детям; доверием к медицине и частым обращением к медикам. Меньшая смертность среди евреев сохраняется на протяжении многих лет [5, с. 107–108, 131].

Рождаемость у евреев, проживающих в республике, с течением последующего времени постоянно сокращалась. Однако в 20–30-е годы прошлого века она была несколько выше, чем в послевоенные десятилетия, и по этому показателю евреи уступали только белорусам и полякам. Так, в 1927 году родились 10 724 человека, в том числе, в городах – 8 699, в сельской местности – 2 025 человек, а в 1937 году соответственно 11 215, 9 470 и 1 745 человек. Уровень же смертности у евреев в эти годы был ниже всех других этнических групп. В 1927 году умерли 3 693 человека, в том числе, в городах – 3 121, в сельской местности – 572, а в 1937 году – соответственно 4 024, 3 317 и 707 человек. Естественный прирост в 1927 году составил по республике 7 031 человек, из них в городах – 5 578, в сельской местности – 1 453, а в 1937 году – соответственно 7 191, 6 153 и 1 038 человек. Эти данные свидетельствуют о том, что в целом по республике и в городах естественный прирост увеличился незначительно, тогда как в сельской местности

он снизился. Темпы естественного прироста ускорились после войны, что было обусловлено, в первую очередь, снижением смертности населения в начале 1950 – середине 1960-х годов. Рождаемость в этот период изменилась не столь существенно и, в результате, естественный прирост населения увеличился. Повышение рождаемости после войны было связано с возвращением мужчин из армии, восстановлением прерванных семейных отношений, оживлением экономики. Эта тенденция сопровождалась резким снижением смертности (особенно детской), поэтому естественный прирост населения в первые послевоенные десятилетия был существенным. В 1960-х годах началось сокращение рождаемости, которое происходило более быстрыми темпами, чем снижение смертности, что привело к замедлению темпов естественного прироста [1, с. 407–408; 2, с. 62–63; 4, с. XXIX (29), XL (40), Табл. 36].



Рис. 1. 1959



Рис. 2.

1970

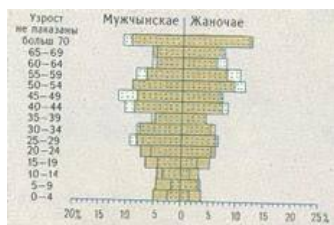


Рис. 3. 1979

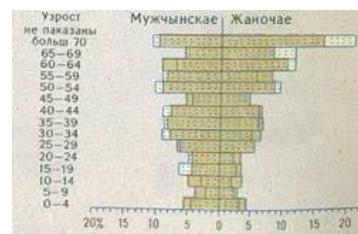


Рис. 4. 1989

На уровень рождаемости и смертности большое влияние оказывает половозрастная структура населения; она также определяет долю экономически активного населения, степень обеспеченности трудовыми ресурсами. По данным Переписи населения 1897 года, в пяти белорусских губерниях в составе еврейского населения значительную долю составляли дети и подростки (0–9 и 10–19 лет) – в среднем 52,1%, в городах – 50,7, а в уездах – 53,1%. Доля же лиц репродуктивного возраста (20–59 лет) была низкой и составила – 41,9% (в городах 43,3, в уездах – 41,0%). Доля лиц пожилого возраста (60 и более лет) была очень низкой – 6,1%. Приблизительно такой же уровень отмечался в городах и уездах. Удельный вес мужчин был несколько меньше, чем женщин. Доля мужчин в общей численности еврейского населения составляла 48,0%, а доля женщин – 52,0%. Перевес в численности женского населения над мужским наблюдался в большинстве возрастных групп, в том числе, в городах и уездах (кроме некоторых групп: 0–9 и 60, и более лет). Преобладание мальчиков в возрастной группе 0–9 лет объясняется тем, что их рождалось больше, чем девочек, но более высокая смертность приводила к тому, что ко времени достижения подрастающим поколением 15–20 лет численное соотношение полов обычно выравнивалось [1, с. 408; 2, с. 63].

Диспропорцию полов резко усилили Первая мировая, гражданская и Вторая мировая войны. Различия в соотношении полов являлись также следствием миграции населения, особенно из сел в города. Однако в городах структура населения по полу была неодинакова, что явилось результатом не только войн, но и однобокого развития экономики города, своего рода диспропорции в развитии отраслей, применяющих, преимущественно, мужской или женский труд [1, с. 408; 2, с. 63].

Динамика половозрастной структуры еврейского населения 1959–1989 [3, с. 19] показана на рисунке 1.

Сведения о половозрастной структуре еврейского населения Беларуси содержатся в материалах Переписи, проведенной в 1959, 1970, 1979, 1989 и 1999 годах. Это наглядно показано на пирамидах, построенных на основании Переписи 1959, 1970, 1979 и 1989 годов по четырехлетним возрастным группам. Пирамиды содержат несколько характеристик и демонстрируют уменьшение диспропорции полов. Так, в 1959 году преобладало число женщин над числом мужчин в возрастных группах 20–59 лет, в возрастных же группах 0–14 лет было больше мальчиков, а в возрастных группах 14–19 лет, 60–70 и более лет соотношение полов было одинаковое. В 1970 году число женщин было большим только в возрастных группах 54–69 лет, в возрастных же группах 0–19 и 30–39 было больше мужчин, а в возрастных группах 20–29 и 70 и более лет наблюдалось одинаковое соотношение полов. В 1979 году преобладание женщин отмечалось только в старших возрастных группах (50–70 и более лет), тогда как в возрастных группах (10–49 лет) преобладали мужчины, а в возрастной группе (5–9 лет) численный состав мальчиков и девочек был примерно равным. В 1989 году женщины преобладали только в возрастных группах 60–70 и более лет, в возрастных группах 0–49 лет и 55–59 лет насчитывалось больше мужчин, а в возрастной группе 50–54 года численность мужчин и женщин было примерно одинаковой. В 1999 году женщины преобладали над мужчинами только в возрастных группах 70 и более лет. Следовательно, диспропорция полов постепенно уменьшается и фактически сохраняется лишь среди лиц старшего возраста. Численный состав женщин в пожилых возрастных группах преобладает, что связано с объективной разницей продолжительности жизни мужчин и женщин [1, с. 408–409; 2, с. 63–64; 3, с. 19].

Материалы Переписей показывают снижение доли лиц в детских возрастных группах из-за сокращения рождаемости (число лиц возрастной группы 0–4 года в 1989 году было несколько выше, нежели в 1979 году из-за повышения рождаемости, вследствие введения государством пособий для детей и оплачиваемых отпусков для матерей) и увеличения числа лиц пожилых возрастов из-за более высокой продолжительности жизни [1, с. 409; 2, с. 64; 3, с. 4].

Обращают на себя внимание два глубоких провала в строении каждой пирамиды. Один провал приходится на возрастные группы 40–44 года (Перепись 1959 г.), 50–54 года (Перепись 1970 г.) и 60–69 лет (Перепись 1979 г.). Годы рождения населения этих групп соответствуют годам Первой мировой войны, годам гражданской войны и интервенции. Данными факторами не исчерпываются все потери указанных групп. Значительная часть населения страны (1914–1921 годов рождения) в период Второй мировой войны было в возрасте 20–30 лет. Практически все мужчины этих возрастных групп и существенная часть женщин сражались на фронтах в составе регулярной Советской армии, участвовали в партизанском движении в тылу врага. Военные потери и смерть в концентрационных лагерях отразились на этих группах сильнее, чем на каких-либо других. Поэтому на возрастные группы населения 1914–1921 годов рождения последствия войн оказали прямое влияние дважды [1, с. 409; 2, с. 64].

Другой глубокий провал в строении пирамид приходится на группы населения, которым в 1959 году было от 15 до 19 лет, в 1970 году – 25–29 лет, в 1979 году – 35–39 лет, а в 1989 году – 45–49 лет, родившихся в 1941–1945 годы, то есть, во время Великой Отечественной войны, когда подавляющее большинство мужчин, наиболее активно участвующих в воспроизводстве населения, и значительная часть женщин были оторваны от дома и семьи. Рождаемость в военные годы уменьшилась почти наполовину. Следующий провал в строении пирамиды 1989 года приходится на возрастную группу (20–24 лет). В эту группу входило население, которое было воспроизведено поколением людей, родившихся в военные годы [1, с. 409; 2, с. 64–66; 3, с. 19].

Таким образом, в 1897–1999 годах в структуре населения белорусских евреев происходили существенные перемены. Постоянно сокращалась рождаемость, снижались

темпы естественного прироста, и доля детских и подростковых возрастных групп (если в 1897 году доля детей и подростков составляла 52,1%, то в 1989 году она составила 16,2%); увеличилась доля лиц репродуктивного возраста (в 1897 году она равнялась 41,9%, а в 1989 году – 53,8%), доля лиц пожилого возраста (в 1897 году составляла 6,1%, а в 1989 году – 30,0%), уменьшалась диспропорция полов.

Литература

1. Батяев, В. Ф. Евреи / В. Ф. Батяев // Кто живет в Беларуси / А. Вл. Гурко [и др.] ; Нац. акад. наук Беларуси, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы. – Минск : Беларус. навука, 2012. – с. 402–452.
2. Расселение и этно-демографические особенности белорусских евреев (по материалам переписей) / В. Ф. Батяев // Нацыянальна-дэмаграфічныя працэсы на Беларусі / Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь, Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя М. Танка, Фонд фундаментальных даследаванняў Рэспублікі Беларусь. – Мінск : БДПУ, 1998. – с. 57–76.
3. Беларусь. Атлас : этнаграфія, дэмаграфія, дыяспара, канфесіі / Фонд фундаментальных даследаванняў Рэспублікі Беларусь, Беларускі фонд Сораса. Праграма Абнаўленне гуманітарнай адукацыі ; старш. рэдкал. С. А. Польскі, навук. рэд. В. К. Бандарчык. – Мінск : Мінская картаграфічная фабрыка, 1996. – 33 с.
4. Натуральны рух насельніцтва БССР за 1927 г. / ЦСУ БССР. – [Бм.] : [Бв.], 1930. – 120 с.
5. Цыпин, В. М. Евреи в Мстиславле / В. М. Цыпин. – Иерусалим : Скопус, 2006. – 373 с.

Беспалый Ю.Н.

(Республика Беларусь, г. Минск)

СПРАВЕДЛИВОСТЬ И ПРАВДА В БЕЛОРУССКОМ ЯЗЫКЕ

Определение справедливости и правды в белорусском языке предполагает анализ социокультурных процессов, их динамику и ценностные истоки, формирующие содержание справедливости и правды. Их содержание и использование в языке взаимосвязано с процессами социодинамики форм культуры, традиций, формированием правовых норм. На определение справедливости и правды в белорусском языке влияет их лингвистическая близость как однокоренных понятий.

Необходимо признать наличие пробела в отечественной гуманитаристике в исследовании языка белорусской правовой системы, исследовании понятий «справедливости» и «правды» с точки зрения лингвистики и их проявление в правовой культуре. Проблема существует и в западной культурологической мысли. Некоторые исследователи, перефразируя Г. Харта, считают, что юридический язык – «разновидность дискурса, связанного с провозглашением и применением правил» [1, с. 102].

Российские исследователи в этой связи отмечают, что «слово “справедливость” в русском языке XI–XVII веков неизвестно, фиксируется в словарях с 1762 года и, скорее всего, заимствовано из польского языка (*sprawiedliwość*), куда пришло из чешского, но не исключают и возможности собственно русского образования» [2].

Главная идея отечественной доктрины выражена В. И. Павловым: «Несмотря на использование латинских терминов в праве вследствие рецепции римского права (западного пути рецепции), способы мыслимости права, а главное, правовая жизнь, практики правовой субъективации даны нам в аутентичном языковом коде, которым для нас однозначно выступает кириллический, тесно связанный с восточно-христианской духовной традицией. Опыт правовой жизни, формирующийся внутри одной культурной

традиции, по этой причине сталкивается с заданной точкой мышления из другой культурной традиции» [3, с. 88].

В целом соглашаясь с точкой зрения В. И. Павлова, отмечаем, что кириллическая традиция выразилась сначала в староболгарском (старославянском) языке, а затем в старобелорусском. Но этапы их доминирования очень выразительно отличаются по уровню восприятия «справедливости» и «правды». В XI – начале XIV веков в восточнославянских княжествах единственным средством коммуникации оставался старославянский язык, им же пользовались в судебной, административной сферах. Старославянский язык сформировал концепт «правда-справедливость», который в культурной традиции славян отразился в особом понимании справедливости.

Важнейшую роль сыграла социокультурная жизнь Восточной Римской империи (Византии). На протяжении столетия она вбирала в себя ценности античного наследия и христианской культуры, а также кодифицированного римского права. Труды Аристотеля и Платона, фрагменты из их произведений были достаточно широко известны среди образованных людей того времени, через так называемые флорилегии – сборники изречений, афоризмов и моральных сентенций, расположенных в хронологическом порядке. По свидетельству исследователей, в таких сборниках имелись главы о добре и зле, добром и дурном правлении, об истине и заблуждении и др. В одном из них содержится утверждения об общественной справедливости, справедливом и просвещенном правлении, которое основано на свободе, потому что «егда раб начальствовати начнет, со досады насильствует» [4, с. 17]. Нельзя не обратить внимания на то, что во флорилегиях комментируется императив из Нового Завета: «Буди же всем, яко ты хочеши, да будут ти» [4, с. 17].

Деятельность по распространению духовного наследия Византии помогла сформировать христианско-духовную жизнь и в княжествах Древней Руси, в том числе и Полоцком. Знакомство образованной элиты с разнообразной литературой Византии формировало и бытие, и жизнь, и правовую культуру. При этом понятие «справедливость» предполагало и христианское понимание, и правовое. И если первое проповедовала церковь, то второе олицетворял князь и его администрация. Очевидно, что население верило в княжескую правду (справедливость), отсюда и названия первых памятников правовой культуры, к примеру: «Русская правда». Важно подчеркнуть, что «Русская правда» была выработана и распространялась на территории, подвластной Ярославу Мудрому, а затем его сыновьям и Владимиру Мономаху. Примечательно, что даже при переводе законов европейских народов салического, саксонского и др. они получали название «правда»: Салическая правда, Саксонская правда, Правда короля Альфреда и др.

Обладая политической, экономической, культурной самодостаточностью, Полоцкая земля была в состоянии выработать собственные правовые нормы. По каким-то правилам, согласно «Слова о полку Игоревом», суды судил «Всеслав Чародей». Надо думать, что они были для населения источником и олицетворением правды.

На белорусских землях правовая мысль развивалась в контексте общеевропейской. Объединяющим началом этого процесса, по нашему мнению, можно считать обращение к нравственным нормам, регулирующим внутренние правила поведения человека. Об этом свидетельствуют философско-богословские труды К. Туровского, Кл. Смолятича, в которых содержатся идеи глубокого этического смысла, дана оценка человеческого разума как «высшей ценности человеческой жизни».

На протяжении XIII века был заключен ряд договоров Смоленского, Полоцкого и Витебского княжеств с немецкими и рижскими торговыми партнерами. Изучающие данные документы историки права, например, И. А. Юхо, отмечают, что основу договора составил принцип равенства сторон. Это доказывает, что белорусские княжества были признаны суверенными политическими образованиями с достаточно

развитой правовой системой, системой государственного управления, языковой и культурной идентичностью.

В разрезе нашего исследования необходимо отметить, что в перечисленных документах договаривающиеся стороны многократно ссылаются на соблюдение «правды», как основного условия соглашения. В миропонимании людей, живших в XIII столетии, традиционно слово «правда» заменяло использование понятия «справедливость». Поэтому можно констатировать, что правда (справедливость), учитывая закрепление в международных документах XIII века, сохранила свой формально-правовой статус, то есть, являлась нормой, регулирующей торговые отношения, она становится международно-правовым принципом. В дошедших до нашего времени памятниках письменности XI–XIII веков упоминаются такие морально-нравственные понятия, как праведный суд, справедливость, добродетель и др., причем употребляются они применительно к конкретным событиям.

Можно заметить, что такой процесс поиска единой понятной нормы для коммуникации и регулирования торговых отношений, имеет сходные черты с формированием корпуса «справедливости» в европейском праве. Отметим, что рубеж XIII–XIV веков является переломным во всех формах социо-динамики: государственно-образующей, социальной, культурной и т. д. Перемены коснулись и языковой ситуации: под влиянием особенностей разговорного языка писарей, которых набирали в великокняжескую канцелярию, в основном, из окрестностей столицы, утверждает отечественный лингвист И. Климов, древнерусский язык постепенно вбирал новые черты, которые и сформировали старобелорусский язык с его лингвистическими особенностями. Как показывают современные социокультурные исследования, ситуация с одним языковым кодом не была характерна для белорусских земель. С принятием католицизма в качестве государственной религии, культурная жизнь молодого государства – Великого Княжества Литовского, начала постепенно ориентироваться на Запад.

Латынь, как язык международного общения, оказывала влияние и на лингвистические процессы в старобелорусском языке. В Привилее 1447 года великого князя Казимира Ягеллончика впервые упоминается термин «справедливость» в его противоположном значении – «не-справедливость». Понятие «правда» фактически исчезает из официальных документов. Важнейшее значение для культуры ВКЛ имело обучение шляхетской молодежи в европейских университетах. Уже в XV веке за границей обучалось более тридцати уроженцев ВКЛ. Следующее столетие выдвинуло целое созвездие выдающихся деятелей белорусской культуры европейского уровня.

Мы не ставим своей задачей подробное освещение взглядов Ф. Скорины и А. Волана, анализ позиций по морально-правовым проблемам М. Литвина, С. Будного и других просветителей XVI – первой половины XVII столетий. Научный анализ правовой мысли этого периода дан в работах С. Ф. Сокола и И. А. Юхо. Из них следует, что основное содержание взглядов просветителей характеризует стремление сблизить мораль и право, подчинив их одной цели – достижению справедливости. Их взгляды получили широкое распространение в обществе и находили применение на практике. Подтверждением сказанному может быть законотворческая деятельность в ВКЛ, ярким отражением которой является работа над тремя Статутами ВКЛ, каждый последующий из которых превосходил предыдущий по уровню и практическому воплощению юридической мысли.

Таким образом, можно констатировать, что социокультурная динамика белорусского общества развивалась в объективно-закономерном русле. Это нашло отражение в лингвистической форме культуры, а также правовой культуре. Если первый этап (XI–XI II) социокультурного развития, сблизил белорусское общество с византийской культурой, что отразилось в языковых формах, то на втором этапе (XIV–XVI века) аналогичный процесс испытывал определенное влияние западно-европейской

цивилизации, что отражается в превалировании латинской терминологии во многих документах той эпохи.

Литература

1. Касаткин, С. Н. Анализ языка и объяснение правовых понятий философско-лингвистическая методология Г. Харта / С. Н. Касаткин // Классическая и постклассическая методология развития юридической науки: Сборник научных трудов / Министерство внутренних дел Республики Беларусь, Учреждение образования «Академия министерства внутренних дел Республики Беларусь»; редакционная коллегия: А. Л. Савенок (пред.) [и др.]. – Минск : Академия МВД, 2017. – 378, [2] с.

2. Байдавлетова, Л. Р. Концепт «правда-справедливость» в русской языковой картине мира (на материале фразеологии) [Электронный ресурс] / Л. Р. Байдавлетова. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsept-pravda-spravedlivost-v-russkoj-yazykovoy-kartine-mira-na-materiale-frazeologii>. – Дата доступа: 10.10.2020.

3. Павлов, В. И. Классическая и постклассическая методология развития юридической науки: Сборник научных трудов / В. И. Павлов // Министерство внутренних дел Республики Беларусь, Учреждение образования «Академия министерства внутренних дел Республики Беларусь»; редакционная коллегия: А. Л. Савенок (пред.) [и др.]. – Минск : Академия МВД, 2013. – 194, [2] с.

4. ИСРЛ. – Т.1. : Лаврентьевская летопись. – М., 1997. – с. 127.

Большакова Н.В.

(Российская Федерация, г. Псков)

«ДИТЯ В КОЛЫБЕЛИ» (К ВОПРОСУ О СИСТЕМЕ НАИМЕНОВАНИЙ КОЛЫБЕЛИ В РУССКИХ И БЕЛОРУССКИХ ГОВОРАХ)

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и БРФФИ в рамках научного проекта № 20-512-00003 «Субкультура детства в дискурсе устной истории, языке и фольклоре Витебско-Псковского пограничья XX – начала XXI века»

Современная диалектная речь содержит сведения о культуре детства, начиная от самого рождения ребенка до временных рубежей перехода в другую возрастную группу традиционного социума. Рождение и самые первые годы жизни ребенка в традиционной культуре сопровождаются целым рядом обрядовых действий, призванных обезопасить новорожденного от злых сил. Колыбель признается *«первой земной обителью человека»*, а качание в колыбели, *«по поверьям, стимулирует рост и развитие ребенка»* [11, с. 559]. Изготовление колыбели, ее внесение в дом (*«ни в коем случае не опускать на землю, чтобы не навлечь на ребенка беду»*), размещение в подвешенном положении к потолочной балке – матице и многие другие ритуальные действия выполняли охранную функцию [11, с. 559–561].

Образ колыбели и диалектные номинации, связанные с ней, составляют важную сторону жизни народа и признаются значимой чертой традиционной крестьянской культуры: *«Посреди избы висит на длинном шесте (очене) колыбель. Шест, в свою очередь, продевается в кольцо, вделанное в потолочную матицу. В разных областях колыбель изготавливают по-разному. Она бывает целиком плетеной из прутьев, бывает с боковиной из луба, с дном матерчатым или плетеным. И называют ее тоже по-разному: люлька, зыбка, колыска, колубалка. К колыбели привязывалась веревочная петля или деревянная педаль, которая позволяла матери качать ребенка, не отрываясь от работы. Висячее положение колыбели характерно именно для восточных славян – русских, украинцев, белорусов. И это связано не только с удобством, но, прежде всего, с народными поверьями (стоящая на полу люлька появляется много позже). По*

представлениям крестьян отрыв ребенка от пола, “низа”, способствовал сохранению в нем жизненной силы, потому что пол воспринимался как граница между миром людей и подпольем, где обитает “нечистая сила” – домовая, умершие родственники, привидения. С целью защиты ребенка от нечисти под колыбель клали колющие предметы: нож, ножницы, веник и др.» [3].

Согласно экспедиционным данным, на Псковщине «для младенца делали зыбку из четырех палок, к которым пришивали мешок, клали туда подушку, сверху закрывали платком, чтобы ребенку было темно; подвешивали зыбку к слеге; к зыбке привязывали веревку и качали ее ногой (руки в это время были заняты – обычно мать или бабушка вязали)» [6: I, с. 494]; *Зыбка у мужа была прилажэна к слеге, анной нагой кацаеш, а рукам шэрэстку придёш, шубницы шйош.* [7: 13, с. 128–129]. Словари фиксируют не только вариативность номинаций, но и разнообразие региональных разновидностей колыбели по материалу, некоторым особенностям конструкции. Одно неизменно – срединное, центральное положение колыбели в крестьянском доме, на что указывают и этнографические данные [10].

Цель статьи – рассмотреть корпус наименований колыбели в диалектной системе русского и белорусского языка, сделав акцент на пограничных псковских и северо-восточных белорусских говорах. Источником служат преимущественно диалектные словари двух языков, отражающие лексику пограничной территории [7; 5, 8, 9]. Для сравнительного анализа привлекается источник начала XX века, фиксирующий языковые данные той же территории [4].

Современные диалектные словари в своем иллюстративном материале отражают временную трансформацию как названий колыбели, так и самой реалии. Временная дихотомия прошлого и настоящего с помощью адвербиальной лексики (*теперь – раньше, теперь – тогда*) и временных форм глаголов сопровождает детскую тему в диалектных высказываниях: «*Теперь-та фсё каляски, а раньше ребят зыбали ф таких карзинках, паскауха называица*» [7: 15, с. 239]; «*Таперь калясочки, а тауда анной нагой прядеш, а другой качель качаеш*» [7: 14, с. 63]; «*Зыпки, раньше нзывали кълубелим. Раньше и кълыбель зыпкый звали*» [7: 15, с. 109]; «*Даўней дзяраўляная калыска вісела; Калыска на вяроўцы, потым сталі рабіць калыскуі на палу*» [9: II, с. 382]. Парные временные показатели, как видим, не всегда представлены эксплицитно, однако при указании на прошлое, смысловая противопоставленность его настоящему в высказывании подразумевается.

Глагольная природа названий колыбели проявляется в большинстве ее восточнославянских наименований. Слово *колыбель* в русском литературном языке уже немотивировано, в то время как в диалектной речи глагол *колыбать* отмечен в значении «качать в колыбели (младенца)»: «*Я калыбаль детей день и ночь*» [7: 15, с. 108]. Отмечая слово *калубель* ‘калыска’ («*Даўней калубель была з лыка сплецена...*») [9: II, с. 380]; данный словарь отсылает к русскому соответствию: «параўн. руск. *Колыбель* ‘калыска’». Этот и другие примеры перекрестных или неполных соответствий между русскими и белорусскими наименованиями детской колыбели несут в себе память и об языковом родстве, и об этнокультурном взаимодействии в псковско-белорусской контактной зоне.

Разный статус также имеет еще один глагол, участвующий в мотивации названий колыбели: *зыбать* – диалектизм в псковских говорах и *зыбаць* – в обще-белорусском языке, имеющий разговорный характер [2: II, с. 54]. Названия колыбели, деривационно связанные с этим глаголом, отмечают диалектные словари обоих языков: *зыбка* [4, 7, 9], *зыбалка* [8, 9], *зыбаўка* [5, 9], *зыбуха* [9].

Не занимаясь вопросом функционирования и стилистической окраски данной лексики в ее отношении к литературной норме (так как для этого требовалось бы привлечь нормативные словари, художественные и публицистические тексты), остановимся на данных диалектных словарей обоих языков.

Важно подчеркнуть, что и в русской, и в белорусской диалектных системах глаголы с одними и теми же корнями вовлечены в сходную словообразовательную модель, деривационным результатом которой выступают наименования колыбели. Так, в дополнение к уже отмеченному глаголу *зыбать* [7] – *зыбаць* [9], *зыбець* [5] системно представлен глагол *колыхать* [7] – *калыхаць* [4, 5, 8, 9], *калыхваць* [9]. Производным в обоих языках выступает слово *колыска* [7] – *калыска* [4, 8, 9] (и диминутивы *калысачка*, *калыснычка* [9]). Несмотря на обще-белорусский характер самого слова *калыска*, диалектные словари его фиксируют, прежде всего, для того, чтобы не допустить этнографической лакуны. Так, словарная статья, разработанная на слово *калыска*, благодаря цитатному материалу (описывающему устройство колыбели, материал, характер использования – в крестьянском доме и в поле), представляет собой информационно насыщенный фрагмент общего этнолингвистического «текста» диалектного словаря [9:II, с. 382]. Сравним также: *Нада ў калыску класці й калыхаць, кааб яны смайна спалі* [5:I, с. 283].

Глагольный характер большинства названий колыбели, связанный с движением вверх-вниз, обусловлен полифункциональностью самого этого действия. Помимо практического укачивания с целью успокоить дитя, качание в колыбели имеет сакральный смысл в общем контексте роста и защиты ребенка [10].

Исследование наименований колыбели показало тесную связь качания младенца в колыбели и качания на качелях, что формально выражается в тождестве номинаций. Так, в обоих языках названия колыбели функционируют также и как наименования качелей разных устройств и видов (словари передают это явление как полисемию). Значение ‘качели’ в псковских говорах реализовано словами: *зыбка*, *зыбалка*, *колыбелка/колыбелька*, *колыска* [7: 13, с. 124, 128–130; 7: 15, с. 109, 110]. В белорусской диалектной речи прослеживаются те же отношения: *калыска* ‘арэлі’: «*Глядзі, не стукні малага, як будзете катацца на той калысыцы*» [8: I, с. 234].

Общерусский глагол *качать* (*качаться*) с базовым значением ‘совершать колебательное движение’ и его производные не оставили в белорусских говорах прямого следа, по-видимому, из-за существенного различия в семантике: «*Па-руску – качэлі, а по-нашаму – калыска*» [9: II, с. 382]. Напротив, в псковских говорах глагол *качать* как синоним глагола *катать* в значениях, связанных с круговым движением (*качать яйца*, *качать глазами*, *качать комы*, *качать платья* и под.), является безусловным белорусизмом. В «Псковском областном словаре» он разрабатывается как омоним (*качать*²), что правомерно не только исходя из семантики, но и с учетом ареальных данных: этот материал зафиксирован исключительно в южно-псковских говорах, соседних с белорусскими [7: 14, с. 61]. Что касается общерусского глагола *качать*¹, то производные от него субстантивы в псковских говорах демонстрируют тот же тип взаимодействия «колыбельной» и «качельной» семантики: *качалка* («*Зыпки, дитя снясут на поля да паставят казлы, да зыблють; а в избе гарбату жардину зделают да качалку привяжут. – Качалка падвешан для девочки, ёна баивая*»), *качель* (*Зыпка – этъ качель на сталбах, м’ладёш фсё гуляла. – Зыпку с прудоф пляли, как карзиначка с яблакам, толька большая, качелью ишишо зыпку-то называли, кто как*) [7: 14, с. 59, 63].

Символическая связь качелей и колыбели может породить в области наименований, на первый взгляд, противоречивые, но внутренне мотивированные явления. Так, в белорусском глагол *гушкаць* (разг.) имеет значение ‘качать (на качелях и т. п.)’, *гушкालка* ‘качели’ [2: 1, с. 704]. Глагол *гушкаць*, будучи звукоподражательным [12: с. 116], оказывается втянутым в систему рассмотренных деривационных связей. Диалектные словари фиксируют этот глагол в том же значении: «*Я думала маю пляменніцу заб’іцё – гушкаіце, гушкаіце. Гушкالی, гушкالی так висока*» [5:I, с. 248]; «*Дзеці гушкаюцца; Даўней мы гушкالیся ў гумне*» [9: I, с. 510]. Особенность состоит в том, что диалектное наименование *гушка*, будучи производным от данного глагола, отмечено в значении

детской колыбели: «Дзіцёнка ў гушку пакладу, пакачаю, песеньку спяю і бягу карову даіць; Мая матуля гаварыла, што пакуль я ў гушке калыхалася, крiклявая і непаседа была, а пабольшала – пацішэла» [8: I, с. 170]. Такое смешение смысловых кодов («колыбельного» и «качельного»), как представляется, не противоречит системным связям, а, напротив, отражает силу связи между этими смыслами в языковом сознании.

Глаголы звукоподражательного характера в белорусских говорах *гутацца* [5, 8], *гуцькацца* [8] передают звуки, которыми сопровождаются качание на качелях (*гутата-гутата* [5]). Отсюда – *гуцалка*, *гутаталки*, *гутарэли* ‘арэли’ [8] – слова, которые, однако, обозначают только качели, причем, по-видимому, разного устройства (с подвешенной доской и круговые, которые раньше устраивались в гумнах).

Таким образом, наименования детской колыбели в обоих языках – русском и белорусском – имеют производный характер. В большинстве своем они являются суффиксальными дериватами от глаголов со значением колебательного движения вверх-вниз (или из стороны в сторону, что считается более поздним). Внутренняя связь качания младенца в колыбели и качания на качелях проявляется не только в том, что мотивирующим признаком выступает колебательное вертикальное либо горизонтальное движение, но и само такое движение надделено магическим смыслом. Так, качание на качелях имеет продуцирующую и апотропическую функции [1], как и укачивание ребенка в колыбели.

Літаратура

1. Агапкина, Т. А. Качели / Т. А. Агапкина // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. В 5-ти т. – Т. 2 / под общей ред. Н. И. Толстого. – М. : Международные отношения. – с. 480–483.
2. Беларуска-рускі слоўнік (Белорусско-русский словарь): у 3 т. / пад рэд. А. А. Лукашанца; НАН Беларусі, Інстытут мовы і літаратуры імя Якуба Коласа і Янкі Купалы. – Выд. 4-е, перапрац. і дап. – Мінск : Беларуска-энцыклапедыя імя П. Броўкі, 2012.
3. Букринская, И. А. Названия крестьянского жилища в русских говорах (региональный аспект) [Электронный ресурс] / И. А. Букринская, О. Е. Кармакова // Первое сентября. – 2003. – № 5. – Режим доступа: <https://rus.1sept.ru/article.php?id=200300502>. – Дата доступа: 10.09.2020.
4. Каспяровіч, М. І. Віцебскі краёвы слоўнік (матэрыялы) / М. І. Каспяровіч / пад рэд. М. Я. Байкова, Б. І. Эпімаха-Шыпілы. – Менск : Інстытут беларускай культуры, 1927.
5. Мова Сенненшчыны: дыялектны слоўнік. – У 2 т. / Нацыянальная акадэмія навук Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры; укладальнік Н. М. Бунько [і інш.]; навуковыя рэдактары В. М. Курцова, Л. П. Кунцэвіч. – Мінск : Бел. навука, 2016.
6. Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов: в 2-х т. / составитель А. М. Мехнецов. – СПб.; Псков: ОЦНТ, 2002.
7. Псковский областной словарь с историческими данными. – Выпуски 1–27 / под редакцией Б. А. Ларина [и др.]. – Л. (СПб.): ЛГУ (СПбГУ), 1967–2017.
8. Рэгіянальны слоўнік Віцебшчыны: у 2-х ч. / склад. Г. К. Семьянкова [і інш.]; пад рэд. Л. І. Злобіна (ч. 1), А. С. Дзядовой (ч. 2). – Віцебск: ВДУ імя П. М. Машэрава, 2012–2014.
9. Слоўнік беларускіх гаворак паўночна-заходняй Беларусі і яе пагранічча: у 5-ці т. / уклад. Ю. Ф. Мацкевич [і інш.]; рэд. Ю. Ф. Мацкевич. – Мінск: Навука і тэхніка, 1979–1986.
10. Суворкина, Е. Н. Колыбель: культуролого-этнографический подход к исследованию первого внеутробного локуса / Е. Н. Суворкина // Вестник славянских культур. – 2017. – Т. 46. – с. 86–93.

11. Толстая, С. М. Колыбель / С. М. Толстая // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. В 5 т. – Т. 2 / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М. : Международные отношения. – с. 559–562.

12. Этимологический словарь белорусского языка. Т. 3 / редактор В. В. Мартынов. – Минск : Наука и техника, 1985.

Бразгуноў А. У.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ПАФАС І ЭТАС У КАРЦІНЕ СВЕТУ АЎТАРА XVI СТ.

Згодна з прапанаванай у свой час Арыстоцелем канцэпцыяй, усе спосабы пераканання / аргументацыі можна размеркаваць на тры групы, паколькі “адны з іх знаходзяцца ў залежнасці ад характару прамоўцы, другія – ад таго або іншага настрою слухача, трэція – ад самога маўлення” [1, с. 19]. Прычым, падкрэслівае аўтар, для гарманічнасці і паспяховасці прамовы важна скарыстацца ўсімі трыма элементамі аргументацыі разам: маральнымі (правільны і дарэчны выбар тэмы, спосабаў звароту да суперніка і аўдыторыі), эмацыянальнымі (інтанацыя, заклікі, ускліканні), лагічнымі (план прамовы, паўната зместу, славесныя прыёмы, сафізмы).

Гаворка відавочна пра такія катэгорыі рыторыкі, як этас, пафас і логас, дзе этас служыць для абазначэння маральнага пачатку, пафас – пачуцця, натхнення, укладзенага ў прамову, а логас – думкі, якую прадукуе прамова. Паняцце логасу было распрацавана антычнымі філосафамі і мае вызначаны тэрміналагічны статус як у межах эйдэтычнай паэтыкі, так і ў сучаснай парадыгме культурнага развіцця – адначасовае абазначэнне “слова” (выказвання) і “паняцця” (меркавання, сэнсу). Пафас і этас маюць тэрміналагічны адрозненні ў залежнасці ад сферы навукі або чалавечай дзейнасці (філасофія, музыкалогія, рыторыка, лінгвістыка, народазнаўства), аднак іх суаднясенне было выяўлена ўжо ў старажытнагрэчаскай культуры: ‘этас’ апісваў спакойны (угрунтаваны на звычаях, нормах, а значыць устойлівы) характар, а ‘патас’ – ірацыянальны, афектыўны, неўраўнаважаны (непрадказальны, а значыць няўстойлівы).

У літаратуразнаўчай навуцы тэрмін пафас ужываецца для абазначэння ідэйна-эмацыянальнай ацэнкі выяўленых у пэўным творы характараў. Відавочна, што ў такім выпадку многае будзе залежыць ад творчых інтэнцый, светапогляду, кругагляду пісьменніка – яго ўнікальнасці як асобы. Між тым пафас заўсёды суадносіцца з этасам, трактаваным у культуралогіі як “стыль жыцця якой-небудзь грамадскай групы, агульная (па меркаванні некаторых аўтараў) арыентацыя пэўнай культуры, прынятая ў ёй іерархія каштоўнасцяў, якая або выяўлена *explicit*, або можа быць выведзена з паводзінаў людзей” [5, с. 26]. У праекцыі на літаратурны матэрыял такое разуменне этасу, дзякуючы свайму нарматыўна-каштоўнаснаму складніку, дазваляе не толькі “весці гаворку, напрыклад, пра рыцарскі або манаскі этас Сярэднявечча, або пра мноства прафесійных этасаў Новага і Навейшага часу” [2, с. 485], але і – што найбольш істотна для прадмета нашага даследавання – выяўляць *спосабы адлюстравання ў кожным канкрэтным творы стылю жыцця, культурнай арыентацыі, іерархіі каштоўнасцяў пэўнага сацыяльнага стану або групы.*

У беларускай кніжнасці разглядаанай эпохі яшчэ не было пісьменнікаў як асобнай прафесійнай групы. Так, Ф. Скарына прысвяціў сябе кнігавыданню і лекарскай практыцы, Г. Пельгрымоўскі – дыпламатычнай працы, Я. Пратасовіч – адміністрацыйнай кар’еры, А. Рымша, С. і Б. Маскевічы – ваеннай справе, А. Волан – правазнаўству, і г. д. Досвед, атрыманы дадзенымі аўтарамі ў не звязаных з прыгожым пісьменствам галінах дзейнасці, як і іх прыналежнасць да пэўных сацыяльных груп (кожная з якіх вызначалася ўласным этасам), безумоўна аказвалі ўздзеянне на характар іх уласна літаратурнай творчасці, яе

ідэйна-эмацыянальнае напаўненне (пафас).

У агульных рысах суадносіны этасу і пафасу выглядаюць наступным чынам:

Этас звязаны з	Пафас звязаны з
групай / калектывам, норавамі / звычаямі, традыцыйнасцю ўзнаўлення	індывідам, пачуццямі / афектамі, разавасцю / унікальнасцю ўзнаўлення

Відавочна, што этас – гэта базіс, які павінен быць успрыняты канкрэтным індывідам дзеля паспяховай інтэграцыі апошняга ў пэўную групу/калектыў. Этас паўстае вынікам пастаяннага ўзнаўлення і пераасэнсавання бясконцай колькасцю індывідаў (г. зн. групай) нораваў і звычаяў, спраўджаных часам (а значыць традыцыйных). У такім выпадку можна сцвярджаць, што пафас – гэта этас, успрыняты канкрэтнай асобай і ўзбагачаны яе індывідуальнымі ў выяўленні пачуццямі/ідэямі/афектамі. Такое разуменне ўзаемаабумоўленасці этасу і пафасу можа аказацца надзвычай прадуктыўным пры даследаванні твораў даўняй беларускай літаратуры, паколькі дазволіць зразумець, якім чынам ва ўзаемадзеянні з традыцыяй і ў проціпастаўленні ёй адбывалася станаўленне аўтарскіх індывідуальнасцяў.

Датрыманне карпаратыўнага этасу нават у рэалізацыі індывідуальных творчых задум мела амбівалентны характар і магло спрычыніцца як да поспеху пэўнага твора, так і да яго калі не прызнання, то ігнаравання.

Прыкладам такога твора можа служыць паэма Андрэя Рымшы “Дзесяцігадовая аповесць пра вайсковыя справы... Мікалая Крыштофа Радзівіла” (1585). У яе аснове – апісанне вайсковай выправы М. К. Радзівіла Перуна ўглыб маскоўскай дзяржавы ў 1581 годзе, што ператварыла яго ў папулярную ў шляхецкім асяроддзі асобу, героя ўсёй кампаніі, услаўленага аўтарамі-сучаснікамі. М. К. Радзівіл быў героем паэм “Апісанне маскоўскага паходу” (1582) Ф. Градоўскага, “Паход у Масковію” (1583) Я. Каханюскага, “Радзівіліяда” (1598) Я. Радвана. Аздаў даніну заслугам патрона і А. Рымша. У аснову свайго роздуму ён паклаў выслоўе Аляксандра Вялікага пра ролю паэтаў у пашырэнні славы герояў і зберажэнне памяці пра важныя падзеі. (Дарэчы, нельга пакінуць па-за ўвагай наступны факт выяўлення індывідуальнасці, адказнасці і гонару за ўласныя творы: Рымша першы з усходнеславянскіх паэтаў пазначыў сваё імя пад вершамі.) Згадваючы асобы Аляксандра не было выпадковым, паколькі антычнасць, і асабліва яе літаратура, аказала вялікае ўздзеянне на культуру Рэнесансу: “гэтым асяродкам істотным чынам відавочна і вызначаецца спосаб пазнання і адлюстравання як індывідуальнага пачатку, так і чалавечага наогул. Аднак сама пазнавальная моц звязана з часам і з нацыяй” [3, с. 200–201].

Найбольш каштоўнымі ў гэтым плане з’яўляюцца непасрэдныя сведчанні саміх аўтараў, чым зробленыя даследчыкамі высновы з іх творчасці. Адным з такіх сведчанняў з’яўляецца ацэнка, дадзеная наваградскім месцічам А. Захарэўскім творчасці байкапісца Эзопа ў прадмове да перакладу “Эфіопікі” Геліядора ад 3 кастрычніка 1588 года: “Вядома, байкі Эзопа – шчырыя казкі, але ж маюць у сабе такія павучанні, што часам роўныя Саламонавай мудрасці” [9, с. 138]. Высока ацэньвае аўтар і карысць ад чытання старых і новых хронік і гісторый, у якіх “знаходзім не што іншае, як тое, што лаціняне называюць філасофскай этыкай або мараллю” [9, с. 138].

У выпадку А. Рымшы такая пазнавальная моц заключалася ў фарміраванні гераічнага ідэалу, выхаванні моладзі, у паказе цяжкага і суровага жыцця ваяра, абаронцы Айчыны. Нават праз панегірычнае перабольшванне заслуг і талентаў М. К. Радзівіла праступаюць такія яго характарыстыкі, як мужнасць, цярдлівасць, клопат пра падданных, адданасць абавязку, вайсковае майстэрства – тое, за што жаўнеры паважалі свайго камандзіра. Нягледзячы на высокі мастацкі і ідэйна-эстэтычны ўзровень паэмы, яна была непрыхільна прынята самім М. К. Радзівілам. Як нам падаецца, прычына палягала ў

наступным. Па-першае, А. Рымша паказаў свайго героя з пункту гледжання звычайнага жаўнера (а значыць і кіраваўся этасам гэтай сацыяльнай групы), у апісаннях часта зводзіў яго вобраз з узроўню прадстаўніка вышэйшага стану да службовага – адсюль шматлікія сцэны, у якіх князь выступае як звычайны чалавек, што таксама сутыкаецца з голадам, холадам, сумненнямі і клопатамі. Па-другое, гэтае несупадзенне этасаў паэт “замацаваў” на ідэйна-эмацыянальным гучанні паэмы (ва ўмовах вайны князь роўны нам, жаўнерам, бо ён такі самы чалавек). Зразумела, што такая вольнасць не магла спадабацца князю, чый светапогляд грунтаваўся на ўласцівых для яго магнацкага асяроддзя ўяўленнях пра тое, якім чынам павінен праслаўляцца падобны яму герой. Менавіта таму М. К. Радзівіл прыхільна сустрэў прысвечаныя сваім дзеям паэмы Ф. Градоўскага, Я. Каханоўскага і Я. Радвана, у якіх паўставаў у ідэалізаваным вобразе героя, што не мае ніякіх чалавечых слабасцяў, не ведае паразы і сумненняў ды роўны антычным узорам, а то і пераўзыходзіць іх.

Датрыманне рыцарскага этасу патрабавала не толькі апісання і ўзвелічэння постаці М. К. Радзівіла, але і паказу ваеннага побыту, вайсковых рытуалаў і звычаяў, суровых умоваў паходу, апісання мясцовасцей і населеных пунктаў, у якіх адбываліся падзеі. У выніку паэту ўдаецца дасягнуць арыгінальнага паяднання ва ўласным мастацкім уяўленні дакументальнасці матэрыялу, падзей антычнай гісторыі і міфалогіі. Асабліва яскрава выявілася гэта пры паказе праціўніка, пра ўнутраны свет якога аўтар ведае няшмат: поўны смутку і перажытых жахаў вайны плач жыхароў Порхава [6, с. 445, 447], маналог Івана IV Жаклівага [6, с. 407, 409], і інш.). Аўтарская эмацыянальнасць, характэрная для падобных эпизодаў, надавала асаблівае адценне спачувальнасці гераічнаму пафасу ўсяго твора.

Вылучаючы фактары, якія паўплывалі на з’яўленне героіка-эпічных паэм у канцы XVI стагоддзя, С. В. Кавалёў звяртае ўвагу на гістарыяграфічную традыцыю – прысутнасць у летапісах “похвал” пэўным гістарычным асобам (вялікаму князю Вітаўту, князю К. Астрожскаму), а таксама з’яўленне Хронікі Мацея Стрыйкоўскага (1582), тыпалагічнае падабенства вершаваных частак якой з “Дзесяцігадовай аповесцю” (1585) відавочнае [4, с. 38–39]. Згаданай Хроніцы М. Стрыйкоўскага папярэднічаў іншы твор гэтага аўтара, у якім упершыню набыла канцэптэуальную і ідэйна-ідэалагічную завершанасць гісторыя Вялікага Княства Літоўскага, – хроніка “Пра пачатак, паходжанне, рыцарскія дзеі і дамовыя справы слаўнага народу літоўскага, жамойцкага і рускага, да таго нікім ні даследаваныя, ні апісаныя, па Боскім натхненні і дзякуючы вялікаму досведу”, што паўстала пры двары слускага князя Юрыя III Алелькавіча. Нельга не заўважыць, што твор мае разгорнутую намінацыю, у якой называецца аб’ект (“народ літоўскі, жамойцкі і рускі”), даецца яго эмацыянальная характарыстыка (“слаўны”), акрэсліваецца прадмет (“пачатак, паходжанне, рыцарскія дзеі і дамовыя справы” – гэта значыць, гісторыя). Відавочна, што ў дадзеным выпадку мы маем справу з ідэйна-эмацыянальнай ацэнкай аўтарам таго, пра што ён збіраецца пісаць, – з пафасам. Разам з тым ужо ў самой назве вызначана месца твора адносна традыцыі (“да таго нікім ні даследаваныя, ні апісаныя падзеі”), ужыты традыцыйны сярэднявечны топас (“па Боскім натхненні”) і вызначана індывідуальная роля аўтара (“дзякуючы вялікаму досведу”).

Адметна, што М. Стрыйкоўскі не проста паведамляе прычыну напісання твора – усе хрысціянскія народы маюць свае пісанія гісторыі, і толькі дзеі Вялікага Княства Літоўскага “да гэтага часу плеснявеюць у слепасці цёмнай начы, глыбока занураныя ў хмурай імгле і пакрытыя прахам на знявагу ўсяе Літвы” [8, с. 33]. Ён пафасна абвясчае таксама, з якім намерам бярэцца за працу, што за звышзадачу ставіць перад сабою: “надумаў паслужыць сваім уменнем і якімі-ніякімі ведамі ў вызваленыя навуках несмяротнай славе тае старажытае дзяржавы, паколькі многія вучоныя людзі, якія могуць і ўмеюць, пра тое не дбаюць, хаця мы шчодро сыцім іх літоўскім хлебам” [8, с. 33–34]. Звяртаючыся да князя Юрыя Алелькавіча, пісьменнік гераізуе яго продкаў, упісвае іх у агульнадзяржаўны гістарычны наратыў і параўноўвае па значнасці з героямі антычнай

гісторыі і – нават! – ставіць продкаў князя вышэй за іх [8, с. 38].

У пэўнай ступені пафас творчасці А. Рымшы і М. Стрыйкоўскага вызначаецца таксама і зваротам да аўтопіі (“Тут пра тое казацьму, на свае што вочы // Бачым, бачыць захочам, можа, неаднойчы” [6, с. 341] і “па ўласнай волі ўсё вершам апісаў, // Што на ўласныя вочы бачыў і што чуў сам”) [8, с. 589]. Больш за тое, абодва адмаўляюцца ад абавязковага для пісьменства папярэдніх стагоддзяў топасу самапрыніжэння. Замест гэтага чытач сутыкаецца з топасам аўтарскай сціпласці, традыцыйным для пісьменства ВКЛ наогул: “*Przeto, ii piyro ziole dot№d nie powstaio, / By heroes litewskie wieczno№ci podaio, / My oiowiem budzim po wtyre ich cnoty*” [8, с. 43].

Амаль адначасова іншы тагачасны паэт, Станіслаў Кулакоўскі, у сваёй дыдактычнай паэме “Век чалавечы” (1584), нібы дакараючы М. Стрыйкоўскаму, заяўляе: “*Apollo i Pallada niech tych korunuj№, / ...ktorzy wspominaj№ bickdy Ulissowe, / Trudno№ci i przygody tei Aeneassowe*” [7, с. 20нн].

Ацэнка С. Кулакоўскім уласнай творчасці, аднак, не нашмат адрозніваецца ад самаацэнкі М. Стрыйкоўскага: замест алавянага пярэаўтар прыпадабняе ўласную творчасць сціплай цытры і проціпастаўляе яе гучным званам (паэтам, якія арыентуюцца на гамераўска-вергіліеўскую традыцыю): “*Ja na podlej Cetarze w swe cichuczkie strony / Ёрпiewam prost№ pie№с now№ gdy ucichiy dzwony*” [7, с. 20нн].

Падсумоўваючы, адзначым, што індывідуальны пачатак у гісторыі беларускага пісьменства XVI стагоддзя не абсалютны. Нават надзвычай прагрэсіўныя для свайго часу аўтары вымушаны былі шмат у чым прытрымлівацца традыцыйных уяўленняў, паколькі адрасатамі іх твораў з’яўляліся сацыяльныя групы, не гатовыя да рэзкіх новаўвядзенняў. (Катэгарычнае непрыняцце новаўвядзенняў шляхтай добра ілюструецца прымаўкай “старыны не рушаць, навіны не ўводзіць”.) З іншага боку, не выпадае гаварыць пра вызначальную ролю традыцыі, паколькі XVI стагоддзе у беларускай літаратуры характарызуецца “выбуховасцю” ў з’яўленні арыгінальных твораў і жанраў, пашырэннем узаемадзеяння з еўрапейскімі культурамі, эстэтычныя і ідэалагічныя ўстаноўкі якіх часта ішлі ўразрэз з мясцовымі нормамі. Падобныя змены абавязкова пакідалі свой след у літаратурна-мастацкай і кніжна-пісьмовай дзейнасці айчынных аўтараў разгледанага перыяду. Вывучэнне суадносін паміж традыцыйнымі манерамі пісьма і тымі новаўвядзеннямі, якія заўсёды звязаныя з развіццём творчай індывідуальнасці, на наш погляд, з’яўляецца перспектыўным напрамкам літаратуразнаўчых пошукаў беларускай медыявістыкі. А даследаванне этапу і пафасу канкрэтных помнікаў літаратуры XVI–XVIII стагоддзяў адкрывае шлях да разумення працэсу трансфармацыі эйдэтычнай паэтыкі творчасці ў кірунку паэтыкі мастацкай мадальнасці (індывідуальна-аўтарскай творчасці).

Літаратура

1. Аристотель. Риторика / Аристотель // Античные риторика / под. ред. А. А. Тахо-Годи.– М. : Изд-во Моск. ун-та, 1978. – с. 15–164.
2. Бакштановский, В. И. Этнос / В. И. Бакштановский, Ю. В. Согомонов // Новая философская энциклопедия. В 4 т. / Ин-т философии РАН; научно-ред. совет: В. С. Степин, А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин. – М. : Мысль, 2010. – Т. IV. – Т–Я.– с. 485.
3. Буркгардт, Я. Культура Возрождения в Италии / Я. Буркгардт.– М. : Юристъ, 1996. – 591 с.
4. Кавалёў, С. В. Героіка-эпічная паэзія Беларусі і Літвы канца XVI ст. / С. В. Кавалёў. – Мінск : Універсітэцкае, 1993. – 102 с.
5. Оссовская, М. Рыцарь и буржуа: Исследования по истории морали : пер. с польск. / М. Оссовская. – М. : Прогресс, 1987. – 528 с.
6. Рымша, А. Дзесяцігадовая аповесць пра ваенныя справы... пана Крыштафа Радзівіла / А. Рымша // Славянамоўная паэзія Вялікага Княства

Літоўскага XVI–XVIII стагоддзяў / НАН Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Я. Коласа і Я. Купалы ; уклад., прадм. і камент. А. У. Бразгунова. – Мінск : Беларуская навука, 2011. – с. 325–487.

7. Kuiakowski, S. Wiek ludzki, albo Krotkie opisanie wieku czlowieczego... / S. Kuiakowski. – [W Wilnie,] 1584. – 20 nn s.

8. Strykowski, M. O poczŃtkach, wywodach, dzielnoŃciach, sprawach rycerskich i domowych siawnego narodu litewskiego... / M. Strykowski ; oprac. J. Radziszewska. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978. – 764 s. [8 il.]

9. Zacharzewski A. Ucĳiwemu Cĳytelnikowi / A. Zacharzewski // Здабыткі : дакументальныя помнікі на Беларусі / Нац. бібліятэка Беларусі ; складальнікі Т. А. Сапега, А. А. Сапега, К. В. Суша. – Мінск, 2014. – Вып. 17. – с. 138–140.

Брусевіч А.А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Гродна)

НЕКАТОРЫЯ АСАБЛІВАСЦІ ЛІТАРАТУРНАГА ПРАЦЭСУ НА БЕЛАРУСКА-ПОЛЬСКІМ ПАЭТЫЧНЫМ ПАМЕЖЖЫ Ў ДРУГОЙ ПАЛОВЕ XIX – ПАЧАТКУ XX СТСТ.

Гісторыка-літаратурны працэс, які адбываўся на беларуска-польскім памежжы ў другой палове XIX – пачатку XX стагоддзяў, знайшоў сваё адлюстраванне найперш ў паэтычных творах, як цэласная з’ява дагэтуль не станавіўся аб’ектам сістэматычнага вывучэння. А між тым даследаванне мастацка-эстэтычных канцэпцый, якія ўзніклі ў акрэслены перыяд і ўвасабляліся ў паэтычным слове, павінна аднавіць уяўленне пра тыя шчыльныя ўзаемасувязі, што існавалі паміж беларускай і польскай вербальнай традыцыяй, суаднесці творчасць асобных польскамоўных аўтараў з агульнабеларускім літаратурным кантэкстам, а беларускамоўных – з агульнаеўрапейскай культурнай парадыгмай. Вядома, вытокі ўсіх наватарскіх тэндэнцый і стылявых заканамернасцей, характэрных для беларускай і польскай паэзіі другой паловы XIX – пачатку XX стагоддзяў, трэба шукаць на папярэднім гістарычным этапе: у тых часах, калі найбольш інтэнсіўна адбывалася выспяванне ўнутры польскамоўнага мастацкага слова ўласнабеларускага субстрату, выражанага ў тэматыцы, праблематыцы, змястоўнай і фармальнай скіраванасці літаратурных твораў. Найперш у паэзіі Адама Міцкевіча, “які прынёс у еўрапейскую літаратуру нязвыкла ўзнёслае, узвялічанае апяванне Айчыны, абагаўленне яе, надаў новае дыханне рамантычнаму культу свабоды” [2, с. 18]. Храналагічныя рамкі акрэсленага перыяду паказваюць, такім чынам, вельмі важны зрэд у гісторыі не толькі беларускага і польскага, але і агульнаеўрапейскага прыгожага пісьменства: на ўсёй вербальнай прасторы Еўропы паэтычнае слова ў гэты час дэманструе неверагодную дынаміку, характарызуючыся зрухамі этычнага і эстэтычнага характару. Безумоўна, літаратурны працэс, як і любы іншы рух, не можа развівацца з аднолькавай інтэнсіўнасцю, паколькі мусіць на розных сваіх этапах пераадольваць самыя розныя штучныя і натуральныя “перашкоды”, увасобленыя ў знешніх і вонкавых уплывах з боку культуры, рэлігіі, навукі, палітыкі, альбо аналагічных працэсаў у вербальным мастацтве суседзяў. Улічваючы згаданую акалічнасць, можна заўважыць, што другая палова XIX стагоддзя для беларускай і польскай паэзіі не пачынаецца роўна з 50-х гадоў, што існуе зусім іншы “каляндар”, які рэгулюе спецыфіку ідэйна-эстэтычных узаемасувязей паміж творамі і творцамі, ды фарміруе адпаведную перыядызацыю. Адным з найважнейшых арыенціраў, звязаных з разуменнем сутнасці і ўсёй складанасці з’явы беларуска-польскага памежжа, выступае Вялікае Княства Літоўскае, у якім важна бачыць не толькі геапалітычнае ўтварэнне, а яшчэ і поліфункцыянальную, шматузроўневую культурную прастору, што стагоддзямі выбудоввала ўласную іерархію каштоўнасцей, а

таму не магла знікнуць у адначасці з ліквідацыяй Рэчы Паспалітай. Менавіта назапашаны культурны вопыт заставаўся надзейным грунтам для палітычнага адраджэння ВКЛ, на якое спадзяваліся яго колішнія грамадзяне і духоўныя спадкаемцы. І спадзяванні іх не былі ілюзорнымі. Докажам таму службыць, напрыклад, так званы “План Агінскага”, праект па аднаўленню княства ў складзе Расійскай імперыі, распрацаваны ў 1811 годзе Міхалам Клеафасам Агінскім, кампазітарам, літаратарам і ў адначасці дзяржаўным дзеячам (на той час М. К. Агінскі з’яўляўся сенатарам). Праўда, кансерватары, “якія ўбачылі ў адраджэнні ВКЛ пагрозу тэрытарыяльнай цэласнасці Расіі” [1, с. 75], не дапусцілі зацвярджэнне Аляксандрам I дадзенага плана. Але ўжо ў наступным годзе надзея ліцвінаў вярнуць сваю радзіму пачала зноў набываць рэальныя формы: 1 ліпеня 1812 года са згоды Напалеона Вялікае Княства Літоўскае было адноўлена. Праўда, адноўленая дзяржава пратрымалася ўсяго да снежня – з адступленнем напалеонаўскага войска ВКЛ зноў стала існаваць у выглядзе ідэі. Аднак акурат гэтая ідэя, ідэя адраджэння Літвы, лягла ў аснову ліцвінскага (беларуска-польскага) рамантызму і знайшла найперш мастацкае ўвасабленне ў паэзіі А. Міцкевіча, а затым выявілася ў творчасці Яна Баршчэўскага, Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча, Габрыэлі Пузыні, Арцёма Вярыгі-Дарэўскага, Уладзіслава Сыракомлі, Адама Плуга, Вінцэнта Каратынскага і цэлага шэрагу іншых прадстаўнікоў айчыннага прыгожага пісьменства. Канешне, усе тыя ідэі (і палітычныя, і мастацка-эстэтычныя), што фарміравалі творчую свядомасць А. Міцкевіча і другіх літаратараў, с часам пачыналі відазмяняцца, паколькі сталелі самі пісьменнікі, ды і не стаяла на месцы, мянялася грамадска-палітычная, а разам і культурная сітуацыя. У 1825 годзе, з прыходам на трон расійскай імперыі Мікалая I, многія зразумелі, што вяртанне незалежнасці ВКЛ вось-вось стане сапраўды ілюзіяй. Прынамсі, адраджэнне Літвы наўрад ці будзе магчымым без адраджэння ўсёй Рэчы Паспалітай, бо адных намаганняў і жаданняў ліцвінаў цяпер ужо не дастаткова. У выніку адбыўся заканамерны зрух “ліцвінскага” рамантызму ў бок “рэчапаспалітасці”, выкліканы трансфармацыяй разумення і адчування рамантыкамі сутнасці патрыятызму: з патрыётаў ВКЛ яны паступова становяцца патрыётамі ўсёй колішняй Рэчы Паспалітай. Што пазней дасць падставу польскаму літаратуразнаўству аб’явіць таго ж А. Міцкевіча сваім нацыянальным вешчуном. Так на беларуска-польскім літаратурным памежжы пакрысе закладвалася новая мастацкая парадыгма, якая ўпершыню пачала адмаўляцца ад рамантычнай ідэалізацыі змагання за радзіму, малюючы рэалістычнымі фарбамі злачынную сутнасць царызму, формы супраціву, а таксама змрочныя вынікі барацьбы патрыёта супраць існуючай сістэмы: *“Бо ён не пойдзе, як даўнейшы рыцар, / Мячом сцвярджаць крыжы ў Ерусаліме / Альбо як сённыні захопнік-гіцаль, / Святога духа з вольнасці не выме. / А высачыць яго філёр цывільны, / І згноіць суд прысяжны ў норах, / І полем бою стане дол магільны, / Бо агалосіць вырак моцны вораг”* [5, с. 245–246].

Пасля паражэння Лістападаўскага паўстання 1830 года колішні рамантычны аптымізм змяняе расчараванне, што прыводзіць да трансфармацыі ўчарашніх палітычных ідэй у паэтычныя ідэі маральна-філасофскага і рэлігійна-містычнага зместу. Гэта, зрэшты, ніяк не адбілася на культывацыі, а нават сакралізацыі ідэі свабоды. Яна атрымала вялікую колькасць інтэрпрэтацый, і не толькі творчых. Кульмінацыяй грамадска-палітычных працэсаў, ідэйны падмурак якіх закладваўся і праз паэтычную творчасць прадстаўнікоў беларуска-польскага літаратурна-рамантычнага памежжа, становіцца Студзеньскае паўстанне. Сумна вядомыя вынікі чарговай спробы адрадзіць Рэч Паспалітую (а разам і Вялікае Княства Літоўскае) прыводзяць да частковага адыходу прыгожага пісьменства ад заснаванай А. Міцкевічам мастацкай сістэмы, змяненне якой распачалося яшчэ ў міжпаўстанцкі перыяд (1832–1862). На змену прыходзіць новая, пострамантычная “ідэалогія, выліўшыся ў форму “пазітывісцкай” праграмы эканамічнай дзейнасці і культурніцтва, з якой адначасова расквітнела рэалістычная літаратура” [3, с. 172]. І беларуская, і польская паэзія ў часы пострамантызму (1863–1889) трацяць былую

экзальтаванасць, ваяўнічасць, цікавасць да ўсяго фантастычнага і містычнага. Вербальнае мастацтва на беларуска-польскім памежжы заўважна рацыяналізуецца, робіцца прагматычным і разважлівым, але таксама і філасофска-медытатыўным, што дазваляе адначасова апеляваць да пачуццяў і эмоцый чытача. Гэта бачна, напрыклад, калі прасачыць эвалюцыйны шлях творчай свядомасці і лірычнага героя Францішка Багушэвіча, калі прааналізаваць вершы Янкі Лучыны – аднаго з найлепшых прадстаўнікоў рэалістычнага кірунку ў айчынай паэзіі. Альбо калі зазірнуць на польскі бок паэтычнага памежжа і акунуцца ў мастацкі свет Адама Асныка, ці, напрыклад, Марыі Канапніцкай.

У канцы XIX – на пачатку XX стагоддзяў (1890–1918) у Еўропе зараджаюцца новыя творчыя метады і мастацкія кірункі (сімвалізм, экспрэсіянізм, сюррэалізм і інш.), аб’яднаныя пазней пад агульнай назвай “мадэрнізм”, хвалі якога хутка дакаціліся і да беларуска-польскага літаратурнага памежжа. З’яўленне мадэрнісцкіх тэндэнцый у беларускай і польскай паэзіі абумоўлена рознымі прычынамі: адны творцы расчараваліся ідэямі пазітывізму, іншыя захапіліся філасофіяй ірацыяналізму. Не апошняю ролю, вядома, адыгралі і сур’ёзныя зрухі сацыяльна-палітычнага характару, якімі, напрыклад, сталі рэвалюцыйныя падзеі 1905–1907 гадоў. Уласна на гэтым этапе пачынаюць размывацца абрысы колішняга арыенціра, агульнага для беларускай і польскай вербальнай традыцыі, а менавіта культурны канон, сфармаваны ў перыяд агульнай дзяржаўнасці ў межах Рэчы Паспалітай. Яе адраджэнне, не гледзячы на далейшае знаходжанне беларусаў і палякаў у “турме народаў”, працягвала цікавіць цяпер толькі нашчадкаў Кароны. Беларусы ж адчулі, што гатовы нарэшце заняць “свой пачэсны пасад між народамі” [4, с. 99], збудаваўшы асобную нацыянальную дзяржаву. Таму і ў айчынай паэзіі вобраз колішняй Літвы паступова замяняецца вобразам Беларусі. Аднак на іншых узроўнях мастацка-стваральнай прасторы большасць беларускіх аўтараў, якія прыйшлі ў літаратуру ў канцы XIX – на пачатку XX стагоддзяў, па-ранейшаму заставаліся паслядоўнымі прыхільнікамі эстэтычных ідэй, вядомых яшчэ з часоў рамантызму. У той самы час польскай паэзіяй нэарамантычныя тэндэнцыі пераадоўваліся са значна большай інтэнсіўнасцю. Сувязь з “міцкевічаўскай” эпохай многімі прыхільнікамі мадэрнізму, асабліва паэтамі, што прадстаўлялі “Малую Польшчу” (Антоні Лянгэ, Тадэвуш Міціньскі, Баляслаў Лесьмян і інш.), паступова гублялася ў іх няспыннай пагоні за сучаснасцю. Канешне, у розных паэтаў была свая ступень адмаўлення традыцый і сваё разуменне наватарства. Заўважым, сімвалісцкія, экспрэсіяністычныя, сюррэалістычныя і іншыя мадэрнісцкія пошукі цікавілі таксама і беларускіх аўтараў, пра што сведчаць вершы Янкі Купалы, Максіма Багдановіча, Змітрака Бядулі, Казіміра Сваяка і другіх вядомых “нашаніўцаў”.

Падагульняючы вышэй сказанае, можна зрабіць выснову, што для беларускай і польскай паэзіі другая палова XIX – пачатку XX стагоддзяў сталася важным этапам супольнага сталення, абумоўленага не толькі аднолькавымі гістарычнымі ўмовамі развіцця, але і агульнымі імёнамі творцаў, якія спрабавалі з дапамогай і слова, і справы змяніць ход гісторыі.

Літаратура

1. Антонаў, В. В. Агінскага план 1811 / В. В. Антонаў, С. С. Рудовіч, В. В. Швед // Беларус. энцыкл. : у 18 т. – Мінск, 1996. – Т. 1. – с. 75.
2. Багдановіч, І. Э. Авангард і традыцыя: Беларуская паэзія на хвалі нацыянальнага адраджэння / І. Э. Багдановіч. – Мінск : Беларуская навука, 2001. – 387 с.
3. Дорошевич, Э. Очерк истории эстетической мысли Белоруссии / Э. Дорошевич, В. Конон. – М. : Искусство, 1972. – 321 с.
4. Купала, Я. Поўны збор твораў : у 9 т. / Я. Купала. – Мінск : Маст. літ., 1997. – Т. 3: Вершы, пераклады 1911–1914. – 462 с.
5. Міцкевіч, А. Вершы і паэмы / А. Міцкевіч. – Мінск : Маст. літ., 2000. – 280 с.

3D-МОДЕЛИ ЦИФРОВОГО НАСЛЕДИЯ КАК УСТОЙЧИВЫЕ НАУЧНЫЕ РЕСУРСЫ

Формирование и дальнейшая поддержка устойчивого цифрового культурного наследия считается серьезной национальной проблемой в мировой практике. Поддержание в актуальном состоянии цифровых библиотек, преумножение объемов информационных хранилищ музеев, формирование научной базы исследований с онлайн обращениями к первоисточникам – все рассматриваемые концепции имеют общие проблемы, включая задачи обеспечения долгосрочного финансирования и организацию свободного и открытого доступа пользователей к коллекциям наследия. Цифровые реконструкции культурного наследия были развернуты в качестве моделей для передовых технологий, расширения границ и продвижения туризма в различные исторически отдаленные культуры и территориально удаленные страны.

В действительности модели цифрового культурного наследия редко можно увидеть за пределами презентаций, конференций, музейных выставок или цифровых реконструкций, используемых в фильмах и телевизионных программах. Такой подход к оцифровке не является устойчивым ни для научной деятельности, ни для привлечения общественности к сохранению наследия. Чтобы стимулировать более устойчивую исследовательскую практику, 3D-модели объектов культурного наследия должны активно продвигаться в качестве научных ресурсов, которые помогают общественности исследовать и детализировать жизненно важные отношения между построенным наследием и реальным миром.

Цифровые технологии в моделировании объектов культурного наследия. Проекты виртуальной, смешанной и дополненной реальности предоставляют новые гибкие способы вовлечения общественности в изучение прошлого. В качестве симуляций ученые могут модифицировать реальные объекты, чтобы проверить или опровергнуть исторические гипотезы, исследуя данные или методы. Первоначальные разработки сетевых ресурсов могли существовать теоретически неограниченно, но цифровые модели, лежащие в основе этих проектов, имеют ограниченный срок использования в связи с прогрессом в техническом и технологическом направлениях.

По аналогии с цифровизацией библиотек музеи также нуждаются как в долгосрочном финансировании, так и в привлечении государственных и общественных организаций. В соответствии с особенностью внутренней структуры музеев имеют крайне ограниченное пространство и возможности для проведения широкого спектра выставок, а также для формирования, расширения и дальнейшего администрирования цифровых хранилищ, постоянного финансирования новых технологий или времени для обучения персонала эффективным приемам использования технологий проектирования взаимодействия. Область цифрового наследия с ее 3D-моделями и 3D-проектами, имеет дополнительную дилемму устойчивости: 3D-модели цифрового наследия могут помочь расширять границы туризма в отдаленных и находящихся под угрозой исчезновения районах, тем самым помогая местному бизнесу, при этом они могут потенциально нанести урон хрупким историческим местам и объектам наследия за счет увеличения посещаемости.

Мета-проблемой в данном контексте является организация научных исследований, которые опираются на фактически достоверные источники, мировые результаты и достижения – эффективность взаимодействия при таком подходе определяется доступностью информационных источников, актуальным состоянием моделей объектов

культурного наследия, скоростью обмена данными, характером сотрудничества национальных институтов. 3D-модели, используемые в интерактивных виртуальных средах или интегрированные в среды дополненной и смешанной реальности, могут обеспечить немедленное и ориентированное на пользователя моделирование, отражение реальных существенных свойств оцифрованных объектов, которые основаны на реальных особенностях, ресурсах и экосистемах. Доступность археологических объектов часто определяется динамичными сезонными природными ресурсами, исторические памятники не могут противостоять природным явлениям и процессам, ритуальные артефакты должны быть связаны с астрономическими и природными явлениями, ценность и характер архитектуры зависят от местных драгоценных материалов. Многие факты утраты реальных объектов наследия обусловлены антропогенным фактором: военные столкновения, повторяющиеся эрозии природной среды вследствие нерациональной деятельности, личные привычки, загрязнения и стихийные техногенные катастрофы. Игровые движки и интерактивные технологии виртуальной реальности могут показать, как реальные процессы и отношения, изменения во времени и эффекты человеческого посещения модулируются решениями виртуальных посетителей. В данном контексте более устойчивое развитие 3D-моделей для продвижения целей культурного наследия может привести к росту общественного, институционального и филантропического интереса, вовлеченности и инвестиций как в построенное наследие, так и в его связь с природной средой.

Стимулом для создания более устойчивых моделей цифрового наследия в идеале должно стать сообщество ученых, занимающихся изучением цифрового наследия: образование является главной причиной сохранения цифрового наследия, что, согласно Хартии ЮНЕСКО по сохранению цифрового наследия [1], требует постоянных усилий со стороны правительств, создателей, издателей, соответствующих отраслей промышленности и учреждений наследия. В условиях нынешнего цифрового разрыва необходимо укреплять международное сотрудничество и солидарность, чтобы все страны могли обеспечить создание, распространение, сохранение и постоянную доступность своего цифрового наследия, стимулирование образовательных и учебных программ, механизмов совместного использования ресурсов и распространения результатов исследований и передовой практики, что приведет к демократизации доступа к цифровым методам сохранения.

ЮНЕСКО рекомендует разработчикам, дизайнерам и издателям сотрудничать с организациями наследия (в частности, библиотеки, музеи и частный сектор), профессиональными ассоциациями и учреждениями, а также университетами и другими исследовательскими организациями для сохранения данных цифрового наследия, обучения и обмена опытом и знаниями устойчивым образом. Вместе с тем зарубежные исследователи отмечают наличие критической проблемы в изучении проектов 3D цифрового наследия [2]. По общему мировому признанию, существуют успешные порталы для приобретения бесплатных или коммерческих моделей 3D наследия: ресурсы Sketchfab, Smithsonian 3D, Europeana, Google Arts, Culture-CyArk Open Heritage Project [2]. По мнению исследователей, в настоящее время существует недостаточно примеров научных проектов цифрового наследия, которые легко доступны общественности или ученым, которые четко идентифицируются как научные исследования или очерчены как исследовательские проекты. Существует относительно мало научных проектов, которые поддаются исследованию, педагогическому объяснению, научной проверке, модификации дизайна, уточнению или объединению в более крупные или новые проекты.

Виртуальное наследие обычно используется для описания проектов, сочетающих виртуальную реальность и культурное наследие. R. Stone и T. Ojika [3] определили виртуальное наследие как использование компьютерных интерактивных технологий для записи, сохранения или воссоздания артефактов, объектов и действующих лиц, имеющих

историческое, художественное, религиозное и культурное значение, а также для открытого предоставления результатов глобальной аудитории таким образом, чтобы обеспечить формирующий образовательный опыт посредством электронного манипулирования временем и пространством. Исследователи отмечают, что успех проекта виртуального наследия зависит от 3D-моделей и связанного с ними научного контента. На основании опыта зарубежных исследователей можно сделать вывод, что в мире наблюдается резкое увеличение числа научных работ по 3D-цифровому наследию (в частности, виртуальному наследию), но уменьшается число доступных 3D-активов. Такая тенденция в области цифрового наследия как устойчивой научной деятельности может создать проблему доступности ресурсов, если 3D-модели будут считаться неотъемлемой частью научных и педагогических усилий.

Проблемы оцифровки объектов наследия и компонентная система 3D-моделей.

Многие зарубежные исследователи предлагают технические решения проблемы исчезающего виртуального наследия, то есть дилемму вытеснения технологии самой собой. В публикациях популярна компонентная система 3D-моделей, связанная с текущими инфраструктурными проектами. Цифровая технология заставила разработчиков захватить исторический артефакт в один момент времени (время записи, которое не является временем создания или временем использования), а затем разработать герметичные интерфейсы и механизмы взаимодействия вокруг статичных и неправдоподобных 3D-копий найденного объекта или записанного ландшафта (неприятие такой модели связана со слабой корреляцией ее с фактором времени). На первых этапах перехода к цифровым моделям данный факт не рассматривался в качестве проблемы: высокоскоростные процессы и большие экраны с высоким разрешением могут активизировать чувственное восприятие, но накопительная, органическая, уникально расположенная и высокодинамичная культура прошлого всегда лучше всего обеспечивается кажущейся точностью, скоростью и масштабом.

Сканирование с высоким разрешением и фотограмметрические модели фиксируют один фрагмент исторического действия, но они не обязательно сообщают, как построенная культура реагировала на природные явления, на человеческие изменения или на временной фактор. Демонстрации высоких технологий могут произвести впечатление, но не обязательно вовлекают общественность и ученых в изучение процесса и проверку теорий. Фотореалистичное 3D-цифровое воспроизведение само по себе недостаточно для того, чтобы общественность могла интерпретировать и воспринимать его культурное значение. Для демонстрации высоких технологий требуется очень дорогое оборудование, специализированные ресурсы и высококвалифицированный персонал, который часто обучается исследованиям, а не взаимодействию с общественностью.

Современное оборудование может потребовать финансовые затраты не только из государственного или частного фонда, но и из природных ресурсов (в частности, энергия, материалы). Пребывание 3D-модели в облаке также имеет энергетические затраты, но, благодаря эргономичным технологиям и специальной организации центров обработки данных, увеличению общего контента социальных сетей, ИКТ характеризуются преимуществом по энергозатратам. Цифровое наследие, как любая инновация и технология, имеет свою цену. Проекты цифрового наследия, могут внести дополнительный процент в потребление энергии и истощение редких металлов и минералов, потребляемые экологические ресурсы будут востребованы при разработке любого крупного проекта. Цифровое наследие в глобальном аспекте должно рассматриваться также в качестве образовательной среды и канала коммуникации и сотрудничества между учеными всего мира, имеющими доступ к самым разнообразным ресурсам.

Цифровое наследие должно принимать вклад 3D-моделей в эту область не только как готовых продуктов, но и как педагогических и теоретических строительных блоков –

такая концепция позволяет выполнить переход в компонентной системе 3D-моделей [4]. В то время как проектирование и развертывание высокотехнологичных объектов имеет свои цели, задачи, направления внедрения и взаимодействия, должно также быть место для проектирования, совместного использования и редизайна более простых объектов, сценариев и связанных с ними цифровых носителей наследия, которые могут быть изменены и улучшены не только одной командой, но и мировым сообществом. Такое направление может оказаться более устойчивым для самих цифровых моделей, а также более полезным для целей и задач исследовательского сообщества и более эффективным в распространении и поощрении осведомленности и понимания культурного наследия. Академическое сообщество должно уделять больше внимания обмену, критике, повторному использованию и совершенствованию элементов проектов виртуального наследия, а не полагаться на общие проекты внутри проприетарных, замкнутых структур.

Простые механизмы содействия более широкому обмену моделями, инфраструктурой, сценариями и средствами массовой информации могут заключаться в разработке конкурсов, грантов и премий для присуждения проектам и сообществам цифрового наследия на основе их совместного использования, проверки, модификации и улучшения оригинальных моделей и данных. Вклады в инфраструктуру открытого доступа, хранилища и инструменты должны признаваться и поддерживаться университетами и соответствующими исследовательскими организациями, в то время как инструменты, проекты и документы, способствующие достижению этих целей, также могут быть конкретно признаны. Это включает в себя новые формы публикаций, которые подчеркивают сотрудничество и обратную связь вокруг 3D-моделей как конкретных научных ресурсов и компонентов научных аргументов. Как показывает практика, конференции по цифровому наследию не предусматривают присуждения премий или признания работ и проектов, в которых 3D-модели используются в качестве научных активов и научных аргументов, а также проектов, связанных не только с проектированием, но и с оценкой и сохранением цифровых моделей. Восполнить данный пробел не только осуществимо, но и перспективно: положительные решения в данном направлении увеличат взаимосвязь и взаимодействие общедоступных моделей.

Литература

1. UNESCO. Charter on the Preservation of the Digital Heritage. // The General Conference of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. – Paris, France, 2003. – С. 74–76.
2. Tsiafaki, D. Benefits and problems through the application of 3D technologies in archaeology: recording, visualisation, representation and reconstruction / D. Tsiafaki, N. Michailidou // Sci. Cult. – 2015. – Т. 1. – № 3. – С. 37–45.
3. Stone, R. Virtual heritage: what next? / R. Stone, T. Ojika // IEEE multimedia. – 2000. – Т. 7. – № 2. – С. 73–74.
4. Сундукова, Т.О. Сохранение культурного наследия как глобальная мировая проблема в цифровую эпоху / Т. О. Сундукова, Г. В. Ваныкина // Die Relevanz und die Neuheit der modernen wissenschaftlichen Studien. – Wien, 2019. – С. 77–82.

ЭЛЕКТРОННЫЙ МУЗЕЙ КАК МОДЕЛЬ ВИЗУАЛЬНОГО ДОСТУПА И СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Оцифровка относится к процессу преобразования аналоговых данных в цифровые с целью обеспечения возможности обработки, хранения и передачи данных по цифровым схемам, оборудованию и сетям. Преобразование в электронный формат обеспечивается различными техническими устройствами, такими, как сканеры, камеры и 3D-технологии. Оцифровка культурного наследия является частью сегодняшней повестки дня для многих учреждений культуры и памяти, и преследует две основные цели: обеспечение доступа более широкого круга аудиторий к цифровому наследию и обеспечение долгосрочного сохранения преобразованных в электронный формат объектов, которые создаются с целью дальнейшего использования. Ни один процесс преобразования данных не может гарантировать абсолютную эффективность, поскольку необходимо учитывать последствия быстро меняющихся технологий и возможное устаревание электронных устройств или инструментов цифровизации, доступных в настоящее время. Термин «сохранение» в данном контексте определяет набор действий, которые предпринимаются для защиты объекта от искажения или полной потери. Применительно к культурному наследию сохранение может включать методы минимизации риска утраты, замедления физического износа и оптимизации условий, обеспечивающих сохранение целостности объекта наследия. В этом смысле сохранение является не только физическим, но и может включать методы защиты информации о конкретном объекте наследия или практике, включая надлежащую документацию с помощью цифровых методов. Сохранение – это ориентированная на будущее концепция, направленная на обеспечение доступа к наследию для последующих поколений.

Информационно-коммуникационные технологии и сохранение культурного наследия. Рассмотрим основные вопросы, которые имеют непосредственное отношение к интеграции информационно-коммуникационных технологий (ИКТ) в сектор культурного наследия, а также являются центральными для целей сохранения и общественной оценки наследия.

- Каковы общепринятые и приемлемые цели интерпретации и представления информации на конкретных объектах культурного наследия?
- Как ИКТ могут помочь специалистам по наследию в достижении их исследовательских, административных, кураторских, интерпретативных и образовательных целей?
- Какие критерии должны помочь определить выбор приложений цифрового наследия с учетом их широкого разнообразия конкретных форм и методов?

Сфера культурного наследия остается особенно сложной областью для интеграции ИКТ в связи с постоянно расширяющимися масштабами. ИКТ также могут служить важным инструментом интерпретации и управления на объектах, к которым разрешен доступ, но безопасность должна поддерживаться на тщательно контролируемом уровне. ИКТ уникальны для обеспечения широкого спектра и видов доступа к различным типам информации и создания перспектив посетителям объектов культурного наследия. В последние годы большие успехи в управлении и обработке данных о наследии были достигнуты, благодаря разработке широкого спектра приложений для цифровых баз данных и географических информационных систем (ГИС), потенциал которых для дальнейшего использования велик и требует дополнительного изучения на практике. В дополнение к структурным и физическим данным в настоящее время систематически собираются и инвентаризируются новые категории нематериального наследия. ИКТ могут

предложить новые приложения для комбинирования всего спектра ресурсов наследия. Цифровые визуализации, в том числе, виртуальная реальность, в последнее время стали важными элементами документирования объектов культурного наследия. Новые приложения ИКТ начали систематически использовать визуализацию для доступа к объектам, обнажив ряд различных проблем и рисков, стоящих перед приложениями ИКТ в области сохранения ресурсов наследия. Обеспечение информационной безопасности при работе с оцифрованными объектами наследия необходимо строить на основе дальнейшего активного исследования в области электронного музея, как визуального средства доступа к ресурсам наследия и их сохранения.

Последние десятилетия характеризуются значительными изменениями, и попытка точно спрогнозировать влияние новых ИКТ на культурное наследие без учета динамики происходящих процессов будет ошибочной. Для достижения достоверности прогноза необходимо проанализировать прошлые события, чтобы определить, какие из них могут оказать влияние на будущее десятилетие. Интернет быстро меняется как технология и концепция, трансформируя социум, экономику, политику, культуру и другие сферы деятельности человека. С технологической точки зрения, конвергенция была популярным термином на протяжении девяностых годов XX века, однако, конвергенция на новом уровне обеспечивает взаимозависимость телефонии, телевидения и интернет-систем, а затем и полную взаимозаменяемость. В рамках наследия и исторических дисциплин прошлое больше не является только областью специализации ученых, оно рассматривается как ресурс для экономического развития отдельных сообществ и регионов, среда для культурной идентичности и межкультурной коммуникации, востребованное место для культурных туристов и центр для развития образования. В то же время, цифровые ИКТ создали широкий спектр приложений для сбора и обработки исторических данных, документирования и мониторинга физической сохранности объектов и памятников, визуализации исторических структур и окружающей среды, а также создания интерактивных информационных сетей, которые могут связать профессионалов и ученых со студентами, посетителями музеев и заинтересованными пользователями. Интеграция наследия с цифровыми технологиями уже продемонстрировала потенциал для значительного расширения многих аспектов исследований, управления и участия общественности в материальных остатках прошлого.

Модели электронного музея. ИКТ является достаточно объемной областью, вклад которой в культурное наследие может быть реализован только в том случае, если она используется эффективным и устойчивым образом. Специалисты по культурному наследию должны понимать, каковы реальные функции ИКТ и в каких ситуациях или контекстах они наиболее эффективны. С быстрым развитием цифровых приложений для исторических исследований и представления общественного наследия интеграция цифровых технологий в сферу культурного наследия должна осуществляться с полным осознанием их потенциального использования и воздействия. G. MacDonald и S. Alsford [1] в исследованиях обсуждают возможности, которые цифровые технологии предоставляют для распространения знаний в не изученных ранее масштабах, и рассматривают этот потенциал как ключевой фактор трансформации музеев. Видение авторами виртуального музея выходит за рамки только оцифровки ресурсов в отдельных музеях, концепция электронного музея призывает к сотрудничеству комплекса нескольких учреждений (музеев, библиотек, архивов, исторических объектов, научных обществ) и объединение своих цифровых ресурсов в «метамузей». Идея сделать коллекции более доступными и распространить знания среди максимально широкой целевой аудитории является позитивным процессом взаимодействия.

Ряд научных исследований в области разработки моделей электронного музея рассматривает философию процесса с точки зрения позитивных трансформаций и рисков. Авторы предупреждают об опасности того, что музеи просто предоставляют большие

объемы информации значительному числу людей и при этом не используют интерактивные возможности ИКТ. К. Donovan [2] считает недостаточным в настоящее время, если музеи сосредоточены только на предоставлении доступа к музейным коллекционным базам данных и объектно-ориентированной информации. Исследователь призывает пересмотреть концепцию структуры и взаимодействия: предоставить контент, обеспечить знакомство с материалами, мотивировать на активное сотрудничество, стимулировать исследовательскую деятельность, обеспечить обмен онлайн-опытом и развиваться в востребованных широкой аудиторией направлениях. L. D. Dierking и J. H. Falk [3] подчеркивают, что способность новых технологий предлагать посетителям варианты обучения, интерактивность и различную степень глубины информации поможет музеям обеспечить лучшее понимание посетителями с различным уровнем подготовки, интересами и технологическими возможностями, тем самым, повышая концептуальную доступность. D. Anderson [4] предлагает обучающую модель для создания цифрового контента, а не модель информационного обеспечения: охват более широкой и разнообразной аудитории за счет способности ИКТ привлекать ресурсы и сообщества позволит решить глобальную социальную задачу гражданского образования.

По мнению G. MacDonald и S. Alford [1], электронный музей станет доступен для людей с ограниченными возможностями, а технические и технологические инновации смогут привлечь молодое поколение, которое, как показывает практика, не очень активно посещает традиционные музеи. Интерактивность средств массовой информации (СМИ) привлекает детскую и юношескую аудиторию, поэтому музеи не могут оставаться в стороне от технологических тенденций, если они хотят привлечь аудиторию XXI века. Завтрашними посетителями музея станут люди, для которых компьютеры и мультимедиа уже сыграли заметную роль в их жизненном становлении благодаря учебе, отдыху и опыту работы. Помимо расширения географического и возрастного охвата музеев, интернет повлияет на социально-экономический, образовательный или культурный фон музейной аудитории. Музейная аудитория цифровых ресурсов быстро растет, но демографическая информация о качественном составе пользователей интернета указывает на сходный профиль с традиционной музейной аудиторией, с точки зрения доходов и образования [1]: в развитых странах более половины населения в настоящее время имеют доступ к веб-технологиям из своих домов, школ или офисов. По мнению авторов, благодаря современным достижениям в области техники и технологий (мобильные гаджеты, 5G, 6G, интерактивное цифровое телевидение), а также национальным инициативам в области расширения взаимодействия среднего и высшего образования с библиотеками, более широкий спектр общества получит возможность доступа к ресурсам электронного музея. Создание новых отношений с аудиторией, изменение и укрепление способов взаимодействия с аудиторией, привлечение ИКТ играют важную роль в создании музея, ориентированного на целевую пользовательскую аудиторию, который предлагает современные тенденции в музееведении.

Конкретные стратегии интерпретации, ориентированные на аудиторию, рассматривают ИКТ в качестве способа взаимодействия и включают: мониторинг истории посетителей в процесс доступа; адаптация контента хранилищ музея к интересам посетителей; встраивание музейных объектов в приложения виртуальной реальности с привязкой к людям, местам и целям доступа; взаимодействие типа «человек-человек», «человек-ресурс»; содействие и поощрение активности и исследовательской деятельности пользователей; персонализация взаимодействия через истории и поведенческие особенности; вовлечение посетителей в принятие решений, выбор и суждения; предоставление множества точек зрения на факты и интерпретацию событий; создание дружелюбной интерактивной среды; предоставление соответствующей востребованной информации [2].

R. Jackson [5] рассматривает человеческий фактор в использовании ИКТ в качестве

приоритетного, отмечает перспективность интерактивных приложений, которые способствуют выстраиванию социальных отношений и стимулируют пользовательское общение. Автор поддерживает идею совместного создания знаний или открытой информационной среды, которая подчеркивает ценность разработки знаний о коллекциях для свободного использования совместно с общественностью.

D. Anderson [4] подчеркивает необходимость помочь людям научиться творчески использовать цифровые культурные ресурсы и обеспечить возможность открытого применения для групп, которые традиционным способом не могут быть охвачены. Потенциал веб-медиа для фундаментального изменения коммуникации музеев с пользователями кратко обобщен в исследованиях P. Walsh [6]: автор утверждает, что тон институционального авторитета, характерный для традиционных музеев, плохо работает в Интернете, поскольку его интерактивные характеристики имеют большой потенциал для изменения статуса музея во взаимодействии с Миром.

После детального рассмотрения и анализа результатов исследований зарубежных ученых в области разработки моделей электронного музея можно констатировать, что применение цифровых технологий в сохранении и умножении ресурсов наследия будет по-прежнему сталкиваться с проблемами борьбы с технологиями. Огромный потенциал ИКТ позволил привлечь многие инновации к музейной практике и привел к появлению новых областей, таких, как гуманитарные вычисления, новые разработки в области текстового и гипертекстового анализа, и многие новые методологические дискуссии, касающиеся источников, подлинности, достоверности и надежности; целый ряд вопросов, которые ранее были вызваны введением рукописной и, более поздней, печатной культуры [7]. Достаточно полное отражение развития событий на глобальном уровне, увеличение числа ученых-исследователей, расширение границ Мирового знания может быть реализовано на основе моделей электронного музея.

Литература

1. MacDonald, G. Conclusion: Toward the meta-museum / G. MacDonald, S. Alford // Katherine Jones-Garmil, The Wired Museum. Emerging Technology and Changing Paradigms, Washington DC : AAM. – 1997. – p. 267–278.
2. Donovan, K. The best of intentions: public access, the Web and the evolution of museum automation / K. Donovan // Museums and the Web. – 1997. – Т. 97. – p. 127–134.
3. Dierking, L. D. Audience and accessibility / L. D. Dierking, J. H. Falk // The virtual and the real: media in the museum. – 1998. – p. 57–70.
4. Anderson, D. Networked museums in the Learning Age / D. Anderson. – UKOLN, 2000.
5. Jackson, R. Whatever Happened to the ‘C’ in ICT? / R. Jackson // Cultural Grid: Content&Connections Conference. MDA Information. – 1998. – Т. 5. – №. 1. – p. 3–6.
6. Walsh, P. The web and the unassailable voice / P. Walsh // Archives and Museum Informatics. – 1997. – Т. 11. – №. 2. – p. 77–85.
7. Сундукова, Т. О. Тенденции и изменения в музейной среде / Т. О. Сундукова // Традиції і сучасні стан культури і мистецтва. – Вып. 1. – Мінск, 2020. – с. 688–691.

**“ПОЛАЦК – ГОРАД, ДЗЕ ТАК САЛОДКА І РАДАСНА Б’ЕЦЦА СЭРЦА”:
ПЕРШЫЯ ПРОБЫ ПЯРА ГЕНАДЗЯ БУРАЎКІНА**

“Ён быў першым горадам, які я ўбачыў сваімі вачамі. І мяне, пасляваеннага вясковага хлапчука, які разам з аднакласнікамі пяхатою дабіраўся два летнія спякотныя дні, ён тады ўразіў надзвычайна. Не, не сваёй гісторыяй — гэта прышло пазней, — а сваімі дамамі ажно ў тры паверхі, машынамі на вуліцах і плошчамі з мноствам людзей. Потым ён стаў маім родным горадам, куды я хадзіў у школу, дзе з плытоў даваў нырца ў Заходнюю Дзвіну, дзе на разбітых фашыцкімі снарадамі лесвіцах спрабаваў дабрацца да званніцы Сафійкі”, – так у 1977 годзе пісаў пра Полацк вядомы беларускі паэт, публіцыст, грамадскі дзеяч Генадзь Бураўкін [1]. Застаўшыся пасля заканчэння інстытута жыць і працаваць у Мінску, ён ніколі не забываў родны Полацк, пастаянна прыязжаў сюды да сваякоў, прысвячаў бацькаўшчыне свае вершы. Менавіта з Полацку бярэ пачатак і літаратуная творчаць Г. Бураўкіна, калі ён, будучы яшчэ школьнікам, стаў сябрам таварыства полацкіх літаратараў “Наддзвінне” і не раз друкаваў свае творы на старонках мясцовай газеты. У зборніках вершаў і прадмовах да кніг гэты перыяд творчасці Г. Бураўкіна амаль не даследаваны. Але той час заслугоўвае ўвагі.

У студзені 1952 года на старонках полацкай абласной газеты “Большэвіцкі сцяг” былі надрукаваны матэрыялы аб першай абласной нарадзе маладых літаратараў Полаччыны, сярод якіх быў і школьнік з Расонскага раёна Генадзь Бураўкін. На сустрэчу з пачынаючымі творцамі Полацкай вобласці з Мінска прыехалі вядомыя ў той час літаратары Т. Хадкевіч, М. Машара, А. Зарыцкі, І. Кудраўцаў. Яны распавядалі пра дасягненні беларускай літаратуры, чыталі для моладзі свае творы, давалі пачынаючым парады. А. Савіцкі, як старшыня бюро полацкага літаб’яднання “Наддзвінне”, у сваім выступленні адзначаў, што колькаць маладых літаратараў на Полаччыне з года ў год расце. Калі ў 1948 годзе было толькі шэсць чалавек, то ў 1952 годзе – іх ужо болей за дваццаць [2]. Старшыня і іншыя выступоўцы скардзіліся, што аб’яднанне мае шмат праблем: не хапае вопыту, не так часта, як хацелася, праводзяцца пасяджэнні, дзе можна дэталёва разабраць творы і выказаць крытычныя заўвагі. На другі дзень нарады ішла актыўная праца па секцыях. Маладыя аўтары чыталі свае вершы, апавяданні, і абмяркоўвалі іх. Верш Г. Бураўкіна “Песня карэйскай маці” атрымаў станоўчую адзнаку з боку прафесіяналаў. Менавіта яго першым і надрукавалі на старонках абласной газеты ў ліпені 1952 года. Нягледзячы на малады ўзрост, Г. Бураўкін са школьнай парты меў сваю грамадзянскую пазіцыю, ідэйную ўпэўненасць. У сваім першым вершы ён адгукнуўся на падзеі вайны ў Карэі, пра якія пісалі амаль у кожным нумары газеты. Тут, на яго радзіме, ужо было адносна спакойна, але гэта не давала хлопцу права забыцца пра жахі вайны, пра тое зло, якое прынеслі фашысты на зямлю Беларусі. “Яго дзіцячая памяць пра вайну была праўдзівая і бязлітасна” [3]. У гады вайны разам з маці ён знаходзіўся ў акупаванай вёсцы на Расоншчыне. Матуля была для яго анёлам-заступнікам, яе калыханкі дапамагалі забыць усе страхі і пакуты. І калі чытаеш верш Г. Бураўкіна “Песня карэйскай маці”, уяўляеш не столькі далёкі карэйскі краявід, колькі засынаючага малага хлопчыка з беларускай вёскі: *“Сні, мой сыноч. / Вецер свішча ў руінах, / У небе гудзе самалёт. / Чуеш, як рвуцца снарады і міны / Стукае дзесь кулямёт... / Сні, засынай. Ужо хутка, мой родны / Стрэлы замоўкнуць навек. / Будзеш ты ў нашай краіне свабодны / Вольны заўжды чалавек”* [4].

Малады паэт ведае, “якой цаной заплацілі за права мірна жыць усе людзі нашай краіны – і яго бацька, і аднавяскоўцы, і сусед цераз сценку” [5].

Наступны верш Г. Бураўкіна “Першакласнік” быў надрукаваны ў пачатку верасня 1952 года. Сям’я Генадзя ў той час ужо пераехала ў Полацк. Радкі верша не столькі

перадавалі настрой галоўнага героя-першакласніка, колькі самога аўтара, які пайшоў вучыцца ў восьмы клас школы № 1 горада Полацка: *“Ты прагнуўся як ніколі рана: / У школу трэбы роўна к дзевяці. / Апануўся ў лепшае старанна: / Гэта-ж свята ў тваім жыцці... / Радаснай усмешкай твар твой свеціць: / Сёння ты ідзеш у першы клас. / Шчаслівей цябе няма на свеце: / Сядзеш ты за парту першы раз”* [6].

Ужо з першых твораў адчувалася самабытнасць таленту Г. Бураўкіна, праяўлялася яго грамадзянскасць, трыбуннасць і актыўнасць паэтычнага слова [5]. У канцы 1952 года з’явіўся трэці верш Г. Бураўкіна “Залатая кніга”, прысвечаны савецкай Канстытуцыі. Аўтар шчыра верыць у сілу “залатой кнігі”, якая дала працоўнаму чалавеку ўсё, аб чым ён калісьці марыў – прыродныя багацці, працу, адпачынак, права на адукацыю. Вершы Генадзя Бураўкіна і далей будуць адрознівацца сваёй прагай да жыцця, аптымізмам, радасцю. Аўтар будзе нецярпімы да ілжы, фальшы, раўнадушша, прыстасоўвання. Гэтыя чалавечыя якасці спатрэбяцца яму ў будучым, калі ён стане вядомым грамадскім дзеячам. Але свае першыя сур’ёзныя даручэнні ён атрымаў яшчэ падчас вучобы ў полацкай школе.

Летам 1953 года на старонках абласной газеты з’явіцца новая рубрыка “Чытачы аб кнігах”, дзе будуць змешчаны разгорнутыя анаталы на новыя літаратурныя зборнікі. Аўтар усіх матэрыяляў, Генадзь Бураўкін даволі прафесійна раскрываў асаблівасці кожнай кнігі, выдзяляў найбольш цікавыя моманты, цытуючы асобныя радкі з вершаў і паэм. Так, у зборніку твораў А. Бялевіча “Дарогай шчасця” ён звяртаў увагу на ўменне аўтара кнігі своечасова адгукнуцца на найбольш значныя падзеі з жыцця свайго народа, уменне падаць іх “цёплым мастацкім словам”. Тэматыка вершаў А. Бялевіча вельмі разнапланавая – гэта савецкія людзі, Камуністычная партыя, калгаснае сялянства, міжнародныя падзеі, Вялікая Айчынная вайна. Пра кнігу А. Твардоўскага “Пасляваенныя вершы” аўтар артыкула пісаў так: *“Вялікай задушэўнасцю прасякнуты ўсе вершы зборніка. Гэтая рыса – гаварыць проста, ад сэрца, без “прыгажосцей” – характэрная для творчасці Твардоўскага. Звяртаючыся да моладзі, паэт напамінае ёй, што, заваёўваючы ішчасце для сыноў, многа крыві пралілі бацькі, якія бралі Зімні і Берлін. І аб гэтым нельга забываць”* [7]. Падзеям Вялікай Айчыннай вайны і пасляваенных пяцігодак прысвечаны быў і новы зборнік Д. Кавалёва “Мы не расстаемся”, аб якім Г. Бураўкін напісаў наступнае: *“Яго вершы крочаць у нагу з жыццём, у іх адчуваецца жывое чалавечае сэрца. Адметная рыса твораў Кавалёва – спалучэнне добрых ідэй з сапраўды мастацкай формай. Паэт наказвае сваіх герояў не толькі ў баях, у працы на нівах калгаса, ці ля станка на заводзе. Ён раскрывае і іх духоўнае жыццё, гаворыць аб чалавечых пачуццях – каханні, дружбе”* [8].

Неабходна адзначыць, што Генадзь Бураўкін ужо ў маладосці не толькі добра сам валодаў мастацкім словам, але мог даволі прафесійна прааналізаваць творчаць іншых, даваў дзейсныя парады. Таму ў дзесятым класе ён стаў старастам літаратурна-творчага гуртка школы № 1 горада Полацка, пра які раскажаў у адным са сваіх артыкулаў: *“Гурток быў створаны пяць год назад, і ў асноўным аб’ядноўвае старшакласнікаў. Ён служыць добрай школай для пачынаючых літаратараў, прывівае любоў да літаратуры, да ўдумлівай працы, выхоўвае мастацкі густ. На пасяджэннях гуртка абмяркоўваем творы гурткоўцаў, ускрываем недахопы і ўказваем шляхі на выпраўленне памылак, выдаем сваю газету “Маладыя сілы”, якая мае вялікі поспех сярод вучняў”* [9]. Менавіта па ініцыятыве гурткоўцаў вясной 1953 года ў школе адбылася сустрэча маладых літаратараў з вядомым беларускім паэтам А. Русаком і крытыкам М. Ларчанкам. У фондах Нацыянальнага Полацкага гісторыка-культурнага музея-запаведніка сёння захоўваецца ўнікальны фотаздымак, на якім зафіксавана пасяджэнне полацкага літаб’яднання “Надзвінне” ў гаркаме КП(б)Б, якое папярэднічала сустрэчы ў школе. На фотаздымку сярод прысутных ёсць і стараста літаратурна-творчага гуртка Г. Бураўкін. Здымак быў перададзены ў музейны фонд былым старшынёй полацкага літаб’яднання А. Савіцкім.

Тэматыка творчасці Генадзя Бураўкіна даволі разнастайная ўжо з юнацтва. У яго

вершах можна было прачытаць і пра партызанскую сястрыцу-раку Дзвіну, якая “адмывала пыльныя твары салдацкія”, “уліваючы ў іх з вадой маладыя сілы”, і пра сіваю маці, якая “прытуляючы да сэрца далоні з мазалямі” сустракала на ганку свайго аднаго з трох сыноў, які застаўся жывым пасля вайны. У яго вершах, як у пачатку творчага шляху, так і пазней, не было ніколі гучных слоў і заклікаў, але за адкрытай публіцыстычнасцю стаяла дасведчанасць, уменне праз канкрэтныя вобразы паказаць ёмістае, багатае на змест жыццё, аб чым сведчаць радкі з верша “Прымаючы камсамольскі білет”: “*Ты дасцінна сваю гімнасцёрку расправіў / З твару кропелькі поту змахнуўшы цішком... / Сустракае цябе цеплынёю ласкавай // Урачысты, асветлены сонцам райком... / Вось такую-ж сталёвага колеру кніжку // На грудзях сагравалі гарачай крывёй / Легендарны Гастэла, адважны Пакрышкін / І Карчагін – вайны грамадзянскай герой*” [10].

Ужо потым, калі Г. Бураўкін пасля заканчэння школы будзе вучыцца на факультэце журналістыкі БДУ, на старонках полацкай гарадской газеты “Сцяг камунізма” надрукуюць яго верш, прысвечаны моладзі. Дакладней, гэта будзе песня “Нас здружыў фестываль”, музыку да якой напісаў кампазітар Ю. Семяняка. З гэтым творам Генадзь Бураўкін прыме ўдзел у Першым полацкім фестывалі моладзі, які пройдзе ў рамках аб’яўленай па усім СССР акцыі, прымеркаванай да VI Сусветнага фестываля моладзі і юнацтва 1957 года. Потым таленавіты паэт напіша яшчэ не адзін десятак песень для дзяцей і дарослых у сааўтарстве з І. Лучанком, В. Раінчыкам, Э. Зарыцкім, Э. Ханком, В. Івановым, У. Буднікам, М. Пятрэнкам і інш.

У сярэдзіне 1950-х гадоў на старонках полацкай газеты з’явіцца і першыя вершы Генадзя Бураўкіна пра каханне. Але, калі верш “Лірычнае”, надрукаваны ў жніўні 1955 года, распавядае пра безадказнае каханне, бо дзяўчына, якую ён пакахаў, просіць галоўнага героя забыць яе, і прапануе застацца з ёй толькі сябрамі; то ў вершы пад такой жа назвай, але надрукаваным праз тры гады, аўтар піша пра сваю “дарагую”, адказвае ўзаемнасцю. Яна “*растрывожыла ў сэрцы вясну*”, закруціла, завіхурыла. Гэты верш быў прысвечаны, верагодна, будучай жонцы Г. Бураўкіна Юліі, з якой паэт шчасліва пражыў больш за паўвека.

Яшчэ на Полаччыне пачала нараджацца і пейзажная лірыка Генадзя Бураўкіна. Яна ў той час была даволі стрыманая: акрамя туманаў, кветак і палёў, ён піша неяк па-асобаму і пра сярдзіты вецер на палях, і пра залатое збожжа з родных ніў, і пра салодкія, нібы мёд, восеньскія яблыкі. Яблыневаму саду Г. Бураўкін прысвяціў асобны верш “Восень у садзе”. У гэтым лірычным творы аўтар славіць працу садоўніка, які з гонарам пазірае на свае цудоўныя дрэвы, на прагнутыя пад багатым ураджаем галіны, на якіх красуюцца залатыя плады [11]. Але не толькі восень вабіла маладога паэта. У 1954 годзе на старонках полацкай газеты быў надрукаваны верш “Ідзе вясна”. Кожны слупок у аўтара са сваім пахам – урадлівай зямлі, лістоў і траў, смалістай сасны і хвоі. Яго творы ўжо з першых радкоў маюць свой каларыт і яркую вобразнасць. Яны поўныя чысціні і прыгажосці.

Паэзія Генадзя Бураўкіна і ў наступныя дзесяцігоддзі будзе напоўнена болей сонцам, чым цемрай. Са зместу бачна, што паэт вельмі праўдзівы, ён улюблёны ў сваю родную зямлю і землякоў, што жывуць і працуюць на ёй. Сярод яго першых вершаў былі і такія, якія прысвячаліся роднаму Полацку, яго сівой гісторыі. Чытаючы іх, хочацца абавязкова пабачыць і тую Дзвіну, і той Верхні Замак. Ужо падчас вучобы Г. Бураўкіна ў Мінску, на старонках полацкай газеты “Сцяг камунізма” ў адным з вераснёўскіх нумароў 1957 года з’явіцца яшчэ адзін яго верш – “Зіменная ноч у Полацку”. Пад такою назвай твор будзе перадрукаваны і ў канцы 1960 года. Толькі вока паэта, закаханага ў свой край, змагло ўбачыць у здавалася б, аднастайным і халодным краявідзе, столькі цеплыні [5]: “*Я люблю тваю дзіўную зімнюю ціш, / Твае казкі начныя, мой горад. / Хто сказаў, што ты ноччу маўчыш? – / Ты не спіш. Ты са мною гаворыш*” [12].

У першы зборнік твораў Г. Бураўкіна “Майская просінь”, які выйшаў ў Дзяржбелвыдавецтве ў 1960 годзе, гэты верш увайшоў пад назвай “Полацкая балада”. У

наступныя гады ён стане адным з самых папулярных вершаў полацкага пісьменніка і будзе перадрукоўвацца яшчэ не раз, з выпраўленымі аўтарам некалькімі радкамі.

Роднаму Полацку ў 1950-я гады быў прысвечаны і яшчэ адзін верш, які двойчы быў надрукаваны ў мясцовай газеце пад рознымі назвамі – “Полацку” і “На прыдзвінскай зямлі”. У ім аўтар спадзяецца на тое, што як бы не разлучаў яго з горадам час, ён зноў з ім сустрэнецца і будзе разам. Паэт верыць, што ў патрэбную часіну родны кут, родны горад заўсёды падставіць “свой локаць”, і на ўсё жыццё застанеца “адданым дружам” [13]. Праз усё жыццё Генадзь Бураўкін пранёс сваю любоў да Полацка, услаўляў яго, сумеў працаваць яго гісторыю. Як казаў пра лірыку Г. Бураўкіна яго сябра Рыгор Барадулін: “Яна надвычай душэўная, бо ідзе яна з радзімы паэта, з паўночнай Беларусі, дзе заўсёды цяпер ўсё паказнае, уяўнае, кідзістае” [5].

Усе вершы і артыкулы Г. Бураўкіна, надрукаваныя на старонках полацкіх газет у 1950-я гады, былі на беларускай мове. Вернасць роднай мове, на якой размаўлялі яго бацькі, выдатны майстра слова здолеў сберагчы на працягу ўсяго жыцця, шмат робячы для таго, каб беларускае слова шырока гучала і кранала душу кожнага чалавека, незалежна ад месца яго пражывання.

Літаратура

1. Бураўкін, Г. Мой Полацк / Г. Бураўкін // Выбраныя творы. – Мінск : Кнігазбор, 2009. – с. 412–418.
2. Першая нарада маладых літаратараў // Большэвіцкі сцяг. – 1952. – 13 студзеня. – с. 3.
3. Панченко, П. Дыхание времени / П. Панченко // Верю полдню / Г. Н. Буравкин. – М. : Молодая гвардия, 1981. – с. 6–8.
4. Бураўкін, Г. Песня карэйскай маці / Г. Бураўкін // Большэвіцкі сцяг. – 1952. – 12 ліпеня. – с. 3.
5. Барадулін, Р. Цвёрдая цана слова / Р. Барадулін // Выбраныя творы : у 2 т. / Г. Бураўкін. – Мінск : Маст. літ-ра, 1986. – Т. 1 : Вершы, паэмы. – с. 3–11.
6. Бураўкін, Г. Першакласнік / Г. Бураўкін // Большэвіцкі сцяг. – 1952. – 2 верасня. – с. 3.
7. Бураўкін, Г. Салдат-стваральнік / Г. Бураўкін // Большэвіцкі сцяг. – 1953. – 25 чэрвеня. – с. 3.
8. Бураўкін, Г. Мы не расстаемся / Г. Бураўкін // Большэвіцкі сцяг. – 1953. – 22 жніўня. – с. 3.
9. Бураўкін, Г. У нашым літаратурным гуртку / Г. Бураўкін // Сцяг камунізма. – 1954. – 22 жніўня. – с. 3.
10. Бураўкін, Г. Прымаючы камсамольскі білет / Г. Бураўкін // Большэвіцкі сцяг. – 1953. – 15 снежня. – с. 3.
11. Бураўкін, Г. Восень у садзе / Г. Бураўкін // Сцяг камунізма. – 1955. – 6 лютага. – с. 3.
12. Бураўкін, Г. Зімяная ноч у Полацку / Г. Бураўкін // Сцяг камунізма. – 1957. – 8 верасня. – с. 3.
13. Бураўкін, Г. Полацку / Г. Бураўкін // Сцяг камунізма. – 1959. – 5 верасня. – с. 3.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ СРАВНЕНИЯ В РОМАНЕ А. ГРИНА «БЕГУЩАЯ ПО ВОЛНАМ»

Роман «Бегущая по волнам» А. Грином был написан в романтическом жанре. Современные критики, несомненно, отнесли бы его к жанру фэнтези, так как действие происходит в выдуманной стране. Произведение, с одной стороны, отличается удивительной нежностью, лиричностью, с другой, имеет захватывающий сюжет и динамичное построение. Неподражаемая гриновская интонация, виртуозное умение создавать особую атмосферу создает у читателя особый настрой и особое отношение к повествованию, которое врезается в сердце читателя раз и навсегда, и его героям. В целом, это рассказ *о несбывшемся* (или о власти *несбывшегося*). Молодой человек, Томас Гарвей, благородный и чувствительный, совершенно случайно попадает в самый центр легенды о Бегущей по волнам – прекрасной девушке, являющейся морякам и путешественникам перед кораблекрушениями.

К. А. Долинин совершенно правомерно указывает, что проблематика содержания речи связана «с традиционной проблематикой тропов и фигур» [6, с. 43]. И. В. Арнольд также уверена, что анализ изобразительно-выразительных средств языка позволяет показать, как образ выступает «в качестве фактора интенсификации сотворчества читателя и средства компрессии информации» [2, с. 89]. Таким образом, раскрыть образ героя, рассказать о его взаимоотношениях с разными людьми А. Грину помогают используемые им различные средства языка, прежде всего сравнения, которых в тексте произведения огромное количество.

Сравнением, как известно, называется образное словесное выражение, в котором изображаемое явление уподобляется другому по какому-либо общему для них признаку, при этом в объекте сравнения выявляются новые, неординарные свойства. О. С. Ахманова квалифицирует его как фигуру речи, состоящую «в уподоблении одного предмета другому, у которого предполагается наличие признака, общего с первым» [3, с. 450]. Это один из типов семантических преобразований, в основе которых лежат аналогия и уподобление.

Исследователи [4; 5; 8; 9 и др.] по-разному подходят к изучению сравнений и рассматривают их с различных сторон, однако практически все уверены, что одним из важнейших признаков удачного сравнения является элемент неожиданности, новизны и оригинальности. Мы солидарны с В. В. Виноградовым в том, что сравнение «оперирует далекими предметами, намеренно берет их из самых разных областей. Его значение всплывает не прямо через слово, хотя и посредством слова, но из отражения одного предмета в другом» [4, с. 104]. Это художественно-образительное средство придает произведению стилистическое разнообразие, в образной форме выражает сущность предмета, привносит в повествование динамизм, эмоциональность и выразительность [более подробно см. об этом в нашей предыдущей работе: 5].

Сравнение может выделять какой-нибудь один признак, а может соотносить друг с другом несколько параллельных ситуаций, которые в дальнейшем ложатся в основу метафорического переноса. В его основе лежит субъективная оценка, которая в языке художественного произведения писателя может быть организована различными способами. Д. С. Лихачев указывает, что роль сравнений заключается в том, чтобы «передать внешнее сходство сравниваемых объектов, сделать объект наглядным, легко представимым» [7, с. 176], а активность их использования обуславливается не только творческой манерой, но и с картиной мира конкретного художника слова. Таким образом, в рассматриваемом нами произведении система сравнений и своеобразные способы их

применения отражают мировосприятие писателя А. Грина, позволяют охарактеризовать его идиостиль, эстетические принципы и нравственно-философские убеждения.

В тексте романа мы выделили две группы сравнений – 1) с эксплицитным основанием и 2) с имплицитным основанием.

Сравнения с эксплицитным основанием содержат прямое наименование общего для сопоставляемых явлений признака. Их главной задачей становится не характеристика предмета, а выражение состояния сравнивающего субъекта, его эмоции: «*Круглые очки, имеющие сходство с глазами птицы*» [10, с. 14]; «*Вошла Дэлия, <...> такая же белокурая, как ее брат*» [10, с. 15]; «*Шагая в ногу, как солдаты, мы обогнули <...> несколько углов*» [10, с. 18]; «*Кружевное платье, оттенка слоновой кости, с открытыми, гибкими плечами, так же безупречно белыми, как лицо, легло вокруг стана широким опрокинутым веером*» [10, с. 66] и т. д.

Сравнения с имплицитным основанием в романе составляют большинство. Они подразделяются на две подгруппы, первую из них образуют сравнения с частичной имплицитностью основания, вторую – с полной имплицитностью основания.

Сравнения с частичной имплицитностью основания содержат наименования тех аспектов предмета, которые имеют общие признаки с соответствующими аспектами эталона, сами же общие признаки не называются. Опущенный компонент достаточно легко восстанавливается на базе предмета сравнения и эксплицитно выраженной части основания: «*Ассоциация с чем бы то ни было могла быть мгновенной, дав неожиданные слова, подобные трещинам на стекле от попавшего в него камня*» [10, с. 17]. В этом фрагменте сравнение «*подобные трещинам на стекле*» называет лишь аспект, по которому ведется сопоставление, а на наличие общего признака (*направление, рисунок, число и длина трещин*) указывает в последующем компоненте текста, за пределами сравнения. Иными словами, основание сравнения реализовано частично. В следующем примере: «*Я видел хозяина всего один раз, когда платил деньги. То был грузный человек с лицом кавалериста*» [10, с. 4] – сравнение с *лицом кавалериста* указывает, что общие признаки характерны для лица человека, о котором идет речь, и лица кавалериста, но сами признаки не названы. Отметим, что частичной имплицитностью характеризуются, прежде всего, сравнения с глагольным основанием, если признак, выраженный этой частью речи, сам по себе не достаточен для мотивировки, а необходимый конкретизирующий компонент не представлен: «*Наивно и представительно красуясь здоровенной грудью, обтянутой кокосовой сеткой, выпячивая ее, как петух*» [10, с. 38]. Сходство характеризуемого человека (Горация) с петухом состоит не в том, что он «*выпячивает грудь*», а в том, как именно это делает, поэтому если бы наличествовал конкретизирующий компонент (например, *с гонором, важно* и пр.), сравнение выступало бы в эксплицитной форме. В конструкциях с *творительным основанием* сравнения конкретизирующий компонент основания представлен имплицитно в том случае, если форма творительного падежа не сопровождается определением, выраженным именем прилагательным, и не может быть заменена им: «*В знак душевного мира, а может быть, и различных надежд, какие чаще бывают мухами, чем пчелами, Проктор налил всем по стакану рома*» [10, с. 82]. Имплицитность отсутствует, если замена возможна (как например в представленном ранее примере: «*Кружевное платье <...> легло вокруг стана широким опрокинутым веером...*») Конструкция легко может быть трансформирована, ср.: *легло, словно широкий опрокинутый веер* или *легло, подобно широкому опрокинутому вееру*).

В состав *сравнений с полной имплицитностью основания* не входят ни наименования аспекта, в котором ведется сопоставление, ни наименование общего для предмета и эталона признака: «*Это было судно-джентльмен*» [10, с. 19]; «*Гез – суций дьявол*» [10, с. 31]; «*Вот они! – закричал Бавс. – Вот червонные валеты карнавала*» [10, с. 105]; «*Свинья и подлец ваш Гез*» [10, с. 127].

Выделенные нами в тексте произведения сравнения с имплицитностью основания (частичной или полной) в зависимости от того, какие элементы текста предоставляют возможность реконструкции опущенного основания, подразделяются на несколько подгрупп, первую из которых составляют те, основание которых восстанавливается путем внутренней реконструкции. Она возможна на базе эксплицитно выраженных компонентов сравнения: знания о свойствах составляемых объектов позволяют читателю понять, какие общие признаки характерны для предмета и эталона сравнения. В большинстве случаев таковыми являются конкретные признаки, воспринимаемые органами чувств: «Звуки города сливались в один монотонный неясный шум, подобный шуму отдаленно едущего экипажа» [10, с. 19]; «Мы проехали мимо парохода, превращенного в люстру» [10, с. 974]. Сравнения этого типа автор часто сопровождает указаниями на условия, которые дают возможность читателю наглядно представить изображаемое: «У нее [Дэзи] были маленькие загорелые руки и босые тонкие ноги, производившие под краем юбки впечатление отдельных живых существ, потому что она непрерывно переминалась или скрещивала их, шевеля пальцами» [10, с. 72]; «музыка вдруг раздастся, ноги делаются точно мешки. Стою – ни взад ни вперед» [10, с. 83].

Ко второй группе относятся сравнения, основание которых восстанавливается путем внешней реконструкции, производимой на основе элементов текста, находящихся за пределами сравнения: «Ну, как, – сказал он, стоя у трапа, когда я начал идти по нему, – правда, «Бегущая по волнам» красива, как **“Гентская кружевница”**» [10, с. 26]. Для того чтобы понять смысл этого сравнения, необходимо обратиться к последующему тексту: «“Гентская кружевница” было судно, потопленное сто лет назад пиратом Киддом Вторым за его удивительную красоту, которой все восхищались» [10, с. 26].

К третьей группе относятся сравнения, для восстановления которых используется как внешняя, так и внутренняя реконструкция: «Однако нам следует выпить, без чего спасение неполное. Теперь вы – **как новорожденный**, и примете морское крещение» [10, с. 73]. Здесь, с одной стороны, представлен рассказ автора, почему герой является новорожденным (он спасен моряками, хотя практически был обречен на гибель, когда его ночью сбросили с парохода), с другой – читателю необходимы сведения о жизни и быте моряков той исторической эпохи. Т. В. Адамчук, проанализировав такие моменты на материале англоязычных художественных текстов, приходит к выводу, что «средства выразительности, детализирующие событие, характер, эмоции, помогают читателю почувствовать себя участником описываемых в романе действий, глубже понять переживания героев, их настроение, поведение» [1, с. 86]. Особо в романе выделяются сравнения, используемые автором не для характеристики предмета, явления по какому-либо признаку, а для сообщения о самом существовании сходства: «Когда она [Дэзи] улыбалась, походила на снежок в розе» [10, с. 72]. Р. М. Фрумкина отмечает, что для понимания сравнений этого типа реконструкция основания не требуется, так как они основаны на похожести, когда предмет и эталон «сравниваются и отождествляются не путем анализа (выделения признаков и разложение на элементы), а <...> как неразложимые целостности» [9, с. 25].

Сравнения в художественном произведении несут различную функциональную нагрузку. Так, в тексте анализируемого нами романа они выполняют прежде всего компрессивную функцию, так как их использование способствует прежде всего экономии языковых средств. А. Грин создает их для того, чтобы образно, выразительно и в то же время кратко передать различные свойства, качества предмета, лица, главными из которых становится эмоциональное описание физических и духовных качеств людей: «шагая тяжело и широко, наклонив голову, как если бы боялся стукнуться лбом» [10, с. 24]; «действуя, как японец, тончайшими палочками» [10, с. 72]; «первый, напоминающий разжиревшего, оскаленного борова, широко расставив локти, курил» [10, с. 105]; «ринулся за мной, как собака» [10, с. 123]; «он [Гез] <...> кинулся на меня, как

отраженный от стены мяч» [10, с. 143]. Встречаются сравнения, с помощью которых передается форма предмета: «*сотни всяческих труб <...> этих подобий Эйфелевой башни»* [10, с. 54], его размер: «*обматывал рукоятку ножа тонким, как шнурок, ремнем»* [10, с. 76], положение в пространстве: «*серпантинная лента длинной спиралью опустилась на руку Дэзи»* [10, с. 94], а также состояние природы: «*день был горяч, душен, как воздух над раскаленной плитой»* [10, с. 30] и т. д. Вторая функция сравнений – ассоциативная. Их основной задачей становится передача эмоционального состояния персонажа: «*Выйдя на тротуар, я остановился в недоумении, как останавливается человек, стараясь угадать нужную ему дверь»* [10, с. 19] (для читателя более важным, значимым становится эмоциональное состояние героя (неуверенность), выразившееся в этой ассоциации), а не его действия. Автором они используются и для того, чтобы подчеркнуть неясность, необъяснимость мотивов сопоставления.

В заключение следует отметить, что сравнение как один из типов семантического преобразования языковых единиц делает произведение более ярким, выразительным, эмоционально насыщенным. Оно выступает в качестве средства реализации лингвистической активности писателя, стремящегося в своей речи к особому, образному, представлению людей – персонажей романа, окружающей их природы, явлений жизни и т. д.

Литература

1. Адамчук, Т. В. Идиостилизация эмоциогенности англоязычного художественного текста / Т. В. Адамчук // Гуманитарные науки и образование. – 2015. – № 1. – С. 84–87.
2. Арнольд, И. В. Импликация как прием построения текста и предмет филологического изучения / И. В. Арнольд // Вопросы языкознания. – 1982. – № 4. – С. 87–89.
3. Ахманова, О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – М. : Сов. энциклопедия, 1966. – 608 с.
4. Виноградов, В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. В. Виноградов. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – 251 с.
5. Водясова, Л. П. Семантические особенности и функциональная нагрузка сравнений в романе А. М. Доронина «Баягань сулейть» («Тени колоколов») / Л. П. Водясова // Litera. – 2015. – № 2. – С. 1–13.
6. Долинин, К. А. ИмPLICITное содержание высказывания / К. А. Долинин // Вопросы языкознания. – 1983. – № 6. – С. 40–42.
7. Лихачев, Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. – 3-е изд. – М. : Наука, 1979. – 360 с.
8. Серебренникова, Н. Г. Эпитет, метафора и сравнение. Проблема соотношения полисемии и омонимии на уровне эпитета / Н. Г. Серебренникова // Гуманитарные науки и образование. – 2015. – № 4. – С. 139–144.
9. Фрумкина, Р. М. Смысл и сходство / Р. М. Фрумкина // Вопросы языкознания. – 1985. – № 2. – С. 24–27.
10. Грин, А. Бегущая по волнам : роман; рассказы / А. Грин. – М. : Худож. лит., 1989. – 288 с.

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ БРАСЛАВЩИНЫ

Культурное наследие Браславского района богато и разнообразно. Здесь имеется много памятников археологии; ученые находят неолитические стоянки, городища железного века и периода Полоцкого княжества, курганные могилы, развалины замков периода Великого княжества Литовского. Браславщина изучалась достаточно давно: и учеными Российской империи, и Польши и, конечно же, учеными советского периода. Район имеет самую большую концентрацию культовых сооружений в нашей республике: церкви, костелы, часовни. Всего, в пределах Браславского Поозерья, насчитывается более тридцати церквей и костелов. В отдельных населенных пунктах соседствуют церкви и костелы, построенные в конце XIX–XX веков [2; 7, с. 3].

Например, Петропавловский костел в деревне Дрисвяты, построенный общественным деятелем, архитектором, поэтом Леоном Витаном-Дубейковским в 1929 году совместно с группой учеников. Костел – пример архитектуры традиционного народного зодчества с элементами стиля «модерн».

Также в деревне Дрисвяты находится церковь, которая была построена из кирпича по проекту ковенского губернского архитектора А. Шпаковского в 1908 году. Церковь – памятник архитектуры псевдорусского стиля.

В городском поселке Видзы находится Троицкий костел, который является одним из самых высоких костелов в Беларуси. Его высота составляет пятьдесят девять метров. Храм сооружен из красного кирпича. Костел – памятник архитектуры неоготического стиля. Полностью строительство было окончено в 1914 году. Построен по проекту архитектора В. Михневича (альтернативный проект создал поэт и архитектор Л. И. Витан-Дубейковский). Свой вклад в строительство храма внесла помещица из Новлян Митославская. На его месте существовал древний костел, основанный в 1381 году; в 1498 году виленский бискуп В. Тобар финансировал новый костел для монахов-бернардинцев. Существующий храм во время боевых действий в конце 1915 года был поврежден, а в двадцатые годы минувшего столетия восстановлен. 16 декабря 1943 года деревня была сожжена фашистами, огонь полностью уничтожил храм, во время пожара погиб ксендз, отказавшийся его покинуть. В 1948 году храм был закрыт (изначально был приспособлен под склад льна; в 1960-1970-е годы в нем размещались: спортивный зал, мастерские СПТУ, тир). Здание храма возвращено верующим в 1989 году [7, с. 51].

Храм прекрасно вписался в ландшафт (на бывшей рыночной площади с лавками), вырастая из его наивысшей точки двумя стройными башнями, доминируя в центре малоэтажной застройки.

В начале XX века католический приход в Видзах относился к числу самых больших по численности верующих во всей Ковенской губернии. Поэтому новый храм задумывался как огромное монументальное сооружение. Костел строили несколько лет и торжественно освятили осенью 1913 года. Костел пострадал в годы Первой мировой войны, и, как напоминание об этом, в его стену вмурованы боевые снаряды.

Недалеко от костела установлен крест с мемориальным знаком в память жертв сталинских репрессий. Неподалеку от креста находилось здание районного отделения НКВД, где томились десятки невинных жертв террора.

Также в городском поселке Видзы находится церковь Святого Успения. Она построена из красного кирпича в 1910 году. В композиции и декоре здания использованы элементы архитектуры стиля «модерн» [7, с. 80]. Кроме того, в городском поселке Видзы находится могила известного государственного и общественного деятеля Польши, одного из руководителей восстания 1794 года Т. Вавжецкого.

В деревне Опса находится костел Святого Яна. Он построен в начале XX века из кирпича в неоготическом стиле.

Браславская земля сохранила первый каменный комплекс бернардинского монастыря с костелом Святой Троицы в Друе, построенный на средства Казимира Льва Сапеги в 1643–1646 годах. На самом берегу Двины находится Борисов камень с шестиконечным крестом и надписями – памятник эпиграфики XII века [9, с. 109].

Очень привлекательным является небольшой храм Святого Юзефа из природного камня в деревне Бородиничи, построенный в 1836 году.

Бесконечно притягателен по красоте район деревни Слободка. Он включает в себя четыре древних городища. Самыми загадочными являются городища Масковичи и Ратюнки. С Масковичей открывается волнующая глаз панорама озер и крупных холмов. Поселение по неизвестной причине прекратило свое существование в начале XIV столетия: оно содержит самую большую коллекцию скандинавских рунических надписей, выполненных на обломках костей животных. Предположительно, это поселение являлось центром региона в XI–XIII веках и носило ремесленно-торговый характер. С окружающих холмов издали виден двух-башенный костел Провидения Божьего в Слободке [10, с. 69]. Храм возводился на протяжении 1901–1903 годов на возвышении, с выровненной площадкой, которая со стороны площади поддерживается довольно высокой оградой из бутового камня. Неслучайно выбрано место строительства: ранее здесь был костел, возведенный на средства рода Мирских.

В архитектуре костела сочетаются элементы романской и готической архитектуры. К главному входу храма ведет широкая каменная лестница. Здание построено из кирпича и покрыто штукатуркой.

Значительную ценность представляют железные оковки дверей костела, завесы на которых решены в виде растительных композиций. По оценкам специалистов, оковка этого костела является одним из лучших образцов кузнечного мастерства на территории Беларуси.

Что касается интерьера храма, то первоначально его украшали центральный и два боковых алтаря. В восьмидесятые годы XX века художниками из Витебска была сделана роспись костела. На поверхности стен не осталось ни одного квадратного метра, не покрытого библейскими сюжетами и орнаментами. Подобные интерьеры не характерны для Восточной Европы, их можно встретить, преимущественно, в Испании и Португалии [4].

На территории Браславщины имеется ряд археологических памятников. Наиболее древним археологическим памятником в данном регионе является неолитическое поселище Дубки, возраст которого равняется пяти тысячам лет до наших дней. Размещается поселище на северо-восточном берегу озера Дривяты в двухстах метрах на юго-восток от деревни Дубки, на территории спортивного лагеря «Чайка». Открыто поселище в 1964 году. Раскопки проводились в 1988 году под руководством В. П. Ксендзова. Здесь найдены орудия труда и отходы их изготовления; остатки стрел; шесть скребков с крутым дугоподобным краем; проколки; обувь; мешки для переноса еды и воды. Поселище Дубки оставлено населением нарвенской культуры, которое в эпоху неолита жило в Северной Беларуси и Прибалтике.

На Браславщине сохранилось большое количество курганов. Курганы над могилами возводились, в основном, на протяжении VII–XII веков. В VII–X столетиях захоронения делались по обряду кремации, а в XI–XII веках – по обряду труположения. На Браславщине до нашего времени сохранились курганы в Рацком бору (16 насыпей); Ахремовцах (74 насыпи); Жвиринях (3 насыпи); Замосье (4 насыпи); Кузьмовщине (3 насыпи); Опсе (80 насыпей); Укле (11 насыпей), Рожках (4 насыпи); Шалтенях (3 насыпи). Всего на территории Браславского района находится триста шестьдесят семь курганов.

В полутора километрах на юго-запад от деревни Пашевичи, на мысе озера Дривяты найден очень интересный и редкий для территории Беларуси археологический памятник – грунтовый могильник периода Раннего Средневековья. В отличие от курганных насыпей, грунтовые могильники не выделяются на поверхности земли, поэтому и малоизвестны. Могильник около деревни Пашевичи датируется XI–XIII веками. Этот археологический памятник считается первым известным городским могильником XI–XIII столетий в Северной Беларуси.

Любителям археологии и истории можно порекомендовать городище в Браславе (IX–XV века). Оно таит в себе еще много загадок, так как раскопки на нем проводились всего лишь четыре раза. Городищу повезло – ни одна бомба не попала в него в период Великой Отечественной войны [6, с. 7].

На оборонном валу городища находится памятник врачу, общественному деятелю Станиславу Нарбуту. Имя доктора уже при жизни стало легендарным. Станислав Нарбут был безотказным в лечении, помогал каждому, кто к нему обращался. В тех случаях, когда человек не мог оплатить лечение, доктор оказывал помощь безвозмездно, более того, помогал приобрести лекарства. Станислав Нарбут за личные сбережения возвел для местных жителей лечебницу в городе Браславе. Также долгое время он возглавлял добровольную пожарную охрану в Браславе, участвовал в работе страховой кассы, был режиссером и актером любительского театра. Доктор Станислав Нарбут похоронен в 1926 году на Замковой горе. В лечебнице, которую “окрестили” Нарбутовской, в 2006 году создан женский православный скит Святого великомученика Пантелеймона [4, с. 444].

В Браславе, у подножия Замковой горы, находятся костел и православная церковь. Костел является первым каменным зданием, которое было построено в начале XIX столетия. Храм был возведен из камня в 1824 году. Предшествующее деревянное здание сгорело вместе с городом во время боя повстанцев с царским отрядом в мае 1794 года. Перестройка костела выполнена в 1897 году. Храм приобрел другой архитектурный образ. Теперь это здание, возведенное из камня и красного кирпича и покрытое двускатной крышей. Стены сделаны из больших камней различного цвета, в которых одна грань имеет плоскую поверхность. Оконные проемы, карнизы, ряд других архитектурных деталей выполнены из красного кирпича. Интерьер храма много раз переделывался, от костела 1824 года сохранились фрагменты северной и восточной стен. Они сделаны в технике рязынкowej мурованки. Здесь можно увидеть не только вольное размещение мелких камней, но и многочисленные солярные мотивы. Специалисты насчитали двадцать девять отображений солнца. Вероятно, их возникновение в декоре храма неслучайно, а имело некий сакральный смысл. На хорах имеется орган начала XX столетия. В главном алтаре хранится копия образа Матери Божьей Браславской – одной из самых почитаемых католических святынь Браславщины. Мать Божью Браславскую называют Владычицей окрестных озер, заступницей и покровительницей браславского края. До XIX века икона хранилась в браславском униатском монастыре на острове Неспиш; в костел попала после закрытия монастыря. В костеле находится копия начала XX столетия с более древнего изображения. Икона открывается в наиболее торжественных случаях, а также перед паломниками. С 2000 года костел в Браславе стал санктуарием – местом паломничества верующих, а день 22 августа в католическом календаре отмечен, как день почитания Матери Божьей Браславской, Владычицы озер. В 2009 году икона была признана чудотворной.

Рядом с костелом находится церковь Святого Успения, построенная в XIX столетии в псевдорусском стиле [7, с. 92, 99].

Очень богат интерьер храма, украшенный более чем ста иконами. Трехъярусный иконостас выполнен в конце XIX века предположительно киевскими мастерами. В первом ярусе рядом с царскими воротами находится храмовая икона «Успение». Второй ярус

составляют икона «Гайная вечеря» и изображения святых. В третьем ярусе помещены иконы пророков Ильи и Моисея, а также две иконы страстного цикла: «Несение креста», «Снятие с креста».

Многочисленные иконы, среди которых есть произведения XVII–XVIII столетий с чертами местных школ, украшают аналой, клиросы, притвор церкви.

Рядом с церковью расположено здание, в котором прежде размещалась церковноприходская школа, построенное одновременно с храмом в 1897 году и имеющее общие элементы декора. Сейчас здесь находится православная воскресная школа.

Архитектурную ценность представляет застройка бывшей колонии для служащих Браславского повета, возведенная в 1924–1926 годах. Застройка находится возле центральной площади Браслава и занимает более одного гектара. Проект комплекса выполнил известный архитектор, профессор Виленского университета Юлиуш Клос. Зодчий весьма удачно использовал слегка холмистый рельеф площадки, живописно приподнятой над озером Дривяты, и создал целостный ансамбль. Застройка состояла из восемнадцати зданий, среди которых были суд, дом спорта, дом инженера, жилой дом для старосты, усадебные жилые дома для служащих, хозяйственные постройки. Большинство зданий сохранилось до нашего времени, хотя и с определенными изменениями.

Одно из интересных зданий комплекса – одноэтажный жилой дом для старосты (главы администрации повета в двадцатые – тридцатые годы прошлого столетия). Дом имеет сложную высокую крышу с мансардами, которая создает ступенчатую композицию. От здания открывается красивая панорама на озеро Дривяты, к нему по склону ведет каскад лестниц. Неплохо сохранились два двухэтажных дома, ограничивающих застройку с западной стороны. Привлекает внимание шатер над колодцем. Ю. Клос спроектировал его в традициях народного зодчества. Высокий, гармоничных пропорций шатер, завершенный фигурным шпилем, опирается на четыре профилированных столба с подкосами. Это небольшое, но очень красивое сооружение считается одним из архитектурных символов Браслава.

После завершения строительства комплекса возле него постепенно стала формироваться новая площадь Браслава. В 1929 году ее украсило представительное двухэтажное здание с колоннами для размещения поветовой администрации. Здание сохранилось без изменений, сейчас здесь расположена районная администрация.

В центре Браслава, в районе улиц Первого Мая и Юренко, находится старое городское кладбище. Самые ранние захоронения на нем датируются серединой XIX столетия. Кладбище отражает этнические особенности Браслава и окрестностей. Здесь есть католическая, православная части, места компактного захоронения русских староверов и татар. Сохранились остатки воинских захоронений солдат российской армии периода Первой мировой войны и польских солдат, погибших в 1920 году.

На территории Браславского района сохранились также дворцово-усадебно-парковые комплексы. Примером такого комплекса может служить усадьба графа Ф. Плятера, построенная в 1904 году. Усадьба расположена на восточном берегу озера Опса. Архитектурный ансамбль усадьбы включает усадебный дом, флигель, хозяйственные постройки и парк. С востока усадьба обнесена фигурным штaketником, укрепленным столбцами из бутового камня; с южной стороны ограничена ручьем, через который перекинут одно-арочный мост. В центре композиции, в глубине парадного партера, расположен дом. Северная часть территории отведена под хозяйственную зону. Небольшой пейзажный парк ландшафтной композиции с трех сторон окружает усадебные строения. Из старых посадок: шестиствольный ясень, три сибирские пихты. Центральный парадный зал имеет выход на широкую террасу, от которой начинается спуск к воде в виде каскада лестниц [7, с. 130].

Еще одна усадьба находится в Видзах-Ловчинских. Она расположена на восточной окраине деревни, на северном берегу озера Дворное. С конца XVIII века до 1816 года эта

усадьба принадлежала Т. А. Вавжецкому. Усадьба – характерный пример местной интерпретации архитектуры классицизма. Ансамбль усадьбы сформирован вдоль берега озера. Его композиционным центром является усадебный дом с парадным прямоугольным партером перед ним. С восточной стороны к партеру примыкает хозяйственный двор, обнесенный оградой с воротами. Рядом с домом с западной стороны сохранился пейзажный парк.

Усадебный дом построен в конце XVIII – начале XIX веков. В 1900 году здесь была возведена двухэтажная арочная галерея с аттиком в стиле ренессанса (архитектор Т. Растворовский). Парк занимает площадь в пять гектаров, в западной части его много деревьев хвойных пород – ель, лиственница. На северной окраине посажены декоративные группы деревьев, в куртины включены: дугласия сизая, ель обыкновенная, тополь белый, сосна веймутова и липа. Среди редких видов – клен остролистный Шведлера, дуб красный, дуб скальный, ель колючая голубая, конский каштан обыкновенный, клен приречный и другие [7, с. 58].

Недалеко от усадьбы находится сероводородный источник. В XIX веке здесь действовал курорт, который использовал сероводородные воды родника и лечебные сапропели. В шестидесятые годы XIX столетия курорт насчитывал шестьдесят 60 ванн, здесь работали два врача [3]. Родник представляет собой один из немногих сохранившихся в естественном состоянии сернистых ключей. Из родника берет начало ручей. В настоящее время ключ не охраняется, хотя по своей научной, эстетической и бальнеологической ценности родник может относиться к памятникам природы [1, с. 19].

Получить историческую, природную и этнографическую информацию можно, посетив историко-краеведческий музей в Браславе, экспозиция которого была открыта в 1988 году. Музей расположен в деревянном особняке, построенном в тридцатые годы XX века для размещения в нем частной типографии. Здание имеет примечательную трехуровневую планировку. Небольшие площади шести экспозиционных залов и выставочного помещения наиболее подходят для индивидуального посещения. Экспозиция музея знакомит посетителей с историей Браславщины. Шесть экспозиционных залов содержат свыше тысячи экспонатов. Широко представлен комплекс археологических материалов: раскопки городища Замковая гора в Браславе, курганных групп VII–XII веков, замков XVI–XVI столетий – Иказнь, Дрисвяты, Друя [8, с. 3]

Кроме того, действует Музей ремесел, расположенный в здании мельницы, построенной в начале XX века. Привлекательное здание из колотого камня и кирпича было отреставрировано специально под музей. Экспозиция открыта в 1995 году. Она отражает наиболее традиционные для Браславщины направления народного творчества: плетение из лозы, соломки, других природных материалов; ткачество, гончарное дело.

Таким образом, на территории Браславского района широко представлены памятники археологии, являющиеся свидетельствами становления примитивных форм хозяйствования, усадебно-парковые комплексы, памятники промышленной архитектуры и народных промыслов, характеризующие экономическое развитие Браславщины в разные периоды времени; культовые сооружения, представляющие собой бесценные памятники зодчества Беларуси, а также памятники, связанные с историческими событиями, жизнью и деятельностью выдающихся людей. Их количество значительно, однако, большая часть историко-культурного наследия утрачена в результате разрушительных войн, пожаров и, отчасти, небрежного отношения к ним людей. Наличие большого количества культурно-исторических и археологических памятников на данной территории открывает широкие перспективы для развития культурно-познавательного туризма в данном районе. Для усиления культурно-познавательного профиля Браславского района, в первую очередь, необходимо разработать маршруты, которые бы отражали историко-культурную специфику Браславского Поозерья.

Літаратура

1. Вінакураў, В. Геалагічная спадчына Браслаўшчыны / В. Вінакураў // Браслаўскія чытанні : матэр. V-й навук.-краязн. канф., прысвеч. 935-годдзю згадкі Браслава ў пісьмовых крыніцах / К. Шыдлоўскі [і інш.]. – Браслаў, 2001. – с. 17–22.
2. Вінакураў, В. Ледавікавыя валуны Браслаўшчыны / В. Вінакураў // Народнае слова. – 1994. – 4 жніўня.
3. Геалагічныя помнікі прыроды Браслаўшчыны // Браслаўская звязда. – 2001. – 13 студзеня, 8 жніўня, 15 жніўня.
4. Костел Сердца Іисуса в Слободке [Электронный ресурс] // Braslavskie.by. Интернет-портал Браславского Поозерья. – Минск, 2007–2013. – Режим доступа: <http://braslavske.by/attraction/kostel-serdca-iisusa-v-slobodke>. – Дата доступа: 02.09.2020.
5. Памяць : Браслаўскі раён : гісторыка-дакументальныя хронікі гарадоў і раенаў Беларусі / рэдкал. К. В. Велічковіч [і інш.]. – Мінск, 1998. – с. 444–445.
6. Семянчук, Г. М. Замкавая гара ў Браславе / Г. М. Семянчук, К. С. Шыдлоўскі / Мінск : Полымя, 1994. – с. 6–7.
7. Шыдлоўскі, К. Архітэктурная спадчына Браслаўшчыны : гіст.- архітэктур. нарыс / К. Шыдлоўскі. – Мінск : Полымя, 1996. – 158 с.
8. Шыдлоўскі, К. Браслаўскі гістарычна-краязнаўчы музей : даведнік / К. Шыдлоўскі. – Мінск : Полымя, 1992. – с. 3–4.
9. Шыдлоўскі, К. Друйскі Барысаў камень. З гісторыі адкрыцця і даследвання / К. Шыдлоўскі // Браслаўскія чытанні : матэр. VI-й навук.-краязн. канф., прысвеч. 150-й гадавіне з дня нараджэння браслаўскага лекара, грамадскага дзеяча Станіслава Нарбута (1853–1926), 7–8 мая 2003 г. / К. Шыдлоўскі [і інш.]. – Браслаў, 2003. – с. 109–112.
10. Шыдлоўскі, К. Мастацкая значнасць касцела і царквы / К. Шыдлоўскі // Браслаўскія сшыткі. – 1997. – № 2. – с. 69–71.

Гарбуль Л.П.

(Литовская республика, г. Вильнюс)

О ЛЕКСИЧЕСКИХ ЗАИМСТВОВАНИЯХ ИЗ ПИСЬМЕННОСТИ ВЕЛИКОГО КНЯЖЕСТВА ЛИТОВСКОГО В РУССКОМ ПРИКАЗНОМ ЯЗЫКЕ XVII ВЕКА

Изучение межславянского языкового взаимодействия имеет давнюю традицию, восходящую к 50–70 годам XIX столетия [5, с. 44–58]. В результате этих исследований было установлено, что межславянские языковые контакты в XV–XVII веках, в большинстве случаев, носили сложный характер, то есть были посредственными. Согласно нашим данным, одна из разновидностей приказного языка, а именно, дипломатическая корреспонденция Московского государства (далее МГ), в XVII веке и в более раннее время (конец XV–XVI вв.) испытывала сильное влияние польского языка [5; 7; 9; 13; 14; 15]. При этом в большинстве случаев польское влияние осуществлялось через посредничество канцелярского языка Великого княжества Литовского (далее ВКЛ) и/или «простой мовы» (в своих изысканиях мы опираемся на определение этого понятия, предложенное М. Мозером [20, с. 221, 228, 233–250]). Так, при заимствовании более девяти сот лексических и свыше трех сот тридцати семантических полонизмов в роли посредника в более чем 81% случаев выступала письменность ВКЛ [5, с. 422, 425; 7, с. 252–253, 254; 8, с. 75; 9, с. 15; 10, с. 52; 13, с. 207; 14, с. 405]. Однако роль письменности ВКЛ в польско-русских языковых контактах XV–XVII столетиях не ограничивалась только посредничеством. Наши материалы позволяют говорить о том, что актовый язык ВКЛ и «простая мова» являлись не только посредниками, но и донорами в межславянском

языковом взаимодействии.

К настоящему времени нам удалось выявить девятнадцать лексических заимствований и пять семантических калек из письменности ВКЛ, отмеченных в дипломатической корреспонденции МГ XVII века. [6, с. 79–83, 86–89; 7, с. 211–214, 219–220, 222–223, 225–226, 232, 237, 241; 8, с. 66–67, 70–71; 9, с. 5–6; 11, с. 282, 283, 285; 12, с. 70, 72].

В данной публикации рассмотрим одно слово, которое, по нашему мнению, представляет собой заимствование из письменности ВКЛ в приказном языке XVII века.

Существительное *капицизна* в значении ‘подать на право изготавливать хмельные напитки (водку, пиво и т. п.) и торговать ими’ зарегистрировано в документе, отражающем отношения МГ с ВКЛ: «*Нашему царскому / Величеству пожаловати ихъ въ город Могилев кабакомъ, съ торгомъ и капицизною, во владенье и до заведыванья бурмистровъ*» (1654 г.) [1, с. 227–228]. В русском письменном языке это слово пока представлено единичной фиксацией.

Анализируемое существительное следует отнести к словам с неясной и спорной этимологией: одни исследователи считают его внутри-славянским дериватом с праславянским корнесловом и словообразовательными аффиксами, и возводят к праславянскому **кора* ‘куча, груда; стопа, кипа’, производному от **kopati* (1 л. ед. ч.); *корайR* ‘ударять, бить (ногой, копытом)’, ‘рыть, копать’ [27, т. 4, с. 244, 259; 26, вып. 11, с. 10–12, 18–20], либо к праславянскому **каръ* ‘вместилище’ [18, т. 2, с. 368, 380–381; 26, вып. 9, с. 151]; другие связывают его со среднелатинским *saragium* ‘вид побора, подати’, что представляется менее вероятным с фонетической и словообразовательной точек зрения [18, т. 2, с. 380–381; 30, t. II, s. 250; 31, t. III, s. 545].

По мнению В. Витковского [34, s. 72] и составителей одного из исторических словарей русского языка [22, вып. 7, с. 68], это слово является лексическим заимствованием из польского. Как полонизм *капицизна*, *кабицизна*, *капицизна*, *копицизна* (в этом варианте данная лексема представлена только двумя примерами под 1538 г. и 1555 г. [16, вып. 14, с. 274, 275].), *капицина*, *капицына*, *капыцина*, *капъсчина* ‘пошлина ад спиртных напїткаў’ квалифицируется и в некоторых исследованиях по истории белорусского и украинского языков [2, с. 139; 3, с. 84; 23, вып. 14, с. 47]. Однако в этимологических словарях белорусского и украинского языков не исключается возможность исконности этой лексемы [27, т. 4, с. 259; 18, т. 2, с. 380–381]. Более того, в этимологическом словаре украинского языка высказывается предположение о том, что в польском языке *kapszczyzna* ‘податок за право виготовлення горїлки або пива’ является калькой соответствующего староукраинского юридического термина [18, с. 380–381].

Таким образом, вызывает споры не только происхождение рассматриваемой лексемы, но разногласия порождает также вопрос о направлении межъязыкового влияния внутри славянского ареала. В связи с этим обратимся к истории анализируемого существительного в восточнославянских языках и польском языке.

В актовом языке ВКЛ лексема *капицизна*, *капицизна*, *кап(ь)цизна*, *капицына* в интересующем нас значении регистрируется с середины 90-х годов XV столетия, с этого времени она входит в активное употребление и отмечается в документах до конца XVII века [16, вып. 14, с. 274–275; 23, вып. 14, с. 47, 48; 21, т. 1, с. 294; 19, с. 328; 24, кн. 1, с. 358]. Заметим, что уже в первой четверти XVI века засвидетельствовано и производное от анализируемого существительного – прилагательное *капицизный* [16, вып. 14, с. 275; 23, вып. 14, с. 47]. Слово *капицина* в значении ‘пошлина с напитков’ представлено в лексикографическом источнике, отражающем украинский язык XIX века [17, т. 2, с. 219]. В словаре современного украинского языка лексема *капицина* ‘мито з напоїв’ снабжена пометой «заст.» [4, с. 522], а в этимологическом словаре украинского языка – пометой «іст.» [18, т. 2, с. 380]. В белорусском языке, как и в русском, история рассматриваемой лексемы не прослеживается далее XVII века.

В старо-польском языке с 40-х годов XV века известно существительное *korczyzna* ‘rodzaj daniny składanej w sporach (korach) zboża’ [33, t. III, s. 339]. В указанном значении эта лексема регистрируется в словаре польского языка XVI столетия, где приводится пять ее употреблений и отмечается, что, в виде исключения, она встречается и в значении ‘opiata od warzenia i (lub) sprzedaży trunków w Wielkim Księstwie Litewskim piacona w korach groszy’ [32, t. X, s. 616], но таких примеров мы здесь не обнаружили. В этом значении в том же источнике приводится *karczyzna* (6 случаев), засвидетельствованное в середине 60-х годов XVI века (эти данные уточняют информацию, приведенную нами ранее [7, с. 223].) и, по мнению составителей словаря, являющееся вариантом лексемы *korczyzna*, который возник на белорусской почве как результат отраженья аканья [32, t. X, s. 616–617]. Следует обратить внимание на то, что в этом словаре лексема *korczyzna/karczyzna* не сопровождается статистической характеристикой, так как в материалах картотеки она не представлена, а данные о ней приводятся по другим источникам.

А. Баньковский отмечает, что *karczyzna* ‘opiata od warzenia piwa’ фиксировалось в XVI веке на Подляшье [28, t. 1, s. 793]. В словарях, отражающих польский язык XVIII–XIX веков, представлены лексемы *kapszczyzna* ‘czorowe, podatek za prawo rkdzenia wódki albo piwa’ и *korczyzna* ‘czkńж z kory zboża pobierana nigdyń za robotk przez komornikow’ и указывается, что их бытование ограничивается XVIII веком [29, t. II, s. 311–312, 439; 30, t. II, s. 250, 465]. Заметим при этом, что в XVI–XVIII веках в польской письменности не выявлены производные от *karczyzna*, *kapszczyzna* и *korczyzna*. В словаре современного польского языка *kapszczyzna* ‘podatek pobierany w Polsce za prawo rkdzenia wódki lub piwa; czorowe’ снабжено пометой „daw.“, а *korczyzna* в значении ‘szeńждзiesiNota czkńж zbiorow otrzymywana jako opiata za uprawk gruntu’ – пометой „hist.“, и обе лексемы сопровождаются единичными иллюстрациями середины XIX века [31, t. III, s. 545, 990].

Приведенная выше информация, по нашему мнению, позволяет говорить о том, что в русский приказный язык XVII столетия слово *капцизна* ‘подать на право изготавливать хмельные напитки (водку, пиво и т. п.) и торговать ими’ проникло из актового языка ВКЛ и является окказиональным лексическим заимствованием из этого источника. Что касается польского языка, то здесь *karczyzna*, *kapszczyzna* ‘то же’, вероятнее всего, представляет собой семантическое заимствование из письменности ВКЛ. Если же считать, что мы имеем дело не с многозначным словом, фиксировавшимся в XVI веке в различных вариантах, а с разными лексемами, как это трактуется в лексикографических источниках, отражающих польский язык XVIII–XX веков, тогда *karczyzna*, *kapszczyzna* следует отнести к лексическим заимствованиям из письменности ВКЛ. О неисконности этого слова в исследуемом значении в польском языке свидетельствуют хронологические данные, степень и ареал распространенности, а также нулевая словообразовательная активность.

Представленный в этой публикации пример, а также другие, уже известные случаи заимствований из письменности ВКЛ в русском приказном языке XVII века, должны, на наш взгляд, привлечь более пристальное внимание к изучению языкового взаимодействия в XVI–XVII веках не только между различными группами славянских языков, чему и раньше уделялось большое внимание, но и к исследованию языковых контактов внутри каждой группы этих языков, в частности, внутри восточнославянского ареала. В обоснование важности этого направления исследований можно привести мнение Б. А. Успенского о том, что «простая мова», в основе которой лежит актовый канцелярский язык ВКЛ, оказала значительное влияние на русскую языковую ситуацию и имела существенное значение для истории русского литературного языка [25, с. 391, 392].

На авторитетность «простой мовы», представляющей собой литературный язык нового типа, по сравнению с церковнославянским языком, указывают юго-западнорусские книжники, которые подчеркивают ее достоинство (*dignitas*). Так, Мелетий Смотрицкий в

предисловии к грамматике (1619 г.) пишет, что грамматика должна читаться по-церковнославянски и переводиться затем на «русский» язык, то есть, на «простую мову», при этом он ссылается на то, что и библейские книги в свое время были переведены с греческого на церковнославянский язык [25, с. 397–398, 400]. В его грамматике не только утверждаются единые нормы церковнославянского языка, но и обнаруживаются элементы кодификации «простой мовы» (перевод отдельных грамматических конструкций на «простую мову») [25, с. 400]. Таким образом, согласно М. Смотрицкому, «простая мова» стоит в том же ряду, что и греческий или церковнославянский языки, то есть, подчеркивается равноправие «простой мовы» и церковнославянского языка [25].

Литература

1. Акты исторические, собранные и изданные Археографическою комиссиею.–СПб. : Типография II Отделения Собственной Е. И. В. Канцелярии, 1842. – Т. 4. – 604 с.
2. Булыка, А. М. Даўнія запазычанні беларускай мовы/ А. М. Булыка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1972. – 384 с.
3. Булыка, А. М. Лексічныя запазычанні ў беларускай мове/ А. М. Булыка.– Мінск : Навука і тэхніка, 1980. – 256 с.
4. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – Київ : ВТФ Перун, 2005. – 1728 с.
5. Гарбуль, Л. Семантические полонизмы в русском приказном языке первой половины XVII века / Л. Гарбуль. – Вильнюс : Вильнюсский университет, 2009. – 484 с.
6. Гарбуль, Л. П. Письменность Великого княжества Литовского как источник лексических заимствований в других славянских языках / Л. П. Гарбуль // *Slavistica Vilnensis* (Kalbotyra). – 2010. – Т. 55. – с. 77–94.
7. Гарбуль, Л. Лексические полонизмы в русском приказном языке первой половины XVII века / Л. Гарбуль. – Вильнюс : Вильнюсский университет, 2014. – 284 с.
8. Гарбуль, Л. П. О межславянских семантических заимствованиях в русском приказном языке XVII века / Л. П. Гарбуль // *Slavistica Vilnensis*. – 2014. – Т. 59. – с. 63–80.
9. Гарбуль, Л. Межславянские лексические заимствования в дипломатической корреспонденции Московского государства / Л. Гарбуль// *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*. – 2015. – Т. 60/1. – с. 1–19.
10. Гарбуль, Л. П. Незамеченные семантические полонизмы в приказном языке Московского государства / Л. П. Гарбуль// *Slavistica Vilnensis*. – 2016. – Т. 61. – с. 35–61.
11. Гарбуль, Л. О двойной роли письменности Великого княжества Литовского в межславянских языковых контактах / Л. Гарбуль // *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*. – 2017. – Т. 62/2. – с. 277–289.
12. Гарбуль, Л. П. К вопросу о роли письменности Великого княжества Литовского в межславянских языковых контактах / Л. П. Гарбуль // *Slavistica Vilnensis*. – 2017. – Т. 62. – с. 65–77.
13. Гарбуль, Л. П. К вопросу о межславянских языковых контактах в XV–XVII вв. (на материале дипломатической корреспонденции Московского государства) / Л. П. Гарбуль // *Slavistica Vilnensis*. – 2018. – Т. 63. – с. 197–214.
14. Гарбуль, Л. П. Межславянские языковые контакты как источник заимствований в приказном языке Московской Руси / Л. П. Гарбуль // *Studia Russica*. – 2018. – Т. XXVI. – с. 398–407.
15. Гарбуль, Л. П. Дополнения к списку полонизмов в русском приказном языке XVII века/ Л. П. Гарбуль // *Slavistica Vilnensis*. – 2019. – Т. 64/2. – с. 73–84.
16. Гістарычны слоўнік беларускай мовы: ў 37-мі выпусках / рэдакцыйная калегія: А. І. Жураўскі (галоўны рэдактар); А. М. Булыка (рэдактар) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1982–2017. – Вып. 14. – 1996. – 301 с.
17. Грінченко, Б. Словарь української мови в чотирьох томах / Б. Грінченко. – Київ :

Навукова думка, 1996–1997. – Т. 2. – 1996. – 580 с.

18. Етимологічний словник української мови: у 7-ми т. / редкол.: О. С. Мельничук (гол. ред.); В. Т. Коломієць [і інш.] – Київ : Наукова думка, 1982–2014. – Т. 2. – 1985. – 569 с.

19. Кароткі гістарычны слоўнік беларускай мовы / складальнік А. М. Булыка. – Мінск : Беларус. навука, 2015. – 1039 с.

20. Мозер, М. Что такое «простая мова»? / М. Мозер // *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*. – 2002. – Т. 47/3, 4. – с. 221–260.

21. Падручны гістарычны слоўнік субстантыўнай лексікі: ў 2-х т. / А. М. Булыка (рэдактар). – Мінск : Беларус. навука, 2013. – Т. 1. – 532 с.

22. Словарь русского языка XI–XVII вв. / редакционная коллегия: С. Г. Бархударов [и др.]. – М.: Наука; Азбуковник, 1975. – Вып. 7. – 1980. – 404 с.

23. Словник української мови XVI – першої половини XVII ст. / Д. Гринчишин (відп. ред.) – Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1994 –. – Вип. 14. – 2008. – 256 с.

24. Тимченко, С. К. Матеріали до словника писемної та книжної української мови XV–XVIII ст.: у 2-х кн. – Київ; Нью-Йорк: Преса України, 2002–2003. – Кн. 1. – 2002. – 512 с.

25. Успенский, Б. А. История русского литературного языка (XI–XVII вв.) / Б. А. Успенский. – М.: Аспект Пресс, 2002. – 558 с.

26. Этимологический словарь славянских языков / О. Н. Трубачев (редактор). – М.: Наука, 1974–. – Вып. 9, 11. – 1983, 1984. – 198 с., 222 с.

27. Этымалагічны слоўнік беларускай мовы / В. У. Мартынаў (рэдактар) [і інш.]. – Мінск: Навука і тэхніка, 1978. – Т. 4. – 1988. – 328 с.

28. Backowski, A. *Etymologiczny siownik jkzyka polskiego: t. I–II* / A. Backowski. – Warszawa: PWN SA, 2000. – Т. I. – 2000. – 873 s.

29. Linde, S. B. *Siownik jkzyka polskiego: t. I–VI* / S. B. Linde. – Warszawa: Gutenberg-Print, 1994–1995. – Т. II. – 1994. – 691 s.

30. *Siownik jkzyka polskiego: t. I–XI*. / W. Doroszewski (red. nacz.) [i wsp.]. – Warszawa: PWN, 1958–1969. – Т. III. – 1961. – 1364 s.

31. *Siownik jkzyka polskiego: t. I–XI* / W. Doroszewski (red. nacz.) [i wsp.]. – Warszawa: PWN, 1958–1969. – Т. III. – 1961. – 1364 s.

32. *Siownik polszczyzny XVI wieku / komitet redakc.: S. B. №k [i in.].* – Wroclaw ; Warszawa; Krakow: PAN; IBL, 1966. – Т. X. – 1976. – 675 s.

33. *Siownik staropolski: t. I–XI* / S. Urbaczyk (red. nacz.) [i wsp.]. – Wroclaw ; Warszawa; Krakow; Gdansk: PAN, 1953–2002. – Т. III. – 1960–1962. – 484 s.

34. Witkowski, W. *Nowy siownik zapoïczec polskich w jkzyku rosyjskim* / W. Witkowski. – Krakow: Universitas, 2006. – 256 s.

Гладкова Г.А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Віцебск)

ДУХОЎНАЯ І МАТЭРЫЯЛЬНАЯ КУЛЬТУРА БЕЛАРУСАЎ НА СТАРОНКАХ АПОВЕСЦІ В. ГАМУЛЦКАГА “НА БЕЛАРУСКІХ РАЗЛОГАХ”

Духоўная культура нацыі – унікальная з’ява, фарміраванне якой адбываецца ў спецыфічных умовах і залежыць ад гістарычных і сацыяльных фактараў быцця грамадства. Базісам нацыянальнай культуры выступае мова, якая дазваляе этнасу прадставіць сусвету аўтэнтычнае светабачанне, зафіксаванае на разнастайных моўных узроўнях: лексікалогіі, словаўтварэнні, граматыцы і інш.

Аповесць польскага пісьменніка Віктара Гамуліцкага “*Na roziozach biaioruskich*”

(“На беларускіх разлогах”) (1912) з’явілася пісьменніцкай спробай асэнсавання адметнасцей нацыянальнага менталітэту жыхароў беларускіх земляў на пачатку ХХ стагоддзя з пазіцыі тагачаснага паляка-пазітывіста. Аснову сюжэтай лініі склала падарожжа пана Мірскага з Варшавы ў Літву і Белую Русь, выкліканае жаданнем героя аднавіць стасункі з роднымі па мацярынскай лініі перад уласным выселлем. Пісьменнік стварае панараму характараў жыхароў літвінскага і беларускага краю, якія адрозніваюцца маёмасным становішчам і веравызнаннем, узроўнем агульнай культуры і светапоглядам, што дазваляе ахапіць розныя сацыяльныя групы тагачаснага грамадства: ад шляхты і духавенства да жыхароў мястэчкаў і сялянства.

Пэўным маркерам нацыянальнай прыналежнасці герояў служыць іх маўленне. Варта адзначыць, што на старонках аповесці сустракаецца беларуская гаворка ці асобныя беларускія словы (*usie, jon, mogliki, halshtuk* і інш.). Аднак, сапраўднае знаёмства героя з аўтэнтчнай культурай беларусаў пачынаецца з сустрэчы з беларускім спевам. І гэта бачыцца невыпадковым. Менавіта песня здольная раскрыць такія глыбіні нацыянальнага характару, якія немагчыма спазнаць у іншых сітуацыях. Рускі філосаф, пісьменнік, публіцыст І. А. Ільін адзначаў: *“Покажи мне, как ты веруешь и молишься; [...]; как ты поешь, плянешь и читаешь стихи, скажи мне всё это, а я скажу тебе, какой нации ты сын”* [1, с. 202].

Першае ўражанне галоўнага героя кнігі ад пачутай мелодыі было памылковым: пану Мірскаму падалося, што за пагоркам нясуць нябожчыка і гучыць манатонны хаўтурны спеў, які *“спяваюць сонныя манахі ў начы”* [2, с. 46]. Пан Мірскі ніколі не чуў падобнае выкананне, ён так ахарактарызаваў пачутае: *“Толькі душа, раздзёртая да глыбінь, толькі смяротна параненае сэрца маглі нарадзіць такі спеў”* (пераклад – Г.Г.) [2, с. 46]. На самой справе за пагоркам спявалі беларускія жнеі, іх праца і песня нагадалі герою, аматару літаратуры, “Пана Тадэвуша” А. Міцкевіча. Як адзначае аўтар, паступова настрой музыкі змяніўся: песня стала ўрачыстай, падобнай на касцёльны гімн, які спяваюць людзі, забыўшы пра ўсё зямное і даверыўшы сваю малітву Богу. Ад гэтага асаблівага спеву пан Мірскі адчуў непаўторнае эстэтычнае задавальненне, герой прыходзіць да наступнай высновы: *“У гэтым свеце гаворыць душа Белай Русі, душа беларускага народа. <...> Такая бязмежная туга <...> магла нарадзіцца толькі з жалю на страчанай велічы. Але беларус не жыве мінулым, у сваіх песнях ніколі не ўспрамінае пра яго. Відаць, ужо з рук Творцы яго душа выйшла такой сумнай. Меланхолія гэтай душы прыроджаная, як тая імгла, што пастаянна абвівае пейзаж”* [2, с. 47].

Немагчыма пераацаніць ролю народнай песні ў фарміраванні нацыянальнай самасвядомасці і нацыянальнага характару, таго, што складае менталітэт нацыі. І пан Мірскі вылучае на аснове пачутага спеву адну з характэрных рыс характару беларуса – меланхолію, герой таксама заўважае няспешнасць мясцовага насельніцтва, павольнасць яго жыцця: *“Беларускі селянін спешкі не ведае і не разумее”* [2, с. 17].

Падрабязную характарыстыку беларускаму краю і яго насельніцтву можна заўважыць у лісце пана Мірскага да сваёй будучай жонкі. Беларусь уяўляецца герою амаль зямным раем: тут дзівосны спакой, лугі і палі, *“быццам са старонак “пана Тадэвуша”, лясы, бары і пушчы, поўныя птушак, чыстыя рачулки, сялянскія хаты, засценкі, мястэчкі і гарады, сярод якіх першы – Навагрудак Міцкевіча. Адчуваецца, што погляд героя на беларускі край не пазбаўлены рамантызацыі, пачэрпнутай са старонак твораў знакамітага паэта. Менавіта з такім ідэалізаваным чаканнем ехаў варшавянін у Літву і Белую Русь. У лісце дадзена апісанне мясцовага насельніцтва: адрасант называе тутэйшых людзей “мілымі, сардэчнымі і набожнымі”, не падобнымі на цывілізаваных жыхароў вялікіх гарадоў Еўропы* [2, с. 53].

Традыцыйная ежа мясцовага насельніцтва дастаткова аднастайная: усюды польскага вандроўніка частавалі сквашаным малаком, вяндрлінай, хлебам хатняга гатунку, садавінай і гароднінай. У творы ёсць цікавая заўвага адносна адрознення еўрапейскай і

літвінскай кухні. Гераіня аповесці, якая вымушана была пераехаць з Францыі ў Літву, пагардліва заўважыла, што тут людзі ўжываюць мяса, а не салата (du cresson /фр./ – крэс-салата, ці rzerzucha /польск./), якую аддаюць свойскім птушкам, што падалося madame дзіўным.

Аднак, убачаная рэальнасць была далёкай ад чаканняў маладога польскага вандроўніка. Як адзначае пісьменнік: “Свет, які акружаў Мірскага, не быў светам Міцкевіча, Зана, Чачота, Ходзькі, Плацыда Янкоўскага, Крашэўскага, Сыракомлі, Ажэшкі” [2, с. 84]. Герою пашчасціла сустрэць сапраўднага знаўцу мясцовых традыцый, гісторыі, археалогіі Літвы і Белай Русі, “жывую хроніку” краю – пана Шытакрыта, які падрабязна распавёў варшавяніну пра жыццё мясцовага насельніцтва, яго вераванні і светапогляд.

Напрыклад, у аповесці сцвярджаецца, што на беларускіх землях нават на пачатку ХХ стагоддзя моцна трымаюцца перажыткі не толькі сярэднявечча, але і паганскіх часоў. Тут доўгі час захоўвалася jus primae noctis (права першай ночы), у вёсках, пушчамі і багнай адрэзаных ад цывілізацыі, спраўляюцца Дзяды, вясковыя жыхары вераць у цудадзеійную сілу дрэў, якія могуць дапамагаць у гаспадарцы, лячыць ад хвароб, спрыяць шчасліваму шлюбу. “Беларусіны – народ набожны, шчыры ў хрысціянскай веры, але і асцярожны, нават баязлівы”, – падсумоўвае знаўца нацыянальнага характару. Так, не заўсёды мінак прамовіць каталіцкае вітанне “*Niech bądźcie pochwalony Jezus Chrystus*”, бо не ведае, хто ідзе насустрач, а, пачуўшы рускамоўнае “*zdrastwuj*”, пастараецца хутчэй адысці ўбок, сплюнуць і прамовіць “*трасца на цябе, а не на мяне*”, адводзячы сурок, бо такое прывітанне падаецца падобным на слова “трасца”, значыць, можа наклікаць на чалавека ліхаманку. Не на сваю карысць тлумачыць невядомае слова сам сабе мясцовы жыхар, так і становіцца малагаваркім і скрытным, быццам чакаючым ад знешняга свету пагрозы.

Мясцовы жыхар Шытакрыта таксама распавядае пра скупасць тутэйшых жыхароў, якія неахвотна ахвяруюць грошы на грамадскія патрэбы. Гэтым займаюцца, як правіла, толькі тыя, чые імёны засталіся ў гісторыі ці культуры краіны, занатаваныя ў хроніках і гербоўніках. Разам з гэтым, часта мясцовыя жыхары не ўмеюць абыходзіцца з грошамі, могуць легкадумна іх спусціць ці схваць так, што ніхто не знойдзе: тут “*рэдка багацце з пакалення ў пакаленне пераходзіць*” [2, с. 137].

Каштоўным этнаграфічным матэрыялам кнігі стала апісанне адзення сялян: дзяўчаты апраналі белыя саматканыя кафтаны, аздобленыя на грудзях і рукавах чорнай стужкай, на галаве абавязкова была павязана белая хустка. Пасля касьбы мужчыны неслі на плячах косы, твары іх былі сур’ёзныя, нібы людзі вярталіся з урачыстага набажэнства. І касьба, і жніво былі на Беларусі важнай падзеяй. Ад ураджаю залежала жыццё селяніна і яго дабрабыт, таму і праца на полі была значнай, першаснай справай сярод паўсядзённых клопатаў вяскоўцаў. “*І мужчыны, і кабеты ідуць па адным, беларус заўсёды мае схільнасць да самастойнасці і задуменнасці*”, – адзначана ў творы [2, с. 138]. І пасля працы на полі беларускага селяніна суправаджала песня: “*Мірскі слухаў песню ў глыбокай засяроджанасці духу. Яму часам здавалася, што гэта спявалі не напрацаваныя сялянкі, а яловыя бары, звонкія жытнёвыя палі, старыя могілкі, лясныя нетры, што хаваюць дзікоў, дрыгва, у якую акунаецца лось, знясілены летняй спёкай, – уся літвінска-беларуская зямля*” [2, с. 141]. Польскі вандроўнік так і не змог зразумець, як злучаецца песня, што вынікае з глыбінь народнага духа, і ціхі, просты, нават наіўны яго характар. Выснова, да якой прыходзіць назіральнік, наступная: беларускі народ унікальны, ён іншы, чым гэта ўяўляюць павярхоўныя даследчыкі краю. Думаецца, у дадзенай аўтарскай сентэнцыі заключана галоўная думка аповесці, якая дазволіла пісьменніку не толькі канстатаваць самабытнасць беларускай культуры, але і звярнуць чытацкую ўвагу на шэраг мясцовых праблем.

Адным з сур’ёзных сацыяльных недахопаў з’яўляецца п’янства, якое ахапіла

большасць насельніцтва краю. У творы чытаем: “У нас усе п’юць. А паны больш за ўсіх”, “Тут у адным павеце алкаголікаў больш, чым ва ўсіх губернях каралеўства” [2, с. 19, 63].

Беларуская вёска падалася пану Мірскаму цёмнай і панурай. Чорныя маўклівыя дамы нагадвалі труны, на вуліцы – цішыня, не чуваць дзіцячых галасоў. Значнай праблемай мясцовых жыхароў стала шкарлятына, якая кожныя два-тры гады забірае дзіцячае насельніцтва вёскі. Сяляне тлумачаць бяду тым, што тут “нядобрае месца, дзе сядзіць чорт”. На самай справе, небяспека сыходзіць ад таго, што побач з вёскай застоіваецца вада, якая служыць крыніцай эпідэміі. Аднак, далей разваг над праблемай мясцовых жыхары не ідуць, па-філасофску ўспрымаючы вечнае кола жыцця і смерці. Увогуле, як вынікае з аповесці, беларусам часта ўласцівае пасіўнае стаўленне да жыццёвага лёсу. Так, стары цівун бачыць сэнс уласнага лёсу ў выхаванні дачкі пасля смерці жонкі. Калі дачка возьме шлюб, зямная роля бацькі будзе выканана, што ўспрымаецца героем як заканчэнне жыцця, бо чалавек становіцца непатрэбным, “нібы кол, які нічога не падпірае” [2, с. 130]. Па заўвагах пана Шытакрыта, мясцовыя жыхары не клапацяцца пра месца апошняга спачынку вядомага паэта Ф. Карпінскага (“спевака Юстыны”), надгробная пабудова на магіле якога ў выглядзе дома з надпісам патрабуе тэрміновага рамонту. Калісьці Ф. Карпінскі шмат зрабіў для гэтых мясцін, аднак суайчыннікі не спяшаюцца з выкананнем свайго абавязку перад паэтам. Такая абьякаваць мясцовага насельніцтва па важных грамадскіх пытаннях незразумелая прагрэсіўнаму варшавяніну.

Адзначым, што ў аповесці ёсць героі-беларусы, якія стараюцца палепшыць жыццё ваколіцы. Да такіх адносіцца пан Пётр – прагрэсіўны мясцовы небагаты шляхціч, які клапаціцца пра стан гаспадаркі, марыць пра меліярацыю, адкрыццё фабрыкі запалак, тартака, будзе сваім сялянам дамы па швейцарскай тэхналогіі, чым выклікае насмешкі суседзяў. Каб мець грошы, малады гаспадар вымушаны прадаць лес мясцоваму габрэю. Сваёй дзейнасцю на карысць краю, клопатам пра гаспадарку і жаданнем яе палепшыць герой вылучаецца з кагорты іншых прадстаўнікоў мясцовай шляхты. Сугучныя погляды мае малады гаспадар-практык Жубр, яго вабіць вёска, а не гарадское асяроддзе, герой марыць спалучыць сельскую гаспадарку і мясцовыя промыслы, хоча вучыцца ў сельскагаспадарчай акадэміі, каб запланаванае ператварыць у рэальнасць. Павагай местачкоўцаў карыстаецца беларускі гаспадар Валашка, які не толькі меў зямельны надзел, але таксама быў неблагім прамыслоўцам, меў тартак, паравы млын, ткацкую мануфактуру, шмат часу прысвячаў грамадскім справам.

Прагрэсіўныя погляды на грамадскія праблемы ўласцівыя пану Калчановічу, у доме якога чытаюць “Нашу ніву”, размаўляюць па-беларуску і па-польску. Герой сцвярджае, што “літоўскае пытанне” на самай справе вырашаецца проста: можна быць палякам, не перастаючы быць літвінам. У якасці доказу Калчановіч спасылаецца на прыклад “найвялікага паэта сусвету” А. Міцкевіча, які вырашыў пытанне нацыянальнай прыналежнасці ў паэме “Пан Тадэвуш”, назваўшы Літву сваёй айчынай. Трапнае параўнанне Літвы з дрэвам, да якога прышчэплены польскія галінкі, – гэта вобразнае ўяўленне пра сутнасць літвінскай культуры, якая акумулявала здабыткі суседняй польскай. “Дзякуючы гэтай дзічка ператварылася ў квітнеючае дрэва. Прышчэпленая культура стала яго сокам, яго крывёй. Пазбавіць дрэва такіх галінак – значыць зноў ператварыць яго ў дзічку”, – так сімвалічна раскрыта ў аповесці пытанне адметнасці літвінскай культуры.

Развітваючыся з беларускім краем, пан Мірскі разважае над тым, ці змог бы прыстасавацца да мясцовых асаблівасцей жыцця чалавек заходняга светапогляду. У адным вандроўнік упэўнены канчаткова: чалавек заходняй культуры, апынуўшыся ў літвінска-беларускім краі, трапіць у поўнасцю новае, незнаёмае асяроддзе. Гэта датычыць не толькі жыхароў краю, але і прыроды, якая вылучаецца манатоннасцю краявідаў, Літва здольная пакінуць уражанне, не падобнае ні на якія іншыя. Піншчына здзіўляе разлівам

рэк, калі “*усе сядзяць на дамах месяцамі*”, вясковы спакой спрыяе меланхалічнаму светасузіранню вандроўніка, “*сонныя разлогі Літвы і Белай Русі*” здольны ажывіць толькі гук пачтовых званочкаў. “*Нідзе ў Еўропе я не адчуваў сябе такім нязначным, як тут, пад гэтым гігантскім званам выцвілага неба, на якім ляніва, апатычна плылі бясколерныя і бясформенныя аблогі*”, – заўважыў герой [2, с. 45].

Аповесць В. Гамуліцкага “На беларускіх разлогах” стваралася ў час, калі этнічная самасвядомасць насельніцтва беларускага краю становілася агульнабеларускай, другая палова XIX – пачатак XX стагоддзя – гэта перыяд фарміравання беларускай нацыі, пра што сведчыць пашырэнне этноніма “беларус” і абгрунтаванне беларускай нацыянальнай ідэі. Як вынікае з тэкста твора, пісьменніцкая пазіцыя па нацыянальным пытанні адназначная: беларускі этнас самабытны, ён мае выпрацаваную стагоддзямі духоўную культуру, адметнасць якой заснаваная на спецыфічным светаўспрыманні беларуса, яго жыццёвай філасофіі, вераваннях і традыцыях.

Літаратура

- 1/ Ильин, И. А. Путь духовного обновления // И. А. Ильин. – Собрание сочинений: в 10-ти т. – М. : Русская книга, 1993. – Т. 1. – 400 с.
2. Gomulicki, W. Na roziozach biaioruskich / W. Gomulicki. – Warszawa, 1912. – 182 s.

Григорьева Р.А.

(Российская Федерация, г. Москва)

ТРАНСГРАНИЧНЫЕ ПРАКТИКИ НА БЕЛОРУССКО-РОССИЙСКОМ ПОГРАНИЧЬЕ: ПОКУПКА ПРОДУКТОВ ПИТАНИЯ И ПРЕДМЕТОВ ПЕРВОЙ НЕОБХОДИМОСТИ

Согласно Закону Российской Федерации № 4730–I от 1 апреля 1993 года, «Государственная граница Российской Федерации есть линия и проходящая по этой линии вертикальная поверхность, определяющие пределы государственной территории (суши, вод, недр и воздушного пространства) Российской Федерации, то есть, пространственный предел действия государственного суверенитета Российской Федерации» [3].

После оформления политических границ с бывшими республиками СССР, а впоследствии еще и с Южной Осетией, и Абхазией, Российская Федерация получила границы с восемнадцатью государствами, различными по генезису, степени их освоенности, историческому опыту контактов (положительному или отрицательному), сходству или различию культур, языков и религий жителей пограничных государств, по социально-экономической ситуации.

Россия имеет громадный пограничный периметр. Протяжённость её государственных границ равняется 60,9 тысячам километров, в том числе, 22,1 тысячи километров сухопутных (на материке) и 38,8 – морских [5]. Значительную часть сухопутных границ (12,9 тысяч или 57,9%) составляют границы с бывшими союзными республиками, в том числе, 1 239 километров (857,7 километров – сухопутная, 362,3 километра – речная и 19,0 километров – озёрная) – это граница с Республикой Беларусь [5].

Поскольку бывшие союзные республики значительно различаются по истории и характеру своих взаимоотношений с Россией, по этнокультурным и религиозным характеристикам жителей, каждая из пограничных территорий уникальна. Среди всех вновь образованных государств наиболее длительный исторический опыт взаимодействия, а также высокая плотность исторических контактов, наиболее близкая этнокультурная дистанция между соседями сложились на пограничных территориях

Беларуси и России.

Белорусско-российское пограничье в современном понимании, – это территория, расположенная по обе стороны государственной границы, разделяющей Республику Беларусь с Российской Федерацией.

Это пограничье включает Псковскую, Смоленскую и Брянскую области Российской Федерации и Витебскую, Могилёвскую и Гомельскую области Республики Беларусь.

В данном исследовании пограничье рассматривается нами как уникальная территория, в пределах которой наиболее интенсивно взаимодействуют экономические, культурные, правовые и политические системы соседних стран, и сталкиваются их интересы.

Связи и контакты жителей исследуемой территории имеют многовековую историю. Пограничные территории, впоследствии вошедшие в состав государств – Республику Беларусь и Российскую Федерацию – в отдельные исторические периоды входили в одни и те же государственные образования [1, с. 37–39].

Административная граница между БССР и РСФСР была оформлена к концу 1920-х годов и вплоть до 1991 года это пограничное пространство, в составе двух союзных республик – БССР и РСФСР, находилось в одной стране – СССР. Граница между ними была прозрачной и не существовало препятствий для свободного передвижения жителей из одной республики в другую. Между соседними пограничными населенными пунктами постоянно развивались родственные, дружеские, добрососедские, хозяйственные, культурные и деловые связи. Это был период наиболее плотных контактов и взаимодействия между жителями территории, впоследствии разделенной между двумя странами. Но это были внутрисоюзные контакты.

Трансграничными они стали в девяностые годы XX века, когда административные, практически условные, границы после распада СССР превратились в государственные. В нашем исследовании под трансграничными контактами мы рассматриваем связи и контакты, которые происходят с пересечением границ государств и выходят за пределы государства.

В формировании трансграничных отношений между Россией и Беларусью важным является факт открытости границы. В соответствии с существующей классификацией [2, с. 16; 4, с. 101–108] границу между Российской Федерацией и Республикой Беларусь по всем показателям следует отнести к контактной или открытой, так как на этой границе практически отсутствует пограничный контроль, и жители свободно пересекают границу без оформления визы. Фактически единое миграционное пространство позволяет жителям свободно посещать, и в упрощенном режиме, пребывать какое-то время в соседних странах. Граждане обеих стран на территории соседних государств имеют равные возможности в получении образования, а также при трудоустройстве, получении медицинской помощи и др. Но особая ситуация складывается на приграничных территориях. Периферийность и удаленность их от центров в своей стране, открытость границы становятся важными факторами для использования жителями в повседневной жизни инфраструктуры своей и соседней страны.

Для многих приграничных районов изучаемого пространства ближайшие экономические и культурные центры находятся за границей своего государства. Для жителей ряда приграничных районов Смоленской области удобнее и быстрее добраться до Витебска или Могилева, чем до Смоленска, а Брянской – до Гомеля, Псковской – до Витебска. Тяготение к этим городам формировалось в течение всей истории этой пограничной территории, и они, чаще всего, не воспринимаются жителями российского пограничья как «чужие».

В структуре трансграничных практик можно выделить несколько составляющих. В данном исследовании нас интересовали трансграничные практики, связанные с решением личных проблем жителей в их повседневной жизни, причины пересечения границ.

Согласно сведениям, полученным в проведенном исследовании, основные причины пересечения границ жителями приграничных территорий связаны с получением разного рода услуг (образовательных, медицинских и других), поездками на работу, покупками продовольственных и других потребительских товаров, проведением досуга, посещением церкви, друзей и родственников, семейных захоронений.

Главные мотивы трансграничных практик населения связаны с желанием сократить транспортные и финансовые издержки, восполнить отсутствие или разнообразить выбор товаров и услуг, а также повысить их качество, поддерживать родственные связи и др.

В данной статье основное внимание уделено анализу трансграничных практик, связанных с покупкой продуктов и предметов первой необходимости в целях удовлетворения повседневных потребностей.

Важным фактором, стимулирующим активное развитие международных трансграничных связей и контактов, являются добрососедские отношения между Россией и Беларусью, их стремление к развитию экономических связей, взаимовыгодному использованию потенциала приграничных территорий обеих стран.

Открытая граница, а она на изучаемом пространстве имеет самую высокую контактность среди границ РФ, способствует формированию сходного образа жизни жителей по разные стороны границ, интереса и доверия друг к другу, формированию определенной идентичности трансграничного жителя, которому комфортно по обе стороны границ.

Стимулом для посещения жителями пограничья соседних районов другой страны является разница цен и качества продуктов. Часть населения приобретает продукты питания в соседнем государстве только для удовлетворения потребностей своей семьи, другие – с целью перепродажи и обогащения. Для кого-то это легальный источник доходов, для других – возможность сэкономить на питании. При этом население пограничных районов по обе стороны границы быстро реагирует на изменение цен на продукты питания как у себя в районе, так и у соседей. В зависимости от соотношения цен и конъюнктуры рынка, направление и масштабы пересечения границы могут изменяться. *«Это раньше мы ездили к вам в Гомель за продуктами, а сейчас ваших продуктов у нас навалом: и колбасы, и молочное все. Да и у вас многое дороже – сахар вон в два раза»* (г. Новозыбков, Брянской области). *«Раньше мы с удовольствием ездили в Гомель и за продуктами, и так погулять. Теперь мы к вам не ездим, а вот белорусы из Костюковичей. Ветки, Добруша, Гомеля машинами приезжают. Нам везут в сумках сигареты и спиртное, а у нас покупают рыбу, крупу, окорочка. Говорят, дешевле»* (г. Новозыбков, Брянской области). *«В девяностые годы минувшего столетия челноки завозили из Брянской области в гомельские ларьки дешёвый хлеб и вкусные батоны. Потом постепенное выравнивание цен сделало приграничную торговлю хлебом невыгодной»* (г. Ветка, Гомельской области).

Особый успех у жителей российского приграничья имели и имеют в современной жизни белорусские молочные и некоторые мясные продукты. Многие россияне считают, что качество их значительно выше, чем у российских производителей, поэтому они постоянно присутствуют в их питании. На Беларусь приходится более половины всего продовольственного импорта Смоленской области. Магазины с названиями «Белорусское мясо и молоко», «Белорусская косметика», «Белорусская обувь» – распространены не только в городе Смоленске, но и на всем пограничье.

При этом в разные периоды жизни эти продукты попадали на стол жителей российского пограничья разными путями. В 2011–2014 годах за молочными и мясными продуктами в районные и областные центры белорусского приграничья россияне ездили массово. Одновременно мелкие предприниматели из Беларуси регулярно привозили в населенные пункты российских приграничных районов продукты питания, в основном, молочные и мясные. Это сохраняется и в настоящее время. *«Беларусь кормит нас.*

Каждую неделю фермеры из Беларуси привозят к нам и в соседние деревни молоко, творог, сыр, творожные сырки, сгущенное молоко, кефир, йогурты, сметану, колбасы, тушенку. Эти продукты отличаются высоким качеством, поэтому мы с удовольствием у них покупаем» (д. Понизовье, Руднянского района, Смоленской области). *«Молочные продукты, колбасы, сосиски, тушенку мы покупаем у белорусских предпринимателей, которые привозят их в нашу деревню каждую неделю. Мы всегда их ждем. Продукты вкусные»* (д. Долосцы, Себежского района, Псковской области).

Пересечение границы жителями приграничных территорий происходит также во время проведения ярмарок белорусских или российских продуктов и товаров. Выставки-ярмарки регулярно проводятся по обе стороны границы в городах: Смоленске, Пскове, Брянске, Витебске, Могилеве, Гомеле и других. Участие в ярмарке поддерживает товаропроизводителей, укрепляет и развивает социально-экономические, торговые и культурные связи между Республикой Беларусь и регионами России. Во время проведения ярмарок торгуют, в основном, молочной продукцией, мясными и молочными консервами, колбасами, маслом, сыром, мёдом, хлебобулочными и кондитерскими изделиями, овощами и фруктами. В случае организации крупной ярмарки белорусских или российских товаров население приграничных территорий по обе стороны границы информируется заранее по радио и в прессе, либо иными способами. Обычно и россияне, и белорусы используют возможность купить на ярмарках продукты высокого качества по более низким ценам, поэтому в такие дни происходит активное пересечение границы в поездах, автобусах и личных автомобилях. Вместе с этим, в последние годы в областных городах и районных центрах по всему периметру российского приграничья довольно активно работают магазины: «Белорусские продукты», «Белорусское мясо и молоко», «Белорусская косметика», «Белорусская обувь». В них жители российского пограничья имеют возможность приобретать молочные и мясные продукты питания белорусского производства и другие товары без выезда за пределы России, по ценам, действующим на территории Республики Беларусь. В этих магазинах, особенно если они расположены близко от границы, как правило, продавцами работают белорусы.

Потребность в продуктах питания и, так называемых, предметах первой, повседневной необходимости, может быть удовлетворена в разных местах торговли: ярмарках, рынках, лавках, магазинах и т.п. или местах общественного питания: закусочных, барах, кафе и проч. Как следует из материалов исследования, ранее (до 2014 года), местные жители российского пограничья активно ездили в районные центры пограничных областей белорусского пограничья за молочными продуктами, колбасой, сигаретами, иногда за предметами одежды. Но в последние годы все поменялось, и теперь белорусы чаще приезжают в пограничные российские районные центры, реже – в Смоленск, Псков или Брянск, чтобы закупить продукты и товары в магазинах и на оптовом рынке. Практически на всем пограничном пространстве развит, так называемый, «туризм за покупками».

Заметное место в приобретении продуктов питания жителями белорусско-российского пограничья на протяжении длительного времени занимают рынки, которые расположены во многих пограничных городах. Как показали наши исследования, большой популярностью у жителей белорусского приграничья пользуются оптовые рынки в городах: Сураже, Брянской области, Смоленске, Новозыбкове и некоторых других.

На рынках современного Смоленска, как и много лет назад, идёт активная розничная и мелкооптовая торговля – отовариваются пассажиры-челноки пригородных поездов, прибывших из Витебска, Орши и Могилёва; здесь же производятся более массовые закупки товаров белорусскими индивидуальными предпринимателями для продажи на рынках и в частных магазинах разных городов Беларуси (вывозятся автомобильным транспортом). По объёму розничной торговли на душу населения. Смоленск занимает лидирующие позиции среди всех районов и городов пограничных с

Беларусью областей Российской Федерации [6].

Большой популярностью у жителей белорусского пограничья пользуется также рынок в городе Сураже. *«Обычно, мы два раза в месяц по субботам ездим поездом в город Сураж на оптовый рынок и покупаем там продукты. Берем рыбу, макароны, крупы, куриные окорочка, консервы, селедку и другие продукты. Поезд бывает почти битком заполнен. Спустя четыре – пять часов возвращаемся обратно. Если не можем сами поехать, то просим соседей что-то привезти, иногда сами привозим соседям. Там продукты заметно дешевле»* (город Кричев, Могилевской области). *«Примерно два раза в месяц мы с мужем на машине ездим в город Смоленск. Там в магазинах и на рынке закупаем продукты: мясо куриное и индюшачье, рыбу, масло подсолнечное, макароны, селедку и все, что нам понравится. Покупаем там и наши молочные продукты, они там дешевле, чем у нас»* (а/г Ленино, Горецкого района, Могилевской области).

На местных рынках в городах Сураж, Смоленск, Новозыбков и других белорусские предприниматели также имеют возможность продавать свою сельскохозяйственную продукцию. Им предоставляются торговые места на равных условиях с российской стороной, что, безусловно, положительно сказывается на обеспечении жителей изучаемого пространства продуктами и различными товарами.

«Мы живем в Хотимском районе, ездим в город Сураж за продуктами, и сами иногда продаем на рынке ягоды и грибы, мясо кур, уток, яйцо птицы. Продаем также мед. Еще в России пользуются спросом веники для бани из березы, дуба, а также из зверобоя, мяты. В урожайный год привозим на рынок яблоки-антоновку, раскупают моментально» (деревня Ботаево, Хотимского района, Могилевской области).

Хотимский район соседствует с двумя российскими областями: Брянской и Смоленской. До соседних Ершичского, Суражского, Клетнянского районов жителям добираться гораздо удобнее и ближе, чем до Могилева или Минска. В результате многолетних взаимодействий сформировались трансграничные практики: жители Хотимского района покупают одежду и обувь, некоторые продукты в магазинах или на рынках российского пограничья, а россияне в Хотимске – хлеб, молоко и молочные продукты.

Важным фактором активизации передвижений жителей через границу является разница в ценах на бытовую технику и оргтехнику, а также на некоторые предметы одежды. Поток этот направлен из Беларуси в Россию. В городах российского пограничья белорусы покупают телевизоры, компьютеры, планшеты, мясорубки, блендеры и другую бытовую технику. Этот поток жителей белорусского пограничья через границу значительно усиливается накануне праздников: Новый год, Восьмое марта и другие. С другой стороны, белорусские товары – обувь, одежда, косметика очень популярны на российском пограничье, особенно у жителей среднего возраста. Эти товары широко представлены в магазинах и на рынках российского пограничья. При этом, цены на белорусские товары часто бывают ниже, чем в Беларуси, что снижает потребность в пересечении границ для приобретения этих товаров. Вместе с этим, белорусская молодежь довольно часто пользуется услугами модных магазинов в Смоленске и других городах российского пограничья (Пскове, Невеле, Велиже, Новозыбкове). Там представлены товары и одежда известных фирм России, Польши, стран Прибалтики и других.

Как следует из данных исследования, вектор движения жителей пограничных территорий довольно активно смещается в сторону России. Пересечение границы и поездки в сторону Беларуси постепенно становятся менее интенсивными. Основными причинами этого являются: выравнивание цен на продукты и товары и масштабный ввоз белорусской продукции на российское приграничье, появление во всех пограничных российских областях сети белорусских магазинов. Однако это не исключает обмена товарами через предпринимателей – некоторые из них из России привозят на рынок в Беларусь предметы одежды (чаще всего, китайского или турецкого производства),

хозяйственные товары, бытовую технику, другие – закупают в Беларуси продукты сельского хозяйства, одежду, обувь, косметику белорусского производства и вывозят их в Россию с целью получения прибыли.

Многие мелкие торговцы специально приезжают из Беларуси в пограничные российские города, посещают сеть магазинов Fix Price (магазин одной цены), в которых приобретают относительно дешево различные хозяйственные, канцелярские товары, моющие и чистящие средства, а также, чай, кофе. Все эти товары приобретаются с целью последующей продажи на рынках Беларуси по более высоким ценам.

Надо полагать, что существующие трансграничные практики приобретения продуктов питания и предметов первой необходимости в дальнейшем будут способствовать усилению интеграционных процессов и формированию общего рынка труда.

Согласно данным исследования, распространенной трансграничной практикой в жизни жителей белорусского пограничья является закупка лекарств в городах российского пограничья. Это связано, прежде всего, со значительной разницей в цене, а также с более широким ассортиментом их в российских аптеках, наличием большого числа импортных препаратов и возможностью приобрести некоторые лекарства без рецепта. По оценкам фармацевтов, белорусы регулярно покупают лекарства в приграничных городах России: Новозыбкове, Смоленске, Сураже, Рудне, Велиже, Невеле, Себеже и других. Местные жители приграничных территорий Беларуси считают, что это выгоднее почти в два раза. Спрос на лекарства вызвал появление большого числа аптек на российском приграничье.

Таким образом, периферийное положение и открытая граница между Россией и Беларусью позволяют жителям приграничных территорий использовать инфраструктуру по обе стороны границ, что способствует формированию трансграничных практик.

Как следует из представленных сведений, трансграничные практики довольно активно развиваются на пограничном пространстве. Часто формируясь в одном из сегментов границы, они распространяются на весь периметр границ. Наиболее устойчивыми остаются практики, связанные с покупкой продуктов питания. При этом направление и плотность пересечения границ реагирует на изменение цен и возможность приобретения их по месту жительства. Кроме получения выгоды, трансграничные практики помогают решать вопросы повседневной жизни людей и способствуют углублению интеграционных процессов в рамках Союзного государства.

Литература

1. Белорусско-русское пограничье. Этнологическое исследование. – М., 2005.
2. Лимология : Учебное пособие / сост. С. И. Дмитриева. – Воронеж, 2008.
3. О государственной границе Российской Федерации. Закон РФ от 1 апреля 1993 г. N4730-I [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://base.garant.ru/10103372/#ixzz3yRn3mGi9>. – Дата доступа: 16.04.2020.
4. Российское пограничье. Вызовы соседства / под ред. В. А. Колосова. – М., 2018.
5. Русский эксперт. Границы России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ruxpert.ru>. – Дата доступа: 24.05.2020.
6. Торгово-экономическое сотрудничество [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://belarus.mid.ru/ru/countries/bilateral-relations/trade-economic-cooperation>. – Дата доступа: 12.02.2020.

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ФОРМИРОВАНИИ ИДЕНТИЧНОСТИ АРМЯНСКОЙ ЭТНИЧЕСКОЙ ОБЩНОСТИ БЕЛАРУСИ В 1980-Х – 2010-Х ГГ.

С целью выявления особенностей формирования идентичности у представителей армянской диаспоры в Беларуси во второй половине 1980-х – 2010-х годах, нами в ходе выполнения проекта БРФФИ Г19АРМ-009 были исследованы публикации СМИ по данной тематике, а также проведены этнологические беседы-интервью с экспертами— активистами армянской диаспоры, представителями органов исполнительной власти, ответственными за работу с национально-культурными объединениями в Аппарате уполномоченного по делам религий и национальностей при Совмине РБ, Центре национальных культур при министерстве культуры, Могилёвском и Гродненском облисполкоме и горисполкоме. Всего методом формализованного и неформализованного интервью было опрошено тридцать шесть экспертов в возрасте 27–64 лет. Из них методом формализованного опроса были опрошены двадцать восемь респондентов в Минске, Могилёве, Бобруйске, Гродно, Витебске, Жодино. Проведены восемь неформализованных бесед-интервью.

В ходе проведенного исследования установлено преобладание армянской этнической идентичности у армян Беларуси в самоназвании и самоопределении. Лишь в единичных случаях фигурирует армяно-белорусская идентичность. По оценкам респондентов-представителей армянской общины белорусские армяне, даже в совершенстве изучив белорусский язык и традиции, воспринимаются местным окружением как элемент, несвойственный для местной среды именно в силу своего отличительного антропологического облика (арменоидный антропологический тип средиземноморской европеоидной расы). В то же время, этот облик является убедительным идентификатором внутри армянской общины. При этом отмечается отсутствие какой- бы то ни было ксенофобии и вполне позитивное восприятие населением армян, о чём свидетельствуют белорусско-армянские брачные союзы [1].

Армянское этническое самосознание, самоназвание проявляются в названиях армянских религиозных, общественных организаций, интернет-сообществ: Армянская Апостольская Церковь, ансамбль «Эребуни» (по названию древнего города государства Урарту, развалины которого расположены на холме Арин-Берд в Ереване), интернет-сообщество Армянская Община Беларуси «Миасин» («Вместе») и др.

Как показало наше исследование, в идентификации и интеграции представителей армянской общности в Беларуси, особенно в два минувших десятилетия, значительную роль играют электронные СМИ, Интернет. Интернет выполняет как функцию оперативного информирования членов общины через социальные сети о событиях в Беларуси, в Армении, так и функцию просвещения белорусских армян в сферах религии, культуры, образования; формирует социальные позиции [6, 7]. Для формирования позитивного имиджа армянской диаспоры на уровне регионов и Беларуси в целом, также активно используются интернет-издания [10, 15].

Следует отметить, что Республика Армения прилагает значительные усилия для формирования идентичности у всех армян диаспоры, не только через спутниковых телеканалы и официальные электронные ресурсы, но и поддерживая Интернет-газету Миасин [11], где анонсируются все мероприятия, связанные с процессами формирования идентичности у представителей армянской диаспоры в Беларуси.

Важное значение в формировании идентичности армянской общины имеют представления об общей истории. На основании бесед-интервью с представителями армянской общины, можно сделать вывод, что исторический контекст формирования

армянской идентичности связывается как с датами историческими, так и современными, определившими вехи истории армянской государственности и культуры. Среди них важнейшие: принятие Арменией христианства (301 год), создание национального алфавита (405 год), Аварайрская битва между армянами и персами в 451 году; раздел Армении между Османской империей и Ираном в 1639 году, Сардарпатское сражение с турками в 1918 году, вхождение Армении в состав Советского Союза, Карабахское освободительное движение (с 1988 года); образование независимой Республики Армения в 1991 году, день освобождения города-крепости Шуши 9 мая 1992 года [1]. В настоящее время в наиболее заметной степени исторический контекст формирования армянской идентичности проявляется в датах, связанных с драматическими событиями, травмами в коллективной памяти этноса: геноцид армян в Османской империи 1915 года, Спитакское землетрясение 7 декабря 1988 года.

Формирование идентичности современной армянской этнической группы в Беларуси во второй половине 1980-х – 2010-х годах происходило под влиянием ряда факторов, сопутствовавших процессам создания армянской общины на территории республики (1988–1990-е годы). Сведения об отдельных представителях армянского этноса на белорусских землях известны, начиная с XVI века. Переписью Российской Империи 1897 года на белорусских землях зафиксировано двести пятьдесят человек. В переписях СССР численность армян в БССР менялась от 1 751 человека в 1959 до 2 751 человека в 1979 году. Однако, о заметной массовой миграции армян можно говорить лишь относительно периода 1988–1990-х годов, когда их численность возросла более чем в три раза и достигла 10 191 человека в 1999 году [14]. Именно в этот период произошло создание современной армянской общины в Беларуси, и появление организованных форм ее деятельности.

Формирование идентичности современной армянской этнической группы в Беларуси происходило под влиянием ряда факторов. К одному из таких факторов можно отнести систему идеологии, свойственную периоду социалистических отношений в СССР. Эта идеология являлась основой для воспитания всех граждан страны, регулятором общественных отношений. Армяне, приезжавшие в БССР для службы в армии, на работу, по семейным обстоятельствам ощущали атмосферу дружелюбия, поддержки. Поэтому период массовой миграции армян, когда начиналось складывание современной армянской общины на территории Беларуси, созданная в СССР идеологическая модель способствовала успешной адаптации беженцев из Армении.

После землетрясения в Спитаке (1988), унесшего жизни более двадцати пяти тысяч человек, газеты БССР активно освещали процесс оказания помощи населению Армении, готовили читателя к появлению в Беларуси беженцев и их адаптации [5, с. 1; 8, с. 1]. Спустя тридцать лет, во время открытия в Минске фотовыставки «Спитакская трагедия: Ретроспектива памяти» Чрезвычайный и Полномочный посол Армении в Беларуси Армен Гевондян отметил: *«Трагедия в Спитаке – это также летопись гуманизма и взаимопомощи... В самые трудные дни Беларусь [и другие республики] протянула свою руку помощи и внесла вклад в борьбу за каждую жизнь. И сегодня эта выставка говорящим молчанием фотографий передает всю атмосферу тех дней»*. Генеральный директор «БелТА» И. Акулович отметила, что фотовыставка показывает, как любую трагедию можно преодолеть вместе [4].

Практически все активисты и руководители армянских объединений в Беларуси идентифицируют себя с определением «советский человек», вкладывая в это определение все положительные характеристики, связанные с гуманизмом, коллективизмом, взаимопомощью. Данный фактор идентичности лежит также в основе формирования в Беларуси стихийных земляческих связей представителей различных этнических групп народов Кавказа, вне зависимости от их происхождения и религии. По свидетельству одного из активистов белорусской армянской общины Карена К., представители

различных кавказских народов знакомы, нередко оказывают друг другу поддержку в организации бизнеса; зафиксированы случаи межэтнических браков. Например, армянская организация Могилёва в настоящее время включает две семьи курдов-йезидов, выходцев из Армении; там же известна армяно-азербайджанская семья [1].

Интернационализм советского периода способствовал достаточно широкому распространению белорусско-армянских брачных союзов. При этом идентификация детей армянских мигрантов, приехавших в Беларусь в 1980-х – начале 1990-х годов также имеет интернациональные характеристики, что выражается в знании русского, белорусского и армянского языков, знании не только армянской, белорусской, русской культуры, но и традиций народов Кавказа в целом [1].

Геополитические изменения 1991 года привели к образованию независимого государства Республика Беларусь. Как член международного сообщества, Республика Беларусь приняла ряд международных норм, гарантировавших права членов этнических сообществ. На смену, главным образом, идеологического регулирования межэтнических отношений пришли законодательные акты и международные соглашения [9, 12].

Одной из важнейших форм взаимодействия этнических общностей, землячеств и органов государственного управления стали национально-культурные объединения, выполняющие функции органов самоуправления и обеспечения прав этнических меньшинств в диалоге с принимающим обществом. При этом важнейшим фактором развития национально-культурных объединений стала социальная направленность белорусского государства; интернациональное сотрудничество, вклад представителей этносов в развитие белорусского общества и государства. По своей сути, в Республике Беларусь была продолжена линия на развитие интернационализма, хотя уже и в другом правовом пространстве. С 1996 года национально-культурные объединения начали свою презентацию на фестивалях национальных культур, центром которых стал город Гродно [2].

При этом важной составляющей этой идеологии стала память о совместных достижениях и победах всех представителей советского народа в XX веке. Одним из важнейших объединяющих событий стала Победа советского народа в Великой Отечественной войне [3]. В 2014 году произошло увековечение памяти армян, погибших при освобождении Беларуси. Каменная стела в честь одиннадцати армян, которые сражались в годы Великой Отечественной войны на территории Могилевской области, была установлена в областном центре – городе Могилеве [16].

В 2011 году, во время встречи с журналистами, председатель Консультативного межэтнического совета при Уполномоченном по делам религий и национальностей Совета Г. А. Егиазарян отметил важность проводимой в республике культурно-просветительской, благотворительной деятельности, мероприятиях, направленных на дальнейшее укрепление в белорусском обществе межнационального согласия [13].

В развитие мероприятий по формированию национальной культуры республики в парадигме интернационализма с 2012 года Аппаратом Уполномоченного по делам религий и национальностей Республики Беларусь поддерживается проект «народной дипломатии», предполагающий творческие встречи представителей этнических групп Беларуси, их творческих коллективов с соотечественниками за рубежом. В этих мероприятиях принимают неизменное участие армянский хореографический ансамбль «Эребуни», а также активисты армянской общины в Беларуси.

Таким образом, одним из важнейших пластов, лежащих в основе самосознания современной армянской диаспоры в Беларуси является интернационализм и братская взаимопомощь народов, воспринятые поколением, выросшим в СССР, и продолженная в Республике Беларусь при формировании национальной культуры страны в парадигме интернационализма и культурного многообразия.

Как и в других постсоветских государствах, в Армении в 1990-х годах происходило

восстановление конфессиональной структуры. Поэтому христианская принадлежность в девяностых годах минувшего столетия стала важнейшим фактором этнической и национальной идентичности армян. По словам ряда респондентов из числа активистов армянских организаций Беларуси, важное значение для формирования их идентичности стало осознание своей цивилизационной роли – представителей первого в мировой истории христианского государства, хранителей древних христианских традиций. Армянская Апостольская Церковь на протяжении нескольких веков аккумулировала не только духовную, но и политическую власть; являлась ключевым фактором создания армянской диаспоры в мире. После распада СССР и атеистической системы мировоззрения, Армянская Апостольская Церковь начала восстановление прежних позиций. Аксиомой для представителей армян диаспоры является то, что все религиозные таинства можно пройти либо непосредственно в Армении, либо в храме Армянской Апостольской Церкви, либо с участием священнослужителя этой церкви. Христианская принадлежность в 1990-х годах стала важнейшим фактором формирования этнической и национальной идентичности армян. В то же время, армяне также посещают белорусские православные и католические храмы, что сближает их с христианским большинством страны через христианскую конфессиональную идентификацию [1].

Рассмотрение символов идентичности в духовной культуре армян Беларуси в ходе интервью показало, что важными идентификационными факторами, наряду с религией, являются армянский язык, письменность, а также календарная и семейная обрядность.

По сведениям из армянской общины города Минска, из тысячи девятистот пятидесяти пяти армян дома разговаривают по-армянски только двести двадцать четыре человека [10]. На изучение армянского письма и языка направлена деятельность армянских общественных организаций, воскресных школ. Последнее наиболее актуально для поколения, получившего образование за пределами Армении.

В числе значимых праздников и дат, помимо личных, респонденты назвали: День памяти жертв геноцида, праздники христианского календаря (часть из которых имеет армянские названия – Вардавар, Трндез, Бун Барикендан; часть – праздники в честь армянских святых праздник святого Саркиса, День Святой Рипсима и др.), а также праздники, имевшие общегосударственное значение в СССР (8 марта, 23 февраля, 9 мая, 1 сентября) [1].

Важным идентификационным элементом духовной культуры является также армянская народная музыка [1].

В области социальной культуры идентифицирующими для представителей армянской общины Беларуси являются традиции: собираться всей семьей за столом каждый день; празднование Нового года; праздники в семейном кругу, большие застолья, приготовление армянской пищи, дружные соседи, взаимопомощь гостеприимство. Респондентами были отмечены такие характеристики, как ценность и прочность семьи, уважение в семье, почитание старших, крепкие родственные узы [1].

В качестве этнических идентификаторов в области материальной культуры белорусских армян выступают: традиционная армянская кулинария, предметы этнического костюма, а также предметы интерьера и быта, включающие как семейные памятные вещи, передающиеся из поколения в поколение, так и «национальные» – изображения хачкаров, книги по истории и культуре Армении, картины армянских художников, народные музыкальные инструменты [1].

Армяне Беларуси стремятся и к восприятию белорусской национальной идентичности. Они хорошо знакомы с белорусскими христианскими святынями и их почитанием. Ряд элементов материальной культуры белорусов воспринят армянами, что является отражением процесса включения армянской общины в систему национальной идентификации Беларуси. Наибольший уровень восприятия со стороны армян элементов традиций принимающего общества заметен в сфере материальной культуры. Также

респонденты неплохо осведомлены о промыслах, ремёслах, распространенных в Беларуси [1].

Таким образом, поддержание этнической идентичности армянской общины Беларуси основано на армянском этническом самосознании, связанном с этнической территорией, общностью культуры, религии, языка, антропологическими характеристиками; и опирается на такие элементы культуры, как коллективная историческая память, семейные и общинные традиции, обрядово-праздничная культура, общие элементы материальной культуры. Национальная белорусская идентичность армян Беларуси основывается на принятии культурно-исторического наследия, общности христианской культуры, понимании и внимательном отношении к белорусским обычаям и традициям, ассоциирующимся с семьёй, домом, родной землёй.

Литература

1. Архив ИИЭФ НАНБ. – Ф. 6. – Оп. 14. – Д. 98.
2. IX Республиканский фестиваль национальных культур [Электронный ресурс] // Интернет-ресурс Гродненского облисполкома. – 2012. – Режим доступа: http://region.grodno.by/ru/actual/ix-respublikanskiy-festival-natsionalnyx-kultur-projdet-v-grodno-s-1-po-3-ijunja_i_11984.html. – Дата доступа: 26.07.2012.
3. Акция посадки деревьев «Наш дом—Беларусь» [Электронный ресурс] // Интернет-ресурс Уполномоченного по делам религии и национальностей. – 2019. – Режим доступа: <https://www.belarus21.by/New/akciya-po-posadke-derevev-nash-dom-belarus>. – Дата доступа: 29.08.2019.
4. В Минске открылась фотовыставка «Арменпресс» и «Белта» [Электронный ресурс] // Информагентство Голос Армении. – 2019. – Режим доступа: <https://www.golosarmenii.am/article/84677/v-minske-otkrylas-fotovystavka-armenpress-i-belta>. – Дата доступа: 26.07.2019.
5. Армения: горе общее // Сельская новь. – № 151 – 17 декабря 1988 года.
6. Армянская община Беларуси [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.facebook.com/groups/miasinby/>. – Дата доступа: 08.07.2019.
7. Армянская Община Беларуси (МИАСИН) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vk.com/miasin/>. – Дата доступа: 08.07.2019.
8. Валько, В. Мы помогли Спитаку / В. Валько // Путь Ильича. – 21 января 1989 года.
9. Закон Республики Беларусь от 22 февраля 1995 г. № 3605-ХІІ «О беженцах» [Электронный ресурс] // Интернет-ресурс «Право». – 1995. – Режим доступа: <http://pravo.kulichki.com/zak2007/bz55/dcm55676.htm>. – Дата доступа: 26.07.2012.
10. Иногда хочется приглушить свет, послушать дудук и поплакать. Минские армяне о том, чем живет их диаспора [Электронный ресурс] // CityDog.by. – Режим доступа: <https://citydog.by/long/diasporu-armenians>. – Дата доступа: 03.10.2020.
11. Миасин [Электронный ресурс] // Интернет-газета армян Республики Беларусь. – Режим доступа: <http://miasin.by/>. – Дата доступа: 08.07.2019.
12. О Государственной миграционной программе [Электронный ресурс] // Интернет-ресурс «Право». 1995. – Режим доступа: <http://www.levonevski.net/pravo/razdel5/num6/5d6675.html>. – Дата доступа: 26.07.2012.
13. Проект «Вітае Беларусь» [Электронный ресурс] // Интернет-ресурс Уполномоченного по делам религии и национальностей. – 2011. – Режим доступа: http://belarus21.by/ru/main_menu/religion/new_url_676148382. – Дата доступа: 26.07.2012.
14. Рагімаў, А. Н. Міграцыя народаў Каўказа у Рэспубліку Беларусь у 1980–1990-я гады / А. Н. Рагімаў // Беларус. гіст. часоп. – 2004. – № 11. – с. 33–40.
15. Сколько армян живет в Беларуси, и чем притягательна эта страна? Большой репортаж СТВ из Верхнего города [Электронный ресурс] // СТВ. – Режим доступа:

<http://www.ctv.by/novosti-minska-i-minskoy-oblasti/skolko-armyan-zhivet-v-belarusi-i-chem-prityagatelna-eta-strana>. – Дата доступа: 25.08.2018.

16. Стелла-Хачкар в честь армян, сражавшихся в годы Великой Отечественной войны на территории Могилевской области [Электронный ресурс] // Mogilevnews.by. – 2019. – Режим доступа: <http://mogilevnews.by/news/15-05-2014-14-54/10186>. – Дата доступа: 19.07.2019.

*Гурко А.Вл.
(Республика Беларусь, г. Минск)*

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ТРАДИЦИОННЫХ И НОВЫХ ФОРМ РЕЛИГИОЗНОСТИ МОЛОДЁЖИ В ГРОДНЕНСКОЙ ОБЛАСТИ В УСЛОВИЯХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ РАЗНЫХ КУЛЬТУР НА ПОГРАНИЧЬЕ

В Центре исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси в 2020–2021 гг. выполняется совместный белорусско-российский проект «Опыт лонгитюдных исследований идентичности и жизненных стратегий молодежи Калининградской и Гродненской областей» по договору с БРФФИ № Г20Р-020 от 04 мая 2020 года. Перед исследователями было поставлено несколько задач, одна из которых – выявление традиционных и новых форм религиозности и их роль в сохранении идентичности молодежи в Гродненской области в условиях взаимодействия разных культур на пограничье. Для определения роли этно-конфессиональных параметров в сохранении идентичности у молодого поколения был выполнен сравнительный анализ этно-конфессиональной структуры Гродненского региона в 2008–2014 годах и 2020 году.

Исследования этно-конфессиональных процессов в регионе, осуществленные в 2002–2008 годах Социологическим центром совместно с Советом (отделом) по делам религий и национальностей Гродненского облисполкома, а затем исследования, проведенные по гранту «На границе со странами ЕС: этнокультурные стратегии молодежи в Гродненской и Калининградской областях» БРФФИ № Г13Р-009 от 16 апреля 2013 года, в 2012–2014 годах позволили сделать вывод о более высоком, в сравнении с другими регионами республики, уровне религиозности населения Гродненской области. Это подтвердили данные параметров степени религиозности, выраженной в регулярности посещения храма, участия в религиозных обрядах, праздниках, таинствах. В 1990–2000-х годах в Гродненской области наблюдался меньший количественный рост православных и католических общин в сравнении с восточными областями Беларуси, что связано с сохранением в регионе религиозных организаций на протяжении столетия. Одна из основных отличительных черт этно-конфессиональной структуры Гродненской области – доминирование, наряду с православными, католических общин (37%). При этом в Гродненской области многие католики по этнической принадлежности – поляки. Вторая отличительная черта: за последнее десятилетие в регионе значительно увеличилось количество протестантских общин; вместе с тем, протестантизм по-прежнему занимает лишь третье место в конфессиональной структуре региона (18%) [5].

Тот же вывод позволяют сделать и современные данные, полученные в 2019 году в результате ежегодного социологического опроса по конфессиональной ситуации Гродненской области. Согласно данным мониторинга, проведенного по заказу Гродненского облисполкома, 72% респондентов считают себя верующими, 91,2% респондентов оценивают религиозную ситуацию на Гродненщине как спокойную и благополучную. По сообщению начальника главного управления идеологической работы и по делам молодежи Гродненского облисполкома Александра Версоцкого, конфессиональные отношения в Гродненской области характеризуются стабильностью и толерантностью [7].

В области осуществляют религиозную деятельность 510 религиозных организаций 16 конфессий, в том числе, 485 религиозных общин, имеется 522 культовых здания. Функционируют также Минская высшая духовная семинария, Гродненская Римско-католическая высшая духовная семинария, Теологический колледж имени Святого Казимира Гродненской епархии Римско-католической Церкви; восемь православных братств и сестричеств, шесть православных и четыре католических монастыря, шесть областных и республиканских религиозных объединений и благотворительное католическое общество «Каритас» [8].

Рис. 1. Диаграмма. Этно-конфессиональная ситуация на территории Гродненского района Гродненской области в 2019 году. Источник – <https://grodnorik.gov.by/ru/religion/>



При этом в отдельных районах Гродненской области (Гродненском, Вороновском и др.) в этно-конфессиональной структуре фиксируется преобладание католических общин. Так, например, на территории Гродненского района, как и в предыдущие годы, население района характеризуется высокой религиозностью. Считают себя верующими 72% жителей. Из них 56% составляют католики, 43% – православные, менее одного процента – представители других конфессий, как это показано на рисунке (Рис. 1).

Исследователи также отмечают, что религиозность людей с каждым годом повышается одновременно с возрастанием влияния христианской церкви. Органы власти на местах учитывают этот фактор и выстраивают свою работу, исходя из данных условий. Так, например, ресурс христианства задействуется органами власти в работе с неблагополучными семьями, в борьбе с пьянством и алкоголизмом. Представители Гродненского райисполкома постоянно принимают участие в мероприятиях, проводимых религиозными организациями, такими, как праздник д. Одельск в день Святого Антония, праздник католической молодежи в д. Квасовка, пешие паломничества и др. Учреждения культуры района в своей работе поддерживают взаимосвязь с представителями религиозных конфессий по организации мероприятий, посвященных православным праздникам, связанным с историей церкви, жизнью святых. Ежегодно проходят фестивали церковных песнопений, в которых принимают участие художественные коллективы района [8].

Особое внимание в Гродненском регионе уделяется проблеме религиозности среди молодежи, о чем свидетельствует проведение круглого стола на тему «Молодежь и религия», который состоялся в Гродно 4 апреля 2018 года. Мероприятие организовали Гродненский государственный университет имени Янки Купалы, Гродненская областная научная библиотека имени Карского и музей истории религии [6]. На встречу со студентами пришли представители православной, католической, протестантской, греко-католической и иудейской конфессий.

По мнению настоятеля Бригитского костела города Гродно Антония Гремзы: *«так называемый атеизм представителей молодого поколения, в большинстве своем, – проявление юношеского максимализма и желание противопоставить себя сложившимся традициям, своего рода, дань моде на «свободу», с которой многие путают своеволие. О том, что не верят в Бога, порою говорят даже те, кто вырос в религиозной семье. С одной стороны, сказывается советское прошлое, а с другой, явно чувствуется влияние западной культуры: люди деградируют в моральном плане, хотя идет прогресс технический»*. Но ксендз уверен, что те, кто искренне желают, находят Бога. Хотя процесс этот может быть очень длительным.

Руководитель отдела по работе с молодежью Гродненской православной епархии

протоиерей Вячеслав Гапличник сообщил, что *«большинство приходят к вере, потому что общались с верующим человеком: мамой, подругой, наставницей»*. Таким образом, передача религиозных верований происходит традиционным путем – от поколения к поколению, в семье.

В мероприятии приняли участие студенты факультета истории, коммуникации и туризма Гродненского государственного университета. Студенты отметили, что *«молодой человек с верой обладает крепким моральным стержнем, который помогает ему самостоятельно принимать решения. Религиозность – не синоним ограниченности и, тем более, не враг прогресса»*. На вопрос молодежи о том, кого всё же считать верующим человеком (обязательно ли он должен ходить в храм, молиться, соблюдать посты, либо гораздо важнее, чтобы Бог был в душе), протоиерей Гродненской православной епархии Михаил Велисейчик отметил, что еще не изобрели индикатор, который бы определил наличие Бога в душе. Верующий человек, если он себя таковым считает, должен посещать храм. При этом важно, чтобы он не просто выполнял те или иные ритуалы, а понимал их смысл. Молодежи следует работать над собой и стремиться к этому [6].

Таким образом, можно сделать вывод, что в Гродненской области фиксируется сохранение и эволюция традиционной конфессиональной структуры, не разрушенной ранее атеистической идеологией. Отличительным признаком этно-конфессиональной структуры Гродненской области является преобладание в ряде районов (Гродненском, Вороновском и других) католических общин. В большинстве своем, религиозные традиции в семье поддерживаются и передаются через старшее поколение, чаще всего, старших женщин.

В процессе передачи и сохранения религиозных традиций в семье и обществе, восстановлении и воспроизводстве параметров религиозности у молодого поколения Гродненской области большое значение имеют мероприятия, которые проводят молодежные общественные организации гродненщины. Это волонтерские мероприятия по благоустройству храмов гродненщины всех конфессий, существующих на территории региона. Это – областной этап общереспубликанской благотворительной акции «Восстановление святынь Беларуси». Республиканская благотворительная акция «Восстановление святынь Беларуси» впервые прошла в 2014 году и с тех пор по всей стране были благоустроены сотни святынь.

Например, с апреля 2016 года подобные молодежные трудовые десанты прошли по всей Гродненской области. В Гродно молодые люди красили ограду православного храма в честь Собора Всех Белорусских Святых. В ходе акции участники волонтерского движения «Доброе Сердце» Коптевской средней школы оказали помощь в благоустройстве прилегающей территории храма в честь Успения Пресвятой Богородицы. В свою очередь, настоятель храма иерей Александр Колацкий провел экскурсию по храму, рассказал его историю. Продолжением акции стал «Открытый диалог «Духовная культура молодежи», в котором приняли участие представители молодежных общественных организаций, настоятель храма иерей Александр, администрация Коптевской средней школы, волонтеры «Доброго Сердца». Всего на территории Гродненской области в 2016 году более тридцати пяти культовых объектов разных конфессий приобрели обновленный вид силами волонтеров общественной организации «Доброе сердце». Молодежь осуществляла уборку храмов, прополку клумб, окраску ограждений, ремонтные и строительные работы [4].

В середине сентября 2018 года в процессе подготовки праздников у католических верующих и в приходе Святого Духа помочь прихожанам вызвались добровольцы волонтерского отряда «Доброе сердце» – студенты трех гродненских вузов, а также представители сразу трех конфессий – католической, православной и иудейской. Девушки наводили порядок в храмовых помещениях, а парни выполняли работу по сборке мебели и очистке стеклопакетов. Другие волонтеры собирали мусор на прилегающей территории.

После работы все собрались на духовную беседу. *«И каждый раз встречи завершаются беседой с духовниками, из которых молодые люди, по их же признаниям, очень многое черпают для себя»,* – отметил один из лидеров общественной организации Павел Михалюк.

В конце сентября 2018 в Минске прошел завершающий республиканский этап акции «Восстановление святынь Беларуси». Гродненцы отправились туда с макетами тех храмов, в которых они трудились во время акции, и рассказали представителям разных уголков страны не только о результатах волонтерской работы, а также о главных святынях Гродненщины. И поделились своими планами о том, какие еще религиозные объекты требуют приложения энергии молодых [2].

В 2019 году в республиканской акции «Восстановление святынь. Родники Беларуси» волонтерами БРСМ Гродненщины (более 300 участников) было проведено более 30 мероприятий. На территории храма Преображения Господня в деревне Комотово Гродненского района волонтеры помогли в благоустройстве церковного дома и прилегающей к нему территории. Здесь они участвовали в строительных работах, наводили порядок на берегу реки Неман [1].

Активисты Ленинской районной организации БРСМ г. Гродно в 2020 г. помогли облагородить территорию около старейшей синагоги в Европе. Гродненская хоральная синагога занесена в список историко-культурных ценностей Республики Беларусь и является важным памятником истории. Волонтеры из гуманитарного колледжа облагородили клумбы около входа в синагогу, складывали кирпичи, вынесли строительный мусор [3].

Таким образом, формированию высокого уровня религиозной самоидентификации молодежи Гродненщины способствует сохранение традиционной конфессиональной структуры Гродненской области (равное соотношение православных и католических общин, незначительное количество протестантских, мусульманских и иудейских общин) и высокий уровень религиозности молодежи (более 50% от общего количества). Можно сделать вывод, что мероприятия светских общественных организаций Гродненщины, такие, как акция «Восстановление святынь Беларуси», содействует знакомству молодежи с духовным и культурным наследием конфессий, воспитанию в духе трудолюбия и патриотизма, восстановлению и воспроизводству религиозных традиций у молодого поколения Гродненской области.

Литература

1. Волонтеры БРСМ Гродненщины активно участвуют в республиканской акции «Восстановление святынь. Родники Беларуси» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://grodnonews.by/news/priroda_i_ekologiya/bolee_30_meropriyatij_i_bolee_300_uchastnikov_volontery_brs_m_grodnenshchiny_aktivno_uchastvuyut_v_re.html. – Дата доступа: 18.08.2019.

2. Волонтеры сделают макеты храмов Гродненщины, на благоустройстве которых они работали [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.region.grodno.by/ru/obsch_org_news-ru/view/volontery-sdelajut-makety-xramov-grodnenshchiny-na-blagoustrojstve-kotoryx-oni-rabotali-25171/. – Дата доступа: 3.09.2018.

3. Восстановление святынь Беларуси [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://brsm.grodno.by/news/vosstanovlenie-svyatyn-belarusi-4.html>. – Дата доступа: 7.09.2018.

4. Гродненский областной этап республиканской благотворительной акции восстановления святынь Беларуси [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://brsm.grodno.by/news/grodnenskij-oblastnoj-etap-respublikanskoj-blagotvoritelnoj-akcii-vosstanovlenie-svyatyn-belarusi-zavershilsya-v-grodnenskom-rajone.html>. – Дата доступа: 3.08.2018.

5. Гурко, А. Вл. Этно-конфессиональные процессы в Гродненской области во второй половине XX – начале XXI в. / А. Вл. Гурко // Этнокультурные процессы Гродненского Помеманья в прошлом и настоящем / А. Вл. Гурко [и др.]; редкол.: А. В. Гурко, Л. В. Ракова, А. Вл. Гурко. – Минск : Беларуская навука, 2014. – С. 230–231.

6. Круглый стол на тему «Молодежь и религия» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rgazeta.by/ru/society/kruglyj-stol-na-temu-molodezh-i-religiya-sostoyalsya-v-grodno.html>. – Дата доступа: 12.10.2019.

7. Органами исполнительной власти Гродненской области реализуется Программа развития конфессиональной сферы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://grodnonews.by/news/vlast/voprosy_etnokonfessionalnoy_sfery_na_grodnenshchine_obsu_dili_v_ramkakh_kollegii_apparata_upolnomoche.html. – Дата доступа: 25.09.2019.

8. Этно-конфессиональная ситуация на территории Гродненского района Гродненской области в 2019 году [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://region.grodno.by/ru/konfes-ru/>. – Дата доступа: 24.10.2019.

*Гурко А.Вл.
(Республика Беларусь, г. Минск)*

ОСОБЕННОСТИ РЕЛИГИОЗНЫХ ТРАДИЦИЙ АРМЯНСКОЙ ОБЩИНЫ В БЕЛАРУСИ (ПО МАТЕРИАЛАМ СМИ И ЭТНОЛОГИЧЕСКИХ ОПРОСОВ)

В Центре исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси выполняется совместный белорусско-армянский проект «Белорусская диаспора в Армении и армянская диаспора в Беларуси: Этническая идентичность и межкультурные взаимоотношения в современных условиях» по договору с БРФФИ № Г19АРМ-009 от 02 мая 2019 года. Одна из задач, поставленных перед исследователями, – выявить закономерности трансляции и воспроизводства религиозных традиций представителей армянской этнической общности в Беларуси. Авторами проекта был разработан опросный лист по теме «Этнографическое изучение этнокультурных традиций армянской диаспоры в Беларуси», в который были включены вопросы о религии. Методы полевых исследований на основе проведения этнологических опросов среди представителей армянской общины, смешанных белорусско-армянских семей, представителей принимающего общества позволяют выявить закономерности трансляции и воспроизводства религиозных традиций представителей армянской этнической общности в Беларуси.

Большое значение для исследователей имеют материалы СМИ, в частности, Интернет-газета – Миасин (miasin.by), которая освещает все наиболее значительные события из жизни армянской общины в Беларуси [5].

Всего, по данным на 2012 год, численность армян в мире составляет девять миллионов человек. Самая большая община армян, проживающих на территории России, составляет два миллиона человек [1, с. 10]. Согласно Переписи населения 2009 года в Беларуси проживает восемь тысяч пятьсот двенадцать армян. В соответствии с данными СМИ, армянская диаспора в Беларуси насчитывает около тридцати тысяч человек [8].

Консолидирующим фактором, оказывающим влияние на становление этнической и межнациональной идентичности армянской диаспоры, является христианство. По определению историков, армяне являются одним из народов, которые первыми приняли христианство в 301 году. Армянская, или Армяно-григорианская церковь является одной из древнейших автокефальных Восточных христианских Церквей. Со времен Святого Григория Лусаворича (302–325 гг.) её возглавляет верховный патриарх-католикос всех армян, управляющий Эчмиадзинским монастырем, что находится вблизи столицы

Армении города Еревана. Титулуется он «верховным патриархом» [2]. После утраты своей государственности ещё в конце IV века нашей эры, что привело к расселению части народа в другие регионы, именно Армяно-григорианская церковь играла роль единственного в то время носителя обще-армянской цивилизации и лидера армянской нации [4].

Как пишут известные российские этнологи, армянские храмы существовали практически повсюду, где жили армяне, жизнь которых во многом строилась именно вокруг церкви как символа и средоточия национального единства, как важнейшего фактора сохранения их самобытности [3].

До сих пор подавляющее большинство армян принадлежит к Армяно-григорианской церкви. О том, что и в настоящее время Армяно-григорианская церковь имеет этно-консолидирующую роль, свидетельствуют данные этнологических опросов. Так, один из активистов армянского национально-культурного общества города Могилева сказал: *«Где есть армяне, там всегда есть церковь и крест»*. Поэтому, например, закономерным было присутствие священнослужителя отца Сергия 31 августа 2019 года на празднике армянской культуры в Верхнем городе Минска. Отец Сергей зачитал приветствие гостям праздника от Митрополита Павла, Патриаршего Экзарха Всея Беларуси и отметил, что Митрополит несколько месяцев назад посетил храмы Армении и с огромным вниманием относится к христианской общине армян Беларуси. Эти факты также являются свидетельством прочных межконфессиональных связей Армянской апостольской и Белорусской православной церквей.

Одним из элементов, формирующих этническое самосознание, являются религиозные и обрядово-праздничные традиции, которые отождествляются с этническими традициями и становятся своеобразным символом этноса. В настоящее время старинные праздники дополняются новыми элементами, например, традиции армянского праздника Вардавар, которые были воссозданы на празднике армянской культуры для жителей Беларуси 31 августа 2019 года в Верхнем городе Минска. Праздник Вардавар – самый большой летний праздник армян, установленный в честь Преображения Господня на горе Фавор. На празднике армянской культуры в Минске фестиваль был посвящен семейным ценностям и традициям, и сопровождался традиционными песнями, танцами, играми. На главной сцене у концертного зала «Верхний город» весь день звучала армянская музыка и выступали ведущие исполнители и музыканты армянского происхождения – Искуи Аболян, Егиазар Фарашян, Карине Дрнонян, Ваграм Карапетян, Олег Амбарцумян, Стелла, Павел Аракелян и другие артисты [9].

Большое значение для армянской диаспоры имеют религиозные праздники, обряды и таинства. Так, в Интернет-газете армянской общины Беларуси Миасин (miasin.by) подробно рассказывается о проведении таинства крещения. Это таинство, по трактовке верующих, «занимает первое место среди всех таинств, которые совершаются и исполняются только в Церкви, потому что оно служит для людей как бы дверью в саму Церковь. Оно является лишь первой ступенью восхождения души к Богу». О значении возможности совершать церковные обряды и посещать храм, о важности церковных таинств, особенно крещения, для армян, заявил Чрезвычайный и Полномочный Посол Республики Армения в Республике Беларусь Олег Есян во время совершения таинства крещения по чину Армянской Апостольской Церкви в Минске 10 сентября 2017 года. Дипломат подчеркнул, что «главная святыня у любого народа – это его церковь. Если представляют святыню, то только самым-самым близким, за что наш низкий поклон Белорусской православной церкви. Я, как отдельно взятый армянин, смотрю на это крещение, как говорится, со своей стороны. Если исходить из того, что записано в нашей национальной доктрине, получается, что армянином называется тот, кто себя таковым считает, тогда выходит, что крещение – это публичное заявление родителями о том, что этот ребенок – армянин. И с этого момента он несет ответственность перед нашей

церковью, перед Родиной, пред семьей...» [11]

Как сообщается на сайте Интернет-газеты Miasin.by, священнослужители приняли решение устраивать для армян Беларуси ежегодно крещение/венчание в Минске желающих по чину Армянской Апостольской Церкви, из-за отсутствия Армянской Апостольской Церкви в Беларуси. Подобные мероприятия успешно прошли в 2016 году, 2017 и 2018 годах. За три года было проведено крещение шестидесяти семи человек (тридцать два человека в 2016 году и двадцать человек в 2017 году); совершили обряд венчания три пары молодоженов в Доме Милосердия (улица Франциска Скорины, д. 11, в Минске). По сообщению Интернет-газеты армян Беларуси, в 2017 году «еще двадцать человек из армянской диаспоры Беларуси стали сестрами и братьями во Христе. Крещение по канонам Армянской Апостольской Церкви, ставшее важным событием, прошло второй раз в Минске. 10 сентября; в Доме Милосердия крестилось два десятка человек. Кроме того, в этот день состоялось поистине историческое событие в жизни армянской общины! Пожалуй, впервые за все время существования армян на белорусской земле, и уж точно в первый раз за долгие годы, тут, согласно армянскому церковному обряду, обвенчалась одна пара. Для совершения Таинства крещения и венчания в белорусскую столицу из Москвы вновь прибыл иерей Армянской Апостольской Церкви Эдгар Сепух Амирян. Все службы в ААЦ издавна ведутся на древнеармянском языке, поэтому священник многое объяснял присутствующим на современном армянском. Таким образом, несмотря на отсутствие Армянской Апостольской Церкви в Беларуси как таковой, всего за два года пятьдесят два армянина обрели величайшую духовную радость, признав себя детьми Божиими!» [11]

На официальном сайте армянской общины Miasin.by сообщалось, что «28 октября 2018 года в Доме Милосердия в Минске по чину Армянской Апостольской Церкви крестились порядка пятнадцати армян, две пары обвенчались. Все желающие получили благословение. Сразу два священнослужителя ААЦ из России и Украины вместе провели обряды крещения (мкртутюн) и венчания в Беларуси. В 2018 году армян Беларуси крестили – глава Украинской епархии ААЦ Србазан Маркос и Тер Геворг (Кафедральный собор Святого Преображения Господня) из Москвы. Они пожелали всем вновь крещеным, чтобы вместе с появлением крестиков, укрепилась их вера, чтобы они росли и совершенствовались духовно, и также крепили их семейные узы» [6].

Уже в июле 2019 года была объявлена запись желающих на крещение/венчание по чину Армянской Апостольской Церкви в Минске. «26 октября 2019 года крестить и венчать верующих в Минск приехал иеромонах Погос Варданян. Обряд прошел в Доме милосердия, где в подготовке обряда армянскому коллеге оказал помощь православный отец Николай. В этот раз иеромонах Погос Варданян совершил четырнадцать крещений, два венчания и принял одну исповедь. Всего же за четыре года в Минске состоялось девяносто шесть обрядов крещения и венчания». В планах армян Беларуси и приглашение священника на церковные праздники, так как по свидетельству одного из организаторов этого церковного мероприятия, Георгия Кеворкова, *«и на Пасху, и на Рождество последователи Армянской апостольской церкви ходят в православные храмы либо отмечают религиозные праздники в кругу семьи»* [10].

Согласно полученным данным, из-за отсутствия церкви, последние четыре года армянская община в Беларуси приглашает священника из Российской и Ново-Нахичеванской епархии Армянской апостольской православной церкви, нуждается в собственном храме и своем священнослужителе. Это подтверждают и данные проведенных в 2019 году опросов. Согласно высказыванию одного из респондентов, *«давно назрела необходимость в строительстве церкви, так как практически во всех государствах, где есть армяне, существуют и Армяно-григорианские церкви»* (мужчина, 45 лет, город Могилев).

Армянская религиозная община хочет построить в Минске храм Апостольской

церкви в честь святого Григория Просветителя. Вопрос о строительстве храма в Минске поднимался неоднократно. Разместить объект предлагалось в зеленой зоне недалеко от здания СДЮШОР по современному пятиборью (улица Столетова, д. 1). Однако, по сообщению газеты «Минский курьер», против строительства церкви в зеленой зоне высказались местные жители, и вопрос не был решен [7].

Можно сделать вывод, что консолидирующим фактором и в Беларуси, и в Армении, оказывающим влияние на становление этнической и межнациональной идентичности армянской этнической общности, является христианство. Приверженность к традиционному вероисповеданию – Армяно-григорианской апостольской церкви является одной из наиболее важных характеристик армянской диаспоры, которая оказывает влияние на становление этнической идентичности, обеспечивает культурную преемственность представителям армянской общины в Беларуси.

Литература

1. Армяне / ответственные редакторы Л. М. Варданян, Г. Г. Саркисян, А. Е. Тер-Саркисянц; Институт этнологии и антропологии имени Н. Н. Миклухо-Маклая РАН; Институт археологии и этнографии НАН РА. – М. : Наука, 2012. – 648 с. (Народы и культуры).

2. Арутюнов, С. А. Армяне / Народы и религии мира / С. А. Арутюнов, Ю. И. Мкртумян ; главный ред. В. А. Тишков. – М. : Большая Российская энциклопедия, 1998. – с. 56–59.

3. Асрибекова, Т. В. Армянская диаспора в Москве. История формирования и этнокультурное развитие в конце XX – начале XXI веков / Т. В. Асрибекова / автореф. диссерт. по истории, Специальность ВАК РФ 07.00.07. – М., 2012.

4. Вартамян, В. Г. Армяно-григорианская церковь в конфессиональной политике России (последняя треть XVIII – первая половина XIX веков) / В. Г. Вартамян / автореф. диссерт. на соиск. ученой степени канд. исторических наук. Специальность 07.00.02 – Отечественная история.

4. Газете «Миасин» – 10 лет! Все только начинается! [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://miasin.by/2018/09/21/s-dnem-nezavisimosti-armenii/>. – Дата доступа: 13.04.2019.

5. Два священнослужителя ААЦ крестили и венчали армян Беларуси [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://miasin.by/2018/11/25/soobshhestvo-armyan-belarusi-v-viber/>. – Дата доступа: 25.02.2019.

6. Новое строительство. Минск [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://realt.onliner.by/2013/04/26/obshhina>). – Дата доступа: 25.12.2018.

7. Новости Минска: сколько армян живет в Беларуси [Электронный ресурс]. – <http://www.ctv.by/novosti-minska-i-minskoy-oblasti/skolko-armyan-zhivet-v-belarusi-i-chem-prityagatelna-eta-strana25.08.2018-19:35>. Дата доступа: 28.08.2018.

8. Праздник армянской культуры в Минске [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://minsknews.by/prazdnik-armyanskoj-kultury-razvernetsya-v-verhnem-gorode-31-avgusta/>. – Дата доступа: 13.09.2018.

9. Раз в год приезжает священник. Крещение и венчание белорусских армян в Минске [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://news.tut.by/culture/658673.html>. – Дата доступа: 27.11.2018.

10. Шибковская, Д. Не только армяне, но и братья во Христе! [Электронный ресурс] / Д. Шибковская. – Режим доступа: <https://miasin.by/2017/09/11/ne-tolko-armyane-no-i-bratya-vo-xriste/>. – Дата доступа: 14.02.2019.

ТРАДИЦИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И МИФ О ДОН ЖУАНЕ. «КАМЕННЫЙ ГОСТЬ» А. С. ПУШКИНА

В соответствии с традицией воплощений мифа о Дон Жуане, пушкинский Дон Гуан совсем не расположен к верной, единственной на всю жизнь любви. В отношениях с женщиной такому герою пристало искать не любви как таковой, а самоутверждения в поединке. Побеждая, Дон Жуан тут же исчерпывает очередную любовную историю, переходя к следующей. Так, у пушкинского Гуана в какой-нибудь час, а то и меньше, вместились чувства к трем женщинам: Инезе, Лауре и Доне Анне, – не считая «других», упомянутых Лепорелло и признанных его господином. Инезу Гуан вспоминает, поскольку оказался в месте их тайных встреч, дону Анну случайно увидел здесь же, в Антоньевом монастыре, к Лауре собирается отправиться. Женщин было у него, как и у других Жуанов, без счета. Однако относится Дон Гуан к ним иначе, чем того требует традиция. Причем это особенность только пушкинской версии, ни до, ни после не звучавшая.

Безусловно, каждая новая версия, тем более эпоха, трактует сквозной миф о Дон Жуане по-своему. Скажем, дон Хуан Тирсо де Молины абсолютно беспринципен, ни во что не ставит не только женскую честь, но и мужскую дружбу: он не задумываясь оставляет друга отвечать за свое «озорство». А у Мольера дон Жуан беззаботен и аморален, но, рискуя жизнью, спасает брата брошенной им доньи Эльвиры, являя собой образец французского дворянина XVII в. Его свобода и легкость сказываются совсем не только в попании устоев, но и в готовности уважать убеждения другого, коль скоро они не формальны. Так, встретив в нищем, сидящем у дороги, человека твердых убеждений, мольеровский Дон Жуан щедро одаривает его, несмотря на то, что нищий в своей вере противостоит его богохульству. Проспер Мериме в новелле «Души чистилища» своего Дон Хуана и вовсе приводит к святости, взяв за основу сюжета историю менее известного, чем Тенорио, Дон Жуана – де Маранья. Тем не менее, все версии созвучны в одном: они воплощают героический тип с его жаждой непомерных деяний, в котором главное – самообожествление через поединок и вызов высшим силам. Ни один из Дон Жуанов не знает любви, кроме русского Дон Жуана XIX в., пушкинского Дон Гуана, хотя ему героический пафос присущ не менее, чем всем другим.

Чувство к доне Анне – вопрос особый, но всех упомянутых в драме: Инезу, Лауру, андалузок – дон Гуан любит, а не ищет в них только чувственных удовольствий или радости победы. Как верно заметила А. Ахматова, у пушкинского Гуана, в отличие от его предшественников, для каждой женщины находятся разные слова [1]. Впрочем, Ахматова здесь «разные слова» относит только к Гуану-поэту, а не к Гуану-любящему. Подтверждением ее правоты можно бы считать заверения самого героя: «ни одной доньине из них я не любил». Тем более, что Гуан не лжет, он действительно испытывает к Анне чувство, не ведомое ему до сих пор: «*Вас люблю, люблю я добродетель*» [2, с. 349], – говорит он. В таком случае, может быть, уместнее говорить об особой, исключительной любви к доне Анне, а не о том, что он других не любил.

Все-таки «разные слова», найденные Гуаном для каждой, всякий раз открывают в женщине вот эту, ее одну, а не только прекрасное явление, питающее музу поэта. Каждая для Гуана только она, ни к какой другой не сводимая. Соглашаясь с Лепорелло, утешающим его в скорби об умершей Инезе тем, что «*были и другие*» и «*живы будем, будут и другие*», он отвечает коротко и отстраненно: «*И то*», – как будто не полностью готов пока расстаться с сочувствием «бедной Инезе». Сравним: Евгений Онегин – Дон Жуан, утративший самую обаятельную его черту: умение радоваться жизни и ценить ее красоту. А вот Федор Павлович Карамазов – Дон Жуан выродившийся. Он, как и

пушкинский Гуан, способен в каждой, даже мовешке, как сознается «за коньячком» увидеть привлекательную женщину, но если Жуан легко несет свое сладострастье, то Карамазов изнемогает от него в своей истасканной, слабой природе, а Онегин опустошен не сладострастьем, на которое и у него нет сил, а только игрой в него. Возвращаясь к способности пушкинского Гуана не только вкушать сладость, но и любить, заметим, что он и к слуге относится гораздо теплее, чем другие Дон Жуаны, в каком-то смысле (привязанности, снисходительного приятельства) любит его. В частности, он, не склонен с ним спорить по пустякам, без особой нужды утверждая свою власть. Дон Гуан, насколько можно успеть почувствовать в «маленькой трагедии», как и сам Пушкин, очень сердечен, чуток. Потому происшедшее с ним при встрече с Доной Анной нельзя считать ни случайным, ни необъяснимым.

Глубину скорби по Инезе, безусловно, не стоит преувеличивать. Однако не очевидно ли его сочувствие ей, способность увидеть в не привлекательной для других женщине живую, особую душу и восхититься ею, и быть готовым защитить: «*Муж у нее был негодяй суровый, / Узнал я поздно*» [2, с. 326]. Встречаясь с Лаурой, Гуан и ведет себя и говорит совсем иначе, за исключением того, однако, что она для него, так же как Инеза, вот эта, единственная: «*Моя Лаура*», – то и дело повторяет он. «*Я Лауры пришел искать в Мадриде*» [2, с. 337], – заверяет Гуан ее и не лжет в том смысле, что именно к ней направляется сразу по приезде. Если под любовью понимать отношение к человеку с полным принятием его в его единственности, к тому же в готовности восхититься тем, что открывается в нем, как ни в ком другом, то Дон Гуан любит каждую из соблазненных им женщин. И, судя по Лауре, которую ее «*верный друг*» и «*ветреный любовник*» когда-то покинул, ни одна не жалеет о встрече с ним, в отличие от соблазненных другими Жуанами, часто ненавидящих их, всегда обиженных. Пушкинскому Гуану его жертвам есть за что быть благодарными. Он открывает в них, даже в «последней в Андалузии крестьянке», живую и единственную жизнь,

Однако и говоря доне Анне: «*ни одной доньине из них я не любил*», – Дон Гуан не лжет. Одно дело – восхититься «*печальным взором и помертвелыми губами*», «*кузенькой пяткой*» или пылким темпераментом. Это любовь как «*наслаждение жизни*», лучшее из всех, но все-таки только наслаждение, область эстетического, по классификации Кьеркегора, низшая из трех. Совсем другое – встретиться под знаком вечности (sub specie aeternitatis), как то и происходит в «*последней и единственной любви*» дон Гуана. Сомневаться в отнесенности этой встречи к вечности не приходится по многим причинам. Само то, как определяет свою любовь к доне Анне Гуан: «*Вас полюбя, люблю я добродетель / И в первый раз смиренно перед ней Дрожащие колена преклоняю*» [2, с. 349], – указывает на исключительность происходящего и на то, что обусловленность наслаждением преодолена.

Несколько выбивается из общей проникновенной интонации слово «добродетель», совсем не по-русски и не по-пушкински риторичное. Под добродетелью в западноевропейской культуре понималась добропорядочность: примерное поведение, незапятнанная репутация, – то есть характеристики внешние. Дон Гуан под добродетелью понимает, очевидно, чистоту и целомудрие. То есть не соблюдение принятых норм, а явление высшей жизни во всей ее цельности, нетленности и полноте. Иначе неистовая восторженность фразы: «*только с той поры / И понял я, что значит слово счастье*», – была бы непонятна и неуместна. Гуан говорит о каком-то открывшемся ему счастье. Обычно «счастье» употребляется в другом контексте. Например, делая предложение, в XIX в. говорили: «*Вы составите счастье моей жизни*». «*Счастье воскресило меня. / Она будет моя!*», – повторяет «в упоении восторга» Петр Андреевич Гринев, получив заверения в ответном чувстве и согласие на брак от Марьи Ивановны: «*Эта мысль наполняла все мое существование*» [3, с. 243]. Счастье означает полноту существования, обретаемую в соединении с любимым навсегда.

Однако Дон Гуану еще ничего не обещано, а он уже понял, «*что значит счастье*». В каком-то смысле он говорит о том же, что и счастливые женихи, и Петр Андреевич: об осмысленности и наполненности бытия. Единственное отличие счастья дон Гуана в том, что «упоение восторга» устремлено за рамки земных возможностей. В доне Анне ему открывается такая высота и чистота души, Добра (добродетель), Истины, что о взаимности он не думает, забывая в этот момент о себе. Это нечто подобное восхищенности, о которой говорит апостол: «*И знаю о таком человеке (только не знаю – в теле, или вне тела: Бог знает), что он был восхищен в рай и слышал неизреченные слова*» (2 Кор. 12:2), – и к которому выводит Данте любовь к Беатриче.

Не раз обращали внимание на очевидное родство кульминационного момента объяснения в доме доны Анны со сценой обольщения леди Анны Глостером (из «Ричарда III» Шекспира) (первым его отметил С. Шевырев), в чем сомнений быть не может. Подставляя грудь разгневанной красавице, оба готовы погибнуть, что и действует неотразимо в обоих случаях. Но цель Глостера, умеющего быть смелым и идти до конца, вплоть до гибели, неизменна – достижение беззаконной власти. Дон Гуан в данный момент не преследует никаких целей, кроме одной, встретиться с любимой доной Анной под собственным именем. Он готов здесь пожертвовать не только жизнью, что ему, как и любому сильному мужу прежних времен, привычно, но и своими целями, тем самым отличаясь принципиально от Глостера, с одной стороны, и от всех прочих Жуанов – с другой. Дона Анна уже сдалась на милость его обаяния и натиска, думая, что перед нею некий дон Диго. Ему теперь ничего не стоит обольстить ее, как и делали то Жуаны Молины, Мольера, да Понте и пр. Но Гуан хочет, чтобы она любила именно его, Дон Гуана, и здесь он встает вровень с той вечностью – добродетелью и счастьем – которые открывает в доне Анне. Она падает в обморок, потому что ничего другого ей не остается, но не потому, что притворяется.

Пушкину удастся избежать опасности превратить дону Анну в фигуру ходячей добродетели, он наделяет ее маленькими женскими слабостями: она «*страх как любопытна*», немного капризна и «*сердцем слаба*». Притом и в слабостях она остается прекрасной женщиной с «*небесной душой*». Ее готовность пасть легко оправдывается не только неотразимостью Гуана, не только (что более важно для ее оправдания) его пламенной любовью и искренним восхищением, но и тем, что до сих пор она никого не любила. А поскольку она вполне женщина, она не может не полюбить, как бы ни хотела сохранить верность гробу мужа, которого только уважала и за которого была выдана гораздо более холодно, чем Татьяна за «*важного генерала*». Вина все-таки есть – в том, что она не смогла удержаться на той высокой ступени принципа, которую для себя обозначила. До некоторого момента вину можно считать небольшой, поскольку удержаться на такой высоте юной женщине, не призванной к монашеству, практически невозможно.

Не за взаимную любовь принимают кару Анна и Гуан, а, скорее, за неспособность обоих удержаться в том особом «Счастье», которое его «*переродило*», а ее пробудило. На любовь они право имеют, но не в качестве «*наслаждения жизни*». Обратим внимание на точно найденное слово – «*переродился*». «*Воскрес*» и «*преобразился*» – состояние достигнутого блага, более не отменимого ничем. В отличие от них перерождение-обновление вполне обратимо, а потому нуждается в усилии удержания его, строгом, аскетическом. Гуану дано особое счастье великого чувства к целомудренной душе, дающее ему новую жизнь, освобождающее от всех прежних историй «усталой совести». Дано даром и извне, и он – счастлив. Но удержано извне оно быть не может, требуя личного усилия. И вот в этом катастрофа пушкинского Гуана (в чем-то, видимо, близкая самому Пушкину).

Узрев «Добродетель» и познав «Счастье», добившись ответного чувства, Гуан торопится присвоить «Добродетель», не желая отказаться от чего-либо влекущего в этом

мире. Он просит *«мирный поцелуй»*, *«один, холодный, мирный»*, причем *«в залог прощенья»*. Но прося «залога», он встает в позицию того, кто обладает неким правом, хотя только что готов был (искренне) умереть за возлюбленную. Такая перемена вовсе не прерогатива дон Гуана с его пылкостью и победительным напором. Пушкин обозначает проблему любви и счастья человека вообще, соотношения влюбленности и других видов любви. Во взаимной любви любящий получает счастье даром, из чего следует опасная уверенность в своем праве владеть тем, кто еще вчера был нищим. Перспективу блаженства, к которому нужно идти через служение и самоотречение, он путает с наслаждением. Потому, в соответствии с классификацией Кьеркегора, остается на стадии эстетической (наслаждения), не переходя к этической (жертве долгу) и религиозной (жертве веры). А новых даров, оставаясь неподвижным, замкнутым на свое обладание, он вместить не способен, потому его богатство рушится.

Вся ценность любви к доне Анне для Гуана (именно для него) в том, что она иная по отношению ко всей его прошлой жизни и к нему самому. Иная еще в том смысле, в каком иным всему здешнему, не принадлежащим этому миру почитается святость (вначале Анна в глазах окружающих как раз свята). В случае такой исключительной чистоты любое отступление от нее, даже малейшее, будет ей приговором. Тем более, учитывая прошлое Гуана. Оба оказываются *«сердцем слабы»*. Анна – поскольку не готова удержать необходимый минимум. Не обязательно, узнав, что перед ней убийца мужа, *«злодею кинжал вонзает в сердце»*, как обещала. Но соглашаться на поцелуй – значит отказаться от себя той, которую полюбил Гуан. Гуан слаб – поскольку поддался привычному ритму, несмотря на свое перерождение, отступив, пусть и сколь угодно мало, от совершенного счастья. В своей слабости-вине они становятся уязвимыми для той таинственной силы, которая воплощена в Командоре, тогда как до того были защищены любовью – не случайно статуя появляется в момент согласия Анны на поцелуй.

Представляется крайним упрощением толковать убивающую любовников силу только как Божию кару, или, с другой стороны, как месть Командора. Но еще более обедняет смысл пьесы толкование, широко распространенное в советском литературоведении, толкующую статую как «символ прошлого». В частности, в собрании сочинений А. С. Пушкина в 10 томах комментарии даются С. М. Бонди именно в таком ключе: *«легко расшифровать смысл образа статуи Командора, как символ всего прошлого Дои Гуана, всей его легкомысленной, безотчетной жизни, всего совершенного им зла, которое тяготеет на его "усталой совести"»* [4, с. 581]. Сведя каменную статую к аллегории мести Командора, мы будем иметь дело с грубой условностью, что превратит в условность и ужас, наводимый кивком статуи на Лепорелло и даже на Дон Гуана. Сочтя же расправу статуи осуществлением воли Бога, мы введем в действие божество, чуждое Тому, в кого верит Анна и даже Гуан. Злое божество, враждебное любви и счастью, губящее любящих посредством ожившей статуи, разновидности мертвяка. Мотив оживших статуй восходит к временам глубокой архаики с ее фетишизмом, остаточным дающим о себе знать не только в первобытном язычестве, но и в религии Ветхого завета, и в христианизированном язычестве Средних веков. Однако в XIX веке он не может звучать в прежнем смысловом наполнении, и его трансформация требует не спешить с упрощенными толкованиями [5]. Г. Г. Пиков справедливо отметил, что Командора, пришедшего мстить, не интересует дон Анна, о которой он только и говорит: *«Брось ее»* [6]. Следовательно, Командор ближе к злу, чем Дон Гуан, в последнее мгновение думающий не о себе, и дальше от Бога, чем *«безбожный развратитель»*. Весь ужас пришествия статуи в пушкинской трагедии – в ощущении незащитности от вмешательства inferнальной силы в жизнь обретших друг друга людей, несмотря на присутствие в мире блага. Начало благое, Бог христианский, являет себя в открывшемся Гуану счастье любить *«добродетель»* и *«в первый раз смиренно перед нею дрожащие колена преклонять»*. Дрожат колена – от священного трепета, тогда как раньше

волновалась кровь – от лицемерия *«узенькой пятки»*. И оказывается, что смиренное коленопреклонение может быть для Гуана не насильем над своими желаниями, а счастьем.

Поскольку тема Богоприсутствия заявлена в пьесе отнюдь не формально, как и тема рока, то говорить о том, что милующий и любящий Бог карает Гуана, насылая на него infernalную силу, означает мыслить Его раздвоившимся в самом себе. Скорее здесь имеет место незащищенность от infernalного (или, античным языком, рока) постольку, поскольку рушится связь с Богом, удерживавшаяся целомудренной любовью. Представляется ошибочным положение Г. Г. Пикова о том, что Дон Гуан *«гибнет в тот момент, когда его душа открылась добру – за это и гибнет»* [6, с. 160]. Его душа открылась добру в любви к невинной Анне, но отступила от добра, изменив самой себе, посягнув на ее невинность поцелуем и тем открыв дверь злу, которое всегда *«на стороже в дверях»*.

Нередко вызывает недоумения и вопросы страх Гуана перед статуей, который разрушает героический до сих пор образ, тем самым ставя под сомнение трагический пафос *«Каменного гостя»*. *«Дрожишь ты, дон Гуан»*, – спрашивает статуя, и, хотя Гуан отрицает: *«Я? нет»*, – надо полагать, вопрос был неспроста. Здесь, однако, еще можно говорить о преодолении страха: *«Я звал тебя и рад, что вижу»* [2, с. 350], поскольку дрожь может свидетельствовать не о трусости, а о трепете перед сакрально-хаотическим, слишком чуждым жизни и человеческой природе, чтобы остался бестрепетным тот, на кого оно навалилось. Однако последующее *«пусти-пусти мне руку... / Я гибну – кончено – о донна Анна»* [2, с. 350] подтверждают, что бестрепетность, подобающая герою, Гуаном утрачена.

При всем том, мы не разочарованы в Гуане. Такие несогласования с привычным сюжетом и с привычными читательскими реакциями можно объяснить тем, что к моменту встречи со статуей Гуан уже не герой как таковой. Герою в чистоте принципа любить вообще не положено. Могут быть ссылки на его возлюбленную, как, например, в *«Песне о Роланде»* упоминание об Альде, но развернутая картина любви неизбежно умаляет и размывает героическое, каким оно мыслилось в древности, а именно таким оно заявлено в первой встрече со статуей в монастыре, когда Гуан еще не погрузился в свое счастье. Загадочность развязки в том, что она становится если и трагедией, то не в классическом смысле слова. Дело в том, что Гуан шел сражаться с роком, не ведая Бога-Творца и Бога-Любви, и к такой битве был всегда готов, а оказалось, что сила, которой он бросил вызов, обрушилась не на повесу, а на любящего. Даже тогда, когда Гуан говорил: *«Я убил Супруга твоего; и не жалею / О том – и нет раскаянья во мне»* и *«Я дон Гуан, и я тебя люблю»* [2, с. 348], – он, по видимости, утверждая свой поединок с Командором, в гораздо большей степени выступает против ненависти к нему доны Анны, заставляя мериться с нею силой свою любовь.

Вот почему, прощаясь, он и не вспоминает о статуе, с которой говорил накануне. И тень страха в нем появляется потому, что он не готов к битве, он считает себя победителем, а кроме того, гораздо в большей степени вообще не принадлежит в этот момент пространству битвы. Ахматова замечает, как бы оправдывая героя, что Гуан испугался не смерти и не кары, а потери счастья. Пусть так, но что от этого меняется? Любой боящийся смерти и кары дрожит именно за свое счастье. Другое дело, что это обычно *«мещанское»*, сводящееся к невинности и благополучию. Возможно, дело в том, что Гуан не трусит, а растерян, поскольку слишком многое и стремительно изменилось для него. Он выбит из своего героического седла, а удерживать *«седьмое небо»*, столь нечаянно ему открывшееся, не готов. Любовь настигает человека так же таинственно и неожиданно, как рок. Однако движение к ее удержанию, верное или нет, Гуан все-таки делает, поскольку последним вздохом в этой жизни, мыслью он отнесен к любви. *«Донна Анна!..»* – восклицает он, испуская дух, и самые недоверчивые читатели не смогут не

увидеть здесь свидетельство любви к ней, жаждущей вечности. Пушкин, как всегда, оставляет читателю свободу окончательных выводов и заключений, в частности о том, куда отправится душа Гуана, столь пылкого в бесчинствах и в любви. Но последнее движение в сторону любви дает надежду – тоже как всегда у Пушкина.

Литература

1. Ахматова, А. «Каменный гость» Пушкина / А. Ахматова. – Собр. соч. в 6 т. – М. : Эллис Лак, 2002. – Т. 6.
2. Пушкин, А. С. Каменный гость / А. С. Пушкин. – Собр. соч. в 10 т. – М. : Правда, 1957. – Т. 3.
3. Пушкин, А. С. Капитанская дочка / А. С. Пушкин. – Собр. соч. в 10 т. – М. : Правда, 1957. – Т. 4.
4. Бонди, С. М. Комментарий: А. С. Пушкин. Каменный гость / С. М. Бонди // Пушкин А. С. Собр. соч. в 10 т. – М. : ГИХЛ, 1959–1962. – Т. 4.
5. Назиров, Р. Г. Сюжет об оживающей статуе / Р. Г. Назиров // Фольклор народов России. Фольклор и литература. Общее и особенное в фольклоре разных народов. Межвузовский научный сборник. – Уфа : Башкирский университет, 1991. – С. 24–37.
6. Пиков, Г. Г. Дон Гуан и Дон Хуан : взгляд историка на проблему восприятия испанской культуры в России начала XIX в. / Г. Г. Пиков // Диалог со временем. – М., 2004/13. – С. 138–171.

Жаўняровіч П.П.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ЭКСТРАЛІНГВІСТЫЧНЫЯ ЗМЭНЫ ПРЫ РЭДАГАВАННІ ТВОРАЎ У. КАРАТКЕВІЧА

Шматгранны талент Уладзіміра Караткевіча, рознабаковыя веды, шчырасць у выказванні думак, незвычайнае ўменне пранікнуць у канкрэтную гістарычную эпоху і дзякуючы вывучэнню архіўных дакументаў паказаць яе сутнасныя характарыстыкі, імкненне праз публіцыстыку ўплываць на працэсы сучаснасці сведчаць пра неардынарнасць яго генію, якіх пасылае Неба кожнаму народу нячаста. Жаданне пісьменніка выявіць у творчасці яго сутнасныя характарыстыкі, на жаль, не заўсёды супадала з памкненнямі ўладных структур і іх ідэалагічных органаў, галоўнай задачай якіх у 1950–1980-я гады было стварэнне безаблічнага «савецкага народа» з пэўнымі перакананнямі і верай у светлую камуністычную будучыню.

Не задумваючыся над тым, што чалавек не можа імгненна змяніцца, што пераважная большасць людзей мае ранейшыя перакананні, У. Караткевіч, вярнуўшыся з Украіны ў Оршу, пасля прачытання рамана У. Дудзінцава “Не хлебам адзіным” піша водгук на твор і ў 1957 годзе перадае ў раённую газету “Ленінскі прызыў”. Стаўленне ў рэдакцыі да У. Караткевіча на той час склалася негатыўнае, бо 31 ліпеня 1957 года за подпісам “Л. Высоцкі” апублікаваны неадабральны артыкул пра яго вершы пад назвай “Не ў нагу з жыццём” [1]. А 16 жніўня пад рубрыкай “Па слядах нашых выступленняў” газета змяшчае ўжо рэдакцыйны артыкул з ранейшай назвай. У ім, у прыватнасці, сказана: “Некаторы час назад У. Караткевіч напісаў хвалебную рэцэнзію на твор В. Дудзінцава “Не хлебам адзіным”, даючы яму высокую, станоўчую ацэнку. Між тым, як вядома, савецкая грамадскасць выступіла з рашучым асуджэннем і пратэстам супраць скажонага адлюстравання нашай рэчаіснасці, якое даецца ў гэтым заганным творы. Вядома, што такая няправільная пазіцыя У. Караткевіча не магла не насцярожыць рэдакцыю, якая ўстрымалася ад друкавання рэцэнзіі” [6] (стыль і арфаграфія захаваныя – П. Ж.). Значыць, ужо ў сярэдзіне 1957 года твор У. Караткевіча “Мысли по поводу романа

В. Дудинцева «Не хлебом единым»» не быў прыняты ў друк па экстралінгвістычных прычынах – у сувязі з неадпаведнасцю пазіцыі аўтара перакананням галоўнага рэдактара раённай газеты Каліберавы (уключаны ў новы Збор твораў [3, т. 14, с. 252–257]).

Прыведзены прыклад сведчыць пра тое, што У. Караткевіч быў узрушальнікам спакою, а гэта выклікала павышаную цікавасць і адпаведных органаў. На дзяржаўным узроўні ідэалагічны кантроль ажыццяўляла Галоўнае ўпраўленне па ахове ваенных і дзяржаўных тайн у друку Камітэта па друку пры Савеце Міністраў БССР (Галоўліт), статус якога ў канцы 1966 года зноў павысілі, пераўтварыўшы ў Галоўнае ўпраўленне па ахове дзяржаўных тайн у друку пры Савеце Міністраў БССР [5, арк. 14]. Так, прапанаваная пісьменнікам для часопіса “Полымя” аповесць “Раман Ракута” (з жанравым вызначэннем *сівая легенда*) у 1961 годзе не прайшла кантроль Галоўліта, а яго начальнік Л. Садоўскі піша дакладную запіску В. Ф. Шауру, сакратару ЦК КПБ, па сутнасці, – тэндэнцыйны непрафесійны разбор мастацкага твора без уліку гістарычнага кантэксту: “У легенде Уладзімір Караткевіч не раскрывае сутнасці сялянскага паўстання, амаль нічога не кажа пра жыццё сялян таго часу”; “У той жа час аўтар надае шмат увагі кіраўніку паўстання нобілю Раману Ракута. Ён яго ідэалізуе, а разам з ім і тую частку магнацтва, да якой ён належыць”; “У легендзе ідэалізуюцца і некаторыя прадстаўнікі судовых органаў таго часу, якія па сцвярджэнні аўтара не пазбаўлены пачуцця справядлівасці. А жыхароў горада Магілёва, дзе разгортваюцца заключныя дзеянні легенды, аўтар паказвае як бязвольных п’яніц” [4, арк. 7–8] і г. д. Як вынік, знікла найменне твора, а жанравае вызначэнне “Сівая легенда” стала загалоўкам, які выкарыстоўваўся пісьменнікам у кніжных публікацыях і ў лібрэта аднайменнай оперы. Магчыма, гэтыя камбінацыі дапамаглі ўратаваць твор, бо істотныя змены ў тэкстах часопіснага і кніжнага варыянтаў не выяўлены.

Па-першае, найбольшую шкоду творах У. Караткевіча прыносілі тыя змены, якія тычыліся нацыянальна-культурнага кампанента. У прыватнасці, ліквідаваліся або замяняліся сінонімамі словы *Беларусь*, *беларус*, *беларускі*. Напрыклад: аповесць “Дзікае паляванне караля Стаха”: “Гэта быў самы звычайны шляхецкі дом” [2, т. 7, с. 79] і “Гэта быў самы звычайны беларускі шляхецкі дом” [3, т. 4, с. 390]; “«Львяня!» – пачуў я перарывісты голас Дубатоўка” [2, т. 7, с. 85] і “«Беларус! Львяня!» – пачуў я перарывісты голас Дубатоўка” [3, т. 4, с. 397]; “Радзіма мая! Гаротная маці! Плач!” [2, т. 7, с. 139] і “Беларусь мая! Гаротная маці! Плач!” [3, т. 4, с. 448]; навела “Ладдзя Роспачы”: “«Больш за ўсё я не люблю прыходзіць на такіх, як ты» – урэшце сказала яна” [2, т. 2, с. 139] і “«Больш за ўсё я не люблю прыходзіць на беларусаў», – урэшце сказала яна” [3, т. 5, с. 169]; “Ты зноў папаўся” [2, т. 2, с. 156] і “Ты зноў папаўся, беларус” [3, т. 5, с. 185]; аповесць “Цыганскі кароль”: “Шляхта! Соль зямлі!” [2, т. 2, с. 110] і “Шляхта! Соль зямлі! Гонар беларускі!” [3, т. 4, с. 542]; “Клянуся вачыма маці божай, удзелам святога Юрыя – зямлёй сваёю – я буду ціхім каралём, калі вы хочаце” [2, т. 2, с. 126] і “Клянуся вачыма Маці Божай, удзелам Святога Юрыя – зямлёй беларускай, я буду ціхім каралём, калі вы хочаце” [3, т. 4, с. 558–559).

Адзначаныя праўкі разбуралі аўтарскую задуму, якая выяўлялася ў настойлівым імкненні У. Караткевіча выпрацоўваць нацыянальную свядомасць беларусаў, паказваць, што яны мелі і сваіх мужыкоў, і сваю шляхту, г. зн. пісьменнік браў на сябе ролю прапагандыста гісторыі краіны ў супрацьвагу закасцянелым сцвярджэнням у дагматычных падручніках.

Па-другое, у мастацкіх творах ліквідоўваліся фрагменты, у якіх падзеі экстрапаліраваліся на сучаснасць: У. Караткевіч паказваў чалавечыя характары, уласцівыя кожнай эпосе і здольныя нейкім чынам паўплываць на змяненне іх да лепшага ў сённяшніх стасунках: раман “Хрыстос прызямліўся ў Гародні: Евангелле ад Іуды”: у апавяданні Юрася Братчыка скарачаны вялікі фрагмент з пяці абзацаў пра Іосію бен Раввуні [2, т. 6, с. 101]. Асабліва, відаць, “зачапіла” наступнае выказванне: “Абрыдлівае

гэта было відовішча. Сотні дзве трусікаў, пятнаццаць свіней і адзін – адзіны – чалавек... Але гэта не такая ўжо рэдкая з’ява на гэтай зямлі... У большасці месцаў так” [3, т. 9, с. 99]; паэма “Чазенія”: ліквідаваны фрагмент са словамі Васіля Паўлава, які цытуе У. Маякоўскага і іранізуе з вершаваных радкоў: “Дровы ў вагоны грузім мы – на працоўным суботніку»... Нашы дровы... Нашы вагоны... Высокая сацыялістычная свядомасць масаў... Пасля працы аддамо сілы патрэбнай працы. Стомленыя, але задаволеныя вярталіся яны дамоў. Над галовамі луналі вясёлыя песні” [2, т. 3, с. 450; 3, т. 5, с. 227].

Па-трэцяе, ліквідоўваліся фрагменты з прамой адсылкай да тэкстаў Святога Пісьма або са згадваннем Бога. У гэтым разе выяўлялася часам самацэнзура У. Караткевіча, які, верагодна, каб не раздражняць цэнзараў і рэдактараў, скарачаў словы пры пашпартызацыі эпиграфаў: у рамане “Каласы пад сярпом тваім”: “*Бо хто хоча душу сваю ўратаваці, загубіць яе, а хто загубіць душу сваю дзеля мяне, гэты ўратае яе*”. Луці, 9, 24 [3, т. 7, с. 5]; у рамане “Хрыстос прызямліўся ў Гародні: Евангелле ад Іуды”: “*Я з вамі ва ўсе дні да сканчэння веку*”. Мацей, гл. 28, ст. 20 [2, т. 6, с. 391].

У аповесці “Дзікае паляванне караля Стаха” пакарочаны вылучаны фрагмент, у якім Андрэй Свеціловіч кажа пра міжусобіцы на сярэднявечных усходнеславянскіх землях і параўноўвае гэта з біблейскімі словамі: “*І ўсё ж непрытульны мы народ... Яшчэ з даўніх часоў у нашай гісторыі чыніцца нейкае глупства: «Ізяслаў убі Святаслава, Святаслаў убі брата Усевалада, Усевалад убі Святаполка, а Святаполк забі Барыса ды яшчэ і Глеба на прыдачу». І так раўнадушына, як Біблія кажа, што «Аўраам радзі Ісаака, а Ісаак радзі Іакава». Вось у нас такія паны. І гэты ганебны гандаль радзімай на працягу сямі стагоддзяў. Спачатку Літве, пасля, ледзь народ паспеў асіміляваць яе, палякам, усім, каму не лягота, каму хочацца, забыўшы гонар, забыўшы сумленне, як подлыя альфонсы”* [2, т. 7, с. 71; 3, т. 4, с. 383].

У рамане “Каласы пад сярпом тваім” пакарочаны словы Чорнага Войны падчас гутаркі з Раўбічам: “*Памятаеш, Іакаў дужаўся з Богам. Я быў малады і гарачы. Адзін дык адзін. І я вырашыў: паўстанне будзе жыць, пакуль буду жыць я. Павінна ж быць праўда! Павінен быць Бог у небе!*” [2, т. 4, с. 146; 3, с. 7, с. 154].

У эсэ “Казкі Янтарнай краіны” У. Караткевіч іранічна выказваецца пра тагачасную антырэлігійную прапаганду, і, безумоўна, гэтыя словы не ўваходзяць у надрукаваны твор [2, т. 8, кн. 2, с. 39]: “*Мы ўпарта змагаемся з сектамі і з опіумам рэлігіі: выпускаем фільмы, якіх веруючыя не глядзяць, чытаем антырэлігійныя лекцыі, на якіх здыхаюць ад нудоты мухі.*

Мы так паспяхова змагаемся з рэлігіяй, што ў цэрквах не прасыхаюць купелі, а паны, водзячы маладых вакол аналоя, адчуваюць сябе ў канцы дня як конь, што паходзіў дзень у прывадзе малатарні” [3, т. 12, с. 42].

Па-чацвёртае, не прапускаліся ў друк выказванні з крытыкай дзеянняў уладных структур. Асабліва гэта выявілася ў эсэ У. Караткевіча, у якіх пісьменнік спрабаваў дастукацца да сумлення чыноўнікаў, імкнуўся навучыць чытача думаць і разважаць.

У эсэ “Званы ў прадоннях азёр» ліквідаваны вялікі фрагмент [2, т. 8, кн. 2, с. 86] пра тое, як у раённай газеце была надрукавана падборка пісьмаў чытачоў з патрабаваннем знесці касцельную агароджу ў Пінску [3, т. 12, с. 151–154]. “*Бязглуздзіца яна тым і бязглуздзіца, што ёй вечна трэба супрацьстаяць, бо давесці ёй нешта амаль немагчыма”* [3, т. 12, с. 153], – з абурэннем адзначае пісьменнік.

У эсэ “Наш дзядзька Рыгор”, прысвечаным юбілею Рыгора Шырмы, ліквідуецца вылучаны сказ пра грамадзянскую пазіцыю народнага артыста: “*Ён грамадзянін. Калі б ні прыйшоў да яго – ён заўсёды паможжа. Першы, напрыклад, падпішацца пад лістом аб зберажэнні гістарычнага цэнтра Мінска. Бо ніколі ён не абмяжоўваўся адной музыкай”* [2, т. 8, кн. 2, с. 320; 3, т. 13, с. 138].

У эсэ “Абдуванчык на кромцы вады”, у якім закранаюцца наспелыя праблемы экалогіі, выкрэсліваюцца пункты закона аб ахове прыроды [2, т. 8, кн. 2, с. 276]: “У ім сказана, між іншым, такое: «Дзяржаўнай ахове і рэгуляванню выкарыстання падлягаюць...», «Ахове падлягаюць усе землі...», «Воды падлягаюць ахове ад спусташэння...», «Лясы падлягаюць ахове...»

...Але: «Выкарыстанне земляў не павінна прыводзіць да скарачэння сельскагаспадарчых угоддзяў...»

Стоп! Нешта не тое. Лаз для чалавека абьякавага. У самым горшым выпадку, злачынна абьякавага, таго, хто думае толькі пра сябе, а не пра суседа і не пра нашчадкаў” [3, т. 13, с. 234].

Па-пятае, у літаратуразнаўчых артыкулах і эсэ не прапускаліся ў друк выказванні пра тагачасных літаратурных аўтарытэтаў, занадта катэгарычныя або з характэрнай для У. Караткевіча лёгкай некрыўдлівай іроніяй.

У рэцэнзіі “Запрашэнне на свята” (надрукавана пад назвай “З любоўю для чалавека”) здымаецца сказ [2, т. 8, кн. 2, с. 364] пра паэзію Максіма Танка: “З паэзіі нашай знікаюць пачуцці. Усё гэта замяняецца вытанчанай нюансіроўкай, бліскучым і халодным, як крышталё, агнём. Болю, ад якога як нажом па сэрцы, у нашых вершах амаль няма. У Танка, напрыклад, апошнім такім вершам я лічу «Ave Maria»” [3, т. 14, с. 11].

У эсэ “Казкі Янтарнай краіны” скарачаюцца сказы [2, т. 8, кн. 2, с. 26], у якіх размова вядзецца пра стасуткі з Піменам Панчанкам: “Утрымала мяне ад гэтага неабдуманнага кроку [куплі кілімаў] толькі думка пра тое, што калі-небудзь, атрымаўшы кватэру, я запрашу да сябе Пімена Панчанку, і з ім можа адбыцца дрэннае. А я занадта наважаю яго як паэта і дыпламата і не хацеў бы, каб з ім здарыўся ўдар” [3, т. 12, с. 27].

Выявіліся экстралінгвістычныя змены і пры рэдагаванні паэтычных твораў. Пакажам гэта на прыкладзе хрэстаматыйнага верша “Багдановічу”, надрукаванага ў кнізе “Мая Іліяда”. Па-першае, папраўлены радок “І застаўся ты ў нашых душах, / Хоць згубіўся твой шлях у палях” [3, т. 2, с. 109] на “І застаўся ты ў нашых душах, / Хоць на векі знік у палях” [2, т. 1, с. 228]; па-другое, уласная назва гары (відаць, каб не было асацыяцыі з Бібліяй) заменена безаблічным русізмам: “Перад светлай Сінайскай гарой” [3, т. 2, с. 109] → “Перад светлай заветнай гарой” [2, т. 1, с. 228]; па-трэцяе, ліквідавана апошняя строфа з цытаваннем верша М. Багдановіча “Пагоня”: “Не загіне ні слова, ні справа, / Калі здолеў хоць нешта сказаць: / Вашай сілы і вашае славы / «Не разбіць, / Не спыніць, / Не стрымаць!»” [3, т. 2, с. 109]. Твор пры грунтоўным рэдактарскім аналізе страціў вельмі важныя дамінанты, якія, не зрушваючы асноўны сэнсавы стрыжань, істотна ўплываюць на рэалізацыю аўтарскай задумы. Праўкі з сённяшняга гледзішча цалкам немагчымыя і толькі пагоршылі аўтарскі рукапіс.

Прыведзеныя прыклады – малая частка экстралінгвістычных змен, праведзеных у творах У. Караткевіча. У прыватнасці, скарачаліся гістарычныя факты, інтэрпрэтаваныя пісьменнікам, яго выказванні пра стан помнікаў гісторыі і культуры; немагчыма змяняліся загаловкі; правіліся сказы, якія, на думку цэнзараў і рэдактараў, супярэчылі дзяржаўным пастановам аб барацьбе з п’янствам і алкагалізмам, і інш. З улікам безліччэ лінгвістычных змен (стылістычных, граматычных і нават пунктуацыйных) надрукаваныя пры жыцці У. Караткевіча творы шмат у чым разыходзяцца з рукапісамі і машынапісамі, якія і з’яўляюцца адзінымі захавальнікамі апошняй аўтарскай волі. З гэтай прычыны паўстае вострая патрэба ў пераглядзе надрукаваных у савецкі час твораў усіх беларускіх пісьменнікаў з мэтай вяртання да не змененых цэнзарамі і некваліфікаванымі рэдактарамі тэкстаў.

Літаратура

1. Высоцкі, Л. Не ў нагу з жыццём / Л. Высоцкі // Ленінскі прызыў. – 1957. – 31 ліп.

2. Караткевіч, У. С. Зб. тв. : у 8 т. Т. 1–8 / У. С. Караткевіч. – Мінск : Маст. літ., 1987–1991.
3. Караткевіч, У. С. Зб. тв. : у 25 т. Т. 1–14 / У. С. Караткевіч. – Мінск : Маст. літ., 2012–2016.
4. Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь (НАРБ). – Ф. 1195. – Воп. 1. – Спр. 58.
5. НАРБ. – Ф. 1195. – Воп. 1. – Спр. 82.
6. Не ў нагу з жыццём / [Б. а.] // Ленінскі прызыў. – 1957. – 16 жн.

Зайцев Д.М.

(Республика Беларусь, г. Минск)

КУЛЬТУРА СМЕРТИ НА БЕЛОРУССКИХ ЗЕМЛЯХ В XVII ВЕКЕ

Разумный человек прекрасно понимает, что земная жизнь не вечна. Смерть – это то, что является итогом нашего земного пути. Религия не спасает от смерти. Праведник, всю жизнь посвятивший Богу, вере, добродетели, умирает как все. В каждую эпоху рассуждали о смерти, доминирующий взгляд был связан с особенностями культуры региона и человеческим состоянием духа на тот момент. А во времена, когда голод, болезни, войны были типичным явлением, трудно было избавиться от навязчивой мысли «Memento mori».

Обращая свой взор на белорусские земли XVII в., понимаем, что господствующее положение христианства отразилось на мировоззрении большинства местных жителей. Распространенным стало мнение, что земная жизнь не так важна по сравнению с жизнью вечной, которую стремились обрести после физической смерти, спасая свои души. С целью попадания в рай наш предок вне зависимости от конфессии руководствовался, в первую очередь, соблюдением Декалога и Заповедей блаженства, постов, зачастую вел аскетический образ жизни. О важности момента смерти в общественном сознании в этот период свидетельствуют многочисленные книги и записи о «хорошей смерти». Например, к данной теме в своих произведениях обращались Антоний Каспер Дружбицкий, Ян Янушевский, Томаш Млодзяновский, Ян Лахович, Николай Радзивилл Сиротка и другие.

Публичный страх перед смертью воспринимался окружающими как проявление человеческой слабости. Княжна Анна Огинская в своем завещании написала, что *«истинной жизнью является не та, которой обычно живут, а когда видят перед глазами смерть»*. Скоропостижная смерть воспринималась негативно. Человек, не оставивший завещание и не исповедовавшийся перед смертью, по общему мнению, терял важные аргументы в пользу своего оправдания перед Богом на Последнем Суде. Исключением считалась смерть в битве за Отчизну. Соответственно, многие, боясь «неправильно» уйти в мир иной, еще будучи здоровыми, старались чаще молиться, исповедаться и заранее писали завещание. В приближающийся момент смерти родственники умирающего разговаривали шепотом, традиционно читали при нем отрывки из Священного Писания, а перед глазами будущего покойника ставили крест, либо образ Девы Марии. Чтобы охранить от напастей со стороны дьявола, комнату окропляли святой водой.

Исследуя завещания XVII в., иногда заметно желание человека присутствовать в земных делах даже после своей смерти. Вероятно, это – влияние языческой традиции, которая предполагала не столь строгое разграничение мира мертвых и живых, как в христианстве. Имеются свидетельства, когда мертвое тело перед захоронением избивали хлыстами с целью искоренить прижизненные грехи умершего. Отголосками языческих времен можно назвать и жалобные песни, создание шума для отпугивания злых духов, ценные вещи у гроба, случаи сожжения трупов.

Знатными жителями указывалось не только место захоронения, но и отпевания, так

как существовала некая градация престижности храма и кладбища, связанная с определенными преимуществами на Последнем Суде. Облегчить участь умершего могла, как считалось, и красота похоронных обрядов, которые иногда напоминали театральное представление.

Иоскевич М.М.
(Республика Беларусь, г. Минск)

УНИВЕРСАЛЬНАЯ СОЦИАЛЬНАЯ МИФОЛОГЕМА «ПРАВДА» В БЕЛОРУССКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РЕВОЛЮЦИОННОЙ ТЕМАТИКИ

Идеология использует социальную мифологию как средство при манипулировании человеческим сознанием. И от того, насколько успешно государство осуществляет идеологическую функцию, зависит, в конечном счете, эффективность деятельности государственного управленческого аппарата. Мифотворчество является неотъемлемой частью политики, а социальный миф является основным инструментом манипулирования общественным сознанием.

Поскольку мифологическое сознание было свойственно человеку во все времена, очевидна неизбежность возникновения социальной мифологии, ее универсальный характер (А. Ф. Лосев, Ф. Х. Кессиди, В. П. Гриценко, Н. И. Соболева и др.). Миф, выступая одним из важнейших механизмов организации социальной, хозяйственной и культурной жизни коллектива, обладает регулятивной функцией. Без идеологии, которая предстает как «национальная мифология», нация перестает быть нацией и рискует «вовсе прекратить свое историческое бытие даже как народ» (В. С. Полосин).

Однако социальный миф может играть негативную роль в жизни общества, выступая как средство манипулирования массовым сознанием (О. Г. Рюмкова, А. И. Каирова, Т. А. Корниенко и др.). Существование двойных стандартов в обществе, расхождение политических лозунгов с реально существующим положением вещей приводит к тому, что миф становится ложью, утрачивая при этом свою консолидирующую функцию.

Единицей социальной мифологической системы является социальная мифологема, которая определяется учеными как «сюжетно-мотивационная единица мифа, появляющаяся <...> в результате эмоциональной рефлексии, оценочного осмысления устойчивых условных рефлексов и возникающих социальных отношений» [1, с. 66]. С. Кордонский называет социальную мифологему «интерпретацией социальной реальности на основе устойчивых образных моделей» [2, с. 121]. По мнению ученых, мифологемой может стать идеологема, получившая «приращение, объективно обладающее *недостоверностью* (курсив наш – М.И.)» [3, с. 124].

Социальные мифологемы отражают настоящее, реальность современной культурной ситуации, стереотипы коллективного сознания. Мифологема как устойчивая повторяющаяся *тема социального мифа* отражает социальные практики, типичные для определенных культурно-исторических условий, и может рассматриваться как «функция сознания, регулирующая поведение индивида в социуме» [4]. Определение социальной мифологемы как темы мифа перекликается с исследованием Н. В. Дубровиной, которая рассматривает топосы литературы социализма, относя к ним целый ряд идеологизированных клише [5]. Однако мы полагаем, что данные клише выступают именно как социальные мифологемы, так как несут амбивалентный смысл.

Мы рассматриваем социальную мифологему как политическую либо идеологическую концепцию, внедряемую в сознание масс как истинно верную. В этом ее отличие от идеологемы, которая выполняет лишь функцию номинации (слово, обозначающее идеологические и политические понятия) и не соотносится с дихотомией

«правда – ложь». Социальная мифологема предполагает амбивалентность восприятия, то есть, может восприниматься и как истина, и как ложь, в зависимости от кругозора, образования, политических предпочтений и т. п. индивида.

Мифологеми как темы социального мифа создаются искусственно, в том числе, и на заказ, быстро распространяются в современном мире через масс-медиа и становятся «частью мифологической концептосферы» [6]. Они играют важную роль в формировании и развитии идеологии. Именно с помощью мифологем достигается «компактность идеологии, ее простота и доступность для среднего человека» [7, с. 42–44].

Как мы полагаем, можно выделить два типа социальных мифологем. К первому типу относятся перманентные универсальные социальные мифологеми, актуальные для идеологии любого общественного устройства, определяемые словами-концептами «правда», «ложь», «свобода», «свой», «чужой», «враг» и т.д. На их основе каждая конкретная социальная мифология оперирует темпоральными социальными мифологемами. Так, примерами советских темпоральных социальных мифологем могут служить: *«общественный долг превышает личных интересов»*, *«СССР на страже мира во всем мире»*, *«КПСС – ум, честь и совесть нашей эпохи»* и т. д.

Данное исследование посвящено рассмотрению универсальной социальной мифологеми «правда» в белорусских произведениях революционной тематики (трилогия Я. Коласа «На росстанях», роман Р. Мурашко «Сын», роман М. Горецкого «Віленскія камунары»).

В первые послереволюционные десятилетия начинает активно формироваться советский социальный миф: усиливается мифологизация массового сознания, обусловленная приданием государственной жизни сакрального характера, нарастает значение культа вождя. Советский Союз заявляет о себе как обществе, находящемся в начале «новой эры», поэтому ставится задача преодолевать лишения ради построения идеального государственного устройства.

Романная форма, появившаяся в белорусской литературе в двадцатые годы минувшего столетия, в широте своего эпического изображения должна была стать значимым средством для внедрения советского социального мифа в сознание читателя. Основной темой прозы тех лет оказалась судьба человека в годы революции и гражданской войны, что было вызвано необходимостью оправдать создание нового мира, неизбежность перехода к новому государственному строю. Образ главного героя произведений революционной тематики обладает мифологическим подтекстом мессии, несущего «новую веру», ведущего подготовку и осуществление «акта творения»– революции.

Социальная мифологема «правда» возникает в произведениях при разборе программ различных политических партий, выбор между которыми в трилогии «На росстанях» стремятся сделать главный герой Лобанович и его друг Тукала. Туревич стоит за партию кадетов, в которой *«сабраны лепшы цвет рускай інтэлігенцыі – прафесары, адвакаты, дактары, інжынеры»* [8, с. 431]. Партия эсеров особое внимание уделяет крестьянству как самому многочисленному классу в России. Именно оно пополняет ряды рабочих на фабриках и заводах, призывает солдат в царскую армию. Марксисты же делают ставку на рабочий класс как на единственный последовательно революционный класс в государстве, способный стать во главе революционного движения и руководить им. На нелегальном собрании представителей подпольных организаций перед друзьями раскрываются разные точки зрения. Все партии настаивают на своей исключительности: *«Кожны разрываецца, даводзячы, што самая сапраўдная партыя лсць тая, да якой лн сам належыць. Ды хто бачыў тую праўду? Дзе яна і якая яна? Я, прызнацца, не бачу яе»* [8, с. 522]. Однако больше всего друзей привлекает позиция марксиста Кастогины: *«У ім самім і ў яго словах адчувалася ўнутраная сіла і праўда»* [8, с. 538].

Убежденность в исключительной правоте партии социал-демократов также присуща героям в романе Р. Мурашко «Сын». В программе Белорусской социалистической громады, с точки зрения Игната, *«цѣмяна ўсе, накідана, накручана і больш нічога»* [9, с. 118]. Выступление громадовца Иваницкого не нравится главному герою: *«Не падабалася яму нешта ў прамоўцы Іваніцкага. І вялікае жаданне, і самаахвярнасць за народ, а нешта вось не падабаецца. Гаварыў лн шчыра, гэта відаць было з прамовы, словы выліваліся проста з сэрца, а фальшывае штосьці»* [9, с. 113]. Игнат выступает с речью, обличающей неверную позицию белорусской национальной партии. В словах Игната Люба *«адчувала драбочкі праўды, і гэтыя, здавалася лй, драбочкі б'юць вельмі моцна па праграме Грамады»* [9, с. 116]. Между тем, местоимения «штосьці», «нешта» выдают субъективность восприятия героев, не подтвержденную конкретными фактами. С позиции главного героя очерняется и деятельность Бунда: *«Галовы людзям дурыць. Ну навошта, скажы на літасць, быць яму самастойна? Навошта, я пытаю, яўрэйскі саюз соцыял-дэмакратаў, калі лсць партыя соцыял-дэмакратаў?»* [9, с. 145]

Чем именно мнение социал-демократов выигрывает против других, во всех произведениях не поясняется. Естественно, марксистская точка зрения не нуждалась в доказательствах и представлялась во времена создания данных произведений как исключительно верная. В качестве доказательства «правды» могло быть применено и физическое воздействие: *«Даводзіў яму, даводзіў, хіба давядзеш? Яму страляй у лоб – усе адно. Дык пад канец я не выцерпеў ды пляшкай з-пад піва! Увесь нос расквасіў»* [9, с. 136]. Усилия большевиков направлены на привлечение в ряды рабочих любыми способами, обусловленное тем, что *«толькі сацыял-дэмакраты вядуць яе (борьбу – М.И.) і бароняць іхнія інтарэсы»* [9, с. 137].

На тот же «правильный путь», по мнению рассказчика в романе М. Горьцкого «Віленскія камунары», способна вывести исключительно социал-демократическая партия (большевиков) Литвы, к которой примыкают Матей и его друзья. Рассказчик не останавливается ни на основных положениях программы большевиков, ни на причинах, по которым рабочим следует идти за данной партией. Автор не видел необходимости в подобном разъяснении, поскольку ко времени создания романа данные факты уже стали основополагающей доктриной. Между тем, большевики в романе вовсе не предстают непогрешимыми. На одном из митингов выступает «хударлявы панок», который рассказывает о том, что за принадлежность к польской нации *«яго арыштавалі, мучылі ў чразвычайцы», «калі бальшавікі разбівалі яго двор, дык перапалохалі дужа яго дачку-дзяўчынку, і яна захварэла, зрабілася як памешаная»* [10, с. 401].

Польская партия христиан-демократов, пользуясь бедственным положением рабочих, заманивает их в свои ряды *«сушанай рыбінай ці шклянкай таннага пракіслага павідла»* [10, с. 379]. По мнению рассказчика, масса несознательных рабочих отдает голоса за тех, кто дает пропитание. Материальные потребности, таким образом, зачастую определяют политическую приверженность.

С приходом немцев виленским рабочим удастся основать собственный клуб на Вороньей улице, где начинает работать столовая в помощь голодающим, проходят семейные вечеринки рабочих, занимаются драмкружок и хор. Этот клуб впоследствии становится центром большевистских сил. К слову, работа столовой в клубе аналогична деятельности христиан-демократов по снабжению рабочих продовольствием. Однако рассказчик этого не замечает. Все, что не связано с партией большевиков, изображается в негативном ключе.

Таким образом, в произведениях революционной тематики универсальная социальная мифологема «правда» соотносится с новым социальным мифом о построении справедливого социального устройства, которому противопоставлена социальная мифологема «ложь», соотнесенная со старым миропорядком. Новая «правда», ради

которой готовы пострадать герои, представлена в виде аксиомы, не нуждающейся в доказательстве. Так, герой трилогии «На розстанях» Лобанович полагает, что станет врагом народа (формулировка 1920–30-х годов), если будет продолжать *«убіваць праз школу ў дзіцячыя галовы гэтыя казліныя ідэі»* [8, с. 294]. С другой стороны, на вопрос Тукалы о том, что такое правда, Лобанович отвечает: *«Праўда, гэта, брат, тое, у што ты веруеш так, што і другіх прымусіш паверыць»* [8, с. 522]. В этих словах заявляет о себе авторская точка зрения: зачастую под «правдой» предстает однобокая интерпретация исторических событий. Более того, необходимо помнить, что *«кожны, хто звязаны з палітыкай, той звязаны з хітраваннямі. Палітыка без хітравання – гэта атака ў лоб, гэта дарэмная трата сілы»* [9, с. 171]. Относится это ко всем без исключения партиям, использующим народные массы для реализации политических целей и прихода к власти, утверждая собственный социальный миф, который с течением времени выявит для общественного развития свой конструктивный либо деструктивный характер.

Литература

1. Пивоев, В. М. Мифологическое сознание как способ освоения мира / В. М. Пивоев. – Петрозаводск : Карелия, 1991. – 111 с.
2. Рынки власти : Административные рынки СССР и России. – М. : ОГИ, 2000. – 240 с.
3. Вепрева, И. Т. Идеологема и мифологема : интерпретация терминов / И. Т. Вепрева, Т. А. Шадрин // Науч. тр. проф. Урал. ин-та экономики, управления и права. – Екатеринбург, 2006. – Вып. 3. – с. 120–131.
4. Богдановская, И. Социальные мифологемы в структуре образа мира современных подростков с саморазрушающим поведением [Электронный ресурс] / И. Богдановская. – Режим доступа: https://www.academia.edu/10116374/Социальные_мифологемы_в_структуре_образа_мира_современных_подростков_с_саморазрушающим_поведением. – Дата доступа: 10.05.2019.
5. Дубровина, Н. В. Роль топики в социалистической литературе / Н. В. Дубровина // Вестн. Нижегород. ун-та им. Н. И. Лобачевского. – 2009. – № 6. – с. 217–223.
6. Исина, Г. И. Мифологема как составляющая картины мира в контексте современности [Электронный ресурс] / Г. И. Исина // Междунар. журн. приклад. и фундамент. исслед. – 2015. – № 4 (ч. 1). – с. 160–163. – Режим доступа: <https://applied-research.ru/ru/article/view?id=6607>. – Дата доступа: 15.10.2019.
7. Шульга, Н. В. Мифологемы в структуре политической идеологии / Н. В. Шульга // Омск. науч. вестн. – 2005. – № 2. – с. 42–44.
8. Колас, Я. На розстанях : трылогія / Я. Колас. – Мінск : Нар. асвета, 1972. – 696 с.
9. Мурашка, Р. Сын : раман / Р. Мурашка. – Мінск : Дзярж. выд-ва БССР, 1957. – 492 с.
10. Гарэцкі, М. Выбраныя творы : у 2 т. / М. Гарэцкі. – Мінск : Маст. літ., 1973. – Т. 2. – 472 с.

Иртуганова Т.Р.

(Украина, г. Северодонецк)

ЯВЛЕНИЕ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ И ПРОПОВЕДИ ЛЕОНТИЯ КАРПОВИЧА

Проблема культурной памяти во все времена существования цивилизации была одной из самых значительных для каждого человека и для человечества в целом. Культурная память фактически является информационным каналом, с помощью которого прошлое соединяется с настоящим. Один из способов сохранения данного явления –

тексты. С их помощью культурный опыт ушедших поколений, передается потомкам.

Термин «культурная память» был впервые сформулирован в девяностых годах XX в. Исследованием этой проблемы занимались Я. Ассман [1], Ю. Лотман [3,4], Л. Репина [5]. Ю. Лотман наиболее полно охарактеризовал явление памяти культуры в текстах, которые ее «насыщают» [3].

Память культуры не только едина, но и внутренне разнообразна. Это означает, что ее единство существует только на определенном уровне и имеет частные «диалекты памяти», соотносятся с внутренней организацией коллективов, составляющих мир этой культуры. Наличие субкультур с различным составом и объемом приводит к разной степени эллиптичности текстов, циркулирующих в культурных субколлективах к возникновению «локальных семантик». Поэтому впоследствии текст может стать и непонятным до конца потомкам, выросших на совершенно иных реалиях. В то же время культурная память противостоит времени, поскольку сохраняет прошлое.

24 сентября по старому стилю 2020 г., а 4 октября по новому исполняется 400 лет со дня кончины Леонтия Карповича, выдающегося проповедника XVII ст., творчество которого исследователи относят как к украинской, так и к белорусской литературе (что также исторически обусловлено). Поэтому его фигура является актуальной в культурной памяти обеих стран. 4 апреля 2011 г. к лику он был причислен к лику местночтимых святых Белорусской Православной Церкви в чине преподобных.

До наших дней сохранилась лишь небольшая часть работ Леонтия Карповича, среди них такие проповеди как «Слово на Преображение Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа», «Слово на Успение Пречистой и Преподобной владычицы нашей Богородицы и Приснодевы Марии», «В неделю перед Рождеством Христовым поучение блаженного пастыря отца Леонтия, архимандрита Виленского». Эти же проповеди мы и рассмотрим в нашем исследовании.

Фиксация событий, описанных в них, подкрепляется цитатами из Священного Писания (как Ветхого, так и Нового Заветов).

Сведения из этих книг включаются в текстовый массив проповедей Леонтия Карповича и передаются с его помощью будущим поколениям.

Культурный слой, закодированный в текстах его проповедей, базируется на высоком уровне образованности автора и моральных церковных постулатах. Известно, что Леонтий считался образованным человеком, знал несколько языков, включая польский, греческий и латынь. Характерной чертой произведений, рассматриваемых автором, можно также назвать взывание к вечным ценностям.

Широко цитирует Л. Карпович также произведения церковных авторитетов, в том числе св. Иоанна Златоуста, св. Амвросия Медиоланского, св. Григория Двоеслова, св. Иоанна Богослова, св. Афанасию Великого, св. Иоанна Дамаскина, Ювеналия, патриарха Иерусалимского, а также тексты Священного Писания [2].

Память культуры в текстах данных проповедей – это память религии. Центральный образ книги характеризуется через библейские символы. Информация, заложенная в них, передается через текст читателям, подвергаясь своеобразному толкованию.

Поскольку автор боролся против унии и ратовал за православную веру, то и проповеди его так или иначе выступали хранилищем православных догм, которые посредством этих текстов также передавались последующим поколениям.

Леонтий Карпович также обращается к символике трактовки ветхозаветных образов в Новом Завете. Например, неопалимая купина, жезл Ааронов, скиния Моисеева, стамна с манной небесной как прообразы Богородицы [2, с. 214]. Также здесь появляется образ руна Гедеонового, символ, который позже будет использован как центральный в сборнике рассказов-мираблей «Руно орошенное» Димитрия Туптала (св. Димитрия Ростовского).

Таким образом, можно сказать, что основные средства сохранения культурной

памяти – сведения, оформленные в повествование, цитаты, ссылки на церковные авторитеты, символы. Текст проповедей Леонтия Карповича хранит традиции и мировоззрение прошлых эпох и передает их современным читателям с ее помощью, давая возможность ознакомления с ними.

Литература

1. Ассман, Я. Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Я. Ассман. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 363 с.
2. Левшун, Л. Леонтий Карпович: Жизнь и творчество / Л. Левшун. – Минск, 2001. – 288 с.
3. Лотман, Ю. Память в культурологическом освещении. Избранные статьи / Ю. Лотман. – Т. 1. – Таллинн, 1992. – С. 200–202.
4. Лотман, Ю. Память культуры. История и семиотика / Ю. Лотман // Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М., 1996. – С. 358–368.
5. Репина, Л. Культурная память и проблемы историописания (историографические заметки) / Л. Репина. – М. : ГУ ВШЭ, 2003. – 44 с.

Іконнікава Л. У.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ДРАМА ЯК ЖАНР СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ДРАМАТУРГІІ

Развіццё сучаснай беларускай драматургіі даволі неаднародная з’ява: з аднаго боку, ёсць рускамоўныя п’есы, што ў асноўнай сваёй масе асэнсоўваюць рэчаіснасць сённяшняга дня і вызначаюцца пошукамі новых форм увасаблення, а з іншага – беларускамоўныя творы, якія характарызуюцца больш традыцыйным падыходам да выбару тэматыкі і спосабу паказу жыццёвага матэрыялу, працэс абнаўлення формы і зместу ў іх ідзе паступова, “з аглядаю назад”, пакідаючы невялікі адсотак для эксперыменту. Такое суіснаванне не толькі найбольш поўна адлюстроўвае літаратурны працэс краіны і раскрывае шматграннасць і размаітасць жыцця, але і садзейнічае развіццю жанру.

Жанр драмы параўнальна з камедыяй і трагедыяй сцвердзіўся значна пазней, ён сфарміраваўся ў канцы XVIII стагоддзя. Адно з асноўных адрозненняў драмы ад трагедыі, з якой часцей за ўсё супастаўляюць дадзены жанр, у тым, што ў класічнай трагедыі фокус увагі ніколі не звужаўся да будзённасці, г. зн. трагедыю не цікавяць прыватныя і паўсядзённыя праблемы. Драматычныя калізій і вострыя супярэчнасці ў драме часцей за ўсё вырашаюцца ў межах твораў. Як і трагедыя, драма паказвае героя ў працэсе духоўнага росту ці дэградацыі, але без падкрэслівання яго велічнасці і выключнасці. Дзеючыя асобы – звычайныя, абсалютна не гераічныя, персанажы. Суадносіцца драма і з камедыйным жанрам. Яна, як і камедыя, засяроджвае сваю ўвагу на паўсядзённасці, аднак асноўная мэта – не высмейванне чалавечых нораваў і заганаў, а паказ героя ў драматычнай барацьбе. Сустракаюцца такія меркаванні, што драма – сярэдні драматычны жанр, бо спалучае ў сабе нізкае і высокае, камічнае і трагічнае, вясялае і сур’ёзнае.

Канфлікт паміж чалавекам і грамадствам, чалавекам і чалавекам, чалавекам і акаляючай рэчаіснасцю, сацыяльна-бытавая праблематыка – вось тэматычны ахоп драмы. Не выключаны ў драме і трагічны фінал, толькі ў параўнанні з трагедыяй, ён не становіцца самамэтай і не з’яўляецца абавязковым кампанентам жанру. У адрозненне ад трагедыі драма мае жанравыя разнавіднасці, такія як сацыяльна-бытавая, псіхалагічная, гістарычная, гераічная, лірычная драмы і г. д. Д. Ліхачоў адзначаў, што “драма – гэта сталасць узнаўляльнага пачатку ў літаратурнай творчасці” [4, с. 322]. Яе функцыянаванне

ў сучаснай беларускай драматургіі дастаткова шырокае, асабліва гэта тычыцца гістарычнай драмы

Актыўнае ўзаемадзеянне розных жанраў – адзін з асноўных кірункаў развіцця літаратуры ў XX – пачатку XXI стагоддзяў. Не стала выключэннем і гістарычная драма, дзе вельмі істотны ўплыў трагікамедыі і трагедыі. Канфлікт у гістарычнай драме, як адзначае А. Бармоціна, “страчвае знешнюю вастрыню, і акцэнт часта пераносіцца на адлюстраванне ўнутранага стану героя. Супрацьстаянні раскрываюцца альбо ў трагічным, альбо ў трагікамічным ключы, у абодвух выпадках знаходзячы «прынцыповую невырашальнасць»” [1, с. 14].

У аснове ўсёй гістарычнай драматургіі – канфлікт, звязаны з намаганнямі разабрацца ў чалавечай душы, спасцігнуць яе вытокі. Узмацняюцца псіхалагічны і філасофскі пачаткі. Тыпалогія канфліктаў у гістарычных драмах, як слухна адзначае А. Бармоціна, “вырашаецца на аснове адносін «асоба-грамадства»” [1, с. 14]. Гэтыя стасункі паміж чалавекам і грамадскасцю могуць мець гарманічны, антаганістычны ці апасродкаваны характар.

Розным п’есам адпавядае той ці іншы тып канфлікту: “Гарманічныя ўзаемаадносіны паміж асобай і грамадствам рэалізуюцца ў п’есах з гераічным тыпам канфлікта. Антаганізм праяўляецца ў п’есах з сацыяльным тыпам канфлікта, які мае гістарычны і палітычны падтыпы. Апасродкаваныя адносіны паміж асобай і грамадствам рэалізуюцца ў п’есах з псіхалагічным і філасофскім тыпам канфлікта. Назіраецца ўвага да адлюстравання ўнутранага стану персанажа, дзе канфлікт мае ўнутраны характар” [1, с. 14–15].

Гістарычная драма ў сваёй большасці прадстаўлена творами, якія раскрываюць гераічную і ваенную тэматыкі (“Радавыя”, “Крыж”, “Палачанка” А. Дударова, “Паядынак” М. Матукоўскага, “Напісанае застаецца” А. Петрашкевіч, “Звон – не малітва” І. Чыгрынава). А. Бармоціна робіць слухную заўвагу, што “гісторыя жыцця персанажаў стваралася праз выкарыстанне аўтарамі аналітычнай кампазіцыі: рэдукцыі сцэнічнага дзеяння да моманту катастрофы і пашырэнні падзейнага плану твору праз выкарыстанне прыёмаў эпасу (рэтраспекцыя, адкрыты фінал) і лірыкі (музычнасць, асацыятыўнасць, паўзы, паўтор настраёвых лейтматываў)” [2, с. 102–103]. Не стала выключэннем і драма Г. Марчука “Пеўчыя 41 года”. Адразу адзначым, што існуюць дзве рэдакцыі п’есы: першая надрукавана ў зборніку “Беларуская драматургія” ў 1994 годзе (выпуск 1); другая змешчана ў № 6 часопіса “Польмя” за 2010 год (на рускай мове ў часопісе “Няміга” за 1999 год). Тут мы спынімся на другой рэдакцыі, бо першая з’яўляецца сцэнічным варыянтам, які зрабіў рэжысёр тэатра “Вольная сцэна” Мікалай Дзінаў. Дадзены варыянт твора не задаволіў пісьменніка, бо была зменена канцоўка, скарачана колькасць дзеючых асоб (з 16 да 11), што адыгрывалі важную сэнсавую ролю для разумення ідэйнай накіраванасці п’есы.

У аснову “Пеўчых 41 года” пакладзены дакументальны факт, падзеі, што мелі месца ў раёне Крычава. Такая лакалізацыя ўказвае на гістарызм, аднак пры гэтым твор не прэтэндуе на хранікальнасць, бо рэальныя факты трактуюцца свабодна, аўтар абапіраецца на ўласную фантазію, у той час як сюжэт хронікі мае ў аснове дакументальныя матэрыялы і летапісныя звесткі. С. Лаўшук адносна гэтага меркавання слухна заўважыў: “Гістарычная драма – не ілюстрацыя пэўных гістарычных падзей з рабскай прывязанасцю да факта. Яна мае свой мікрасвет, у якім гістарычныя падзеі і характары, выяўляючыся ў драматычным канфлікце, пранізваюцца промнямі аўтарскай задумы і даносяць да нас свой эстэтычны змест” [3, с. 97].

Падзейны рад драмы “Пеўчыя 41 года” наступны: айцец Вікенцій вяртаецца са ссылкі і аднаўляе свой царкоўны прыход, па загадзе мясцовай нямецкай улады ён стварае хор з ваеннапалонных, якія ў канцы твора ідуць у партызаны. Кожны з герояў павінен зрабіць выбар: стаяць да апошняга за свае перакананні, за краіну ці даць волю страху за

сваё жыццё і перайсці на бок ворага. Адны персанажы выяўляюць бескампрамісную пазіцыю ў адносінах да акупантаў (Генадзь), іншыя дзейнічаюць акуратна і чакаюць зручнага моманту (Арсеній, Марыя, Нестар, Прохар), а паводзіны некаторых характарызуюцца неадназначнасцю, двойной гульнёй (Варвара, Ілья, Сямён).

Звычайным для драматургіі пасляваеннага перыяду быў паказ вайны як абсалютнага зла, калектыўнага злачынства. У ёй не можа быць пераможцаў і пераможаных, ёсць толькі ахвяры. Аднак Г. Марчук паказвае зусім іншы бок гэтага агульначалавечага зла. Галоўную ідэю твора можна заключыць у антыномію “вернікі – здраднікі”, а асноўную прычыну, што вядзе да здрады, аўтар бачыць у страху, у першую чаргу, за сваё жыццё.

У тым жа кірунку раскрыцця мастацкай ідэі ішоў у свой час знакаміты беларускі празаік В. Быкаў. У п’есе “Пеўчыя 41 года” мы можам правесці паралелі з “Сотнікавым”: псіхалагічныя партрэты герояў Г. Марчука Генадзя і Ільі нагадваюць быкаўскіх Сотнікава і Рыбака. Персанажы твораў стаяць па адзін бок барацьбы, аднак адносіны да пытанняў жыцця і смерці ў імя перамогі розняцца. Калі Генадзь і Сотнікаў гатовыя ахвяраваць сабой дзеля справы, то Ілья і Рыбак выбіраюць шлях здрады. Пры гэтым абодва матывуюць свае паводзіны нібыта і правільна, што карысці ад іх будзе больш, калі яны застануцца жывымі: “З двух небяспечных шляхоў трэба выбіраць для сябе найменей небяспечны. Каб змагацца, трэба жыць. А дурная смерць на паказуху... блеф. Што яна зменіць? Сістэма, стратэгія, пільнасць, асцярожнасць – вось пуцяводныя зоркі ўсіх барацьбітоў” [5, с. 12]; “Можа, мне лепш у паліцыю прасіцца?! Там я магу быць больш карысным” [5, с. 20]. Аднак героі не ўлічваюць таго, што першая маленькая здрада ў будучым запатрабуе большых ахвяр.

Беларуская драматургія XXI стагоддзя абапіраецца на дасягненні папярэдняга перыяду і ідзе ўжо пракладзенай дарогай. У ёй, як і ў апошняй трэці мінулага стагоддзя, перадавыя пазіцыі займае драматургія гістарычнага зместу. Цэнтральнымі сюжэтамі робяцца эпізоды нацыянальнай гісторыі, якія былі пераломнымі ў развіцці грамадства і нацыі. Аўтары імкнуцца да адлюстравання драматызму пэўных перыядаў праз паказ велічных вобразаў рэальных гістарычных асоб, што пакінулі свой след у беларускай гісторыі.

Шмат у чым драматургія гістарычнай тэматыкі дадзенага перыяду працягвае традыцыю адлюстравання і рэпрэзентацыі падзей мінулага з дапамогай звароту да паказу пэўнага грамадскага ці культурнага дзеяча, чый унёсак у развіццё дзяржаўнасці і культуры бяспрэчны. Сярод галоўных дзеючых персанажаў сустракаем князёў Вялікага княства Літоўскага Міндоўга (“Каранавыя Мендаўга” М. Арочкі), Альгерда (аднайменная п’еса Г. Марчука), Вітаўта і Ягайлу (“Князь Вітаўт” А. Дударова); паўстанца Тадэвуша Касцюшку (“Нарадзіўся я ліцвінам” З. Дудзюк), асветнікаў Еўфрасінню Полацкую (“Крыж” А. Дударова, “Крыж Ігуменні” В. Коўтун-Ясельды) і Францыска Скарыну (“Скарына” (2005, публікацыя 2006) Андрэя Курэйчыка, “«Мудрасці зачало і конець...», або Спакушэнне Скарыны” (2011) Івана Штэйнера, “Святло вышыні” (2016) Георгія Марчука, “Кар’ера доктара Раўса” (2017) Віктара Марціновіча). Як адзначае С. Ганчарова-Грабоўская, “мастацкая рэцэпцыя асобы Скарыны прадэманстравала нетрадыцыйныя шляхі драматычнай рэфлексіі, якая адбілася ў неардынарнасці тэкстаў розных пісьменніцкіх напрамкаў – традыцыйнага (А. Петрашкевіч, Г. Марчук, Ц. Ільеўскі, М. Туруноўскі, І. Штэйнер, З. Дудзюк, А. Унучак і інш.) і эксперыментальнага (А. Курэйчык, М. Рудкоўскі, В. Марціновіч і інш.)” [14, с. 147]. П’есы, прысвечаныя жыццёваму лёсу гэтых асоб, вызначаюцца не толькі розным падыходам да рэалізацыі фармальна-зместавага плана, але і варыятыўнасцю жанравага выражэння.

Аналізуючы беларускую гістарычную драматургію мяжы XX і XXI стагоддзяў і параўноўваючы яе з класічным канонам, цяжка не пагадзіцца з А. Бармоцінай, якая выяўляе шэраг наватарскіх адзнак гістарычнай драмы. Сярод іх заўважнай з’яўляецца

рэдукцыя знешняга, аб'ектыўнага дзеяння і выцясненне яго ўнутраным, суб'ектыўным; закрытая драматычная структура замяняецца адкрытай; драматургі пачынаюць адыходзіць ад схемы герой/антыгерой (прыгадаем п'есу "Пеўчыя 41-га года" Г. Марчука); жанравая прырода п'есы вызначаецца эклектызмам.

Акрамя шырока прадстаўленай на сучасным этапе гістарычнай драмы, тэатразнаўца К. Смольская, аналізуючы стан сучаснай беларускай драматургіі, вылучае такі кірунак як постдрама, якую яна супрацьпастаўляе арыстоцэлеўскай драме. Сярод асноўных характарыстык постдрамы (звернем увагу, што пераважная большасць п'ес, якія даследчыцай суадносяцца з гэтым кірункам, належыць беларускім рускамоўным драматургам) – дыскрэтнасць структуры, дзе можа адсутнічаць развіццё дзеяння і вастрыня канфлікту, і нават выразна акрэсленыя персанажы. Акрамя таго, ў такіх творах можна заўважыць і "нявызначанасць героя, наяўнасць мастацкага раўнапраўя героя, фрагментарнасць слаба звязаных паміж сабой сцэн, нехраналагічную прэзентацыю гісторыі і ўчынкаў персанажаў, сімулятатную прастору (у адным месцы наяўнасць шмат іншых), сінхроннасць часу (учора і сёння ў тойжа час). Своеасаблівы паток свядомасці аўтара можа быць замацаваны адзінствам эмацыянальнага тону або рытмам" [6, с. 20].

Маладыя драматургі імкнуцца асэнсаваць абноўленую рэчаіснасць, зразумець "хаатычнасць і плюралізм каштоўнасцей" [6, с. 20], вызначыць месца і ролю асобы ў гэтым. "Герой беларускай драмы новага пакалення – паняцце неадназначнае, яно выслізгае з-пад канкрэтных межаў і выразных вызначэнняў" [6, с. 20]. Тым не менш, відавочна наступнае, што героі "постдрамы" – людзі крызіснага светаадчування, якія не маюць аптымізму і веры. Героі – гэта адзінокія асобы, пазбаўленыя ілюзій (Д. Балыка "Жыццё ўбогае", К. Сцешак "Сцэны з жыцця", П. Пражко "Зачыненыя дзверы", М. Рудкоўскі "Дажыць да прэм'еры" і інш.).

Такім чынам, драма ў сучаснай літаратурнай прастору з'ява шырока прадстаўленая, яна функцыянуе ў дзвюх "іпастасях" – традыцыйнай (і тут мы маем драматургаў старэйшага пакалення – Г. Марчук, А. Дударэў, А. Дзялендзік) і "постдрама", п'есы маладых рускамоўных драматургаў (П. Пражко, К. Сцешак, П. Расолька). Гэтыя кірункі адрозніваюцца і выбарам тэматыкі: першы – пераважная большасць гістарычная тэма, асноўная задача другога – адлюстраванне сучаснай рэчаіснасці, якая вельмі часта характарызуецца разарванасцю, фрагментарнасцю. Разам з тым, такое суіснаванне пашырае магчымасці сучаснай драматургіі і дае надзею на далейшае плённае развіццё.

Літаратура

1. Бармоціна, А. Сацыяльнае і нацыянальнае ў аспекце мастацкага ўспрымання беларускай гістарычнай драмы ХХ – пачатку ХХІ стст. / А. Бармоціна // Язык и социум : матер. IX Междунар. науч. конф., Минск, 3–4 декабря 2010 г. : в 3 ч. / Бел. гос. ун-т ; ред. Л. Ф. Гребик (отв. ред.). – Минск, 2011. – Ч. 2. – с. 13–19.

2. Бармоціна, А. Тэндэнцыі развіцця беларускай гістарычнай драмы ў канцы ХХ – пачатку ХХІ стст. / А. Бармоціна // Мова – Літаратура – Культура: матэр. VI Міжнар. навук. канф., Мінск, 28–29 кастрычніка 2010 г. : у 2 ч. / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт. – Мінск, 2011. – Ч. 2. – с. 101–107.

3. Лаўшук, С. С. Праблема асобы ў беларускай гістарычнай драматургіі / С. С. Лаўшук // Весці АН БССР. Серыя грамад. навук. – 1975. – № 3. – с. 94–103.

4. Лихачев, Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. – Л. : Худ. лит-ра, 1971. – 414 с.

5. Марчук, Г. Пеўчыя 41 года / Г. Марчук // Полымя. – 2010. – № 6. – с. 3–35.

6. Смольская, К. Сучасная постдрама як сродак адлюстравання крызіснага светаадчування герояў / К. Смольская // Веснік Беларус. дзярж. ун-та. Сер. 4, Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. – 2011. – № 3. – с. 20–22.

СІНІ КОЛЕР У МОЎНАЙ КАРЦІНЕ СВЕТУ БЕЛАРУСАЎ І ЧЭХАЎ

Семантыка колеру ў лінгвістыцы пачала вывучацца ў другой палове ХХ ст., штуршок быў дадзены кнігай Б. Берліна і П. Кея “Асноўныя колеравыя тэрміны” (Basic Color Terms: Their Universality and Evolution, Berlin – Кау, 1969), якая дагэтуль застаецца базіснай працай для вывучэння моўнай колерасемантыкі. Але задоўга да гэтага колер з’яўляўся прадметам навуковага інтарэсу філасофіі, фізікі, оптыкі, мастацтвазнаўства. Грунтоўна распрацавалі тэорыю колераў у ХІХ ст. тэарэтыкі мастацтва В. Кандзінскі (1866–1944), Э. Шрэдзінгер (1887–1961), Й. Іттэн (1888–1967). Да менш вядомых адносіцца невялікая па аб’ёме праца чэшска-расійскага філалага В. І. Шэрцла (Jерcl 1846–1906) “Назвы колераў і сімвалічнае значэнне іх” (1884). Напрыканцы ХХ ст. абагульненне папярэдняга вопыту даследавання колеру было здзейснена Л. Н. Міронавай (“Цветоведение”, 1984). Для беларускай традыцыі значны ўнёсак прадстаўляе кніга М. Анемпадыстава “Колеры Беларусі” (2017). Колер з’яўляецца адным з папулярных напрамкаў сучасных міждысцыплінарных даследаванняў, і лінгвістычных, у прыватнасці. Стала традыцыяй на пачатку года абвяшчаць колер года. Колерам 2020 г. Амерыканскі інстытут колеру (Pantone Color Institute) аб’явіў “класічны сіні”. У наш час колер з’яўляецца аб’ектам даследавання новых дысцыплін: *псіхалогіі колеру* ва ўспрыманні блізкіх і далёкіх культур, *урбаністычнай каларыстыкі*, *геронталінгвістыкі колеру*, якая вывучае колеранайменні ў слоўніку людзей пажылога і старога ўзросту. У Беларусі названыя напрамкі не вывучаюцца, але значная ўвага надаецца вывучэнню колеру ў лінгвістыцы. Такія даследаванні вядуць І. Швед, І. Ялынцава, А. Садоўская, В. Ляшчынская, у кампаратыўным ракурсе беларускія каларонімы ў складзе фразеалагізмаў разглядаюцца ў працах І. Каліты, цалкам у беларускай навуковай традыцыі пераважае аналіз этнакультурнага зместу колерапісу ў ідыястылях асобных беларускіх пісьменнікаў – гэты напрамак развіваюць Ю. Бабіч, І. Струц, Л. Паплаўная.

Мэтай дадзенага артыкула з’яўляецца кампаратыўны аналіз лексічнай рэпрэзентацыі *сіняга колеру* ў моўных карцінах свету двух славянскіх народаў – беларусаў і чэхаў. Пры аналізе мы будзем зыходзіць з асноўнай характарыстыкі колеру – шматвалентнасці, якая дазваляе разглядаць яго першасную семантыку і метафары. Аналіз рэпрэзентацыі колеру ў дыяхраніі мае на мэце выяўленне агульных і індывідуальна-нацыянальных значэнняў калароніма *сіні* ў дзвюх славянскіх культурах.

Каларонім – агульнае азначэнне ўсіх простых, складаных і састаўных адзінак, якія абазначаюць першасныя (чорны, белы, шэры) і другасныя (чырвоны, жоўты, сіні) колеры і іх адценні, неканкрэтныя колеры, няпэўна асацыятыўныя адзінкі розных тыпаў. Каларонімы падзяляюцца на храматызмы, ахраматызмы, люксонімы, аказіяналізмы [4, с. 39]. Базісная класіфікацыя колераў дзеліць іх на каларонімы на *асноўныя* (*першасныя* ці *ахраматычныя*) і *другасныя* (*ахраматычныя* ці ўласна колеры).

Сіні – колер другасны, храматычны, халодны. У беларускай мове адрозніваецца цёмны і светлы колер і ўжываюцца два прыметнікі – *сіні* і *блакітны*, у чэшскай мове ў наяўнасці толькі адзін – *modrý*, які адпавядае двум названым беларускім: *modrý nebe* = *блакітнае неба*, *modrý krev* = *блакітная кроў*; *modrý planeta* = *блакітная планета*, *modrý nebe* = *неба сіняе*. У чэшскай і ў беларускай мовах да прыметніка *сіні/modrý* могуць дадавацца дадатковыя элементы *светла/цёмна* – *bledný/modrý*, *tmaomodrý*.

Слоўнікі ХІХ ст. сведчаць, што карань *сін-* уваходзіў у шырокае словаўтваральнае гняздо. У “Слоўніку беларускай мовы” І. І. Насовіча зафіксаваныя: *сінька*, *сінельнік*, *сінельня*, *сінцюга*, *сінявка/сіняк*, *сіняціна*: “Синельник. Красильщик. Сукно завези к синельнику, нехай акрасиць зелёно; Синельня. Красильня, красильная фабрика. Завезиць

сукно в синельню; Синьцюга – верхняя одежда из фабричного цветного сукна и из окрашенного домашнего. В синьцюгу убравел, дак и пан великий став; Синяцина, умени. Синяцинка. 1) Домашнее сукно, окрашенное синею краскою. Андарак из синяцины. 2) Верхняя одежда из домашнего синего сукна. Надзень синяцину, синяцинку” [5, с. 579].

У слоўніку І. Насовіча пераважаюць словы, звязаныя з фарбаваннем: *сінька* – фарбуючы сродак, *сінельник* – майстра па фарбаванню тканін і інш., з чаго вынікае, што ў другой палове XIX ст. працэс падсіньвання бялізны ў Беларусі быў распаўсюджаным (у шляхецкіх сем’ях). Запатрабаваным і, відаць, модным было фарбаваць вопратку ў сіні колер, таму існавала не толькі прафесія, а нават прадпрыемства – *сінельня*. Паводле М. Анемпадыстава, кустарныя майстэрні па фарбоўцы палатна пераважна ў сіні колер, заснаваныя на тэхналогіі т. зв. «кубавага» барвення – з’ява прынесена ў Беларусь у XIX ст. з Расіі, дзе “*сінельная вытворчасць была досыць мабільнай*” [1, с. 30], а майстры з традыцыйных цэнтраў (Кастрама, Цвер, Іванава) перамяшчалі паводле патрэбы свае майстэрні на захад, у Беларусі ў XIX ст. сінельні працавалі ў Віцебску, Дзісне і Гарадку, в. Мішкавічы на Полаччыне [1, с. 30].

«Смаленскі абласны слоўнік» У. М. Дабравольскага фіксуе іншыя словы: “*синій – синёй агонь – синій огонь. <...> Синёя моря; синина, сень – ясьень, растуций на болоте, с красной древесиной; синь – нитки синеватаго цвета; синебагровенький – эпитет василька; синьтюга – синій армяк; синюсенькій – синій, синёхонький. Шоки синюсеньки; синяк – крепкій дуб – дуб-синяк; синятина –1) фуфайка, 2) домашнее сукно. С синятинки армяк; синячэк – синеватый рыжик*” [3, с. 831].

“Тлумачальны слоўнік беларускай мовы” адлюстроўвае рэаліі XX ст. і прадстаўляе лексічныя адзінкі, якія належаць іншаму часу [7, Т. 5/1, с. 136–137]. Сустрэкаем словы *сінь*, *сінеча*, *сінізна*, якія адпавядаюць чэшскаму *modu*; назвы раслін, птушак і жывёл з каранем *сін-*: шматгадовая лекавая расліна *сінегаловік* (*Erngium*), рыба сямейства карпавых *сінец* (*Ballerus ballerus*), птушка *сініца* (*Parus*); *сіні камень* – народная назва меднага купаросу [7, Т. 1, с. 601].

Сіні колер у моўнай карціне свету беларусаў суадносіцца з такімі паняццямі, як неба, змрок, маланка, лён, мора, рэкі, азёры, туман, смуга, сіняя прастора, паверхня (мора, неба, паветра). *Сінь* і *пасіненне* ў прыродных з’явах успрымаюцца як заканамерныя і звязваюцца з пераходным этапам – надыходам вечара/ночы ці наадварот – пачаткам дня: “*Косця прагнуўся зацемна: у акне толькі пачынаў сінець блізкі дзень. Адамчык*” [7, Т. 5/1, с. 136]; “*Сінее мяккі прыцемак. Навумчык*” [7, Т. 5/1, с. 136]; “*Вялікае, ужо няцёплае сонца хавалася за недалёкім лесам. У лагчынах пачынала сінець, і вастрэй адчувалася восень. Карпаў*” [7, Т. 5/1, с. 136]. У чэшскай мове сіні колер звязваецца яшчэ і з гарамі.

Прыклады з “Тлумачальнага слоўніка беларускай мовы” адлюстроўваюць і негатыўную канатацыю сіняга колеру пры яго праекцыі на знешнюю характарыстыку чалавека: “*Хлопчык ляжаў на ложку буз усялякіх адзнак жыцця. Тварык яго быў сіні, жаўтлявы. Шамякін. Губы ў нас былі сінія, а зубы дробненька ляскалі – гэта ад вады і холаду. Адамчык*” [7, Т. 5/1, с. 137]. Адзіным выключэннем, калі пры апісанні чалавека сіні колер не выступае негатыўным маркерам, з’яўляецца колер вачэй: “*Сцяпан ласкава ўсміхаўся... [дзецям], падміргваў, і густая сінеча яго журботных вачэй паступова пакарыла іх. Ракітны*” [7, Т. 5/1, с. 136].

“Чэшска-нямецкі слоўнік” Ф. Котта [9], як і слоўнікі І. Насовіча і У. Дабравольскага, прадстаўляе ўстарэлы матэрыял. Слова *modu* (сінь) у ім пазначана як устарэлае, да найбольш вядомых спалучэнняў з прыметнікам *сіні* – *modрэ* адносяцца: *modрэ барва*, *modрэ фіала*, *modрэ кбмен*, *modрэ внно* (фарба/колер, фіялка, камень, віно). У слоўніку прыведзены частотныя на пачатак XX ст. выразы: *modрэjakochpra*, *modрэnebe*, *modрэbobloha*, а таксама вядомыя адценні сіняга колеру: *indyčovб*, *lazuroвб*, *фіаловб*, *slivovб*, *lavendulovб*, *льmolkovб*, *blankytнб* (індыга, лазурны, фіялетаваы, слівовы, лавандавы, кобальт, блакітны). Таксама чэшскай мове былі вядомыя выразы: *modрэ mlіko*, *modрэ тбк*,

modrě pondmlek, modrěbez, modrě fiala, modrě chrpa [9, Sv. 1, с. 1058] (сіняе малако, мак, панядзелак, бэз, сіняя фіялка, васілёк). Выраз *Modrů s nebes bych ti snesl* застаецца актуальным і ў сучаснай чэшскай мове і мае значэнне “дастаў бы зорку з неба (для каго)” [8, с. 137]; *Mb modrů oui jako obloha* – “вочы сіня як неба”. Ф. Котт тлумачыць і другасную семантыку адценняў сіняга: “*Barva modrě neb violově znameně roněenn, skrouěenosk a kajnsn smutek*” – колер сіні ці фіялкавы азначае прыніжэнне, пагарду ці пакаянне. Таксама мае і іншае значэнне – “вытрымка, воля, настойлівасць”: “*Podajte mi praporce modrěho, tak barva znameněv ustaviunost miěe ьlechetněho*” [9, Sv. 6, с. 1019].

З самых даўніх часоў у абедзвюх мовах сіні колер звязваўся з пабоямі і сінякамі: *modrě rōnaodbity*, у сучаснасці чэшскае слова *moduina* адпавядае беларускаму *сіняк*. Паводле “Гістарычнага слоўніка беларускай мовы” [2, Т. 31, с. 265], у XVI ст. сіняк называлі *сінетіна, сінева, сінета, сінетізна*.

У чэшскай мове сустракаем назву дрэва з каранем *modr–moduinn (Larix)*, якая распаўсюджана ў шырокім славянскім арэале – у чэшскай, славацкай, польскай, беларускай і ўкраінскай мовах: чэшскае *moduinn* (літаратурнае і дыялектнае) было зафіксавана ў XVII–XVIII стст.; славацкае *moduinn*; польскае *modrzew* (XV ст.) і дыялектнае *modrzeb, modrodrzew*. Паводле І. Янішковай (І. Янульковб), у чэшскай мове назва і само дрэва – з’явы даволі познія, іх пашырэнне адносіцца да XVIII ст., таму для беларускіх і ўкраінскіх дыялектаў гэтыя назвы няўласныя, а адаптаваныя з заходнеславянскіх моў, украінскае *модрина* і беларускія *мадрына/мандрына* са шматлікімі дыялектнымі варыянтамі лічыцца паланізмам [10, с. 103]. Для ўсходнеславянскіх моў, паводле І. Янішковай, больш характэрна назва з каранем *ліст*, ад рускага *лиственница* (чэшск. *moduinn evropské* ці *moduinn sibiuské*). Даследванне І. Янішковай, праведзенае ў 1980-я гг., дае цікавы матэрыял для адсочвання працэсаў моўнай інавацыі – у сучаснай украінскай мове ўжываецца выключна назва *модрина*, а ў беларускай – дзве паралельныя назвы: *лістоўніца* і *мадрына*.

Праведзены аналіз дае магчымасць параўнання лексічных адзінак, параўнанняў і метафар, і выяўляе наступныя агульныя семантычныя групы з семантыкай сіняга колеру ў беларускай і чэшскай мовах:

1) Найстарэйшая асацыяцыя з сінім колерам звязаная з пабоямі, ранами і сінякамі: *modrě rōna / синевая рана*, ў сучасных мовах – *moduina / сіняк*.

2) ‘Парушэнне цялеснай нормы’ – каларонім выкарыстаны для характарыстыкі знешняга выгляду чалавека (*сіняк – moduina*), разам з тым, *блакіныя/modrů* вочы не з’яўляюцца негатыўнай характарыстыкай.

3) Найбольш распаўсюджана параўнанне сіняга колеру з небам, вадой і кветкамі, але выбар кветак мае сваю спецыфіку (у беларускай мове пераважае параўнанне з *васільком*, якое ёсць і ў чэхаў, але больш значнай блакітнай кветкай ў Чэхіі з’яўляецца *иекanka обеснб* (*Cichorium intybus* – цыкорыя звычайная), ў параўнаннях таксама ўжываюцца незабудкі: *oui modrů jako rotmьnku* – *вочы блакітныя як незабудкі*.

4) Карані *сін-* і *modr-* утвараюць уласна-нацыянальныя назвы птушак (*Cyanistes caeruleus: sьkora moduinka* – *сініца сіня*; *Cyanistes cyanus: sьkora azurově* – *сініца белая*; *Luscinia svecica: slavьnk modrbuek* – *варакушка/кралька/сіняшыйка*), кветак і грыбоў.

5) Ужываюцца аднолькавыя запазачаныя выразы (*сіня панчоха – modrě рипиоча, modrě krev* – *блакітная кроў*).

6) Назва дрэва *moduinn – мадрына/лістоўніца* ўяўляе цікавы прыклад моўнай і культурнай інтэрферэнцыі.

Разгледжаныя прыклады сведчаць пра тое, што большасць значэнняў у беларускай і чэшскай мовах супадаюць. Асноўнае адрозненне назіраецца ў папулярнасці сіняга колеру і фарбаванні рэчаў у беларускай традыцыі ў XIX ст. і адсутнасць фіксацыі сіняга фарбавальніка ў Чэхіі гэтага часу. Аднак невялікая колькасць даследванняў у галіне колерасемантыкі не дае магчымасці даць адназначны адказ на пытанне – калі і якім чынам

пачала распаўсюджвацца на беларускіх землях сіняя фарба. Немагчыма адназначна прыняць вышэйзгаданую гіпотэзу М. Анемпадыстава аб распаўсюджванні сінельняў ці іх перанясенні ў Беларусь з рускіх гарадоў у XIX ст. – у часе уваходжання Беларусі ў склад Расійскай імперыі. Матэрыял з “Гістарычнага слоўніка беларускай мовы” дае старэйшыя прыклады і сведчыць пра тое, што сіні фарбавальнік быў вядомы на беларускіх землях нашмат раней: “Синельный прим. Синельны. узяли ... семени илненого чверти три, синельного семени чверти две (АСД, I, 183, 1590)”, [2, с. 266–267], таксама раней прысутнічала і вопратка сіняга колеру (*сукман сіні*).

У чэшскіх слоўніках працэс фарбавання вопраткі ў гэты час не адлюстроўваецца, магчыма па той прычыне, што этымалогія чэшскага прыметніка *modrě* лічыцца цьмянай, а само слова запазычаным, а таксама падобны працэс на чэшскіх землях мог адбывацца раней.

А. Л. Садоўская адзначае, што колер “адносіцца да атрыбутыўнага кода і надзяляецца разнастайнымі сімвалічнымі, а падчас і сакральнымі сэнсамі і канатацыямі” [6, с. 150]. У сучаснай чэшскай афіцыйнай сімволіцы сіні колер надзелены культуралагічным значэннем, гэта адзін з колераў сцяга і дзяржаўнай сімволікі. У беларускай афіцыйнай сімволіцы сіні колер адсутнічае, але у сімволіцы неафіцыйнай яго адценне – кветка і колер васілька азначае свабоду. Каларонім *сіні* ўваходзіць у неафіцыйныя псеўдатапонімы са значэннем ‘Беларусь’ – *Сінявокая і край блакітных азёр*.

Семантыка колеру, зафіксаваная ў лексіцы, з’яўляецца крыніцай інфармацыі для асэнсавання ролі колеру ў моўнай карціне свету ў сучаснасці і гісторыі, таму яе вывучэнне вымагае больш грунтоўнага аналізу і прыцягнення гістарычнага і этналагічнага матэрыялу.

Літаратура

1. Анемпадыстаў, М. Колер Беларусі / М. Анемпадыстаў. – Мінск : Логвінаў, 2017.
2. Гістарычны слоўнік беларускай мовы / АН Беларусі, Інстытут мовазнаўства імя Я. Коласа. Вып. 31 / склад.: І. У. Будзько [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2011.
3. Добровольский, В. Н. Смоленский областной словарь / В. Н. Добровольский. – Смоленск : Тип. П. А. Силина, 1914.
4. Калита, И. В. Очерки по компаративной фразеологии II. Цветная палитра в национальных картинах мира русских, белорусов, украинцев и чехов. / И. В. Калита. – Ъstn nad Labem : PF UJEP, 2017.
5. Насовіч, І. Слоўнік беларускай мовы / Словарь белорусского наречия. – В 2 т. / І. Насовіч – Мінск : БелСЭ / факсим. СПб: Типография императорской Академии наук, 1983/1870.
6. Садоўская, А. Л. Каларонімы ў фразеалагічным кантэксте / А. Л. Садоўская // Беларускае слова: тэрмін і вобраз: зб. арт. па матэр. навук. чыт., прысвеч. памяці праф. В. П. Краснея, г. Мінск, 27 снежня 2017 г. / рэдкал. : М. І. Свістунова (адк. рэд.) [і інш.]; пад агул. рэд. М. Р. Прыгодзіча. – Мінск : БДУ, 2018. – С. 150–159.
7. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы : у 5 т. / пад рэд. К. К. Атраховіча. – Мінск : БелСЭ, 1977–1984.
8. Kalita, I. Iesko-bmloruskэ frazeologickэ slovnнк / I. Kalita. – Ъstn nad Labem : UJEP, 2017.
9. Kott, F. Iesko-nmmeckэ slovnнк Fr. Ъt. Kotta [Электронны рэсурс] / F. Kott. // Ъstav pro jazykieskэ. Akademie vmd IR. 1878–1893. – Рэжым доступа: <http://kott.ujc.cas.cz>. – Дата доступа: 5.8.2020.
10. Janульковб, I. Pojmenovбnn modшnnuveslovanskэchjazуsчh / I. Janульковб // Sbornнк расн Filozofickй Fakulty Brnmnskй univerzity Studia Mnог a Facultatis Philosophica. – A 36, 1988. – С. 103–110.

МАСТАЦКІЯ ТЭКСТЫ ХVІІІ СТАГОДДЗЯ Ў ГІСТОРЫКА-ФІЛАЛАГІЧНЫХ ДАСЛЕДАВАННЯХ

Перыяд сярэдзіны ХVІІІ стагоддзя лічыцца ў беларусістыцы перыядам перапынку ў развіцці беларускай літаратуры і культуры. З гэтай прычыны і беларуская літаратура ХІХ стагоддзя ў беларускім літаратуразнаўстве, пачынаючы са школьнай адукацыі, традыцыйна называецца новай, паколькі “ў ёй пасля доўгага перапынку на аснове гутарковых пластоў беларускай мовы аднавілася прыгожае пісьменства” [1]. Гэты факт даў падставы па-рознаму ацэньваць асаблівасці развіцця беларускай літаратуры айчыннымі навукоўцамі ў розныя часы.

У артыкуле будуць прадстаўлены погляды некаторых гісторыкаў і філолагаў 1910–1920-х гадоў на беларускі літаратурны працэс сярэдзіны ХVІІІ стагоддзя і іх разуменне гістарычнай перспектывы і напрамкаў развіцця беларускай літаратуры.

Крыніцы, скарыстаныя для напісання даклада, былі (пера)выдадзеныя ў розныя часы і рознымі спосабамі, таму працытаваныя з іх фрагменты захоўваюць арфаграфію і пунктуацыю выданняў.

П. Любецкі (сапраўднае імя – Павел Гіляравіч Каравайчык, гады жыцця 1896–1937, крытык, публіцыст, паэт) у артыкуле “О белорусском литературном языке” ў часопісе “Чырвоны шлях”, што выдаваўся ў Петраградзе пад эгідай Беларускага аддзела Камісарыята па справах нацыянальнасцей (Белнацкама), апісваў перыяд другой паловы ХVІІ і ўсё ХVІІІ стагоддзе як “самый пустой и мрачный период в истории нашей культуры. В силу указанных причин [апалячвання – І. К., В. К.], белорусский народ потерял свою интеллигенцию, свои наиболее активные и творческие слои. Оставалась неподвижная крестьянская масса, которая могла только хранить свои национальные особенности и жалкие обломки былой белорусской культуры, но к самостоятельному культурно-национальному творчеству не была способна. За весь этот период мы не встречаем ни одного выдающегося белорусского имени, не можем указать почти ни одной белорусской книжки” [4, с. 12].

Як бачым, бальшавіцкая тэндэнцыянасць П. Любецкага скіроўвала думку чытача на адмоўную ролю апалячвання Беларусі і гістарычную бездапаможнасць сялянства, прадказальна намякаючы на рэвалюцыйна-адраджэнскую моц расійскага пралетарыяту.

М.В. Доўнар-Запольскі (1867–1934, гісторык і этнограф) у 1919 годзе ў сваёй брашуры “Асновы Дзяржаўнасці Беларусі” пісаў: “У каталіцтва перайшла пераважная частка шляхты, прынімаючы ад палякоў разам з рэлігіяй іх язык і культуру. <...> Усе сілы і засобы багатага і культурнага народу абярнуліся на рэлігійную і нацыянальную барацьбу. Ужо ў ХVІІІ стагоддзі выяўляецца на месцах упадак таргоўлі і промыслау. Нельга ня прызнаць, што палякі дайшлі свайго. Польская культура і мова пранікалі ўсе глыбей і глыбей у вярхі грамадзянства, якія ўсе болей разрывалі звязь з мяшчанствам і сялянствам; апалячванне шырылася і на гарадох, асабліва вялікіх. Ад другой паловы 17 стагоддзя беларуская мова нават пачынае уступаць месца ў законах, судах, адміністрацыйных установах лацінскаму або польскаму языку.

Але хоць апалячванне і акаталічванне і выяўлялася ў верхніх слаях народу, – усе-ж сяляне і ў значнай меры мяшчанства цвёрда баранілі далей свае права на незалежны рэлігійна-нацыянальны быт. То былі цікавыя часы злоснай барацьбы, якая йшла ў літаратуры, у школах, у дыспутах і спарках, зыходзячы часамі да бітв на кулакі паміж прадстаўнікамі розных рэлігій і нацыянальнасцей. У ХVІІІ стагоддзі ўсе беларускае і праваслаўнае цягнула цяжкое гнібенне” [3, с. 12].

Так, у працы М. В. Доўнар-Запольскага пераважае аб’ектыўны аналітычны падыход

і павага да народа як да суб’екта гісторыі. Вучоны разглядае гістарычны шлях беларускага народа, яго мовы, літаратуры і культуры з пункту гледжання аб’ектыўнага назіральніка, аднак са спачуваннем да цяжкага лёсу роднага краю.

Аднак найбольш поўна і на прыкладах канкрэтных мастацкіх тэкстаў аналізаваў беларускі літаратурны працэс у розныя часы **Максім Гарэцкі** (1893–1938, класік беларускай літаратуры, лексікограф, літаратуразнаўца). Ён падышоў да апісання гэтага гістарычнага перыяду з пункту гледжання літаратара. У сваёй “Гісторыі беларускае літаратуры” (выдавалася ў Вільні ў 1920, 1921, 1924 гадах; у Мінску ў 1924 і 1926 гадах) на падставе аналізу вядомых пісьмовых крыніц ён характарызуе перыяд XVII–XVIII стагоддзяў наступным чынам: “*гэта была яшчэ пара бліскучага ўваччу развіцця нашага слова, і сучаснікі не бачылі, што пачаўся сход... І дапраўды, – цяпер таксама з’яўляліся пісьменнікі, друкавалася шмат кніжак, літаратура жыла. Хіба толькі новы, палемічны тон яе даваў права казаць аб нейкім пераломе. Тым часам, гэтая пара была непрыметным пачаткам страшнага, мёртвага заняпаду нашае літаратурнай творчасці і ўсяе культуры*” [2, с. 145].

М. Гарэцкі не проста канстатуе факт пачатку заняпаду беларускай мовы, але і прыводзіць гісторыка-лінгвістычныя аргументы: “*На пачатку 17-га стагоддзя наша афіцыйная кніжная мова значна аддалілася ад народнай. Часта адступаў ад народнай мовы літаратурны сінтакс, а яшчэ далей адсунуўся літаратурны слоўнік, асабліва ў перакладаных творах*” [2, с. 147]. І далей: “*з другое палавіны 17-га стагоддзя наша мова пачынае траціць месца ў навуцы, законах, судах, адміністрацыйных установах на карысць лацінскай і польскай моў Гэта была для яе загуба як для мовы літаратурна-нацыянальнай. Аднак мець ролю літаратурнай і афіцыйнай мовы ёй прыйшлося доўга, аж пакуль польская мова зусім не выціснула яе з судова-адміністрацыйнай практыкі. <...> У іншым ужытку наша старая кніжная мова існавала і далей, аж да канца 18-га веку. Найперш у уніяцтве. <...> Уніяцкія ж духаўнікі, хоць і дужа падпалі пад уплыў польскай мовы, цвёрда дзяржаліся мовы сваёй паствы, казанні казалі і навуку ў школах выкладалі па-беларуску. <...> Вось жа уніяцкія рэлігійныя пісьменнікі, апрача лацінскай і польскай мовы, карысталіся ў сваіх творах і сваёю роднаю моваю*” [2, с. 148–149].

Пісьмовымі сведчаннямі ўжывання беларускай мовы сярод насельніцтва М. Гарэцкі называў зборнікі пабожных песень: “*З 17-га, 18-га і пачатку 19-га веку захаваліся рукапісныя і друкаваныя зборнікі псалмаў, нават з нотамі, якія зборнікі ў народзе завуцця псалмнікамі, а ў рэлігійнай літаратуры – багагласнікамі. Пабожны верш, напісаны якім-небудзь манастырскім піітаю ці вучыцелем брацкае школы, пайшоўшы ў народ, за доўгі час вельмі мяняўся, набіраўся адзнак народнае творчасці, так што некаторыя этнографы запісвалі яго ў 19 веку як народную песню*” [2, с. 152].

Не абышоў М. Гарэцкі ўвагай і інтэрмедыі, у тым ліку і перыяду сярэдзіны XVIII стагоддзя; ён пераказвае іх сюжэт, прыводзіць урыўкі з яго і аналізуе маўленне персанажаў. Інтэрмедыі ўважаюцца аўтарам як прыступкі да новай беларускай мовы і нацыянальнай літаратуры: “*У інтэрмедыях, паміма волі іх аўтараў, адбываўся не толькі наш народны быт, але й больш таго: эканамічнае становішча сялян, іх адносіны да навукі, іх характар, светагляд. Мова сялян – гэта ўжо не кніжная мова нашай старой літаратуры, а мова народная, з якой і пачалося адраджэнне нашае літаратуры ў пачатку 19 веку. У гэтай мове многа чыста народных прыказак, прыслоўяў і арыгінальных зваротаў. Змешчаная для смеху, як прыклад няўчонасці, грубасці, прастацтва, яна гэтым шляхам ішла ўжо на месца нашай памёршай старой кніжнай мовы*” [2, с. 157].

З пункту погляду насмешкі з “няўчонай мовы” М. Гарэцкі разглядае і іншыя творы і заўважае, што “*найлепшыя творы не з’яўляліся ў нашай літаратуры 18-га веку такім літаратурным этапам, з якім бы шчыльна было звязана далейшае развіццё нашае слоўнае творчасці. Чаму? Таму, што гэта не была творчасць нацыянальная, звязаная з творчымі*

сіламі ўсяго народа і з ідэалогіяй народа, гэта была забава паноў, пагарджаўшых народнаю культураю і тою моваю, у якой народ гаварыў, а яны пісалі ў ёй, каб паказаць сваім шкалярам яе прастацтва, недалікатнасць і наогул некультурнасць” [2, с. 160]. І заканамерным падагульненнем главы пра літаратуру XVII–XVIII стагоддзяў з’яўляецца вывад пра тое, што “гэта не было ўжо літаратурным жыццём у поўным значэнні слова, а было толькі выпадкам, які час ад часу паўторваўся на полі агульнага чорнага заняпаду нашае слоўнае творчасці ў гэтым часе” [2, с. 164].

Такім чынам, пэўныя не самыя спрыяльныя падзеі ў нацыянальнай гісторыі прывялі да таго, што перыяд сярэдзіны XVIII стагоддзя сапраўды характарызуецца амаль поўнай адсутнасцю наяўных мастацкіх крыніц на беларускай мове, акрамя ананімных і фальклорных твораў. Менавіта таму навукоўцы і дзеячы беларускай культуры ацэньвалі названы перыяд як час перарыву ў развіцці беларускай літаратуры і культуры. Гэты пункт погляду пераважае і ў сучасных беларусістычных даследаваннях, што, аднак, не ставіць канчатковую кропку ў пошуках беларускамоўных тэкстаў таго часу.

Літаратура

1. Беларуская літаратура. 10 клас [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <http://profil.adu.by/mod/book/view.php?id=1729&chapterid=3814>. – Дата доступу: 19.09.2020.
2. Гарэцкі, М. Гісторыя беларускае літаратуры / М. Гарэцкі. – Мінск : Маст. літ., 1992. – 479 с.
3. Доўнар-Запольскі, М. В. Асновы Дзяржаўнасці Беларусі / М. В. Доўнар-Запольскі. – Мінск : ВПП Дзяржэканомплана Рэспублікі Беларусь, 1994. – 23 с.
4. Любецкі, П. О белорусском литературном языке / П. Любецкий // Чырвоны шлях. – 30 ноября 1918. – № 7–8. – С. 12–14.

Караткевіч І.І.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

РЭГІЯНАЛЬНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ

Ў МОЎНЫМ АФАРМЛЕННІ ПУБЛІЦЫСТЫКІ СВ. ГЕОРГІЯ (КАНІСКАГА)

Свяціцель Георгій (Каніскі), Архіепіскап Беларускі, філосаф, гісторык, збіральнік літаратурных і юрыдычных помнікаў, педагог і багаслоў (гады жыцця 1717–1795), нарадзіўся ў Нежыне, скончыў Кіеўскую духоўную акадэмію, быў манахам і прапаведнікам Кіева-Пячэрскай лаўры, выкладчыкам і рэктарам Кіеўскай духоўнай акадэміі. У 1755 годзе абраны на пасаду епіскапа Беларускага і накіраваны ў Магілёў. У Беларусі Георгій Каніскі быў палкім абаронцам праваслаўя (яго епархія знаходзілася спачатку на тэрыторыі Рэчы Паспалітай, а потым у Расійскай імперыі) супраць каталіцкага ўціску. Таксама ён надаваў значную ўвагу адукацыі святароў і паствы, заснаваў пры манастыры школьныя класы, духоўную семінарыю, арганізаваў друкарню пры архіепіскапскім доме, пераклаў і перавыдаў скарочаны “Катихизис” Ф. Пракаповіча, выдаў “Сборник поучительных слов” і іншыя свае навукова-прапаведніцкія працы.

Словы і прамовы Георгія Каніскага, складзеныя ім на працягу 1756–1793 гг., былі выдадзены ў 1892 годзе на падставе рукапісу з бібліятэкі Магілёўскай духоўнай семінарыі. Паводле “Кароткай характарыстыкі прапаведніцкай дзейнасці Георгія Каніскага” І. Плаксіна, змешчанай напачатку выдання, прапаведзі архіепіскапа маюць дваісты характар: “однѣ проповѣди (преимущественно рѣчи) и нѣкоторыя другія, сказанныя предъ лицомъ царей, вельможъ и вообще предъ обществомъ образованнымъ, представляютъ собою образцы ораторского проповѣдническаго искусства, другія, сказанныя къ простому народу, отличаются простотой, безъискусственностію и по мѣстамъ вулгарностію языка въ передачѣ мыслей” [1, с. 27]. Такая дваістасць стала

прычынай таго, што царкоўнаславянская мова пропаведзяў утрымлівае пэўныя рэгіянальныя (дакладней, паўночна-ўсходнія і агульнабеларускія) элементы.

Архіепіскап Георгій (Каніскі), як ужо адзначалася, паходзіў з Чарнігаўшчыны, рэлігійную асвету таксама атрымаў на ўкраінскай тэрыторыі, свае пропаведзі складаў царкоўнаславянскай мовай, аднак гады жыцця на Магілёўшчыне не маглі не пакінуць адбітак на яго публічным маўленні. Беларускія рэгіянальныя рысы на розных узроўнях пранікалі ў яго пропаведзі. Гэта сведчыць, на нашу думку, пра адкрытасць канфесійнага і свецкага пісьма адносна беларускай гаворкі, неабмежаванасць гэтай гаворкі толькі сялянскім побытам.

Натуральна, што ўспрыманне Георгіем Каніскім беларускай гаворкі адбывалася паступова і з рознай частотнасцю на розных моўных узроўнях.

Напрыклад, хутчэй за ўсё, беларускім уплывам тлумачыцца наяўнасць у пропаведзях Г. Каніскага займеннікаў *чїихъ-либо* (*коснулся иногда чїихъ-либо нравовъ и дѣйствїй*, с. 58), *той, тую, тое, тая, тыя* (*мы обыкновенно называемъ той цвѣтъ пустымъ*, с. 66; *ввергнуть его в тую гибель; миро тое благовонное; онъ есть тая печать*, с. 131; *тыя жь самыя мечи убійцевъ*, с. 182 і інш.).

На марфалагічным узроўні беларусізмамі ў творах Г. Каніскага варта лічыць прыслоўі тыпу *куды, посла, негде 'недзе', день-у-день (куды не зайдетъ*, с. 198; *и посла къ Сапору царю Персидскому... писалъ грамматы своя*, с. 158; *запѣли Ангелы въ рождествѣ Царя нашего нѣгдѣ на полѣ*, с. 181; *боляре день-у-день... отдыхъ дѣлають*, с. 238).

Пацверджаннем беларускамоўнага ўплыву можа з'яўляцца і наяўнасць некаторых слоў у выдадзеным пазней слоўніку ўраджэнца Магілёўшчыны І. Насовіча ("Словарь бѣлорускаго нарѣчїя", 1870 г.), напрыклад, прыслоўяў *наостаток* 'нарэшце', *догоры* 'уверх' (*приложимъ наостатокъ верхъ и вѣнецъ*, с. 177; *человѣкъ подѣ добрымъ Государемъ и Отцемъ, подѣ святыми Его законами все превращаетъ догоры*, с. 277).

Параўн.: **На остатокъ** Наконець. *На остатокъ признався* [1, с. 313].

Догоры Вверхъ, до верху. *Догоры подняцца, зн. Обнажить нижнюю часть тѣла. Все догоры ногами поставивъ* [1, с. 137].

Уплыў беларускай гаворкі адчуваецца і ў дзеяслоўным кіраванні: *отпасти вѣры, отпасти Христа (Не уже ли захочемъ отпасти Вѣры, отпасти Христа, яко мертвые и гнилые уды тѣла? с. 71); три вѣнцы (У Римлянъ три вѣнцы были, равной почти цѣны, с. 111).*

Граматычныя асаблівасці беларускай гаворкі праявіліся ў склонавых формах назоўнікаў: *его убійцовъ (Отъ сихъ убо, слышатели, Христовыхъ и браті Его убійцовъ отлучимся съ простымъ народомъ, с. 144); столько разовъ (любиши мя, но столько разовъ, сколько числомъ таковыхъ дѣлъ есть, с. 166).*

Аднак найбольш паказальнай у адносінах да насычанасці прамой Георгія Каніскага мясцовымі моўнымі элементамі з'яўляецца, безумоўна, значная колькасць лексічных беларусізмаў. На пачатку дзейнасці Г. Каніскага на тэрыторыі Беларусі ў яго прамовах беларусізмы сустракаліся адзінкава: *година* 'гадзіна' (*Пробѣжатъ вѣки цѣлые, какъ години, с. 60; даже въ одномъ днѣ томъ хотя одну годину, с. 65*) – 1755 год; *куница* 'жалезны ланцуг з ашыйнікамі' (*закована бывши при костелѣ, в кунцу, с. 91*) – 1767 год.

Адносна слова **куница** маецца спасылка з тлумачэннем у самой кнізе (*желѣзная цѣпь съ ошейникомъ, с. 91*). Выдаўцы палічылі за неабходнае семантызаваць гэтую этнаграфічную лексему для больш поўнага разумення тэксту. Гэтае ж слова маецца і ў згаданым слоўніку І.І. Насовіча з пашыраным тлумачэннем як беларускай адметнай з'явы:

"Куница 1) Платежъ помѣщику за дѣвицу, выдаваему въ замужество, а особенно въ чужое имѣніе. Въ древности кунцы, или куньи шкурки употреблялись вмѣсто денегъ. *Заплати кунцу, дакъ и возмешь дѣвку.* 2) Кандалы. Въ старину при каждой церкви находилась прикованная къ стѣнѣ, близъ входа, желѣзная цѣпь съ таковымъ же наручникомъ, или наножиномъ, или ошейникомъ, называвшаяся кунцею, которую

надѣвали на явныхъ грѣшниковъ, присужденныхъ къ публичному покаянiю. Даже въ началѣ XIX столетiя, видны были еще въ древнихъ Бѣлорусскихъ православныхъ церквахъ такъ называемыя куницы, наводившiя страхъ на простолудиновъ. Нынѣ нигдѣ нѣтъ куницъ; но слово это еще живетъ въ говорѣ простолудиновъ, какъ историческое. *Гетакихъ бывало въ куницу саживали и били веревкою отъ звону*” [2, с. 259].

Канечне, многiя беларусiзмы ў прамовахъ архiепископа Канiскага маюць таксама i польска-ўкраiнскае ўжыванне, як, напрыклад: *швагер* (с. 158), *габинет* ‘кабiнет’ (с. 270), *поэта*, м.р. ‘паэт’ (с. 341), *марнотравецъ* ‘марнатраўца’ (с. 431), *тортуры* ‘пакуты’ (с. 449). Аднак у публiцыстыку Г. Канiскага беларускага перыяду яны пранiклi менавiта з мясцовага маўлення i могуць выступаць як сведчанне рэгианальнага ўплыву на царкоўнаславянскую мову прапаведзяў.

Паступова колькасць рэгианалiзмаў у выступленняхъ Георгiя Канiскага павялiчваецца, як, напрыклад, у словахъ i прапаведзяхъ 1787–1790-х гг.: *готують* ‘гатуюць ежу’ (с. 143), *шiю* *сломили* ‘шыю зламалi’ (с. 146), *дробнѣть* ‘драбнее’ (с. 162), *о кратахъ* ‘пра краты’ (с. 178), *ускаржаются* ‘скардзяцца’ (с. 236), *обовязана была* ‘абавязана была’ (с. 271), *требажъ* ‘трѣба ж’ (с. 394) i iнш.

Больш за тое, прамовы архiепископа насычаюцца менавiта мясцовымi, усходнебеларускiмi элементамi, якiя iзноў жа пазней знаходзiм у слоўнiку I. I. Насовiча: *У такихъ видно весьма много времени, понеже имъ наскучило, и они нарочно бездѣлушкою запряжуются, чтобъ время скорѣе прошло* (с. 236). Параўн.: **Прятаць** 1) Совать. *Прятаешъ руки за пазуху, якъ-бы зимно было.* 2) Напрянуць. Надѣвать. *Не прятай на себе моей свитки, напряни свою.* 3) Колотить, какъ и **Пратаць** въ 1-мъ знач. *Прятая его до полусмерци* [1, с. 536];

Такъ же ли много правда Божiя въ договорѣ спасенiя челоѳческаго закроила въ свою часть, что и Сына Божiя Единороднаго не пощадѣла (с. 272). Параўн.:

Закроиваць Запрашываць злишкомъ дорого. *Великую закроиваешъ, закройвь ты цѣну* [1, с. 171] i iнш.

Характэрна, што спасылка на слоўнiк I. Насовiча або ўказанне на рэгианальнае паходжанне многiх мясцовыхъ слоў падаецца ў пастаронкавыхъ зноскахъ (пад iмем протаiерэя Грыгаровiча): **мотлухъ** тряпѣ. Слов. Носовiча (с. 282);

суботникъ Г.е. *Синодикъ*, въ который записываютъ имена покойниковъ для постоянного поминовения ихъ. По-бѣлорусски называецца *Субботникомъ*, потому что заупокойныя Литургiи обыкновенно совершаются въ суботы. *Прим. Прот. Григор.* (с. 312);

гандлюющiй производящiй мѣну, торгующiй (с. 420);

надымая напыщенная (с. 424), параўн.: **Надымаць** 1) Надувать. *Надымаць ковальскiй мѣхъ. Чортъ дуду надмець, коли духъ идець. Посл.* 2) Надмевать, дѣлать гордымъ. *Дурная та матка, которая дочку свою надымаецъ пыхою* [1, с. 306];

пленица проросль (с. 437), параўн.: **Пленица** Мочка изъ колоса, проросль. *Пленицею сплелася пшеница* [1, с. 417] i iнш.

На старонкахъ кнiгi маюцца нават згадкi пра пэўныя беларускiя звычаi, як, напрыклад: *Въ селахъ все другое: блудъ у нихъ тайный и рѣдкiй; а когда случится, такъ бракоокрадованную невѣсту, посля брака, не священникъ руками священными украшаетъ наметкою* (Такъ называецца въ Бѣлоруссiи головная повязка замужнихъ женщинъ), *но послѣднѣйшiй изъ громады вилами знойными знакъ бракоокраденiя накидаетъ на нее* (Обычай въ Бѣлоруссiи между простымъ народомъ. *Громадою* тамъже называецца мiрская или сельская сходка) [1, с. 427].

Як падаецца, насычанасць рысамi беларускай гаворкi царкоўнаславянскага тэксту слоў i прапаведзяў архiепископа Георгiя (Канiскага), адукаванага чалавека, перакананага ў высокай мiсiи праваслаўя i богаабранасцi расiйскай самадзяржаўнай улады, не ўяўляецца выпадковай. На нашу думку, беларусiзмы ў яго пiсьмовым маўленнi абумоўлены не толькi

тым, што архіепіскап быў добра абазнаны ў мясцовых традыцыях і назвах рэалій для большай “даходлівасці” сваіх казанняў. Ягоная цікаўнасць да этнаграфіі краю спалучалася са знаёмствам з рознастылёвымі пісьмовымі тэкстамі на мове гэтага краю, з якімі ён мог мець справу за гады свайго пастырскага служэння. І паколькі такія тэксты неабходныя яму былі для штодзённага выкарыстання, для складання пранікнёных прамоў да прыхаджан, то, хутчэй за ўсё, яны былі складзены таксама пісьменнымі адукаванымі людзьмі ў гэтыя ж гады (хаця, магчыма, страчаны пазней). Гэтае меркаванне дапускае сумнеў у існаванні перарыву ў гісторыі беларускай літаратурнай мовы або, прынамсі, мінімізуе яго.

Літаратура

1. Слова и Речи Георгия Конисского, архиепископа Могилевского. – Могилев на Днепре : Печатня Я. Н. Подземского, 1892. – 466 с.

*Касперович Г.И.
(Республика Беларусь, г. Минск)*

РУССКИЕ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ: ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ПРОЦЕССЫ

Культурное взаимодействие русских в Беларуси определяется комплексом важных факторов – демографических, социально-экономических, исторических, этнических и культурных. Русские в Беларуси – вторая по численности этническая общность. Согласно переписи населения Республики Беларусь 2019 года, в стране проживает 706,9 тыс. русских, что составляет 7,5% от всего населения. За двадцатилетний период с 1999 по 2019 г. произошли определенные изменения в динамике численности русских. Абсолютная их численность уменьшилась на 434,7 тыс. человек (на 62%), а удельный вес во всем населении республики снизился на 4 пункта. Вместе с тем поселенческая структура русских остается довольно стабильной. Большинство из них проживают в Витебской и Гомельской областях (соответственно 138 и 108,7 тыс. человек), которые граничат с Россией, а также в г. Минске (148,1 тыс. человек). 597 тыс. русских проживают в городах (84,4%), 109,9 тыс. человек – в сельской местности (15,6%). Каждый пятый русский – житель Минска [1, с. 31–35].

В современный период определенные изменения выявляются в миграциях населения, которые наряду с естественным движением и этнотрансформационными процессами определяют динамику численности русских. В начале 1990-х годов в связи с распадом Советского Союза, изменениями в социально-экономической и политической жизни общества миграционный баланс русских был отрицательным. Вектор миграции изменился в последующие годы. Стабилизация экономической, политической, социальной жизни общества, позитивные изменения в национальной, конфессиональной политике, языковой сфере (придание статуса государственного двум языкам – белорусскому и русскому) и другие факторы изменили ход и направление миграций русских. Миграционный баланс стал положительным. Только за 1999–2016 гг. миграционный прирост русских составил 40 тыс. человек. Из России в основном приезжают лица с высоким уровнем образования. Так, в 2016 г. из 5 728 мигрантов, прибывших из России, 39% имели высшее, 35% – среднее специальное и профессионально-техническое образование [2, с. 426]. Русские Беларуси имеют высокий социальный и образовательный статус. По численности лиц с высшим, средним и базовым образованием на 1000 человек соответствующей национальности в 2009 г. русские занимали второе место после евреев, опережая белорусов, украинцев, татар и поляков. Значительное распространение получило высшее образование, вырос его престиж. Так, количество русских, получивших высшее образование, увеличилось с 1979 по 2009 г. в 1,6 раза. С изменением социальной структуры общества изменилась и хозяйственная деятельность русских. В числе основных

тенденций – рост специалистов высшего и среднего уровней квалификации, занятых в здравоохранении, физической культуре, социальном обеспечении, образовании, культуре и искусстве, торговле, общественном питании, снижение удельного веса русских, занятых сельскохозяйственным трудом, работающих в промышленности и строительстве. Среди русских есть как предприниматели, так и руководители промышленных и сельскохозяйственных предприятий, фермеры, менеджеры.

В межнациональном общении важное значение для русских имеют культурные традиции, которые передаются из поколения в поколение и определяют особенности социализации личности, её ценностные ориентации. В традиционных нормах коммуникативного поведения русских заложены гуманистический принцип уважения к человеку, его достоинству, гостеприимство, нравственные требования: доброжелательность, уживчивость. В толковом словаре живого великорусского языка В. И. Даля отмечены ценностные приоритеты русских: *«В каком народе живешь, того и обычая держись»*, *«Свой обычай в чужой дом не носи»*. О человеке, который хорошо усвоил эти принципы, говорят как о знающем, вежливом, уживчивом [3, с. 637, 638].

У русских Беларуси наблюдается амбивалентная этническая идентичность, характеризующаяся идентификацией преимущественно с двумя этническими общностями: «своей» и доминантной – белорусской. Так, среди опрошенных русских в Белорусском Полесье каждый шестой идентифицирует себя как русским, так и белорусом. Приоритетное значение имеет фактор белорусской государственности. *«Считаю себя белоруской, поскольку всю жизнь прожила в Беларуси»* (кондитер, 42 года, русская, г. Мозырь), *«Раз паспорт белорусский – я белорус, был бы российский – назвался бы русским»* (инженер, русский, г. Мозырь) [4, л. 3, 4].

Важное значение в межкультурной коммуникации русских имеет длительность проживания в Беларуси. Как отметила респондент: *«Я русская, две мои дочери тоже русские, а вот внуки непременно будут белорусами»* (актриса, русская, г. Минск). Особенностью культурной идентичности русских является то, что они не отделяют себя от белорусов («это все наши»). Так, например, знаменитый музыкант и артист Владимир Мулявин (родом из России) неразрывно связывал себя с белорусской культурой.

По-прежнему, семейные отношения русских характеризуются сохранением лучших традиций. В семьях отмечается ориентация на доброжелательность, уважение между супругами, наблюдается тенденция укрепления статуса отцовства и материнства. Довольно ощутимой является материальная и моральная поддержка детей старшими членами семьи (родителями, бабушками и дедушками) в получении образования, специальности, становлении молодой семьи. Позитивная динамика этнокультурных процессов в семье выявляется в сохранении комплекса семейно-бытовых обрядов (свадебных, родинных, обрядов почитания предков), календарных праздничных традиций.

Первостепенное значение в межкультурной коммуникации русских, как и других этнических общностей РБ имеет русский язык, который наряду с белорусским является государственным. Согласно данным переписи 2019 г., национальный язык остается устойчивым компонентом этнического самосознания русских (96,8% называют его родным). При анализе практического использования языков выявляется приоритетная роль русского языка в различных сферах общения. В семье русские разговаривают на русском языке (97,2%) и только некоторые из них (2,5%) – на белорусском языке [1, с. 40]. Вместе с тем русские в качестве второго языка, которым они свободно владеют, называют в первую очередь белорусский язык (181 091 русских) [7, с. 378–379].

На вопрос *«Что для Вас русский язык?»* Сульянов Анатолий Константинович, заслуженный работник культуры Беларуси, генерал-майор авиации, писатель, награжденный орденом Ф. Скорины за вклад в белорусскую культуру, ответил: *«Русский – мой родной язык, это мои мама, папа, сестра и братья, мои родственники, моя первая и самая любимая учительница Вера Васильевна Разумовская, потомок графа Алексея*

Разумовского – первого министра образования России, которая блестяще знала русскую поэзию и культуру и каждое лето привозила своих учеников в Захарово, где ныне находится музей-усадьба А. С. Пушкина. Каждый из нас наизусть читал стихи Александра Сергеевича. И эта любовь к Пушкину, к русскому языку осталась у меня на всю жизнь».

Преобладающее большинство русских осознают свою причастность к православию, которое определяло уклад их жизни, формировало особый менталитет, было важным фактором консолидации народа. В настоящее время после длительного атеистического периода (почти весь XX в.) религиозная жизнь русских восстанавливается. Большинство опрошенных русских – православные, среди них каждый второй опрошенный назвал себя верующим. Устойчиво сохраняются традиции крещения, празднования религиозных праздников, в особенности Рождества Христова, Крещения, Пасхи и др. Вместе с тем заметно некоторое снижение относящих себя к православной традиции по сравнению с поколением родителей. Так, если среди респондентов Белорусского Полесья (Брестская и Гомельская области) 79,6% придерживались православного вероисповедания, то среди их родителей – 89,8% [2001 г.].

В условиях интенсивного межэтнического общения растет межэтническая брачность. Согласно данных переписи 1999 г., в Беларуси насчитывалось 130 778 домовладений, все члены которых отнесли себя к русским. Общая их численность насчитывала 368 388 человека, средний размер семьи составлял 2,8 человека. Среди домовладений, где члены относились к разным национальностям, доминировали по численности русско-белорусские семьи, в них проживали 1 360 444 человека. Средний размер смешанных семей был несколько выше мононациональных (3,3 человека) [5, с. 242, 243].

Данные социологического исследования, проведенного Институтом социологии НАН Беларуси в 2013 году (опрошено 1 545 человек) свидетельствуют, что каждые 9 из 10 русских положительно оценивают общение с представителями других национальностей. Однако русские наиболее часто ориентируются на семейные, дружеские, соседские и трудовые связи со славянами, в особенности – белорусами и украинцами [6].

Вместе с тем у русских несколько снижена оценка своей национальности и осознание себя её представителями, ослаблено также у них чувство общности с людьми своей национальности и вероисповедания по сравнению с белорусами, евреями, украинцами, поляками, живущими в республике. Так, например, частотность важности своей национальности составляет у русских 3,3273, у белорусов – 4,5492, украинцев – 4,2857, поляков – 4,2593, евреев – 5,6667 [6, л. 3, 4].

Укреплению культурной идентичности способствуют общественные организации российских соотечественников за рубежом (17 общественных организаций, 2019 г.). Для согласования их деятельности создан координационный совет Российских соотечественников в Беларуси. В него входят руководители и активисты общественных организаций. В Минске, Бресте, Гомеле открыты Российские центры науки и культуры, которые являются представительством Федерального агентства по делам Содружества независимых государств соотечественников за рубежом. Они реализуют проекты, направленные на укрепление международных связей, тесное сотрудничество в гуманитарной сфере и формирование позитивного имиджа России. На их базе регулярно проходят различные мероприятия, направленные на популяризацию культуры народов России: концерты фольклорных коллективов, встречи с видными деятелями культуры, выставки, спектакли. Среди российских общественных организаций насчитывается 14 национально-культурных объединений русских. Разнообразную и многостороннюю работу по сохранению и развитию русской и белорусской культуры, по укреплению общественно-культурных связей между Беларусью и Россией проводят Республиканское

общественное объединение «Русское общество» (имеет 6 зарегистрированных отделений в областях Беларуси), Белорусское общественное объединение «Русь», Витебское общественное объединение «Русский дом», Витебская городская общественная организация «Русский культурный центр «Русь», «Русское культурно-просветительское общество» (г. Могилёв), Могилёвское областное ОО «Русский дом», международное ОО «Русь единая» (г. Минск), культурно-просветительские организации «Садко», «Преображение», «Наша Русь» и др.

Русские общественные объединения организуют праздники, конференции и литературные чтения, посвященные классикам русской и советской литературы, принимают участие во Всебелорусском фестивале национальных культур, проводят Международный фестиваль русской поэзии «Созвучье слов живых». Русские общественные объединения осуществляют важную работу по оздоровлению детей младшего школьного возраста в летних оздоровительных лагерях Республики Беларусь, организуют ознакомительные поездки школьников старшего возраста по городам России, стажировки учителей русского языка на семинарах, проводимых в России, оказывают благотворительную помощь.

Таким образом, русские отличаются сильной интеграционной стратегией включения в белорусское общество, что позволило им внести заметный вклад в экономику и культуру республики. При некотором снижении оценки своей национальности и осознания себя её представителями, русские тем не менее сохраняют значимые компоненты своей культуры (родной язык, основные традиции материальной и духовной культуры).

Литература

1. Общая численность населения, численность населения по возрасту и полу, состоянию в браке, уровню образования, национальностям, языку, источникам средств существования по Республике Беларусь. Стат. бюллетень / Национальный статистический комитет Республики Беларусь. – Минск, 2020. – 55 с.
2. Демографический ежегодник Республики Беларусь. Стат. сборник / Национальный статистический комитет Республики Беларуси. – Минск, 2017. – 441 с.
3. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка / В. И. Даль. – СПб., 1881. – Т. 2. – 779 с.
4. Архив Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси. – Ф. 6. – Оп. 14. – Д. 141.
5. Число и состав домашних хозяйств Республики Беларусь. Стат. сборник. Министерство статистики и анализа Республики Беларусь. – Минск, 2001. – 617 с.
6. Архив Института социологии НАН Беларуси.
7. Национальный состав населения Республики Беларусь. Стат. сборник. Национальный статистический комитет Республики Беларусь. – Минск, 2011. – Т. 3. – 431 с.

Квилинкова Е.Н.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ПРИНЦИПЫ МЕЖЭТНИЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ У БЕЛОРУСОВ МОЛДОВЫ В ПОЛИЭТНИЧНОЙ СРЕДЕ

Вначале 90-х гг. XX в. после суверенизации республик и повышения статуса титульного населения для представителей нетитульных этносов жизненные условия принципиально изменились. Резкое ухудшение социально-экономического положения в стране, усугубилось сужением сферы использования русского языка, всплеском бытового

национализма, вооруженным конфликтом в Приднестровье, межэтнической напряженностью и т. д. Все это стало причиной переселения значительной части белорусов на свою этническую Родину.

Соответственно, те белорусы, которые по различным причинам остались жить в Молдове, определили для себя принципы межэтнического взаимодействия и выработали собственную модель поведения, исходя из своей этнической матрицы и установок. Несмотря на то, что современная межэтническая ситуация не такая напряженная, как в «бурные» 90-е гг., тем не менее она характеризуется респондентами как беспокойная. В настоящее время форма выражения бытового национализма в Молдове зачастую проявляется в форме упрека (в транспорте, на рынке) в адрес русскоязычного населения относительно незнания ими молдавского языка, в нежелании отдельных представителей мажоритарного этноса разговаривать на русском и т. п. В целом по этому поводу респонденты не высказали особых переживаний, но отметили, что продолжают ощущать определенный дискомфорт.

В настоящей статье мы рассмотрим используемые белорусами Молдовы принципы межэтнического взаимодействия в полиэтничной среде. В исследовании автор основывается на данных полевого опроса, проведенного им у белорусов Молдовы в 2009 г. и 2020 г. Отдельные аспекты адаптации и аккультурации этой группы белорусов затрагивались ранее в публикациях Е. Н. Квилинковой и В. А. Саковича [2–4; 6].

Отметим, что этнические установки фиксируют отношение к явлению (например, традициям), объекту (языку, литературе и т. д.) или к виду общения (деловому, семейному, дружескому, соседскому) [1]. При изучении этнических установок важным является рассмотрение различных аспектов проявления толерантности у исследуемого этноса, анализ стереотипов этнического восприятия, в первую очередь гетеро стереотипов. В связи с этим особый интерес представляет вопрос о том, помогает ли людям выжить в новых условиях в полиэтничных обществах чувство этнической толерантности.

Межэтнические установки – это установки на взаимодействие с другими этническими общностями в различных сферах жизнедеятельности и в любой форме – от личного общения с людьми иной национальности до восприятия явлений, элементов истории, культуры, типов социально-экономического развития и др. Гармоничная межэтническая и межкультурная коммуникация требует понимания «чужих» стереотипов поведения, отраженных в этнических традициях, обычаях и т. д.

Понятие «толерантность» (лат. *tolerantia* – терпение) имеет несколько значений, которые можно выразить следующим образом: способность быть снисходительным и терпимым к иным взглядам, нравам, привычкам; умение мириться с чужим мнением, характером. Межэтническая толерантность проявляется в поступках, но формируется в сфере сознания и, конечно, тесно связана с этнической идентичностью [1].

В контексте рассмотрения вопроса о формах проявления межэтнической толерантности у белорусов Молдовы отметим, что возникавшие на бытовой почве трения в связи с национальным вопросом воспринимаются значительной частью белорусов как «детали», «мелочи». На отдельные проявления бытового национализма они стараются «не обращать внимания», «не вступать в ссоры с зачинщиками», «с досадой проходят мимо».

На основе ответов респондентов можно выделить следующие важные для белорусов Молдовы принципы межэтнического взаимодействия:

1. *Добрососедства*, под которым понимается уважительное отношение к другим проживающим рядом с ними народам, их языкам и культурам; положительное восприятие их народных традиций.

2. *Мирного сосуществования*, понимаемый как право каждого этноса сохранять свою этничность, что не мешает всем им жить в одном государстве в мире. Одной из важных составляющих для действенности данного принципа, по мнению респондентов,

является необходимость поддержания *бесконфликтной этничности*: не устанавливать своих порядков там, где ты поселился, а придерживаться принятых местным населением традиций и т. д.

3. *Толерантное отношение ко всем народам* – это значит, что «нет плохих народов, бывают плохие люди». Одним из наглядных проявлений данного подхода является высокая степень интенсивности у белорусов Молдовы межэтнических контактов и «вынесение за скобки» возможных фактов недружественного поведения со стороны представителей других этносов.

4. *Отрицание любых форм проявления национализма*, который рассматривается как болезнь.

5. *Понимание и уважение усилий проживающих по соседству народов, направленных на возрождение ими своей национальной культуры*.

6. *Ориентация на скорейшую адаптацию, аккультурацию и интеграцию*.

Надо сказать, что такая стратегия адаптации и интеграции дала свои результаты. В ходе проведенного опроса выяснилось, что благодаря «заработанному» белорусами Молдовы положительному имиджу, многие из респондентов стали заявлять о своей этнической принадлежности, особенно при необходимости психологической «защиты» в возникающих ситуациях.

Так, со временем для них стало очевидным, что молдавский бытовой национализм направлен, прежде всего, против русских. Из ответов респондентов видно, что они стали манифестировать свою этничность. Например, если в транспорте или на рынке они обращаются к кому-либо на русском языке, а с ними в ответ начинают говорить на молдавском/румынском языке, то они сразу же переходят на белорусский язык. Тем самым они показывают, что белорусы – это не русские, и что они являются одной из полноправных групп Молдовы. В таких ситуациях обстановка сразу же меняется в пользу представителей белорусского этноса.

В целом же респонденты отмечают, что у них нормальные отношения как с молдаванами, так и с представителями других этнических групп. Из данных ими ответов следует, что, несмотря на имевшие место инциденты, тем не менее, их отношение к молдаванам в целом не ухудшилось. В большинстве своем подобные случаи связываются ими с низкой культурой отдельных представителей этого этноса, что служит свидетельством высокой этнической толерантности, характерной для представителей белорусского этноса.

Многие из опрошенных нами респондентов отмечали, что белорусы – это люди, которые хорошо адаптируются, никогда не вступают в конфликт, находят взаимопонимание с представителями других этнических групп, проявляют терпимость к их культуре, традициям, языку. Некоторые респонденты даже отмечали, что «*белорусы любят подстроиться*»... *Я могла лавировать, никогда не вступала в конфликт*» [5: Х. В. И., 1951 г. р., г. Бендеры].

В отдельных высказываниях стремление к адаптации и интеграции не редко граничило с добровольной ассимиляцией по принципу: «*свою этничность сохраняй в своем государстве, а когда живешь в другом месте, ты пользуешься тем порядком, где ты живешь, и со своим Уставом не лезь*» [5: П. А. И., 1949 г. р., г. Тирасполь].

То, что у молдаван (как и у других представителей соседних этносов) имеются свои национальные особенности в области культуры и психологии, не создавало для белорусов Молдовы каких-либо сложностей или дискомфорта в общении с местным населением. Один из выделяемых ими принципов межэтнического взаимодействия и мирного сосуществования – это уважительное отношение к другим народам, языкам и культурам. «*Сразу же (после приезда в Молдавию – автор) увидели многое, отличающееся от нашего, в области поведения. Но надо примириться с этим, свыкнуться, потому что это другой народ. Я, например, толерантно отношусь к любой национальности, нации, к*

любому человеку. *Надо уважать их язык, культуру, стараться стать частью этой среды, тогда и тебя начнут уважать. Хочешь, чтобы тебя уважали, надо уважать их обычаи*» [5: П. В., 1946 г. р., г. Тирасполь].

Выражение «надо стараться стать частью этой среды» подчеркивает бесконфликтность белорусов и ориентированность на полную интеграцию. При этом данную мысль высказывали как представители старшего поколения белорусов, поселившееся в свое время на молдавской земле, так и более молодое поколение, родившееся здесь. *«Стоит тебе забыть какие-то обиды, принять эту среду и постараться в ней быть, то тогда стирается эта грань соперничества и еще чего-то, что было раньше. С их стороны идет уважение, признание, взаимопонимание»* [5: К. С., 1991 г. р., г. Комрат].

Это свидетельствует о том, что потомки белорусов, родившихся в Молдове, стремятся преодолеть чувство собственной отчужденности от местной среды. У каждого на этот счет свой подход, суть которого сводится к скорейшей и безболезненной интеграции. *«В народе так говорят: жить можно везде, нужно не кичиться своим прошлым, а жить настоящим по той обстановке, как она складывается на настоящий момент. Жить можно везде, если человек ведет себя умно по отношению к коренному населению – соблюдает законы той страны, в которой живет, и их национальные обычаи»* [5: Ш. Н. И., 1939 г. р., г. Кишинев].

Коммуникабельность, уважительное отношение к культуре молдаван и других соседних народов, положительное восприятие народных традиций лежат в основе соблюдаемого белорусами принципа добрососедства. *«Я уважаю молдавские традиции, признаю их, ни с кем не ссорюсь <...>, поддерживаю уровень дружбы, товарищества»* [5: П. А. И., 1949 г. р., г. Тирасполь]. *«Жить где-то – это значит подчиняться всем законам, которые приняты там, где ты живешь»* [5: М. В. И., 1940 г. р., г. Бендеры].

Этническая толерантность выступает фактором, способствующим позитивному восприятию жизни. В межэтнических отношениях белорусы придерживаются интернационалистских установок: *«В среде каждого народа есть плохие и хорошие, но в целом народ не может быть плохим. На национальность не обращаем внимания и даже не спрашиваем»* [5: П. В. И., 1938 г. р.]. *«Меня вообще национальность не волнует, только человеческие качества»* [5: К. С., 1991 г. р., г. Комрат]. *«Я не разделяю людей по этносам, уважаю всех, кто уважает свою культуру, народ, страну»* [5: З. Г. А., 1948 г. р., г. Кишинев].

Любые формы проявления национализма, под которым понимается нетерпение или нетолерантное отношение к представителям других этносов, к иным культурам, резко отвергаются белорусами: *«Национализм – это болезнь... Я не разделяю людей по этносам»* [5: П. А. И., 1949 г. р., г. Тирасполь]. *«У культурного человека нет национализма. Мы на национальность не обращаем внимания»* [5: К. С., 1991 г. р., г. Комрат].

В повседневной жизни круг общения белорусов включает в себя представителей различных этносов. Они отмечают, что (по объективным причинам) чаще общаются с представителями других национальностей в дружеской, деловой, соседской сфере, чем с членами своей этнической группы. Более того, все информаторы в один голос говорили о том, что при выборе друзей, в общении и в жизни для них не имеет значения национальность.

Отношение людей к смешанным бракам принято считать одним из показателей этнической толерантности. Ориентация респондентов на этнически смешанные браки или контакты в семейно-брачной и деловой сфере являются важным индикатором межэтнических отношений. Полученные нами в ходе опроса данные показывают, что практически каждый представитель белорусского этноса состоит в браке с представителем другой национальности, чаще всего с молдаванами, украинцами,

русскими и гагаузами.

Таким образом, характерной чертой установки белорусов Молдовы на межэтническую толерантность является не только принятие других такими какие они есть и готовность взаимодействовать с ними, но в определенной степени она представляет собой позицию самоограничения и намеренного невмешательства, согласия на взаимную терпимость. Данный подход хорошо прослеживается в озвученных ими установках на межэтническое взаимодействие.

Белорусы Молдовы ориентированы на скорейшую адаптацию, аккультурацию и интеграцию. Интенсивность межэтнического взаимодействия указывает на высокую степень их адаптивности.

В заключение отметим, что в полиэтничной Молдове белорусы сформировали о себе положительный имидж, поэтому национальность «белорус» стала своего рода брэндом. Многие респонденты подчеркивают тот факт, что везде и в разных областях, в том числе в бизнесе, к белорусам относятся с большим доверием, чем ко многим другим этносам Молдовы. Они в свою очередь не только очень дорожат этим, но и всегда стараются выстраивать отношения так, чтобы оправдать это доверие. Ответственность за доброе имя своего народа, за свою Родину является составной частью белорусской национальной идентичности. Доказательством тому, что у молдаван относительно белорусов Молдовы сформировался положительный гетеро стереотип, является «подкорректированная» ими стратегия адаптации в молдавское сообщество, в которой акцент делается на белорусской этнической идентичности.

Литература

1. Арутюнян, Ю. В. Этносоциология : уч. пос. для ВУЗов / Ю. В. Арутюнян [и др.]. – М., 1998. – 271 с.
2. Квилинкова, Е. Н. Территориальная идентичность белорусов Молдовы через отношение к образу «Родина» / Е. Н. Квилинкова // Revista de etnologie ei culturologie. Chişinău, 2010. Vol. 7. – С. 18–21.
3. Квилинкова, Е. Н. Процесс адаптации белорусов Молдовы сквозь призму понятия «Родина» / Е. Н. Квилинкова, В. А. Сакович // Anuar etnografic. Chişinău, 2010. – Vol. VII–VIII. – С. 109–119.
4. Квилинкова, Е. Н. Адаптация и аккультурация белорусов Молдовы (по данным поэзии) / Е. Н. Квилинкова, В. А. Сакович // Курсом развивающейся Молдовы. – М. : Старый сад, 2009. – Т. 7 : Гостеприимство и ярмарки как институты соционормативной культуры. – С. 493–513.
5. Полевые материалы автора – Е. Н. Квилинковой, собранные у белорусов Молдовы в 2009 г. и 2020 г.
6. Сакович, В. А. Белорусы в этнокультурном пространстве Молдовы / В. А. Сакович. – Минск ; Кишинев : Центр. типогр., 2011. – 848 с.

*Кобяк О.В., Шифрин А.Е.
(Республика Беларусь, г. Минск)*

СОЦИАЛЬНАЯ ВИЗИТКА КАК ИНСТРУМЕНТ СОЦИАЛИЗАЦИИ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЁЖИ В ОБЩЕНАЦИОНАЛЬНОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ БЕЛОРУССКОГО ГОСУДАРСТВА

Эффективная социализация молодёжи является базовым условием нормального функционирования любого сообщества. Причём опыт первых успешных социальных контактов выступает мощным фактором результативности дальнейших межличностных отношений. Поэтому вопросы социализации постоянно находятся в «фокусе внимания»

социологов, психологов коммуникаторов. Это связано, во-первых, с универсальным характером действия социального стереотипа «по одежке встречают», когда сложившее первое впечатление, если оно ошибочное, очень сложно поменять. Во-вторых – с функционированием в индивидуальном сознании механизма эмоциональной памяти, который обуславливает воспроизводство индивидом такой модели поведения, которая в прошлом и в подобной ситуации была связана с положительными переживаниями; и напротив – отстранение от действий, которые ранее были связаны с негативными эмоциями. В-третьих – с естественной субъективной оценкой приемлемости, близости социальных сетей, задающих рамочные условия социализации молодых людей.

В случае возникшей взаимной заинтересованности в установлении межличностных отношений начинается собственно знакомство. На данном этапе важно понимать, что даже если обе стороны стремятся, в терминологии Макса Вебера, реализовать целерациональный тип социального действия [1, с. 628], всё равно существуют риски, связанные с недополучением информации друг о друге или с неверной интерпретацией имеющихся данных под воздействием собственных социальных стереотипов или влиянием третьих лиц. В результате возникают неожиданные, порой курьёзные ситуации, которые хорошо, если разрешаются к взаимному удовольствию сторон. Если же знакомство прошло успешно, это всё равно не снимает следующих актуальных вопросов, связанных с дальнейшим развитием отношений. Какие темы могут вызвать живой отклик, а какие лучше не затрагивать? И вообще – есть ли какие-то существенные «точки соприкосновения», общие интересы, близкие устремления? Как видим, на каждом из этапов выстраивания отношений могут возникать вопросы и неожиданно появляться, в народной терминологии, разные «грабли».

Конечно, можно действовать методом «проб и ошибок», умножая в своих социальных практиках как первые, так и вторые. Поэтому у нас закономерно возник вопрос: *«Можно ли разработать способ оптимизации отношений на этапе знакомства»*. Подсказка нашлась в замечательном советском художественном фильме «Москва слезам не верит» (1979 г.). По сюжету фильма Георгий Иванович, он же Гога, он же Гоша, чтобы произвести хорошее впечатление на свою новую знакомую Катерину и её дочку Александру, организовал при помощи друзей имитацию своего дня рождения в формате пикника. Искренние тосты друзей сформировали у Катерины яркий, позитивный, целостный образ Гоши как замечательного мужчины – умного, надёжного, мастеровитого и т.д. Цель была достигнута. Уже в ходе пикника Катерина посмотрела на Гошу «другими глазами». И первичная заинтересованность Катерины довольно быстро переросла в глубокое чувство к совершенно недавно вошедшему в её жизнь человеку.

То, что сделал герой фильма, мы условно назвали «социальной визиткой». Только реализовал он её, образно выражаясь, «в натуральную величину» и в реальном режиме времени. Сейчас, когда информационно-компьютерные технологии шагнули далеко вперёд и стали общедоступными, можно ли оптимизировать процесс конструирования и передачи социальных визиток? Авторы восприняли этот вопрос как задачу. Так возник Интернет-ресурс Навигител (navigitel.by) с соответствующей технологией. Основной функционал ресурса – это создание, хранение и передача заинтересованным пользователям запрашиваемых ими социальных визиток в электронном формате. Социальная визитка – это краткое представление лучших качеств человека в общедоступной форме. От привычной характеристики отличается, во-первых, тем, что её содержание непосредственно следует из результатов тестирования и, во-вторых, делается упор на содержательных личностных характеристиках, при этом формальные признаки – минимизируются. Не указываются, например, дата рождения и национальность. Это сделано авторами намеренно для того, чтобы подчеркнуть общенациональный характер культурного пространства белорусского государства и популяризировать в процессах социализации молодёжи использование неиерархических маркеров групповой

идентичности.

Методологическими основаниями технологии Навигител, которые обеспечивают её научную валидность, являются концепции и методики ведущих специалистов в сферах философии, психологии и социологии. Это выдающийся швейцарский психиатр К. Г. Юнг – основоположник аналитической психологии и создатель оригинальной концепции психологических типов. Известный британский психолог Г. Ю. Айзенк – автор популярного теста на оценку интеллекта (IQ) и разработчик трехфакторной модели личности. Один из основоположников знаменитой Чикагской школы социологии Эрнст Уотсон Бёрджесс, приумноживший арсенал методов получения объективного знания о социальных процессах в ходе масштабных социологических исследований. Почетный профессор Университета штата Делавэр (США), президент Международного общества по изучению индивидуальных различий М. Цукерман – создатель теории «поиска ощущений», в рамках которой было обосновано, что склонность к экстриму – это врожденное качество человека. Профессор Темпльского университета в Филадельфии (США), президент Американской психологической ассоциации (1993 г.) Ф. Фарли – разработчик концепции субъектов «Т-типа» (от английского «Thrill-seeking») – людей, желающих постоянно испытывать новые ощущения, совершать рискованные поступки. Известный советский и российский психолог, академик Е. А. Климов, разработчик теории типологического индивидуального стиля деятельности. Оценка склонности испытуемых к формированию в индивидуальном сознании различных образов осуществляется в контексте доктрины влиятельного американского философа Р. У. Эмерсона, который полагал, что свойство воображения состоит в том, что оно не знает границ, и в рамках подходов к исследованию воображения, разработанных в Йельском университете США [2]. При подготовке тестов также использованы отдельные элементы оценочных методик персональных качеств, опубликованные доктором философии С. В. Дидато в «Большой книге личностных тестов» [3], изданной в оригинале на английском языке в 2003 г. и переведенной на русский язык в 2006 г.

Несколько слов об инновационности технологии Навигител. В ней впервые реализована на практике идея социальной визитки, как способа дистанционного субъектного позиционирования лучших личностных качеств человека. При этом всё исследовательское внимание уделено именно положительным качествам индивида. Авторы аксиоматически полагают, что, во-первых, не существует людей, у которых совсем не было бы положительных качеств характера, пусть даже глубоко «припрятанных»; во-вторых, вполне возможные имеющиеся недостатки совершенно не обязательно предъявлять с первых встреч, хотя бы потому, что, быть может, в силу различных обстоятельств, они вообще никогда не актуализируются и не будут играть какой-либо роли в межличностных отношениях. Наличие и степень выраженности положительных качеств каждого субъекта определяются по восьми шкалам: 1) любовь к природе; 2) страсть к технике; 3) погруженность в искусство/художественные образы; 4) выраженность математического склада мышления; 5) отношение к людям; 6) жизненная энергетика; 7) скорость/ритм жизни; 8) стиль/вкус жизни. Первые пять шкал определяют предметную ориентацию индивида. Завершающие три шкалы – его поведенческие особенности. Таким образом, технология позволяет оценить как социальную статику, так и социальную динамику жизнедеятельности субъекта, сформировать многомерное и, вместе с тем, целостное представление об интересующем человеке.

В результате применения Интернет-ресурса Навигител пользователи получают социальные визитки, включающие, примерно, по 150 слов и графическое сопровождение. Социальная визитка может выполнять три основные функции на разных этапах знакомства, начиная с предыстории отношений. Во-первых, позволяет изящно и ненавязчиво маркировать статус «я в поиске...» (любви, друзей, работы и т.д.). Во-вторых, в компактной форме и на позитивной «волне» отвечает на вопрос: «Что за человек?...»,

помогая второй стороне принять осмысленное решение, стоит ли идти на контакт. В-третьих, подсказывает ответ на вопрос: «*А что дальше, о чём говорить?*». По нашему мнению, социальная визитка может выступать эффективным средством субъектной презентации в межличностных, внутригрупповых и профессионально-трудовых отношениях и, тем самым, способствовать успешной социализации современной молодёжи. Эффективность социальной визитки обусловлена тем обстоятельством, что заинтересованная сторона получает характеристику определённого человека из независимого источника. Система работает непредвзято. Владелец социальной визитки никак не влияет на формирование её содержания. Тем самым исключается возможность какой-либо фальсификации данных. Всё это повышает уровень доверия к получаемой информации. Вопрос доверия особенно актуален в тех сферах деятельности, где «коммерческая конфиденциальность» либо общественная поддержка выступают значимыми факторами успеха всего предприятия [4, с. 137]. В подобных ситуациях позитивную характеристику возможного партнера из независимого авторитетного источника сложно переоценить.

С целью верификации разработанного инструмента социализации мы обратились к студентам-социологам Белорусского государственного университета и Гродненского государственного университета имени Янки Купалы с предложением протестировать Интернет-ресурс. Тестовое задание включало ряд пунктов: определить в ближайшем социальном окружении очень хорошо знакомого человека (пол и возраст любые); попросить его/её зарегистрироваться на Интернет-ресурсе navigitel.by и ответить на 140 вопросов (все вопросы носят дихотомический характер – ответы: «да» – «нет» – и сопровождаются ненавязчивой тематической графикой, поэтому отвечать на них легко и приятно). Завершающий этап тестирования – подготовка экспертами отчётов, в которых нужно было, в частности, указать совокупный процент соответствия (от 0% до 100%) содержания сгенерированных системой социальных визиток характеристикам реальных людей, которых выбрали тестирующие в качестве респондентов. В итоге нами было получено и проанализировано 69 отчётов. Средний процент соответствия по всем отчётам составил 78,7%. Причём, в 25 случаях (36,2% отчётов) соответствие было определено на уровне от 90 до 100%.

В заключение отметим достоинства, перспективные возможности и ожидаемые эффекты от использования социальной визитки: 1) она всесторонне характеризует личностные качества владельца; 2) контент визитки научно обоснован; 3) доступный стиль изложения; 4) только положительные характеристики; 5) оперативность подготовки и доставки заказчику; 6) лёгкость в использовании сервиса; 7) вариативность применения визитки; 8) возможность использования в игровых сценариях. К ожидаемым эффектам от расширенного использования социальной визитки мы можем отнести такой социологический эффект, как постепенное снижение уровня социальной энтропии. Под социальной энтропией мы понимаем комплекс общественных процессов, связанных с преобладанием увеличения межсубъектной социальной дистанции над её сокращением и повышением вероятности появления в социуме полярных оценок общезначимых феноменов. Прогрессирующая социальная энтропия закономерно приводит к аномии [5, с. 377], предотвращение которой входит в перечень приоритетных задач профессиональных социологов в русле развития и укрепления общенационального культурного пространства белорусского государства. Психологический эффект может проявиться на индивидуальном уровне в расширении возможностей поддержки целостности и баланса Я-концепции. Независимая от индивида социальная технология в информационном пространстве позиционирует данного субъекта как хорошего человека. И «галерея положительных социальных портретов», открытых для рассмотрения, умножается. Культурный эффект может найти своё выражение в эволюционном формировании субкультуры, в формате которой обычным атрибутом процесса

социализации современной белорусской молодёжи станет персональный логин в системе Навигител, который можно будет вариативно использовать в различных жизненных ситуациях: заказывать и носить «принт» на значке или на одежде, когда молодые люди открыты для новых контактов; пользоваться визиткой в социальных сетях, обогащая свой имидж; применять социальную визитку в решении вопросов трудоустройства.

Литература

1. Вебер, М. Избранные произведения / М. Вебер. – М. : Прогресс, 1990. – 808 с.
2. Лучшие психологические тесты: описание и руководство к использованию / отв. ред. А. Ф. Кудряшов. – Петрозаводск : Петроком, 1992. – 319 с.
3. Дидато, С. В. Большая книга личностных тестов / С. В. Дидато. – М. : АСТ ; Астрель, 2006. – 224 с.
4. Андрос, И. А. Белорусские предприниматели: 30 лет эволюции поведенческих стратегий / И. А. Андрос // Журнал Белорусского государственного университета. Социология. – 2018. – № 2. – С. 129–140.
5. Дюркгейм, Э. О разделении общественного труда / Э. Дюркгейм. – М. : Канон, 1996. – 432 с.

Ковалевич М.С.

(Республика Беларусь, г. Брест)

ФИЛОСОФСКОЕ ЗНАНИЕ КАК ВАЖНЕЙШЕЕ СРЕДСТВО ТРАНСЛЯЦИИ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ В ОБЛАСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ЭКОЦЕНТРИЧЕСКОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ БУДУЩИХ СПЕЦИАЛИСТОВ В ОБЛАСТИ ОБРАЗОВАНИЯ

Серьёзнейший экологический кризис, поразивший нашу планету, внёс существенные коррективы в отношения человека и природы, заставил переосмыслить все достижения мировой цивилизации. Приблизительно с 60-х гг. XX в., когда перед человечеством впервые так остро встала проблема уничтожения всего живого, в связи с промышленной деятельностью, оформилась новая наука – экология и, как следствие этого возникновения, появилась экологическая культура.

Методологические основания для формирования экоцентрического экологического мировоззрения будущих специалистов в области образования, на наш взгляд, могут быть раскрыты в курсе педагогики (тема «Методология и методы педагогического исследования»). *Философский уровень* здесь представлен, прежде всего, *философской антропологией*. Принцип антропоцентризма в педагогике предусматривает обращение к субъективности человека, к пониманию его жизни как самосозидания, его развития как самоопределения и саморазвития. В педагогической антропологии стратегическая роль образования реализуется через педагогическую поддержку личности в её самоопределении и саморазвитии. Появляется возможность удержать исходную целостность человека как природного индивида, социокультурного существа и духовного практического субъекта на протяжении этапа начального образования, положив тем самым основу настоящему самоопределению и самореализации личности. Сущность человека – в развитии, в постоянном духовном преобразовании самого себя, в самовоспитании.

Далее необходимо подчеркнуть, что гуманизм больше не может трактоваться как направленность на интересы человека без учета интересов будущих поколений людей и природы. Гуманизм, требующий принесения в жертву интересов будущих поколений, превращается в противоположность, в психологию временщика. Гуманизм, игнорирующий интересы природы, выступает как эгоизм вида *homo sapiens*.

В контексте постантропоцентрической парадигмы, сдвига к зооцентрической («*zoe-*

centred») вслед за учеными убеждаем будущих специалистов в том, что представление о человеке как «мере всего», оставило свой пьедестал, возвышавший его над другими существами. Субъектно-объектная оппозиция заменяется симметричными, децентрализованными отношениями людей и животных.

В рамках технической парадигмы природа есть лишенная внутренней самостоятельной направленности среда, то есть природа не самоценна, она ценна лишь как объект человеческой деятельности. Поэтому в европейской культуре отношение к природе со стороны человека непосредственно не оценивалось как нравственное или безнравственное. Сейчас же взаимодействие общества и природы приобрело такой характер, что отношение к природе лишь как объекту исчерпало себя – человек в своей деятельности должен ориентироваться не только на «собственные смыслы», но также учитывать внутренние «смыслы» природы.

Человеку необходимо научиться отношению к природной среде как к самому себе, поскольку человек – часть природы. В этом заключается шанс цивилизации на выживание. Наш вид, хоть он и «сапиенс», пока эффективно самоорганизоваться не сумел. Человек вообще нарушил ряд биологических законов: запрет на внутривидовое истребление, запрет на ограничение численности вида, нарушил межвидовой баланс, снял ограничения в воздействиях на абиотическую среду, трансформировал потребность от необходимости к полезности, от полезности к желанию, от желания к прихоти (престижу и т. д.), то есть перевел потребность из объективной категории в субъективную. А это и означало отношение к природе как к неистощимой кладовой, как к объекту покорения, от которого «не следует ждать милостей». Такой подход полностью исчерпал себя. Человек должен научиться соотносить все свои социально-идеологические и т. п. устремления с интересами общевидами и даже общебиологическими. Сейчас необходимость сопряжения понятий «экология» и «гуманизм» является выражением требования времени. Отсюда необходимость экологизации и гуманизации науки.

Об этом более конкретно речь идет при изучении *темы «Формирование экологической культуры и здорового образа жизни обучающихся»*. Раскрываем содержание понятия «экологическая культура», формулируем рекомендации по воспитанию экологической культуры личности в системе «человек – общество – природа»: мотивация экологической деятельности и поведения, усвоение знаний о природных и социальных процессах и явлениях, формирование ценностных ориентаций экологического характера.

Экологическая культура трактуется нами как уровень восприятия людьми природы, окружающего мира и оценка своего положения во Вселенной, отношение человека к миру. В связи с глобальным экологическим кризисом необходимо определить, какие отношения человека и природы можно считать гармоничными, как человеческая деятельность влияет на окружающую среду, и отметить, почему экологическая культура так важна сегодня. Также немаловажно выяснить, как уровень экологической культуры соотносится с положением дел в мире, в каких корреляционных отношениях он состоит с глобальным экологическим кризисом. Вследствие этого следует показать, что уровень экологической культуры пропорционален экологической обстановке в мире, находится в прямой зависимости от восприятия биосферы. Варианты решения проблемы экологического кризиса, прежде всего, лежат в плоскости повышения уровня экологической культуры молодежи, который на настоящий момент, как показывает практика и подтверждают научные исследования, крайне низок.

На протяжении изучения темы студенты убеждаются, что в настоящее время концепция избранности человека и обслуживающей его окружающей среды изжила себя. Идея о прагматической ценности природы обуславливает необходимость единства общества и природы. Для преодоления экологического кризиса человек должен преодолеть психологическую и социокультурную противопоставленность с природой,

вновь прийти к пониманию своей неразделимости с ней, восприятию природных объектов как полноправных субъектов по взаимодействию.

Необходимо подчеркнуть, что в последние два десятилетия наукой был признан социальный характер экологических проблем, началось тесное взаимодействие и взаимовлияние между социальной экологией и социологической теорией, в формировании экологической культуры. Становление экологической культуры открывает путь к созданию экологически ориентированного общества, т. е. общества, построенного на экологических принципах. Экологическая культура представляет собой процесс осознания человеком своего природного и одновременно социального бытия.

Средства массовой информации являются главным источником распространения экологической идеологии, играют важную роль в распространении экологических знаний среди населения. Качество экологической культуры в значительной степени характеризуется совокупностью деятельностных составляющих: уровнем экологической грамотности и природоохранной активности, напрямую зависящих от экологической информированности населения и его заинтересованности в такой информации.

Уровень экологической культуры современной учащейся молодежи недостаточен и нуждается в немедленном повышении. Оценка экологического восприятия природы показала, что среди современной молодежи очень мало тех, кто относится к ней как наивысшей социокультурной ценности. В то же время высокая всеобщая озабоченность состоянием окружающей среды, заинтересованность всех категорий населения, особенно юношества, в экологической информации свидетельствуют о высоких социокультурных резервах и потенциальной готовности современной молодежи к природоохранной деятельности, формирующей стандарты и образцы экологической культуры. Однако это сознание обеспокоенности реализуется лишь в самом общем виде, оно не связывает существующее положение с действиями конкретных социальных групп своими поведенческими актами. Определяющая роль в формировании экоцентрического экологического мировоззрения принадлежит экологическому образованию, которое можно успешно осуществлять в процессе получения высшего педагогического образования.

В основе ряда теоретических построений и прикладных исследований лежит проблема обеспечения добровольного отказа человека от его привилегированного положения и его склонности к заметным изменениям в отношении нечеловеческих видов. Эта проблема связана с утилитарным подходом человека к животным, его привычкой использовать их для собственной выгоды, что хорошо видно на примере Рази Брайдотти из иронической классификации животных Хорхе Луиса Борхеса: 1) «те, с кем мы смотрим телевизор; 2) те, кого мы едим; и 3) те, кого мы боимся» [1].

Должно произойти изменение отношения к животным как сложным, «ценным» социальным существам, сформироваться неантропоцентрическое мышление, гармоничные отношения между людьми и домашними животными, что обеспечит устойчивость природного мира в контексте социальной справедливости и межвидовой этики.

В свете последних научных открытий парадигма, согласно которой животному отказывают в способности мыслить, сознательном ощущении боли, (само)сознании, подвергается резкой критике [2, с. 10].

Фольклорные нарративы, которые существуют до сих пор, рассказывают о том, как животные пережили стихийные бедствия, техногенные катастрофы, в частности, чернобыльскую ядерную войну, войну и голод, сформировали сильную привязанность к людям, стали их верными спутниками и составили «зоопролетариат». В дальнейшем намеченная область исследований может сформироваться в новой отрасли научных знаний – зоофольклоре.

Знания, полученные в учебном процессе, дополняются и углубляются в

воспитательной работе. В качестве примера приведем этический диалог «Генофонд растительного и животного мира под угрозой?», который был проведен на социально-педагогическом факультете Брестского госуниверситета имени А. С. Пушкина.

Цель-задачи проведения этического диалога: аргументировать необходимость охраны генофонда с позиций концепции устойчивого развития; познакомиться со способами охраны генофонда растений и животных в нашей стране; обсудить проблему охраны генофонда животных и растений и предложить способы ее решения; сформировать представление будущих специалистов о мире растений и животных в славянском фольклоре.

Организаторы этического диалога заранее подбирают вопросы к диалогу и готовят презентацию «Генофонд растительного и животного мира Республики Беларусь».

План мероприятия:

Вступительное слово М. С. Ковалевич о проблеме сохранения генофонда растительного и животного мира.

Вопросы к диалогу:

В чем заключается необходимость охраны генофонда с позиций концепции устойчивого развития? Согласны ли Вы с одним из экологических законов Б. Коммонера: «Природа знает лучше!»? Почему? Как осуществляют охрану генофонда растений в нашей стране?

Приведите примеры растений, которые сохранены в нашей стране (пицундская и эльдарская сосны, фиштак, тис, самшит, рододендрон, женьшень).

Как осуществляется охрана генофонда животных, и какие проблемы здесь требуют безотлагательного решения?

И.А. Швед. Мир растений и животных в славянском фольклоре: загадках, закличках, веснянках, скороговорках, пословицах, поговорках.

Заключительное слово М. С. Ковалевич. Эпоха чисто потребительского отношения общества к природе закончилась. Человечество должно осознать, что его выживание обусловлено, прежде всего, изменением самого характера его отношения к природе. Общество может развиваться в той мере, в какой это могут позволить возможности природы. Экологический вызов современности ставит человечество перед необходимостью принимать своевременные меры. Все это превращает формирование экологической культуры подрастающего поколения в важнейший духовно-нравственный фактор, включающий и экологическое образование, и экологическое воспитание. Сейчас же взаимодействие общества и природы приобрело такой характер, что отношение к природе лишь как объекту исчерпало себя – человек в своей деятельности должен ориентироваться не только на «собственные смыслы», но также учитывать внутренние «смыслы» природы.

Итак, экологический кризис поставил человечество перед необходимостью выработать программу выживания. Прежде всего, необходимо признать жесткость сроков, отпущенных на выработку этой программы. Человечество освоило техногенный язык общения с природой. Теперь ему предстоит освоить и другие, более гуманные языки общения с природой: «природный язык» – для общения с природой на уровне безоговорочных уступок последней и «язык согласований» – средство мягкого, длительного и последовательного изменения природы и себя в местах органического единства человека и природной среды. Без выхода на принципиально новый уровень гуманизации, экологической культуры избежать катастрофического снижения значимости человеческой жизни в глобальном масштабе не удастся. Человечество должно осознать, что его благо теснейшим образом сцеплено с общим масштабом и мощностью жизненных процессов на планете.

Человеку необходимо научиться отношению к природной среде как к самому себе, поскольку человек – часть природы. В этом заключается шанс цивилизации на

выживание. Наш вид, хоть он и «сапиенс», пока эффективно самоорганизоваться не сумел. Человек вообще нарушил ряд биологических законов: запрет на внутривидовое истребление, запрет на ограничение численности вида, нарушил межвидовой баланс, снял ограничения в воздействиях на абиотическую среду, трансформировал потребность от необходимости к полезности, от полезности к желанию, от желания к прихоти (престижу и т.д.), то есть перевел потребность из объективной категории в субъективную. А это и означало отношение к природе как к неистощимой кладовой, как к объекту покорения, от которого «не следует ждать милостей». Такой подход полностью исчерпал себя. Человек должен научиться соотносить все свои социально-идеологические и т.п. устремления с интересами общевидовыми и даже общебиологическими. Сейчас необходимость сопряжения понятий «экология» и «гуманизм» является выражением требования времени. Отсюда необходимость экологизации и гуманизации науки.

Литература

1. Braidotti, R. *The Posthuman* / R. Braidotti. – Cambridge : Polity Press, 2013.
2. Tymienieckiej-Suchanek, J. *CziowiekwrelacjidozwierzNet*, *гоўlinimaszynwkulturze* / J. Tymienieckiej-Suchanek. – 2 t. – Т. 1. – Katowice : W-wo Uniwersytetu ЫлЎskiego; 2014.

Корань В.А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

З ГІСТОРЫІ ВЫДААННЯЎ “ТОРБЫ СМЕХУ...” КАРАЛЯ ЖЭРЫ

“Торба смеху...” К. Жэры – цікавы, арыгінальны, змястоўны, але маладаследаваны ў беларускай гуманітарнай навуцы гумарыстычны зборнік другой паловы XVIII ст. Створаны на мяжы барока і Асветніцтва, зборнік існаваў у рукапісным выглядзе і змяшчаў гумарыстычныя апавяданні, анекдоты, вершы, прыказкі і прымаўкі, загадкі. “Торба смеху...” была разлічана на адукаванага чытача, бо сам аўтар, будучы манахам-францішканцам, выдатна валодаў лацінскай, польскай і беларускай мовамі, красамоўствам, вывучаў паэтыку, філасофію і іншыя дысцыпліны, якія выкладаліся ў езуіцкіх навучальных установах, дзе К. Жэра ў свой час навучаўся, што, вядома, знайшло ўвасабленне на рукапісных старонках зборніка.

Вельмі цікавай з’яўляецца літаратурная гісторыя “Торбы смеху...” і яе шлях спачатку да польскага, а пазней і да беларускага чытача і даследчыка. Створаны ў XVIII ст. зборнік упершыню быў апублікаваны ў 1893 г., калі вядомы польскі этнограф і энцыклапедыст З. Глогер падрыхтаваў выданне пад назвай “*Ze starych szpargałów hr. Karola Jęry. Fraszki i opowiadania*” [8]. Аздобіўшы яго ўласнай прадмовай, у якой каротка распавёў пра аўтара-складальніка зборніка і гісторыю рукапіса. Выдавец адзначыў, што адшукаў апраўлены ў чырвоны скураны пераплёт з раменьчыкамі для звязвання рукапіс на гарышчы аднаго з наднарвянскіх маэнтаў. Кніга была выдадзена па-польску і доўгі час з’яўлялася адзінай публікацыяй “Торбы смеху...”, з якой маглі знаёміцца чытачы і працаваць літаратуразнаўцы.

Амаль праз паўстагоддзя польская даследчыца К. Жукоўская, працуючы ў тагачасным Ленінградзе (цяпер – Санкт-Пецярбург), азнаёмілася з рукапісам “Торбы смеху...”, які захоўваўся (і захоўваецца дагэтуль) у Публічнай бібліятэцы імя Салтыкова-Шчадрына (цяпер – Расійская Нацыянальная бібліятэка ў Санкт-Пецярбургу). Рукапіс паходзіў з другой паловы XVIII ст. Хутчэй за ўсё, ён быў пачаты ў 1770-х гг., а апошнія даты, якія згадваюцца ў апавяданнях – 8 жніўня 1797 г. (апавяданне “*Rozmўlania ньwiatego, rozumnego i poboїnego zakonnika hr. Daniela Mackiewicza o tym, co za sekret jest na tamtym ньwiecie*”) і 1798 г. (апавяданне “*Jak w mej giowie w pamіkci zbieraіy sik kawaіki do ogioszenia w czas przysziy*”). Гэта азначае, што зборнік дапаўняўся новымі творами і

пасля 1798 г. У “ленінградскім” рукапісе былі занатаваны 233 пацешныя і павучальныя гісторыі з жыцця сялян, шляхты, каталіцкага манаства, ксяндзоў, а таксама вершы, загадкі, прыказкі і прымаўкі. У 1960 г. К. Жукоўская разам з вядомым польскім даследчыкам Ю. Кшыжаноўскім падрыхтавала грунтоўную анталогію польскай сатыры і гумару XVI–XVIII стст. “Dawna facesja polska”, у якой сярод іншых аўтарскіх і ананімных твораў акрэсленага перыяду былі змешчаны 55 з 233-х асобных апавяданняў з “Торбы смеху...” паводле “ленінградскага” рукапіса [6, с. 485–536]. Выбар твораў быў абумоўлены, хутчэй за ўсё, літаратурным густам укладальнікаў. Гэта была першая пасля З. Глогера спроба ўвесці творы К. Жэры ў польскі літаратурны кантэкст, і, што важна, падаць іх з новаадшуканага рукапіса, які, на дзіва, значна адрозніваўся ад глогераўскага выдання.

У 1980 г., дзякуючы намаганням К. Жукоўскай, “Торба смеху...” паводле “ленінградскага” рукапіса была падрыхтавана і цалкам апублікавана [9]. Выданне, аздобленае грунтоўнымі прадмовай і каментарамі, а таксама цікавымі ілюстрацыямі, было фактычным завяршэннем той грунтоўнай працы, якая была распачата больш за 20 гадоў таму. Гэтая зробленая з наяўнага рукапіса публікацыя лічылася найбольш поўнай і дакладнай, паколькі рукапіс, якім карыстаўся З. Глогер падчас падрыхтоўкі выдання 1893 г., лічыўся страчаным.

Аднак у Нацыянальным архіве ў Кракаве быў выяўлены яшчэ адзін рукапіс “Торбы смеху...” [7], з якім айчынныя даследчыкі фактычна не працавалі (для зручнасці назавем яго Кракаўскім). Хутчэй за ўсё, гэты рукапіс не быў вядомы і К. Жукоўскай, бо ў адваротным выпадку, без сумнення, ён быў бы згаданы ў прадмове і каментарых пры падрыхтоўцы публікацый 1960 і 1980 гг., а, магчыма, і выкарыстаны ў якасці асноўнага тэксту. Гэты цікавы рукапіс амаль цалкам паўтарае “ленінградскі”, але, што істотна, працягваецца далей. У Кракаўскім рукапісе змешчана 459 асобных, пранумараваных аўтарам аркушаў, што ўдвая больш, чым у “ленінградскім” спісе. На вялікі жаль, у рукапісе адсутнічае пэўная колькасць старонак. Так, пры ўважлівым разглядзе можна ўбачыць, што апавяданні пранумараваныя да 286-га, а наступная старонка пачынаецца ўжо з № 353. Зробленая пазней бібліятэчная нумарацыя старонак паслядоўная, таму можна зрабіць выснову, што частка рукапіса, а ў прыватнасці, 65 апавяданняў (з 287 да 352), на вялікі жаль, страчана і ўзнавіць іх на сённяшні дзень няма аніякай магчымасці. Акрамя гэтага, Кракаўскі спіс можа лічыцца больш поўным і таму, што ў ім сустракаюцца апавяданні, прапушчаныя ў “ленінградскім” рукапісе (напрыклад, апавяданне № 110 і інш.). З гэтага спіса, відаць, і была зроблена “ленінградская” копія зборніка, а пропуск апавяданняў, хутчэй за ўсё, звязаны з няўважлівасцю капііста або, у меншай ступені, з яго пэўнай рэдактарскай дзейнасцю.

У Беларусі “Торба смеху...” ніколі не публікавалася асобным выданнем ані ў арыгінале, ані ў перакладзе на беларускую мову. Аднак варта адзначыць наяўнасць перакладаў асобных апавяданняў з розных варыянтаў зборніка. Для зручнасці іх можна падзяліць на дзве групы: 1) Пераклады, зробленыя паводле выдання 1980 г.; 2) Пераклады, зробленыя паводле выдання 1893 г.

1) У 1970-ыя гг. А. Мальдзіс працаваў у аддзеле рукапісаў Дзяржаўнай публічнай бібліятэкі імя Салтыкова-Шчадрына і звярнуў увагу на “тоўсты, у 416 лістоў зборнік, які значыўся пад лацінскай літарай Q і лічбамі XV, 3. Лацінска-польская назва была пабарочнаму доўгая і квяцістая: “Процьма рэчаў, торба смеху, гарох з капустай, а кожны сабака з іншай вёскі, або Кніга, якая ўключае ў сябе збор розных цікавых і мудрых, дасціпных і забаўных, сэнсоўных і сентыментальных твораў, пытанняў і адказаў, без ладу і ніякага парадку ўкладзеных дзеля ўцехі і забавы, а часам служыць кожнаму і для выратавальнага павучання, нядаўна распачатая, а да сканчэння свету не завершаная. Хто яе распачаў, таго знойдзеш у наступных радках”. А далей ішоў макаранічны польска-лацінскі верш, папацеўшы над якім з гадзіну, я расшыфраваў прозвішча аўтара: Жэра!” [5,

с. 39–40]. Гэта быў той самы рукапіс, з якім раней працавала К. Жукоўская і які пазней стаў асновай выдання 1980 г. У сваім артыкуле, прысвечаным “Торбе смеху...” (1987) [5], А. Мальдзіс падаў некалькі перакладаў на беларускую мову апавяданняў, якія змяшчалі ў сабе беларускія асаблівасці, у першую чаргу моўныя (“Як з каня, хаця са скуры абдзёртага, ужытак мець”, “Пра ваўка, казу і капусту”, “Як баба чорта на гаспадарцы ашукала і ў паядынку перамагла”, “Пра папа з парабкам, што дамовіліся, каб ніколі і ні за што на сябе не гневацца”, “Ксяндзы – не людзі”, “Паглядзі, чытач, што палітычнае выхаванне можа і як сяброў прыдае”, “Як мужык просты досціпам рэзануў мяне на Белай Русі”). Апрача таго, у самім тэксе артыкула аўтарам прыводзяцца ў перакладах невялікія фрагменты іншых апавяданняў, асобныя строфы песень, вершаў, а таксама прыказкі, занатаваныя ў зборніку. Публікацыя А. Мальдзіса сталася адной з першых у беларускім літаратуразнаўстве, якая была прысвечана творчасці К. Жэры і яго “Торбе смеху...”.

У 1993 г. у гісторыка-літаратурным зборніку “Шляхам гадоў” 11 апавяданняў з “Торбы смеху...” [2] (“Вось табе і кулік...”, “Песенька пана Антона Невяроўскага пра сваю жонку”, “Як згарыць карчма, то дзе вераб’і падзенуцца”, “Як з каня, хоць і аблупленага, можна мець карысць”, “Ажаниць яго, ажаниць”, “Так альбо так, а езуіт не будзе рыбу есці!”, “Клопат пана Жабы з дачкою”, “І другі клопат пана Жабы”, “Ксяндзы не людзі”, “Дурня пана па дурню лёкаю пазнаеш”, “Ніколі не пі за футра жывога мядзведзя”) былі перакладзены М. Хаўстовічам і суправаджаліся невялікай прадмовай, у якой каратка, але змястоўна падаваліся звесткі пра рукапіс і яго аўтара.

Важна адзначыць, што ў кожную наступную публікацыю асобных апавяданняў дадаваліся і пераклады новых твораў, а гэта, несумненна, спрыяла пашырэнню ўяўлення пра “Торбу смеху...”. Так, у 2000 г. М. Хаўстовіч пры падрыхтоўцы хрэстаматыі па беларускай літаратуры XVIII–XIX ст. сярод твораў розных аўтараў акрэсленага перыяду змясціў у перакладзе на беларускую мову і 20 апавяданняў з “Торбы смеху...” [1]. У гэтай нізцы былі фактычна аб’яднаны ўсе раней вядомыя пераклады, зробленыя паводле выдання 1980 г. А. Мальдзісам і М. Хаўстовічам. Акрамя таго, у хрэстаматыю як асобныя творы былі дададзены чатыры прыказкі, у свой час запісаныя К. Жэрам па-беларуску.

Такім чынам, з выдання “Торбы смеху” 1980 г. на беларускую мову была перакладзена толькі невялікая частка твораў, а больш за 200 апавяданняў, вершаў, загадак так і засталіся неведомымі беларускаму чытачу.

2) Варыянт “Торбы смеху...” 3. Глогера выдання 1893 г. таксама прыцягваў увагу беларускіх вучоных і перакладчыкаў. Так, у 2004 г. В. Карнейчык пераклала 9 апавяданняў з “Торбы смеху...” [4] (“Як селянін, у якога запыталіся пра час, адказаў”, “Пра двух лекараў”, “Як кароль Сас выглядаў”, “Колькі адзін аўчар меў авечак?”, “Якая служба, такая і плата”, “Як дзве белагаловыя пра неба размаўлялі”, “Аб прыгодзе Марысі”, “На пана Вэнжыка”, “Пра тое, як панна гусь спажывала”), слухна абраўшы найбольш цікавыя, якія паказваюць тэматычную разнастайнасць зборніка, яго мастацкую, літаратурную і этнаграфічную каштоўнасць.

У 2012 г. у другім томе серыі “Залатая калекцыя беларускай літаратуры”, прысвечаным беларускай літаратуры XVII–XVIII стст., пабачыла свет яшчэ адна публікацыя з “Торбы смеху...” паводле выдання 1893 г. [3]. Гэтым разам аўтарамі перакладу адмыслова быў узяты фрагмент зборніка ад першага да 42-га апавядання, каб, наколькі магчыма, далучыць чытача да жэравага свету шляхціцаў і шляхціянак, ксяндзоў і манахаў, злодзеяў і адвакатаў XVIII ст. і паказаць пэўную цэласнасць глогераўскага выдання, якое ад канца XIX ст. прыцягвала ўвагу тагачаснага чытача, прымушала яго смяцца з дасціпных жартаў і камічных сітуацый, разважаць над пытаннямі жыцця і смерці, праз смех асэнсоўваць жыццё.

Такім чынам, на сённяшні дзень вядомыя тры варыянты “Торбы смеху...” К. Жэры. Найбольш поўным з’яўляецца Кракаўскі спіс са збора 3. Глогера, які адшуканы і захоўваецца ў Нацыянальным архіве ў Кракаве. Вельмі верагодна, што з яго ў XIX ст.

была зроблена скарачаная “ленінградская” копія, на што паказвае розная колькасць апавяданняў, а таксама пропускі, зробленыя ў “ленінградскім” спісе. Паводле гэтага спіса К. Жукоўскай былі падрыхтаваны дзве публікацыі: выбраныя апавяданні ў польскай анталогіі сатыры і гумару XVI – XVIII стст. “Dawna facesja polska” (1960) і ўласна “Торба смеху...” (1980). У параўнанні з двума вышэй згаданымі спісамі, варыянт “Торбы смеху...”, падрыхтаваны і апублікаваны ў 1893 г., мае вялікія адрозненні ад іх паводле зместу і структуры. Асновай выдання, безумоўна, з’яўляецца Кракаўскі спіс зборніка, адшуканы ў свой час З. Глогерам. Але разам з тым можна канстатаваць, што выданне 1893 г. з’яўляецца адрэдагаваным варыянтам “Торбы смеху...”, пра што яскрава сведчаць абодва рукапісы, якія захаваліся да нашага часу.

На беларускую мову былі перакладзены толькі асобныя апавяданні з выданняў “Торбы смеху...” як 1893 г., так і 1980 г. Усе пераклады твораў зроблены на самым высокім мастацкім узроўні і знаёмяць прыхільнікаў беларускага прыгожага пісьменства з выдатным прыкладам шматмоўнай літаратуры Беларусі XVIII ст. На вялікі жаль, у беларускай культурнай прасторы пераклад зборніка цалкам да гэтага часу адсутнічае. Гэты недахоп патрабуе абавязковага выпраўлення, бо “Торба смеху...” К. Жэры цікавая не толькі арыгінальнымі, змястоўнымі, вясёлымі, дасціпнымі, павучальнымі апавяданнямі, гісторыямі, вершамі, але мае яшчэ вялікую літаратурную, этнаграфічную і краязнаўчую вартасць.

Літаратура

1. Жэра, К. З “Торбы смеху” / К. З. Жэра // Беларуская літаратура XVIII–XIX стагоддзяў : зб. тэкстаў / склад. і аўтар камент. М. В. Хаўстовіч. – Мінск, 2000. – С. 43–55.
2. Жэра, К. З “Торбы смеху” Кароля Жэры / К. З. Жэра // Шляхам гадоў : гістор.-літар. зб. – Мінск, 1993. – С. 118–125.
3. Жэра, К. Торбы смеху... : выбранае / К. Жэра // Літаратура XVII–XVIII ст. : зб. ; уклад. А. У. Бразгунова, С. Л. Гараніна; навук. рэд. В. А. Чамярыцкі. – Мінск, 2012. – С. 126–152.
4. Жэра, К. Фрашкі і апавяданні / К. Жэра // Працы кафедры гісторыі беларускае літаратуры Белдзяржуніверсітэта : навук. зб. – Вып. 5. – Мінск : ВТАА Права і эканоміка, 2004. – С. 139–143.
5. Мальдзіс, А. “Торба смеху” Кароля Жэры / А. Мальдзіс // 3 літаратуразнаўчых вандраванняў : нарысы, эсэ, дзённікі. – Мінск, 1987. – С. 39–50.
6. Dawna facesja polska (XVI–XVIII w.) / opracowali J. Krzyżanowski i K. Ĺukowska-Billip. – Warszawa : MCMLX Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961. – 647 s.
7. Vorago rerum. Torba ъmiechu. Groch z kapust№. A kaĩdy pies y innej wsi... // Archiwum Narodowe w Krakowie. 29/678 – Zbiyr Zygmunta Glogera. № ZZG 804.
8. Ze starych szpargaiyw ър. Karola Ĺery. Fraszki i opowiadania. / wyd. Z. Gloger. – Warszawa, 1893. – 257 s.
9. Ĺera, K. Vorago rerum. Torba ъmiechu. Groch z kapust№. A kaĩdy pies y innej wsi... / K. Ĺera ; wstкр, koment. i oprac. Kazimiera Ĺukowska. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980. – 299 s.

ПУБЛИКАЦИИ ПРОСВЕТИТЕЛЕЙ ФИННО-УГОРСКИХ НАРОДОВ УРАЛО-ПОВОЛЖЬЯ В ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЯХ КОН. XIX – НАЧ. XX В., КАК ИСТОРИКО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК

Национальное просветительство было важным социокультурным и историко-педагогическим явлением, оказавшим заметное влияние на формирование жизнедеятельности этнических социумов в период их модернизации во второй половине XIX – начале XX вв. Одним из важнейших направлений деятельности просветителей финно-угорских народов Урало-Поволжья было изучение этнических традиций и культурных ценностей. Как они сами, так и их ученики исследовали различные аспекты традиционной жизнедеятельности этносов. Кроме этого, важное значение имела их популяризаторская деятельность, которую они осуществляли посредством издания своих исследований в том числе и на страницах центральных и местных периодических изданий. Ценность этих публикаций состоит в том, что в них обобщен богатый фактический материал по фольклору, языку, этнографии финно-угров в период активного бытования ее аллопатичных форм. В связи с этим данные работы можно рассматривать в качестве историко-этнографических источников, которые являются основой для современных исследований ученых финно-угроведов.

Практически все просветители проявляли значительный интерес к религиозным воззрениям своих народов. Данная традиция появилась еще во время учебы большинства из них в Казанской учительской семинарии, педагоги которой систематически обращали внимание своих учащихся на данный аспект народной жизни. Преподаватели давали учащимся задания во время каникул собирать соответствующий материал, чтобы иметь представление о том, как обстоят дела с миссионерской деятельностью среди финно-угорских народов Поволжья. Подобные же исследования часто проводились и по заказу Переводческой комиссии православного общества Братства св. Гурия, с которой сотрудничали многие просветители.

Результаты их исследований оказались неожиданными для миссионерских кругов. Практически все опубликованные материалы свидетельствовали о том, что, несмотря на усилия православного духовенства, финно-угорские народы Урало-Поволжья продолжали в той или иной степени придерживаться своих традиционных верований. Так, видный просветитель удмуртского народа И. Михеев в своей статье «Из религиозной жизни Казанских вотяков» писал, что в конце XIX в. в Казанской епархии удмурты имели свыше 500 молитвенных шалашей, 60 кереметей и не менее 100 других молитвенных мест» [5, с. 5].

Подобную же картину сохранения традиционных верований приводит в своих трудах и другой просветитель удмуртов Г. Е. Верещагин. В своих монографиях «Вотяки Сосновского края», «Вотяки Сарапульского уезда Вятской губернии», автор дает детальное описание дохристианских божеств, различных форм культовых обрядов удмуртов (молений, жертвоприношений), отмечает их существенные моменты [1; 2].

Выдающийся педагог и просветитель марийского народа, магистр Казанской духовной академии С. А. Нурминский в статье «Очерк религиозных верований черемис» дает полную характеристику марийского язычества и одним из первых делает попытку сопоставить духовную жизнь общества, религию с реальной окружающей действительностью. Он видел причины сохранения прежних религиозных воззрений у народа мари в повседневной трудовой и бытовой практике, в окружающей природной, естественной обстановке: «*религиозная жизнь этого лесного народа развивалась под влиянием окружающей среды*» [6, с. 243].

Мордовские просветители также в своих трудах акцентировали внимание на синкретических формах народных религиозных верований. Примером этого может служить статья А. Ф. Юртова «Погребальные обряды и поверья крещеной мордвы Уфимской губернии» [9]. Еще один просветитель мордовского народа М. Е. Евсевьев во многих своих научных работах приводил множество фактов, свидетельствующих о том, что представления о полной христианизации эрзян и мокшан очень преувеличены. Он доказывал, что мордва приняла лишь внешние атрибуты православия, а в действительности продолжала придерживаться своих дохристианских воззрений. Свои высказывания он подтверждал на примере конкретных фактов в статье «Братчины и другие религиозные обряды мордвы Пензенской губернии» [3]. Здесь он описывал годовой цикл обрядов и праздников мордвы показывая, что основой их по-прежнему являются древние дохристианские воззрения народа, естественно трансформировавшиеся после принятия мордвой православия.

Обряды, записанные М. Е. Евсевьевым в селах Волгапино Краснослободского уезда, Вечкенино Наровчатского уезда, Кардофлей Городищенского уезда являлись типичными проявлениями земледельческих общинных культов народов Поволжья. Устойчивость земледельческих культов, по мнению А. С. Токарева, связана с тем, что «в христианстве... «земледельческий» компонент занимает сравнительно скромное место... Но быт и верования народа внесли сюда существенную поправку; и для европейского крестьянина подчас важнее из церковных обрядов не те, которые имеют отношение к загробному блаженству, а те, которые, по его верованию, помогут вырастить хороший урожай» [8, с. 367].

Аграрные культы также были неотъемлемой частью верований марийцев и удмуртов. Об этом свидетельствует этнографический очерк «Черемисы», известного марийского просветителя Т. С. Семенова. В нем дается подробное описание марийских народных праздников: Кугече (Пасха), Ага-пайрем (праздник сохи), у пучымыш пайрем (праздник новой каши, хлеба), Шорык-йол (овечья нога), Васли кувакугза (Василий Великий). При этом автор пишет о том, что многие из них уже в описываемый им период были приурочены к православным праздникам и во время их проведения начала использоваться христианская символика: иконы, церковные свечи, ладан и т. д. Эти наблюдения Семенова позволяют говорить о развитии религиозного синкретизма [7, с. 30].

О земледельческой обрядности удмуртов неоднократно писал Г. Е. Верещагин. Из его трудов мы узнаем о времени и местах проведения этих обрядов, которые согласно народным воззрениям должны были способствовать плодородию земли. О том, что данные ритуалы были важной сферой культуры удмуртского этноса, свидетельствует тот факт, что праздник Геры поттон (вынос сохи), который знаменовал начало весенних полевых работ, считался «великим днем». Поэтому в этот день люди молились и приносили жертвы своим дохристианским богам, а также зажигали свечу и перед православными иконами. То есть также как у мордвы и марийцев, у удмуртов происходило слияние дохристианских и православных верований и обрядов.

В публикациях просветителей финно-угорских народов Поволжья мы находим ценные сведения и о семейной обрядности.

В частности, одним из самых подробных описаний мордовской свадьбы является знаменитый труд «Мордовская свадьба» М. Е. Евсевьева. Основой его являлись полевые материалы, собранные ученым во время его поездок в Симбирскую, Казанскую и Нижегородскую губернии. В своей книге М. Е. Евсевьев особенно детально рассмотрел эрзянский свадебный обряд. Кроме самого описания обрядовой церемонии он снабдил свой труд большим количеством фольклорного и музыкального материала, а именно образцами свадебных причитаний и песен. Надо отметить, что этот труд он переделывал и дополнял на протяжении практически всей своей научной деятельности. Последний

вариант издания появился уже в 1930-е гг. Основной целью данной работы просветитель считал сохранение и передачу последующим поколениям «богатейшего материала для изучения жизни и творческой деятельности мордовского народа» [4, с. 212].

Традиционную церемонию заключения брака у марийцев сяан (свадьбу) описал Т. С. Семенов. Он отметил, что наряду с браком по сватовству, сохраняется и традиция похищения невест, причем это часто происходит с тайного согласия родителей, чтобы избежать больших расходов на свадьбу. Подробно им также описывается состав свадебного поезда, который приезжает за невестой, а также сроки венчания, которые могут и не совпадать с проведением самого свадебного торжества. Семенов сообщает, что у некрещеных марийцев, главным действующим лицом на свадьбе был карт (жрец), который дает молодым *«съест лепешку с острия деревянного гвоздя: сторону, которая вздумала бы изменить, Бог заставит подавиться таким же острием»* [7, с. 31–32].

Детальное описание удмуртской свадьбы дает в своих трудах Г. Е. Верещагин. Он акцентирует внимание на сложном ритуале сватовства, обращая внимание на тот факт, что во время него родственники девушки, которую приезжали сватать, как, впрочем, и сама девушка, могли выразить свое согласие или несогласие на брак. Он приводит такой интересный факт, если во время приезда сватов *«на столе целый каравай хлеба, то говорят, что это к счастью, и невесту выдают за первого жениха; если же случается не целый каравай, то выдают невесту обыкновенно лишь за третьего жениха»* [1, с. 23]. Далее Г. Е. Верещагин сообщает, что удмуртская свадьба состоит из двух этапов, которые происходили через определенное время. Причем было несколько вариантов их проведения. После сватовства невесту могли сразу же доставить в дом родителей жениха, где устраивали свадебное застолье (ярашон). После него невеста должна была возвратиться к своим родителям и готовить приданое. Через некоторое время родители девушки устраивали свадебный пир в своем доме, после которого молодая окончательно переезжала к мужу. Во втором варианте свадебной церемонии по окончании сватовства девушка оставалась в родном доме. В этом случае основное свадебное торжество проводили именно здесь.

В целом, для проанализированных нами публикаций просветителей народов Урало-Поволжья характерны такие черты, как описательность, фрагментарность, слабая практическая направленность. Надо отметить и неравномерность изучения ими различных этапов этнической истории и компонентов культуры. Наряду с этим, надо отметить, что эти работы составляют мощную фактологическую базу, на которую опирались и продолжают опираться все исследователи истории культуры и быта финно-угров.

Литература

1. Верещагин, Г. Е. Вотяки Сосновского края / Г. Е. Верещагин // Записки РГО. – Т. XIV. – Вып. 2. – СПб., 1886. – 219 с.
2. Верещагин, Г. Е. Вотяки Сарапульского уезда Вятской губернии / Г. Е. Верещагин // Записки РГО. – Т. XIV. – Вып. 3. – СПб., 1889. – 198 с.
3. Евсевьев, М. Е. Братчины и другие религиозные обряды мордвы Пензенской губернии / М. Е. Евсевьев // Живая старина. – Пг., 1914. – Кн. 23. – Вып. 1–2. – 44 с.
4. Евсевьев, М. Е. Мордовская свадьба / М. Е. Евсевьев // Живая старина. – СПб., 1893. – Кн. 3. – Вып. 2. – С. 211–219.
5. Михеев, И. С. Из религиозной жизни казанских вотяков / И. С. Михеев // Отдельный оттиск из «Известий по Казанской епархии» за 1900 г. – Казань, 1900. – 10 с.
6. Нурминский, С. А. Очерк религиозных верований черемис / С. А. Нурминский // Православный собеседник при Казанской духовной академии. – Ч. 3. – Казань, 1862. – С. 239–296.
7. Семенов, Т. С. Черемисы / Т. С. Семенов // Оттиск «Православного благовестника». – М., 1893. – 36 с.

8. Токарев, С. А. Ранние формы религии / С. А. Токарев. – М., 1990. – 148 с.
9. Юртов, А. Ф. Погребальные обряды и поверья крещеной мордвы Уфимской губ. / А. Ф. Юртов // Известия по Казанской епархии. – 1877. – № 8. – С. 227–229.

*Королёнок Л.Г.
(Республика Беларусь, г. Гродно)*

ВЛИЯНИЕ БЕЛОРУССКОЙ ДИАСПОРЫ НА РАЗВИТИЕ БЕЛОРУССКО-БРИТАНСКИХ СВЯЗЕЙ И КОНТАКТОВ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Изучение исторического опыта сотрудничества Беларуси с другими государствами имеет несомненное научное и практическое значение для формирования адекватного современным реалиям внешнеполитического курса страны и наиболее целесообразной геополитической ориентации Беларуси. Белорусская диаспора в этом процессе играет свою роль и рассматривается как важный интеллектуальный, социально-культурный ресурс Республики Беларусь, который может способствовать развитию социально-экономических, культурно-образовательных и других связей и контактов внешней политики Республики Беларусь, а также повышению имиджа Беларуси на международной арене. Безусловно, наибольшую роль белорусская диаспора в Великобритании играет в развитии культурных связей и контактов между странами. Цель данной работы показать участие и влияние белорусской диаспоры на развитие белорусско-британских связей и контактов.

Белорусы переселялись в Великобританию по разным причинам («Большая эмиграция» после восстания К.Калиновского, экономическая эмиграция конца XIX–п.п. XX в.). Однако точкой отсчета появления и формирования белорусской диаспоры в Великобритании принято считать 1946 г.. Это были преимущественно белорусы, которые служили во 2-ом польском корпусе (армии Андерса) и после окончания Второй мировой войны не захотели возвращаться на родину, опасаясь репрессий. Таким образом, около 10 тысяч белорусов заселили разные уголки Британии [1, с. 20–30; 44–71]. 16 декабря 1946 г. состоялся первый съезд «Згуртавання беларусаў у Вялікай Брытаніі» (ЗБВБ), на котором присутствовали 150 делегатов со всей страны [2].

В период БССР взаимодействие с белорусской диаспорой осуществлялось в рамках общесоюзных отношений и преимущественно посредством общественных организаций. Ведущее место в организации белорусско-британских связей в разное время занимали общества «Шотландия–СССР», «Згуртаванні беларусаў у Вялікай Брытаніі», Общество британо-советской дружбы (ОБСД), Общество культурных связей с СССР, «Англо-белорусское общество», Ассоциация «Великобритания–СССР», «Товарищество белорусского языка», деятельность Белорусской библиотеки и музея им. Ф. Скорины в Лондоне [3, с. 250–256].

Большое значение имела деятельность таких личностей как В. Рич, Уолтер Мэй, А. Б. Макмиллин, Гай де Пикарда и др.

Важную роль в знакомстве английских граждан с Беларусью являлось издание вышеперечисленными обществами журналов и газет. Так, «Згуртаванні беларусаў у Вялікай Брытаніі» издавала журнал «На Шляху» и газету «На чужыне», «Англо-белорусское общество» – англоязычный журнал «The Journal of Byelorussian Studies» (с 1965 г.) и журнал «Белорусская хроника» под редакцией Г. Пикарда (с 1997 года), Ноттингемское отделение ОБСД выпускало бюллетень «Пис энд фрэндишп» [4, л. 24–28]. Публиковались академические издания, среди которых «Лексика белорусского литературного языка XIX ст.», «Грамматика белорусского языка» Питера Мэо, «История белорусской литературы от ее истоков до сегодняшних дней» А. Б. Макмиллина [3, с. 250–256].

В 70-80-е гг. XX в., а именно по линии Общества британо-советской дружбы (ОБСД) и его отделений в Ноттингеме, Кройдоне, Лестере, Хаддерсфилде; общества дружбы «Шотландия–СССР» и его отделений в Абердине, Эдинбурге; общества культурных связей с СССР и Ассоциации «Великобритания–СССР» осуществлялся практически ежегодный обмен делегациями городов-побратимов, молодежные визиты [4, л. 24–28], организовывались выступления артистов из обеих стран, выставки, визиты писателей, театральные обмены, коллоквиумы юристов, журналистов, Дни Белоруссии и Дни Минска в Великобритании, поездки представителей от предприятий, профсоюзов, различных тургрупп и т. д. Зачастую в составе специализированных туристических групп Союза советских обществ дружбы (ССОД) представители науки выезжали для участия в конференциях, симпозиумах и т.п. Обсуждались вопросы дальнейшего расширения и укрепления связей с местными отделениями британо-советской дружбы, проходили выступления с докладами перед английской общественностью о развитии экономики, науки и культуры в БССР. Периодически в эти общества в Великобританию направлялись материалы о Белоруссии: белорусские периодические издания, книги, фотоподборки, инфобюллетени, кинофильмы, сувениры, изделия народных промыслов, грампластинки и др. [3, с. 250–256].

15 мая 1971 г. в Лондоне была основана Белорусская библиотека и музей им. Ф. Скорины.

Важную роль в развитии белорусско-британских литературных контактов играло «Англо-белорусское общество», образованное в 1954 году в Лондоне при поддержке «Згуртавання беларусаў у Вялікай Брытаніі», в сферу деятельности которого входило сбор материала о белорусской земле, истории, культуре и распространению его в Британии. Общество организовывало научные семинары, конференции международного характера, посвященные, в частности, Ф. Скорине, Я. Купале, Я. Коласу и др. [3, с. 250–256].

В апреле 1989 г. заведующий кафедрой Лондонского университета Дж. Дзингли создал «Товарищество белорусского языка», в состав которого входили такие деятели культуры как А. Б. Макмиллин, Гай де Пикарда и др. [5, с. 3].

После провозглашения независимости Республики Беларусь наблюдался относительный прогресс в развитии связей с белорусской диаспорой. Так, в 1990 г. с целью налаживания постоянных культурных, экономических, духовных и иных связей между белорусской диаспорой в мире и Беларусью было создано международное общественное объединение «Згуртаванні беларусаў свету «Бацькаўшчына», которое объединило организации белорусской диаспоры более 20 стран мира. За время своего существования организация провела 7 съездов белорусов мира (1993, 1997, 2001, 2005, 2009, 2013, 2017), в работе которых принимали участие и представители Великобритании [6].

Начала создаваться нормативно-правовая база взаимодействия Республики Беларусь с белорусской диаспорой. В 1993 г. была утверждена Государственная программы «Белорусы в мире», при Совете Министров Республики Беларусь на общественных началах была создана Координационная рада по делам белорусской диаспоры [7, с. 301]. Содействие национально-культурному развитию этнических белорусов, проживающих за пределами Республики Беларусь, было закреплено в ст. 34 Закона Республики Беларусь «О языках в Республике Беларусь». 25 июля 1995 года в Минске подписано белорусско-британское межправительственное соглашение о сотрудничестве в области культуры, образования и науки [8, с. 47–49].

В мае 1991 г. в Минске прошел международный конгресс белорусистов, в работе которого принимали участие представители 53 стран, в том числе и Великобритании. На конгрессе был принят «Устав Международной ассоциации белорусистов», выбраны руководящие органы организации. Одним из трех вице-президентов стал профессор Дж. Дзингли (Великобритания) [9, л. 130–132].

Продолжало свою работу и «Англо-белорусское общество», которое проводило лекции, вечера поэзии, презентации книг и фильмов о Беларуси. С 1995 года в Лондоне начал издаваться журнал «Непериодические ученые записки белорусских исследований», который являлся продолжением приостановленного в 1988 году издания ««The Journal of Belarusian Studies» [10, с. 16]. В 1995 году вышел «Карманный англо-белорусско-русский словарь», в работе над которым принимал участие доктор наук из Англии П. Дж. Мэо. В 2000 г. были изданы книга А. Макмиллина «Белорусская литература в 50–60-е гг.» [11, с. 13], исторический справочник Гая дэ Пикарда «Минск» [12, с. 3]. Важным аспектом деятельности «Англо-белорусского общества» было организация англоязычных лекций по истории и культуре Беларуси (с 1966 г.). С 1990-х гг. все больше привлекали лекторов из Беларуси. С середины 1990-х гг. чаще стали проводиться творческие вечера с участием представителей двух стран. На современном этапе организация осуществляет связи с белорусскими организациями, посольством, организует визиты белорусских политиков, ученых и литераторов в Великобританию и их встречи с британскими коллегами. Изменения произошли в формах и тематике мероприятий, проводимых организацией (больше творческих встреч, чем научных мероприятий). В 2001 г. организация выступила с инициативой о создании в британском парламенте Британско-белорусской многопартийной парламентской группы [1, с. 485]. Организация проводит купальские и колядные фестивали с участием представителей двух стран. С 1997 г. издается журнал «Belarusian Chronicle», который можно считать продолжением «The Journal of Belarusian Studies». В 2000 г. началось издание «Belarusian News Bulletin». С 2013 г. вновь стал издаваться «The Journal of Belarusian Studies». Однако, организацию не минула проблема кризиса приоритетов, которая связана с изменениями в Беларуси в 1995-1996 гг. Этим было вызвано создание в мае 1997 г. общества «Британия–Беларусь», в состав которого вошел, в частности, бывший мэр Лондона Дж. Челстри. Цель общества – развитие культурных и экономических контактов между двумя странами. Установлены контакты с членами общества «Беларусь–Британия» и определена программа сотрудничества [13, л. 43].

30 октября – 1 ноября 2008 г. при поддержке белорусской диаспоры прошел Международный купала-колосовский коллоквиум в Лондоне [1, с. 487].

В 2009 г. в Лондоне была создана организация «Professional Union of Belarusians in Britain», с целью развития личных, социальных и деловых связей между белорусскими специалистами, работающими в Великобритании, и их связей с Беларусью и создания среды, которая способствует общению на белорусском языке белорусских профессионалов из Великобритании [14].

Расширению знаний о Беларуси в Великобритании способствовала деятельность организации «Згуртаванне беларусаў у Вялікай Брытаніі», а также Белорусская библиотека им. Ф. Скорины в Лондоне. На протяжении 1990–х-2000-х гг. ЗБВБ организовала выступление музыкантов (Татьяна Мархель, Екатерина Анохина и др.) и театральных коллективов (театр «Дзе-Я»), встречи с десятком белорусских творческих и общественных личностей (Адам Мальдзис, Геннадий Саганович, Владимир Орлов, Рыгор Барадудин, Нил Гилевич и др.), [1, с. 231], политических деятелей (министр иностранных дел Беларуси П. Кравченко, министр образования В. Гайсёнок и др.) [15, с. 9–16].

Итоги референдумов 1995, 1996 гг. привели к сокращению контактов белорусской диаспоры с Беларусью. В начале 1990-х гг. началась смена поколений ЗБВБ, новые эмигранты значительно отличались от своих соотечественников прошлых лет. Все это также внесло свои изменения в деятельность самих организаций, и повлияло на белорусско-британские связи и контакты, которые осуществлялись с их поддержкой.

С начала XXI в. активизировалась деятельность государственных структур Республики Беларусь по взаимодействию с диаспорами зарубежья. В 2002 г. был создан Консультативный совет по делам соотечественников за рубежом и национальных

меньшинств Беларуси при Комитете по делам религии и национальностей [7, с. 303]. В 2010 г. при Министерстве культуры был создан Консультативный совет по делам белорусов зарубежья [16]. Делегация Великобритании в 2017 г. приняла участие в Третьем фестивале искусств белорусов мира, целью которого является презентация и популяризация деятельности белорусов зарубежья и их творческого потенциала [17].

Нормативно-правовая база сотрудничества пополнилась Законом «О белорусах за межжа» (2014 г.). В соответствии с законом функции Консультативного совета по делам белорусов зарубежья перешли к компетенции Министерства иностранных дел [18]. Принимались программы «Белорусы в мире» (на 2009–2013 гг., 2013–2015 гг.). В 2016–2020 гг. в государственную программу «Культура Беларуси» вошла подпрограмма «Белорусы в мире» [19]

Таким образом, при непосредственном влиянии и участии белорусской диаспоры практиковались совместное проведение разнообразных культурно-просветительских и научных мероприятий. Вместе с тем следует отметить, что ведущую роль в увеличении и обогащении этих контактов принадлежит непосредственно самим учреждениям и организациям двух стран. В последние годы Республика Беларусь приступила к созданию сети информационно-культурных центров по связям с соотечественниками, однако, на сегодняшний день охват аудитории этими организациями не значительный, а, следовательно, они не играют пока какой-либо значимой роли в сотрудничестве между странами.

Літаратура

1. Гардзіенка, Н. Беларусы ў Вялікабрытаніі / Н. Гардзіенка. – Мінск : Медысон, 2010. – 620 с.
2. Пачаткі арганізацыі // Згуртаваньне беларусаў у Вялікай Брытаніі [Электронны рэсурс]. – 2020. – Рэжым доступу: <http://zvbv.org.uk/pachatki-organizacyi/>. – Дата доступу: 15.08.2020.
3. Королёнок, Л. Г. Англо-белорусское культурное сотрудничество в 70–80-х гг. XX века / Л. Г. Королёнок // Славянскі свет: мінулае і сучаснае. Матэрыялы Рэспубліканскай навуковай канфэрэнцыі, Мінск, 26 сакавіка 2004 г. У 3 ч. / БДПУ ; рэдкал. : А. П. Жытко (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2004. – Ч. 2. – С. 250–256.
4. Национальный архив Республики Беларусь (НАРБ). – Ф. 914. – Оп. 4. – Д. 491. Документы о дружественных и культурных связях с Англией (отчеты, письма, переводы, предложения).
5. ТБМ у Англіі // Літаратура і мастацтва. – 1989. – 6 кастр. – С. 3.
6. З'езды беларусаў свету [Электронны рэсурс] / Згуртаваньне беларусаў свету «Бацькаўшчына». – 2020. – Рэжым доступу: <https://zbsb.org/news/z-ezdy-belarus-svetu/>. – Дата доступу: 10.10.2020.
7. Крывашэй, Д. А. Беларуская дыяспара ў культурнай палітыцы Рэспублікі Беларусь (1990–2017 гг.) / Д. А. Крывашэй // Весці Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Серыя гуманітарных навук. – 2019. – Т. 64. – № 3. – С. 299–311.
8. Королёнок, Л. Г. Культурное сотрудничество между Беларусью и Великобританией в 1991–2001 гг. / Л. Г. Королёнок // История и культура Европы в контексте становления и развития региональных цивилизаций и культур: актуальные проблемы из исторического прошлого и современности. Материалы международной научно-теоретической конференции, Витебск, 30–31 окт. 2003 г. / редкол. : В. А. Космач (гл. ред.) [и др.]. – Витебск : Изд-во ВГУ, 2003. – С. 47–49.
9. Центральный научный архив Национальной Академии наук Беларуси. – Ф. 1. – Д. 3208.
10. Аксамітаў, А. У Англіі думаюць пра Беларусь / А. Аксамітаў // Літаратура і мастацтва. – 1996. – 19 крас. – С. 16.

11. Пашкевіч, А. Гісторыя беларуская літаратуры па-ангельску / А. Пашкевіч // Літаратура і мастацтва. – 2000. – 19 мая. – С. 13.
12. Лонданцу – беларускі медаль // Літаратура і мастацтва. – 2000. – 22 снеж. – С. 3.
13. Архив Министерства иностранных дел Республики Юеларусь. – Ф. 907. – Оп. 2. – Д. 1909. – Т. 1.
14. PUBB [Electronic resource] / Professional Union of Belarusians in Britain. – 2020. – Mode of access: <http://pubb.org.uk/>. – Date of access: 12.10.2020.
15. Каралёнак, Л. Р. Беларусь і Вялікабрытанія: палітычныя адносіны ў 1991–2003 гг. / Л. Р. Каралёнак // Беларускі гістарычны часопіс. – 2004. – № 5. – С. 9–16.
16. Снапковский, В. Международное культурное сотрудничество Республики Беларусь (1991–2011 гг.) / В. Снапковский, О. Лазоркина // Журнал международного права и международных отношений [Электронный ресурс]. – 2011. – № 4. – Режим доступа: <http://evolutio.info/ru/journal-menu/2011-4/2011-4-snapkovski-lazorkina>. – Дата доступа: 30.09.2020.
17. Фестиваль искусств белорусов мира [Электронный ресурс]. – 2020. – Режим доступа: <http://nationalcultures.by/arts-festival-of-the-belarusians/>. – Дата доступа: 20.09.2020.
18. Белорусы зарубежья [Электронный ресурс] / Министерство иностранных дел Республики Беларусь. – 2020. – Режим доступа: <https://www.mfa.gov.by/multilateral/diaspora/>. – Дата доступа: 19.09.2020.
19. Законодательная база [Электронный ресурс] / Уполномоченный по делам религий и национальностей. – 2020. – Режим доступа: <https://belarus21.by/Cat/25>. – Дата доступа: 10.09.2020.

Кохан Т.С.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ЭПІСТАЛЯРЫЙ ЯНА ЧАЧОТА ЯК БІЯГРАФІЧНАЯ КРЫНІЦА І МАСТАЦКІ ТЭКСТ

У сувязі з агульнай тэндэнцыяй да гуманізацыі навукі, усё большую вагу набывае аналіз уплыву сферы прыватнага, асабістага на творчы патэнцыял аўтара. Цікавасць да аўтасведчанняў асобы (“life writing texts”), або т. зв. “эга-дакументаў”, шчыльна звязана з праблемай выяўлення творчай індывідуальнасці. Эпістальярная спадчына Я. Чачота мае неацэнную культурна-гістарычную каштоўнасць, раскрывае ўнутраны свет паэта, змяшчае факты біяграфіі, характарызуе асяроддзе, што паўплывала на яго творчасць. Дзякуючы лістам [гл.: 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 14] можна праліць святло на жыццё А. Міцкевіча, сяброў-філаматаў ды іншых асоб. Пачатак даследаванням эпінстальярнай спадчыны Я. Чачота паклалі З. Крыжаноўская [12], Г. Кісялёў [1] і А. Мальдзіс [2]. Аднак перапанейшаму застаецца шэраг пытанняў, якія патрабуюць канкрэтызацыі і дэталізацыі, сярод іх – мастацкі і дакументальны складнікі лістоў.

Я. Чачот, як асоба дзейная, з выразнай жыццёвай пазіцыяй, у часы маладосці быў адной з ключавых фігур філамацкага руху, пазней заняў прыкметнае месца ў літаратурным жыцці краю, што не магло не паўплываць на характар і інтэнсіўнасць яго перапаніскі: захаваліся лісты да А. Міцкевіча, А. Петрашкевіча, Ю. Яжоўскага, М. Путкамер (Верашчакі), Ю. Дамейкі, А. Вяржбоўскага, Г. Малеўскай, К. Пясецкага, К. Тышкевіча, Ю. Вэнцакага, Ю. Завадскага. Ёсць згадкі пра ліставанне Я. Чачота з С. Манюшкам і Ю. І. Крашэўскім [гл.: 13, с. 64], а таксама Е. Францкевічам, Ф. Міцкевічам (братам А. Міцкевіча), С. Галіцкім, В. Путкамерам (мужам М. Верашчакі), М. Рукевічам, Я. Сабалеўскім, Ю. Квяцінскім і інш. Больш за тое, з асабліва блізкімі людзьмі (А. Міцкевічам і А. Петрашкевічам) ліставанне было дастаткова рэгулярным, у лісце да А. Міцкевіча ад 18 (30) студзеня 1823 г. чытаем: “Будзь здароў і не лянуйся пісаць хоць раз

на тыдзень; мы таксама будзем пісаць да цябе штотыдзень, у чацвер, а часам і часцей, калі будзе пра што” (тут і далей пераклад з польск. наш. – Т. К.) [11, с. 8]. Верагодна, на сённышні дзень большая частка Чачотавага эпісталярнага не захавалася.

Калі звярнуцца да аналізу структуры лістоў, то варта адзначыць, што каноны напісання ліста асабліва ў першай палове XIX ст. былі яшчэ жывыя, аднак далёка не ўсе эпісталярныя тэксты Я. Чачота ўтрымліваюць формулы вітання, так, прыватная форма вітання “*Ян Нуфру здароўя і ўсяго найлепшага*” [9, с. 47] і пад. захоўваецца толькі ў некаторых лістах да сяброў-філаматаў, у той час як афіцыйная формула “*Яснавяльможны графе дабрадзею!*” [4, с. 305] і пад. захоўваецца ва ўсіх лістах да графа К. Тышкевіча. Гэтыя формулы ўваходзяць у так званую этыкетную канву ліста. Яшчэ адным структурным элементам з’яўляюцца подпісы, якія таксама значна адрозніваліся ў залежнасці ад адрасата: “*твой Ян*”, “*Будзь здароў*”, “*Ян Чачот*”, “*Ян*”, “*Янка*”, “*Я.*”, “*Цалую рукі*”, ці ў найбольш афіцыйным варыянце: “*З самай шчырай пашанай маю гонар быць для яснавяльможных графа і графіні дабрадзеяў найніжэйшым слугою. Ян Чачот*” [4, с. 306]. Часам лісты мелі калектыўнага адрасата, або наўпрост прызначаліся сябрам-філаматам, публічнасць вымагала ад аўтара тытанічнай працы над зместам і формай такіх пасланняў. На нашу думку, асноўнымі асаблівасцямі лістоў Я. Чачота з’яўляюцца: 1) дыялагізацыя зместу; 2) політэматычнасць; 3) паслядоўнасць выкладу матэрыялу; 4) выкарыстанне эзопавай мовы (асабліва калі гутарка вядзецца пра таёмнае таварыства філаматаў); 5) гумар, іронія і самаіронія; 6) дакументальная дакладнасць, інфарматыўнасць; 7) высокая мастацкасць.

Я. Чачот меў выдатныя творчыя схільнасці, валодаў назіральнасцю і здольнасцю да абагульненняў, што дапамагала ў мастацкім асэнсаванні і адлюстраванні перажытага. Паэтычны талент выявіўся ў арганічным спалучэнні прозы і паэзіі, у стварэнні, гаворачы словамі Я. Чачота, “*празаічна-паэтычных*” лістоў [9, с. 60]. Аўтар шырока карыстаўся лацінскімі словамі і афарызмамі, сярод якіх: *a propos* (‘пра, аб’) [7, с. 167; 10, с. 92], *impedimentum* (‘цяжкасць, складанасць’) [9, с. 95], *cur urceus exit* (скарочанае, поўная версія *Amphora caepit institui; currente rota cur urceus exit* ‘Хочацца зрабіць вытанчаную амфару, дык яна атрымліваецца са звычайнага кавалка гліны на ганчарным крузе’) [8, с. 208]; музычнай тэрміналогіяй *da capo* (італ. ‘ад галавы’, у музыцы абазначае, што трэба паўтарыць папярэдняю частку) [8, с. 208], прастамоўнымі словамі *kier, hultaj* [11, с. 151]. Гэтыя прыёмы надавалі маўленню вобразнасць і стваралі своеасаблівы каларыт. Письменнік часта аздабляў тэксты фразеалагізмамі, прычым не толькі польскімі, але і ўласна беларускімі: *obiecanka, casanka, a durnomu radońj* [9, с. 62]; *staromu ihaż, a bohatomu krańj* [8, с. 22]; *z wielkiej chmury maiy deszcz* [9, с. 375]; *gdzie krytko tam rwie sik* [8, с. 327]; *mikdzy miot i kowadio* [8, с. 283]; *tam tylko dobrze, gdzie nas niema* [10, с. 96]; *sparzyień sik na mleku, to juź i na wodk chcesz dmuchaż* [11, с. 81]; *nie razem Krakuw budowany* [10, с. 96]. У лістах сустракаюцца цытаты і нават аўтацытаты: “*<...> словам, як я ўжо казаў, няздольны пісаць элегіі, сам стаў элегіяй*” [8, с. 244].

Я. Чачот нястомна ўглядаўся ў жыццё, у якім не было для яго дробязяў, ён занатоўваў нават самыя руцінныя, паўсядзённыя рэчы, якія на першы погляд былі зусім не вартымі пісьменніцкай увагі: “*Ліст ласкавай Пані застаў мяне ў Пракураторыі пры маёй нуднай працы; у такім разе кароценькі і нудны будзе і адказ*” [11, с. 221]. Аднак куды больш ён любіў рабіць разгорнутыя замалёўкі з натуры, што мелі на мэце стварыць для адрасата адмысловы эфект прысутнасці. У прыватнасці, аўтар шмат увагі надаваў сваім службовым падарожжам па розных гарадах (Мінск, Варшава), кругабегу жыцця, тэатральным падзеям, сведкам якіх ён быў. Для такіх лістоў характэрна маляўнічасць апісанняў, вобразная дакладнасць, гумар. Так, у лісце да А. Міцкевіча ад 15(27) мая 1819 г. падрабязна апісвае мінскую пастаноўку «Лех, сын Кракуса», якая, на жаль, расчаравала Я. Чачота: “*Ой, бо Лех – / Аж грэх, / Пустата, / Лухта, / Карчмарства, / Штукарства, / Смешкі, / Пацешкі, / Лехі, Кракі, / Світкі, фракі. / Мнагаслоўе, / Безгалоўе.*

/ Трагедыя, / Камедыя. / Усё недарэчы / Ё беднай той рэчы. / Мешаніна, / Блытаніна. / Ой, Лех, / Аж смех” [4, с. 270].

Можна заўважыць, што ў тэкстах, звернутых да А. Міцкевіча, аўтар найбольш шчыры, па-сяброўску адданы: *“Даўно мы з табой, каханы Адаме, размаўлялі”* [9, с. 59]. Мова лістоў набліжана да нефармальнай камунікацыі: *“каб калі і дасылаў вершы, толькі ні да каго іншага, як да мяне”* [9, с. 59]. Менавіта перапіска раскрывае шэраг цікавых дэталей з гісторыі стасункаў Я. Чачота і А. Міцкевіча і, тым самым, шмат у чым дапаўняе карціну іх сяброўства. Часам у тэкстах Я. Чачота адчуваецца рэўнасць і жаданне стаць упоравень з геніяльным сябрам, аднак пры ўсіх цяжкасцях і непаразуменнях, іх адносіны заўсёды заставаліся чалавечнымі і цёплымі. Клопат аб здароў’і – абавязковы атрыбут ледзь не кожнага ліста Я. Чачота да А. Міцкевіча: *“Ці ты не захварэў? Можжа, едучы ў ночы, а ў той час была велькая завіруха і мароз, перамёрз ды хварэеш? Можжа іншыя якія прычыны? Калі з наступнай пошты не атрымаю ліста, то ў наступным, вядома, напішы пра здароўе”* [11, с. 5], або далей чытаем: *“Але, дзякаваць Богу, здаровы”* [11, с. 7].

У ліставанні двух людзей, жыццё якіх непарыўна звязана з творчасцю, не магло не знайсці адлюстравання абмеркаванне самага шырокага спектра актуальных мастацкіх з’яў і літаратурнага працэсу. Так, у лісце да А. Міцкевіча ад 28 студзеня (8 лютага) 1823 г. з Вільні ёсць згадка пра паэмы “Гражына” і “Дзяды”: *“Ай, сам не ведаеш, чаго ад сябе патрабуеш; бурчыш на Гражыну, нясмачныя табе зноў Дзяды. Жадаеш нейкіх дзіваў, нейкіх восьмых цудаў свету ад сябе”* [11, с. 21].

Падчас выгнання ў тоне лістоў знікаюць характэрныя для філамацкага перыяду жыццярадаснасць і мяккі гумар. Складаныя ўмовы жыцця надавалі мінорны настрой эпістальным тэкстам, наскрозь працятым бязрадаснасцю і безнадзейнасцю. Голад, нястачы, пустэча, хваробы – вось новая рэчаіснасць, з якой сутыкнуўся Я. Чачот. Так, у лісце да А. Петрашкевіча ад 18 (30) снежня 1829 г. чытаем: *“Можжа зразумееш, як нас замучыла тутэйшая халера, а можжа пра тую халеру ты і не чуў? <...> У Арэнбургу аднак ужо больш за месяц, як зараза сціхла, а да Уфы не дайшла, гасцюе аднак да гэтага часу ў тутэйшай губерні ў двух месцах, і калі Пан Бог не злітуецца над башкірамі і татарамі, то можжа патроху і далей да вясны датрывае. Але, спадзяваюцца трэба, што зіма тое ліха вынішчыць”* [6, с. 171].

Адарваны ад радзімы, ад сваіх каранёў, Я. Чачот моцна пакутаваў на чужыне. Санет, які змешчаны ў пачатку ліста да Ю. Завадскага і А. Петрашкевіча ад 22 кастрычніка (3 лістапада) 1825 г., добра перадае ўсю глыбіню смутку паэта: *“O najmilsza w najmilszej Ojczyźnie! O ktyra / Najpierwsza i posledni. Nie mysl mojk i siowo, / Z prońb. do Boga w wieczor, z prońb. porankow. / Podzielasz i posiadasz!..”* [6, с. 99].

Вершаваныя радкі, змешчаныя ў сяброўскім эпістальеры, служаць не проста ўпрыгожаннем тэксту, яны з’яўляюцца сродкам рэалізацыі творчай задумы аўтара, працягам думкі, удалым спосабам перадачы эмоцый і настрою. Падчас выгнання навіны з Наваградчыны, з жыцця сяброў і найдаражэйшай Зосі сталі прадметам нязменнай увагі пісьменніка: *“Вельмі скупа нас кормяць навінамі пра наймільшую старонку і людзей. Звычайна наведваюць: у нас ўсё па-старому, а мы, не ведаючы таго старога, не можам жыць і прызвычайіцца да новага, паміраем з голаду, пакінутыя сам-насам са сваімі думкамі”* [6, с. 100]. Пазней неаднаразова ў лістах да сяброў Я. Чачот скардзіўся, што згубіў сваю плодную вену: *“Зрэшты, што ж табе напісаць? Шкода глядзець на такую белую і пустую паперу. Аднак не знайду тэмы для размовы”* [6, с. 123], у іншым лісце чытаем: *“Гэта праўда, што для напісання заўсёды ёсць многа і мала”* [6, с. 109]. Эмацыянальнае і творчае выгаранне стала прычынай таго, што замест арыгінальнай творчасці Я. Чачот узяўся за пераклады: *“Зрэшты перакладаць не ўмею; перапісваю, а не перакладаю аўтара. Не ведаю, што будзе яшчэ з Ірвінгам. Мне здаецца, што гэтым перакладам я адкуплюся ад крытыкаў”* [6, с. 172].

Сітуацыя нібыта палепшылася толькі пасля вяртання на радзіму. Аднак хваробы і

адсутнасць сталага заробку, падштурхнулі паэта шукаць дапамогі ў заможных апекуноў, спачатку ў графа А. Храптовіча са Шчорсаў, а пасля яго смерці ў К. Тышкевіча з Лагойска. Характар адносінаў з графам К. Тышкевічам выяўляецца ў 5 лістах, апублікаваных З. Крыжаноўскай, адзін ліст быў перакладзены К. Цвіркам [4, с. 305–306]. Выбар структурных элементаў лістоў абумоўлены, перадусім, розным сацыяльным становішчам аўтара і адрасата. Я. Чачот максімальна прытрымліваецца афіцыйна-дзелавога стылю, як мы ўжо згадвалі, – у лістах да графа К. Тышкевіча абавязкова захоўваюцца зваротак і подпіс, уласцівыя дзелавой перапісцы. Змест лістоў зводзіцца да розных просьбаў і падзяк. Адна з такіх – просьба пра ўладкаванне на працу: “у мяне заставалася надзея, што яшчэ ў Лагойску можна будзе мне знайсці прытулак. Мне вельмі цяжка з маім аслабелым здароўем і з надакучлівымі часам нястачамі знайсці ў сабе якую-небудзь энергію, каб выбрацца з родных маіх акаліц; але каб адно і другое неяк направилася, то я, апынуўшыся ў Вас, напэўна, знайшоў бы ў асобе пана графа добрага пана, пры якім можна б было мне дажыць да канца гадоў сваіх. Шкода толькі, што Вы, яснавельможны граф і графіня дабрадзеі, не заўсёды жывяце ў Лагойску; але калі б пры Вас звыкся з Вашым месцам, лягчэй бы было чакаць Вас у выпадку Вашага ад’езду” [4, с. 306]. Яшчэ Я. Чачот прасіў купіць у яго старадрукі: “У мяне ёсць цяжкасці з продажам старадрукаў; я даўно прасіў адну асобу купіць іх; калі ён не купіць, можа, яснавельможны граф дабрадзеі хацеў бы мець іх у сваёй бібліятэцы (калі іх там няма), таму зраблю іх спіс разам з цэнамі, якія, хоць і не нізкія, але не здаюцца мне і надта высокімі, калі паглядзець на даўнасць твораў і нават на цяперашнія цэны за ўбогія часам сённяшня кніжкі” [4, с. 306].

Лісты Я. Чачота праліваюць святло на жыццё пісьменніка, характарызуюць яго як натуру арыгінальную, творчую, таварыскую і актыўную. Асноўная якасць лістоў – баланс дакументальнай дакладнасці і высокай мастацкасці. Я. Чачот строга прытрымліваўся эпістальярных норм у афіцыйна-дзелавой перапісцы, аднак часта парушаў іх у сяброўскім ліставанні.

Літаратура

1. Кісялёў, Г. Ад Чачота да Багушэвіча: Праблемы крыніцазнаўства і атрыбуцыі беларускай літаратуры XIX ст. / Г. Кісялёў. – Мінск : Беларус. навука, 2003. – 424 с.
2. Мальдзіс, А. Лісты Яна Чачота да Марыі Путкамер (Верашчакі) / А. Мальдзіс // Выбранае. – Мінск : Кнігазбор, 2007. – С. 430–433.
3. Пачынальнікі: 3 гісторыка-літаратурных матэрыялаў XIX ст. : Зборнік / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы. – Мінск : Беларус. навука, 2003. – 548 с.
4. Чачот, Я. Выбраныя творы / Я. Чачот. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 1996. – 374 с.
5. Чачот, Я. Наваградскі замак: творы / Я. Чачот. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1989. – 327 с.
6. Archiwum filomatów / pod red. Cz. Zgorzelskiego. – Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973. – Т. 1 : Na zesłaniu. – 268 s.
7. Korespondencja filomatów 1815–1823: w 5 t. / wydai J. Czubek. – Kraków : nakł. Akademii Umiejętności i Towarzystwa dla Popierania Wydawnictw Akademii, 1913. – Т. 1 : 1815–1820. – 486 s.
8. Korespondencja filomatów 1815–1823: w 5 t. / wydai J. Czubek. – Kraków : nakł. Akademii Umiejętności i Towarzystwa dla Popierania Wydawnictw Akademii, 1913. – Т. 2 : 1820. – 435 s.
9. Korespondencja filomatów 1815–1823: w 5 t. / wydai J. Czubek. – Kraków : nakł. Akademii Umiejętności i Towarzystwa dla Popierania Wydawnictw Akademii, 1913. – Т. 3 : 1820–1821. – 437 s.
10. Korespondencja filomatów 1815–1823: w 5 t. / wydai J. Czubek. – Kraków : nakł.

Akademii Umiejętności i Towarzystwa dla Popierania Wydawnictw Akademii, 1913. – Т. 4 : 1821–1823. – 441 s.

11. Korespondencya filomatów 1815–1823: w 5 t. / wydai J. Czubek. – Kraków : nakł. Akademii Umiejętności i Towarzystwa dla Popierania Wydawnictw Akademii, 1913. – Т. 5 : 1823. – 490 s.

12. Krzyżanowska, Z. Listy Jana Czeczota do Konstantego Tyszkiewicza (1844–46) / Z. Krzyżanowska // Pamiętnik Literacki, 1948. – № 38. – S. 507–521.

13. Walicki, A. Stanisław Moniuszko / A. Walicki. – Warszawa : Druk J. Korzeniewskiego, 1873. – 143 s.

14. Ївот Адама Mickiewicza podiug zebranych przez siebie materyaiów oraz z wiasnych wspomnieć opowiedziai Wiadysław Mickiewicz: w 4 t. – Poznań : Drukarnia Dziennika Poznańskiego, 1892. – Т. 2. – 608 s.

Кравцов О.Ю.

(Республика Беларусь, г. Минск)

БЕЛОРУССКАЯ ДИАСПОРА РЕСПУБЛИКИ КОМИ: СЛЕД НА СЕВЕРНОЙ ЗЕМЛЕ

Коренным населением Республики Коми является народ коми, входящий в финно-угорскую языковую группу. До начала 1930-х гг. народ коми составлял абсолютное большинство среди населения региона. На территории республики также располагалось несколько исторически сложившихся районов расселения русских и ненцев. В 1926 г. численность представителей иных национальностей составляла 258 человек (0,1%), в том числе белорусов – 11 человек. Среди иных национальностей в регионе в небольшом количестве жили украинцы, литовцы, поляки и др.

В советский период, в результате промышленного освоения, территория республики подверглась массовому притоку населения из других регионов Советского Союза. Пик миграции пришелся на середину XX в. С тех пор, помимо коми, русских и ненцев, на этой территории живут белорусы, украинцы, немцы, татары, башкиры, евреи и другие народы.

Приток белорусов в Коми был связан с необходимостью промышленного освоения необжитого северного региона, обладающего богатейшими природными ресурсами: лесом, углем, золотом, нефтью. Первое массовое переселение белорусов в регион датируется 1930-и гг. Это было насильственное переселение жителей Беларуси, которые были признаны кулаками в период сталинских репрессий.

Спецпереселенцы-белорусы были задействованы на лесозаготовках, что на тот момент было главной статьей валютной выручки молодого советского государства. Трудовую повинность по лесозаготовке выполняли все организации и учреждения независимо от профиля работы. Главный лозунг советских лесорубов в 1931 г.: «*Бревном – в лоб генералу Миллеру, в грудь папе Римскому!*»

Доставка репрессированных осуществлялась по железной дороге до п. Котлас (Архангельская область), затем этапом (пешком, на телегах, на баржах) до Сыктывкара (столица автономии), и далее – в районные центры, откуда они направлялись к местам заселения (спецпоселкам). В местах заселения (как правило, прямо в тайге) спецпереселенцы должны были сами обеспечить себя жильем (шалашами, землянками, бараками). Нечеловеческие условия существования, суровый климат, тяжелый труд, антисанитария, нехватка еды, воды, одежды и обуви вызывали высокую смертность среди поселенцев.

В одном помещении обычно жило по 7–10 человек. Однако, в начале 1950-х гг. семейным спецпереселенцам разрешили заселяться в отдельные комнаты. Для детей в

спецпоселках строились школы и детские сады. В 1937 г. из 37 спецпоселков Коми АССР, в семи жили белорусы. Эти поселки располагались в Сыктывдинском, Усть-Вымском и Усть-Куломском районах.

Согласно переписи 1939 г. в Коми АССР проживало 3 323 белоруса, что составляло 1,1% населения республики. На тот момент белорусы занимали 4-е место по численности населения, уступая коми, русским и украинцам. К сожалению, статистика не учитывала количество заключенных белорусов, отбывающих наказание в исправительно-трудовых лагерях республики.

С 1932 г. спецпереселенцам разрешили заниматься сельским хозяйством. В 1935 г. бывшим кулакам вернули избирательное право. В 1938 г. детям спецпереселенцев стали выдавать паспорта и разрешили покидать место жительства.

В 1939 г. из западных областей БССР в Коми АССР было направлено несколько тысяч человек польской национальной идентичности. В 1944 г. из БССР в Коми было выслано еще 210 белорусских поляков. Следует отметить, что в исследованиях, содержащих данные по переселенцам из Беларуси, проводится разделение между лицами белорусской и польской национальной идентичности. В настоящей работе мы не делаем разницы между белорусскими поляками и белорусами, и придерживаемся мнения, что обе эти национальности являются аутентичными для белорусской территории, представители этих национальностей в равной степени представляют коренное население Беларуси.

В конце 1949 г. в республике числилось 484 белоруса. На наш взгляд, резкое снижение белорусского присутствия могло быть связано как со смертностью, так и с утратой белорусами национальной идентичности (в пользу русской). Покидать места проживания спецпереселенцам было запрещено вплоть до 1954 г.

В 1950-х гг. в регион пришел вольнонаемный труд, который использовался наряду с трудом репрессированного населения. Вольнонаемные рабочие формировались из бывших заключенных и из рабочих, приехавших по организационным наборам (комсомольским путевкам). Белорусская ССР вместе с РСФСР и Украинской ССР являлась основным поставщиком вольнонаемных кадров.

Приток рабочих и служащих стимулировался гарантированным жильем, высоким заработком («длинным рублем») и набором льгот для северян. Кроме того, жизнь на севере была окутана ореолом романтики.

К 1959 г. лидерами по численности в республике стали русские, следом за ними шли коми, украинцы, белорусы и немцы. Численность белорусов составила 22 622 человека (2,8% населения). Таким образом, за 20 лет (1939–1959 гг.) численность белорусов в Коми АССР увеличилась в 6,8 раза.

С 1960-х по 1980-е гг. численность белорусов в абсолютном выражении колебалась незначительно. Возможно, это было связано с тем, что организационный набор для работы в угольной, газовой и нефтяной промышленности республики в этот период производился в других регионах Советского Союза. В 1970 г. численность белорусского населения в Коми АССР составляла 24 705 человек, в 1979 г. – 24 763 человека, в 1989 г. – 26 730 человек (2,2% населения республики).

Наиболее высокая доля белорусов была в районах республики, где активно развивалась промышленность: Княжпогостском (3,5%), Интинском (3,0%), Воркутинском (2,9%), Вуктыльском (2,6%), Троицко-Печорском (2,6%), Печорском (2,5%), Сосногорском (2,5%), Усинском (2,4%) и Ухтинском (2,3%).

С конца 1980-х гг. численность белорусов в Республике Коми неуклонно снижалась. В 2010 г. в Коми насчитывалось 8 859 белорусов (1% населения республики), что втрое меньше, чем в 1989 г. Темпы снижения численности белорусов в этот период превысили общие темпы снижения численности населения республики [1].

На наш взгляд, снижение количества белорусского населения было вызвано действием следующих факторов: изменением общего направления миграции, связанного с

утратой севером экономической привлекательности; активизацией тенденций возвращения на историческую родину в связи с распадом Советского Союза; традиционному у северян-переселенцев отъезду с севера по достижении пенсионного возраста; утере (размыванию) белорусской национальной идентичности.

Действие указанных факторов автору пришлось наблюдать непосредственно, как члену семьи белорусских переселенцев, прожившему в Республике Коми с 1991 по 2006 гг.

Несмотря на относительную немногочисленность белорусской диаспоры в Коми, белорусы всегда играли активную роль в общественной, экономической и культурной жизни республики. С конца 1990-х гг. в Республике Коми действует белорусская национально-культурная автономия (Общественная организация «Белорусская Национально-культурная автономия в Республике Коми»).

О вкладе белорусов в развитие экономики, культуры, образования, а также о деятельности белорусской национально-культурной автономии в Коми подробно изложено в книге «След на северной земле» [2]. В данной книге в т. ч. описывается судьба семьи автора настоящего доклада [2, с. 198], публикуются стихи его матери – Светланы Анатольевны Кравцовой, посвященные Беларуси [2, с. 367]).

В текущем году в Коми стала знаковой акция Белорусской национально-культурной автономии под названием «От Коми до Бреста – дорогой Памяти и Славы». Цель акции – установить имена жителей северной республики, воевавших на территории Беларуси [3].

Литература

1. Жеребцов, И. Л. Белорусы в Республике Коми / И. Л. Жеребцов, Е. Н. Рожкин, И. И. Лейман // Журн. Белорус. гос. ун-та. История. – 2018. – № 2. – С. 82–93.

2. Крупенько, А. С. След на северной земле / А. С. Крупенько. – Сыктывкар : НКА «Беларусь» в РК, 2006. – 440 с.

3. Белорусы Коми собирают солдатские портреты и истории из военной жизни [Электронный ресурс]. – 2020. – Режим доступа: komiinform.ru/news/196226. – Дата доступа: 14.08.2020

Крыжэвіч А.С.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ПАДАННЕ ПРА ЯШУКОВУ ГАРУ: ПАМІЖ РЭАЛЬНАСЦЮ І ВЫДУМКАЙ

Якуб Колас у сваіх праявічаных і паэтычных творах даволі часта карыстаўся вуснапаэтычнай творчасцю свайго народа, запазычваў народныя сюжэты, а шмат якія кнігі пісьменніка насычаны апісаннем побыту простага чалавека, з усімі акалічнасцямі яго знешняга і ўнутранага свету. Народная творчасць выкарыстоўвалася беларускім класікам і перадавалася чытачам падрабязна, на годным узроўні, часам з новым мастацкім гучаннем, аднак улічваючы беларускую фальклорную традыцыю. Таму творы Коласа можна выкарыстоўваць як дадатковую крыніцу пры этнаграфічных даследаваннях. Нездарма даследчыкі творчай дзейнасці Якуба Коласа адзначалі, што амаль усе матэрыялы запісаныя Канстанцінам Міцкевічам як этнографам-аматарам, выкарыстаны ў яго мастацкіх творах. Этнаграфічныя матэрыялы не сталі чымсьці выпадковым, а наадварот адыгралі важную ролю ў фармаванні светапогляду пісьменніка і станаўленні яго творчага таленту [8, с. 30].

У трылогіі Якуба Коласа “На ростанях” ёсць шэраг народных матываў, паданняў, якія вельмі добра зафіксаваны і ўпісаны ў мастацкае палатно трылогіі. Да ліку народных

паданняў другой часткі трылогіі “У глыбі Палесся”, па-мастацку апрацаваных Якубам Коласам, варта аднесці аповед пра Яшукову гару. Для прадстаўлення поўнай карціны зместа народнага падання працуем увесць сюжэт вуснапаэтычнага твора, які падае ў сваёй апрацоўцы аўтар знакамітых “палескіх аповесцей”:

- *Мінём Яшукову гару, палавіна дарогі застаецца, - загаварыў дзядзька Раман.*

- *А ці далёка да Яшуковай гары?*

- *Вярсты яшчэ тры засталася.*

- *А скажыце, чаму гэта гара Яшуковай называецца?*

- *Ды так яе ўжо даўно называюць у нас. Расказваюць людзі розныя байкі, але напэўна ніхто добра не ведае. Тут, кажучы, пахаваны пан Яшук.*

- *А чаму ж яго пахавалі тут, у глухім лесе? – дапытваўся Лабановіч.*

- *Ды так, ужо тут намерці яму прыйшлося.*

- *А як ён памёр?*

Лабановіч даўно чуў, як толькі прыехаў у Цельшына, назву гэтай гары. Але яму не ўдалося даведацца яе гісторыі-легенды, хоць і не раз распытваў у тутэйшых людзей. Цяпер жа зноў абудзілася ў ім моцнае жаданне, а разам і надзея дачуцца аб гэтай гары.

- *Э, пане настаўніку, не варта проціў ночы і ўспамінаць аб ім: ліхі гэта быў пан - ну, так людзі кажучы. Дый смерць яго нялюдская была. Вось так, бачыце, расказваюць. Быў тут калісь маёнтак, і гэты лес, і балоты гэтыя належалі да яго. А ў маёнтку жылі паны. І пераходзіў ён ад аднаго пана да другога. Усялякія былі паны – і добрыя, і ліхія. Апошні з роду і быў пан Яшук, ды гэтакі ўжо вырадак, гвалтаўнік, што і свет не бачыў такога. Здзекваўся з людзей, забіваў іх бізунамі і такія вытвараў штукі, што ўрэшце і зямлі цяжка стала насіць яго. Людзі цярпелі, бо думалі, што калі цярпець, то лягчэй ад гэтага будзе, дый баяліся пана. Але часамі і дзерава не сцярпіць і скіне галіну, каб прыбіць чалавека. На свеце ёсць мера ўсяму. І тут так вось было. А пан гэты тое і рабіў, што або людзей катаваў, або баляваў, назганяўшы дзяўчат ды маладзіц, або на паляваннях прападаў. Так і прапаў на адным паляванні. Скончылася паляванне, збор трубіць пачалі, пазбіраліся паны, а пана Яшука няма і няма. Шукаць пачалі, народу яшчэ больш назганялі. А тут і бура такая паднялася, што лес крышыўся і стагнаў. І дагадаліся людзі, што пан напэўна навесіўся, бо з чаго ж бы такая бура была? І толькі на трэці дзень знайшлі пана. Вісеў пан Яшук паміж дзвюх тоўстых асін. Дрэвы таўшчэзнаю вярхоўкай з лазы перавіты былі, а на гэтай вярхоўцы гайдаў вецер пасіпелы труп пана Яшука. Тут і пахавалі яго, і курган над ім насыталі. Над балотам, калі заўважылі, горка такая даўгаваценькая цягнецца. На гэтай горцы курганок ёсць невялікі. Вось і сталі людзі гару называць Яшуковай. За доўгія часы многа на свеце рабілася. А праўда гэта было ці не – не ведаю” [3, с. 195-196].*

Аднак перад тым як патрапіць у трылогію “На ростанях”, зафіксавана народнае паданне маладым творцам было ва ўласным фальклорным сшытку пад назвай “**О крестьянских постройках**” (Деревня Люсіна, Минской губернии, Пинского уезда, Хотыничской волости) (Паводле апошняга збора твораў Якуба Коласа ў каментарых тома № 6 (с. 565) сцвярджаецца, што этнаграфічны нарыс настаўніка Міцкевіча рыхтаваўся па даручэнні Ф. Кудрынскага (былога выкладчыка вядомага пісьменніка), які працаваў у той час у Паўночна-Заходнім аддзеле Рускага геаграфічнага таварыства ў Вільні). Гэты сшытак уключаў дзевятнаццаць рукапісных старонак, дзе была дадзена агульная характарыстыка мясцовасці, а таксама апісаны побыт і заняткі мясцовых жыхароў. Фальклорныя нататкіносяць апісальны характар, аднак маюць пэўную навуковую каштоўнасць, бо ў іх прыводзіцца этнаграфічны матэрыял канкрэтнай мясцовасці. Пачынаюцца запісы з вызначэння адміністрацыйна-тэрытарыяльнай прыналежнасці вёскі Люсіна і геаграфічнага палажэння паселішча, якое разглядаецца даволі падрабязна, а таксама апісваецца ландшафт і водныя аб’екты ў наваколлях вёскі, згадваюцца

тапанімічныя назвы мясцовых узвышшаў. Аднак простаі згадкай узвышшаў апісанні не сканчваюцца, аўтарам прапануецца поўная выкладка народных уяўленняў пра канкрэтныя аб'екты: *“...Наивысшая точка этой гряды находится в семи верстах от деревни, по дороге в ближайшее селение Мальковичи. Она носит название Яшуковой горы. Гряда холмов, появляясь далее к югу, образует так называемую Шведову гору. Относительно этих гор никаких документов в виде сказаний не сохранилось. Правда, о Шведовой горе говорят, что здесь когда-то проходил швед с войском. Относительно Яшуковой горы сохранились два предания. Одно предание говорит, что на этой горе был бой между шведами и князем Яшуком и что последний был убит и похоронен там, отчего и самая гора получила название Яшуковой горы”* [4, с. 406]. Аўтары грунтоўнага выдання “Сакральная геаграфія Беларусі” Ірына Клімковіч і Людміла Дучыц таксама згадваюць аналагічны сюжэт першага падання пра Яшукову гару, пацвярджаючы запісы маладога цельшынскага настаўніка, а ў будучым знакамітага беларускага пісьменніка Якуба Коласа [9, с. 328]. Паданне з’яўляецца даволі тыповым, якое сведчыць пра падзеі Паўночнай вайны, што былі аб’ектызаваны з дапамогай элемента культурнага ландшафту. Больш за тое, гэта з’яўляецца сведчаннем, што мясцовая фальклорная (калектыўная) памяць захавала ўспаміны пра нашэсце шведаў. Даследчыкі адзначаюць, што фальклорныя “каментары” адносна безумоўна гістарычных аб’ектаў, згодна меркаванню мясцовых жыхароў, вельмі сціплыя, маюць характар тлумачэння-канстатацыі [5, с. 81]. Паданне, запісанае Якубам Коласам з’яўляецца прыкладам. Адзінае, што пазначаецца гэта імя забітага пана Яшука, але ніякіх акалічнасцяў пра яго смерць не згадваецца. Важна адзначыць, што адразу два ўзгорка звязваюцца са шведамі і іх знаходжаннем у ваколіцах вёскі Люсіна. Праўда нешта больш канкрэтнае пра прысутнасць шведскага войска і яго бойку з мясцовым панам невядома. Можна выказаць меркаванне, што адзін тапанімічны аб’ект з легендарнай гісторыяй мог паўплываць на другі, у выніку чаго абодва ўзгорка пачалі звязваць са шведамі. Падобны прыклад узаемаўплыву можна прывесці нават з ваколіцаў вёскі Люсіна, дзе найменнем Целяшоў Дуб называлі невялічкую рэчку, якая працякала ў чатырох вярстах ад паселішча (Дарэчы, якраз тапанімічнае найменне Целяшоў Дуб стала асновай для мастацкага пераўвасаблення ў “На ростанях” вёскі Люсіна ў Цельшына, дзе малады настаўнік Канстанцін Міцкевіч праводзіў свае маладыя гады). У часы Якуба Коласа праз Целяшоў Дуб (правы прыток Цны) быў пабудаваны мост, а вады было столькі, што чалавек мог утапіцца. Цяпер ад гэтай рэчкі няма ўжо і следу, а назва яе перанесена на навакольную мясцовасць каля Яшуковай гары, дзе расце якраз вялікі дуб [2, с. 47]. Першапачаткова ж тапанімічная назва Целяшоў Дуб таксама магла адносіцца менавіта да расліннага локуса. Згадкі пра падзеі Паўночнай вайны маюцца таксама ў паданні пра Шведскі брод у вёсцы Любашава Ганцавіцкага раёна, згодна якому мясцовы дзед Любаш пагубіў шведскае войска, завёўшы іх у непразлы брод [9, с. 283]. Такім чынам, усе прыведзеныя і прааналізаваныя паданні сапраўды сведчаць, што па тэрыторыі сённяшняй Ганцавіччыны хадзілі шведскія жаўнеры, а памяць пра іх дажыла да нашага часу.

Другое паданне пра сакральны аб’ект у фальклорных запісах “**О крестьянских постройках**” маладога настаўніка якраз адпавядае вуснапаэтычнаму сюжэту, што быў змешчаны ў трылогіі: *“Где-то в десяти верстах от Люсіна был богатый «двор», т.е. помещичья усадьба, куда и ходили люсінецы отбивать паницину. Никаких остатков от этого двора не сохранилось, если не принимать в расчет бугра земли да груды камней. В эту усадьбу приезжал какой-то безродный пан Яшук. Этот пан был большой ловелас, ухаживал за «девками» и молодыми бабами, что вызвало неудовольствие среди многих парней. Яшук был большой чудака, гуляка, страстный охотник. Он увлек одну красавицу-крестьянку, на которой хотел жениться панский лакей, а потом бросил ее с ребенком. Та с горя бросилась в речку и потонула. Однажды была охота. На пана Яшука выскочил дикий кабан. Пан выстрелил в него, но промахнулся. А кабан нарочно бежал медленно,*

выбирая «прогалины» - места, скудно поросшие кустарником или деревьями. Пан пустился верхом на лошади вдогонку. Долго он бежал, «отбился» от людей, заехал в незнакомый лес. Кабан вдруг пропал, точно провалился в землю. А в это время надвигалась ночь. Пан не знал, куда идти. Пробовал трубить и кричать, никто не отзывался. Вдруг ему почудилась песня. Что он там увидел, как провел ночь, об этом не упоминается. Но когда спохватились и стали искать пана, то его нашли повешенным на дереве. В рассказе не упоминается, какими судьбами пан очутился на дереве” [4, с. 406–407].

Сюжэты падання пра Яшукову гару ў фальклорных запісах і палескай аповесці “У глыбі Палесся” вельмі падобныя, але маюць і адрозненні, на якіх варта засяродзіцца. Вельмі цікавую акалічнасць заўважыў у адным са сваіх даследванняў трылогіі літаратуразнавец Аляксей Ненадавец, аналізуючы згаданае гістарычнае паданне, змешчанае ў раманае Якуба Коласа. Ён адзначае, што вуснапаэтычны твор пра Яшукову гару Якуб Колас свядома ўзмацніў фальклорнымі асаблівасцямі. Гэта датычыць моманту смерці пана, калі злосны прыгнятальнік быў павешаны паміж двух асін, якую ў народнай свядомасці звязваліся з праявамі нячыстай сілы і пагэтаму называлі чартоўскім дрэвам [7, с. 44]. Мусіць гэты сюжэт таксама пераклікаецца з этыялагічным міфам пра асіну, на якой, згодна народным уяўленням, павесіўся Юда і з гэтага часу лісце на ёй трапечацца, нават калі няма ветру [10, с. 28]. Развіваваючы думку шаноўнага даследчыка, адзначым, што пісьменнік завастрыў сацыяльную барацьбу ў народным сюжэце, дзе супрацьпастаўляецца пан і просты народ. У мастацкім апісанні падання чытаецца вобраз пана-гвалтаўніка над простым народам, які здэкваўся з людзей, забіваў іх бізунамі, але гэты сюжэт не быў характэрны для народнага падання, зафіксаванага самім Якубам Коласам у этнаграфічным нарысе. Такім чынам, становіцца відавочным, што прапанаваны матыў падання быў прыдуман самім аўтарам і сведчыць, пра мастацкую апрацоўку вуснапаэтычнага твора. Беларускі класік напоўніў народнае паданне новымі мастацкімі элементамі, якіх не было ў рэальных расповядах мясцовых жыхароў вёскі Люсіна сённяшняга Ганцавіцкага раёна. Дарэчы, вытокі з’яўлення такога матыву можна ўбачыць з меркавання Канстанціна Міцкевіча пра змест народнага падання яшчэ ва ўласных ранніх фальклорных запісах, дзе пазначаецца што “*другое предание сохранилось подробнее и отзывается большею современностью, захватывая эпоху крепостного права*” [4, с. 406].

З сюжэта народнага падання, зафіксаванага Якубам Коласам, смерць пана Яшука адбылася з-за самагабства дзяўчыны-сялянкі, якую гуляка і заўзяты паляўнічы кінуў на руках з маленькім дзіцём. У сваю чаргу ў палескай аповесці “У глыбі Палесся” смерць Яшука выступае як пакаранне за прычыненае гора простаму народу, бо як піша Якуб Колас “*на свеце ёсць мера ўсяму*”. З гэтага лагічна вынікае, што сюжэт народнага падання завастрае акцэнт не на сацыяльным зле, а хутчэй на парушэнні маральна-этычных каштоўнасцяў, што і сталася прычынай смерці пана. Пры гэтым паданне ў трылогіі “На ростанях” мае яскравую афарбоўку сацыяльнага канфлікту. Ва ўсім астатнім тэкст апрацаванага падання Якубам Коласам адпавядаў арыгіналу і перадаваў кантэкст народнага твора. Месца і акалічнасці смерці пана, па вялікаму рахунку, вельмі блізкія, бо ў народным паданні таксама згадваецца, што Яшук быў павешаны на дрэве. Болей за тое, частка сюжэта падання калі паднялася бура таксама засталася нязменнай у мастацкім творы і тлумачыцца ў фальклорным нарысе маладым творцам-этнографам асаблівасцямі вераванняў сялян-беларусаў: “*Нужно еще добавить к этому рассказу, что поднялась буря в лесу, когда повесился пан Яшук. Это замечание в глазах полешука имеет глубокий смысл: оно доказывает ту мысль, то верование полешука (да кстати и всего простого народа нашего края), что бури происходят оттого, что кто-то умер насильственной смертью – удавился, утонул и т. п.*” [4, с. 407]. Вельмі цікавая заўвага, бо паводле народных павер’яў вецер (ці ў дадзеным выпадку бура) звязваўся з тым светам і яго лічылі прыстанішчам дэманаў і духаў. Моцны працяглы вецер, асабліва ў сонечнае надвор’е,

паказваў на гвалтоўную і дачасную смерць чалавека, пераважна тапельніка або вісельніка. Вецер тады, згодна павер'ям, абураны дачаснасцю смерці хоча выплюнуць першага з вады, а другога – вырваць з пятлі [1, с. 80–81].

Разыходжанні паміж аўтэнтчным варыянтам падання і па-мастацку апрацаваным вуснапаэтычным твораў Якубам Коласам могуць тлумачыцца таксама кампазіцыйнай пабудовай усёй трылогіі “На ростанях”. Менавіта легенда аб Яшуковай гары ў пачатку другой кнігі трылогіі мае важнае значэнне ў раскрыцці ідэйна-тэматычнага зместу твора. У першай кнізе трылогіі Якуб Колас паказвае адносна спакойнае жыццё палескай вёскі ў пачатку XX стагоддзя. Аднак у другой кнізе гістарычнага рамана аўтар малюе іншую карціну вясковага жыцця. З разгортваннем зместа другой палескай аповесці становіцца зразумела, што не так на Палессі ўсё спакойна, як здаецца на першы погляд. Узрастанне рэвалюцыйных настрояў на пачатку XX ст. у Расійскай імперыі ўплывае на гатоўнасць пэўнай часткі сялянства ўзяцца за адстойванне сваіх правоў, як гэта намагаецца зрабіць у творы Аксён Каль. Змест падання якраз нам дае зразумець, што дзесьці у глыбінях сялянскай душы захоўваецца вякамі тоеная крыўда, а ў памяці народнай жыве легенда аб помсце сялян жорсткаму пану Яшуку [11, с. 32].

Важна адзначыць, што на падставе народных паданняў пра Яшукову гару яшчэ ў часы настаўніцтва Канстанцін Міцкевіч напісаў цэлае вершаванае апавяданне, якое, на вялікі жаль да сёння не захавалася. Між іншым пра гэта сведчыць сам народны паэт Беларусі: *“Можна і добра, што тая пісаніна не захавалася. Лёс Лабановіча ўвабраў у сябе задуму “Аднаго з сотні”. Гэта мусіў быць праявічы твор. Я вёў героя Сошкіна ад семінарыі і далей у жыццё. Увайшло ў “палескія аповесці” адно апавяданне, раней напісанае ў вершах. Помніш, дзядзька Раман расказвае Лабановічу пра Яшукову гару?”* [6, с. 79–80]. Больш ніякіх сведчанняў пісьменнік не пакінуў, але ж можна меркаваць што па змесце вершаванае апавяданне было вельмі падобным да праявічнага апісання народнага падання ў “палескіх аповясцях”.

Па-мастацку апрацаванае паданне, а тым больш этнаграфічны нарыс, відавочна сведчаць, што будучы знакаміты пісьменнік падчас свайго настаўніцтва ў Люсіна цікавіўся не толькі побытам тутэйшага жыхарства, але і мясцовымі паданнямі, абрадамі і вераваннямі, што складалі падмурак жыцця беларускага селяніна ў той час. Гэта разумеў і адчуваў Канстанцін Міцкевіч, пагэтану нездарма галоўны герой “На ростанях” Лабановіч, прататыпам якога з’яўляўся сам пісьменнік, прапаноўвае свайму сябру Турсевічу зладзіць падарожжа па ўласнай краіне: *“Што я табе хачу сказаць, – прамовіў Лабановіч, – давай вясно, як скончацца заняткі ў школах, паходзім па Беларусі, азнаёмімся з ёю бліжэй. А свае назіранні запішам, збяром багаты матэрыял. Працягнем яшчэ ў сваю кампанію якога-небудзь фатографа, здымкаў цікавых нарбім... Апрача смеху... Гэты план, разумеецца, распрацаваць трэба. Я толькі думку падаю”* [3, с. 85].

Яшчэ больш яскравае пацверджанне захаплення народнымі традыцыямі Канстанціна Міцкевіча можна знайсці ў другой частцы трылогіі “На ростанях”, калі галоўны герой Андрэй Лабановіч распавядае свае планы пра будучыя падарожжы маладой каляжанцы Вользе Віктараўне Андросавай: *“А вось якія мае мыслі: я хачу навучыцца рабіць фатаграфічныя знімкі, хачу купіць апарат. Вясно падбяру сабе кампанію вольных вандроўнікаў... У дэталях я яшчэ не прадумаў плану, а ў асноўных рысах ён такі – абыйсці пехатою цэлы раён, апісаць яго, сабраць народныя песні, легенды і іншыя віды народнай творчасці, багата ілюстраваць сваё падарожжа фатаграфіямі... Хачу сабраць цэлую галерэю ведзьмароў, вядзьмарак, шаптух і шаптуноў, бо гэты тып вымірае, і захаваць яго такім чынам для навучання патомкаў”* [3, с. 335–336].

Такім чынам, паданне пра Яшукову гару было не толькі зафіксавана Канстанцінам Міцкевічам ва ўласным этнаграфічным нарысе пра вёску Люсіна, але па-майстэрску апрацавана і ўвайшло ў адну з частак т.зв. “палескіх аповесцей”. Атрымалася надзвычай цікава, калі адзін пісьменнік пакінуў рукапісны запіс аўтэнтчнага фальклорнага сюжэта

падання і па-мастацку апрацаваны вуснапаэтычны твор. Менавіта гэта акалічнасць дае магчымасць разабрацца і выкрышталізаваць першапачатковы сюжэт народнага падання, а таксама яго мастацкую апрацоўку самім Якубам Коласам. Надзвычай важным працягам даследвання гэтай тэматыкі была б фіксацыя сённяшніх згадак пра аб'ект культурнага ландшафту, што не толькі мае назву, але праз вуснапаэтычны твор адлюстроўвае гістарычныя падзеі мінуўшчыны. Фіксацыя згадак пра Яшукову гару была б важным менавіта ў справе адлюстравання гістарычных рэалій сённяшняга дня.

Літаратура

1. Валодзіна, Т. Вецер / Т. Валодзіна, Л. Дучыц, У. Лобач // Беларуская міфалогія: Энцыклапедычны слоўнік. – Мінск : Беларусь, 2004. – С. 80–81.
2. Вярэніч, В. Л. Тапанімічныя назвы ў трылогіі Якуба Коласа “На ростанях” / В. Л. Вярэніч // Каласавіны, 1989. – С. 42–52.
3. Колас, Я. Апавяданні (1925–1951), раннія праявіны творы (1900–1906), пераклады (1907) / Я. Колас / рэд. С. А. Андраюк, Т. С. Голуб ; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мовы і літаратуры імя Я. Коласа і Я. Купалы. – Мінск : Беларуская навука, 2009. – 574 с. – Збор твораў у 20 т. – Т. 6.
4. Колас, Я. Трылогія “На ростанях”. Кніга першая і другая / Я. Колас; рэд. Т. С. Голуб ; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Я. Коласа і Я. Купалы. – Мінск : Беларус. навука, 2011. – 457 с. – Збор твораў у 20 т. – Т. 13.
5. Лобач, У. Феномен вайны ў міфапаэтычнай карціне свету беларусаў / У. Лобач // Беларускі фальклор: матэрыялы і даследаванні : зб. навук. прац / Нац. АН Беларусі, Цэнтр даслед. беларус. культуры, мовы і літ., філ. “Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы” ; рэдкал. : Т. В. Валодзіна (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Бел. навука, 2014. – Вып. 1. – С. 58–91.
6. Лужанін, М. Колас расказвае пра сябе / М. Лужанін. – Мінск : Беларусь, 1964 – 324 с.
7. Ненадавец, А. М. Легенды і паданні ў трылогіі Якуба Коласа “На ростанях” / А. М. Ненадавец // Каласавіны : матэр. навук. канф., прысвеч. 120-годдзю народнага паэта Беларусі Я. Коласа / склад. : Г. І. Зайцава, М. Н. Даніловіч. – Мінск, 2003 – С. 40–45.
8. Сабаленка, Э. Р. Этнаграфічная спадчына Якуба Коласа / Э. Р. Сабаленка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1969. – 132 с.
9. Дучыц, Л. Сакральная геаграфія Беларусі / Л. Дучыц, І. Клімковіч. – Мінск : Літаратура і мастацтва, 2011 – 382 с.
10. Салавей, Л. Асіна / Л. Салавей // Беларуская міфалогія : Энцыклапедычны слоўнік. – Мінск : Беларусь, 2004. – С. 28.
11. Тамашова, Л. Ф. Вывучэнне трылогіі “На ростанях” у школе / Л. Ф. Тамашова. – Мінск : Нар. асвета, 1969. – 124 с.

Курцова В.М.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

НАЗВЫ НЕКАТОРЫХ МІКРАТАПАНІМІЧНЫХ АБ'ЕКТАЎ НА ГІДРАНІМІЧНЫМ ЛАНДШАФЦЕ БЕЛАРУСІ

*Даследаванне выканана пры фінансавай падтрымцы БРФФД у рамках
навуковага праекта № Г19-078 «Мікратапанімічны лінгваландшафт Беларусі»*

Ландшафтная лексіка служыць для намінацыі натуральных прыродна-геаграфічных аб'ектаў. Традыцыйна яна падзяляецца на ландшафтную лексіку сушы і лексіку, прысвечаную апісанню гідраландшафту. У беларускім мовазнаўстве гэта група абазначальных сродкаў не была спецыяльным прадметам аналізу, хоць у розных крыніцах,

найперш у “Лексічным атласе беларускіх народных гаворак” [8; скарачана ЛАБНГ] адлюстраванню намінацыйнага складу дадзенай групы слоў прысвечана істотная колькасць карт, якія ўтрымліваюць багаты пазнаваўча-інфармацыйны матэрыял. Яго пэўная частка як сістэматызаванай крыніцы звестак пра асаблівасці беларускага гідраландшафту ўключана ў лексіка-тэматычны слоўнік “Плытніцтва” [12, с. 214–223], асобныя абазначальныя сродкі сустракаюцца таксама ў розных дыялекталагічных выданнях.

Лексіка, якая адносіцца да абазначальных сродкаў гідраландшафту, характарызуецца неаднароднасцю, у складзе яе аб’ектаў вылучаюцца такія, якія належаць да асноўных тыпаў водных аб’ектаў, напрыклад, рака, возера, ручай, вадаём, крыніца. Усе астатнія, як напрыклад, дно (ракі), выток, вусце, старыца, бераг і інш., утвараюць унутрысістэмныя разрады слоў у групе асноўных тыпаў водных аб’ектаў. Да разрады не асноўных водных аб’ектаў належаць назвы віроў. З улікам таго, што намінацыйнае абазначэнне віроў адносіцца да агульнаўжывальнай лексікі, падобныя сродкі ўключаны ў нарматыўныя слоўнікі. Як літаратурнамоўная адзінка ў лексікаграфічных крыніцах падаецца толькі адно слова *вір*. У беларускіх народных гаворках ужываецца 35 намінацый, пры гэтым 30 з іх – субстантывы [8, т. 2. к. 66; с. 46–47]. Найбольш вядомае ў групе назоўнікавых найменняў слова *вір* належыць да агульнараспаўсюджаных. Радзей сустракаюцца яго аднакаранёвыя назвы, часам адрозныя толькі па граматычнай лікавай форме (*віркі’* (Сімвалам ‘ перадаецца націскная галосная), *віро’к*, *віры’*). Дастаткова шырокія арэалы займаюць лексемы *кру’ча* (паўднёвы рэгіён з пераважным пашырэннем ва ўсходнепалескіх гаворках) і *о’мут* (галоўным чынам паўночна-заходняя зона). Сярод субстантыўных назваў, якія ўтвараюць лакальныя арэалы, – *гарічо’к* (наваколле Магілёва), *я’ма* (рэгіён Случчыны і наваколле г. Бярозы на Брэстчыне). Назвы *бу’хта*, *віхо’р*, *бурча’к*, *бук*, *вярту’ха*, *вярцёбы* або распаўсюджаны на невялікай тэрыторыі, або “рассеяны” па ўсім гідраландшафце. Іншыя з абазначальных сродкаў – словазлучэнні, якія складаюцца з прыметніка і назоўніка (*куміна’ вада’*, *раву’чая вада’*). Адзінкава для характарыстыкі віравой вады ўжываецца дзеяслоў і канструкцыя, адпаведная сказу (*кру’ціць*; *бывано’м ідзе’ вада’*) [8, т. 2. к. 66; с. 46–47].

Неабходнасць ведання асноўных лексічных сродкаў, які выкарыстоўваюцца ў анамастычным корпусе найменняў віру, абумоўлена патрэбай разгляду, якія са слоў дадзенай групы ў наступным падлягалі аналізацыі і наколькі актыўна адбываўся гэты працэс.

Суцэльная выбарка назваў малых геаграфічных аб’ектаў з наступных анамастычных крыніц: з кнігі “Мікратапанімія Беларусі” [10], рэгіянальных слоўнікаў мікратапанімічных назваў Гродзеншчыны [1], Магілёўшчыны [13], спецыяльнага геаграфічна-статыстычнага слоўніка Магілёўшчыны [3], слоўніка мікратапанімічных аб’ектаў Івацэвіччыны [4], манаграфічнага даследавання Г. А. Івановай [6], а таксама мікратапанімічныя падборкі, змешчаныя як самастойныя часткі ў некаторых дыялектных слоўніках [7; 14] і розных дыялекталагічных зборніках [2; 5] – паказала, што корпус такіх найменняў аб’ядноўвае 82 адзінкі. У сістэме мікратапанімічных назваў гідранімічных аб’ектаў асноўную частку складаюць двухслоўныя намінацыі. На іх прыпадае 74,4% ад агульнай колькасці мікратапанімічных імёнаў, астатняя частка – 25,6% – гэта аднаслоўныя назвы. Найбольшая колькасць аднаслоўных намінацый зафіксавана ў “Тураўскім слоўніку”, іх 14 (амаль 61%), калі не ўлічваць назвы тыпу *Сы’сін* або *Грузкая*. Пры гэтым у слоўніку падаюцца 23 мікратапанімічныя адзінкі. Адметная асаблівасць мікрагідронімаў, зафіксаваных на тэрыторыі Тураўшчыны, у тым, што іх назвы пераважна належаць да самастойных найменняў, яны не з’яўляюцца адапелятыўнымі ўтварэннямі лексем, якімі ў беларускіх народных гаворках абазначаецца паняцце вір (Корпус такіх найменняў адлюстраваны на карце «Вір». Гл.: ЛАБНГ. Т. 2. Карта 66. Больш падрабязны матэрыял падаецца ў каментарыі да карт // Тамсама. – С. 46–47), за выключэннем аднаго

абазначальнага сродку – назвы *Віро'к*.

ВІРО'К *м.* Вір. в. Мачуль Стол. (Скарачэнне раёнаў з'яўляецца агульнапрынятым для выдання “Беларуская дыялекталогія. Матэрыялы і даследаванні: зб. навук. арт.”) (ТС, т. 5, с. 392).

Наогул у агульным корпусе намінацый дробных водных аб'ектаў, суадносных з адпаведнымі апелятывамі, няшмат. Сярод іх *Бук, Я'ма, Юро'к, То'ня*.

БУК *м.* Вір. Глыбокая яма ў рацэ. в. Палік Барыс. (МБ) (Прыклады падаюцца па ўзоры, прынятым для перспектыўнага слоўніка аб'ектна-тэматычных мікратапанімічных назваў, якія рыхтуецца ў адзеле дыялекталогіі і лінгвагеаграфіі Інстытута мовазнаўства імя Якуба Коласа).

Я'МА *ж.* Вір. в. Аўсяніца Шчуч. (БД 2).

ЮРО'К *м.* Вір. На рацэ Фядоска. в. Альшаніца Івац. (Зайка).

ТО'НЯ *ж.* Вір, на рэчцы Грыўда. *Даўней там быў вадзяны млын, на драўляных сваях стаяў.* в. Яглевічы Івац. (Зайка).

Таксама некаторыя апелятывы, зафіксаваныя ў якасці анамастычных адзінак у паняццёвай групе вір, выступаюць як наменклатурныя адзінкі ў складзе двухслоўных або састаўных мікратапанімічных намінацый. Сярод іх мікрагідронімы з кампанентамі *я'ма, я'міна, во'тмут*.

ЖЫДО'ЎСКАЯ Я'МА (*Жыдо'ўска Я'ма*). Вір. вв. Старажоўцы, Хачэнь Жытк. (ТС).

МЫ'ЛЕНСКАЯ Я'МА. Вір, глыбокi. в. Каменка Мсцісл. (СМ Маг.).

МАРТЫ'НАВА Я'МІНА. Вір, на рацэ Друць. в. Зарэчча Кругл. (ГССМ).

КАНШО'НКАВЫ ВО'МУТ. Вір, на рацэ, каля сенажаці Каншонка. в. Праточнае Бых. (СМ Маг.).

КАНШО'НКАВЫ ВО'ТМУТ. Вір. У рэчцы Уша каля сенажаці Каншонка. в. Рудня Чэрв. (МБ).

НА КРУ'КАВЫМ ВО'ТМУЦЕ. Вір. Насупраць сенажаці Крукава. в. Рудня Чэрв. (МБ).

АРЦЁМАЎ ВО'МУТ. Вір. Калісьці тут утапіўся Арцём. в. Праточнае Бых. (СМ Маг.).

Большасць аднаслоўных мікратапонімаў мае празрыстую матывацыю. Назвы некаторых абумоўлены семантыкай караня *-мель-*: *Отмель, Пераме'лка*. Мікратапонім *Пераме'лка* захоўвае, відавочна, значэнне апелятыва *перамел* ‘неглыбокае месца на ўсю шырыню ракі, на возеры, мель’ [15, т. 9, с. 61]. Адпаведная семантыка характэрна таксама намінацыі *Отмель*, якая ўяўляе сабой мясцовы адаптацыйны варыянт лексемы *водмель* ‘неглыбокае месца ў рацэ, возеры’ [15, т. 2, с. 181]. Абодва мікратапонімы з'яўляюцца ўтварэннямі ад *-мель-*.

О'ТМЕЛЬ *ж.* Вір. в. Хачэнь Жытк., в. Альпень Стол. (ТС).

ПЕРАМЕ'ЛКА (*Перамі'лко*) *н.* Вір. в. Хачэнь Жытк. (ТС).

Назвы *Млін, Мліні'шчы* захоўваюць характэрную для тураўскіх гаворак фанетычную форму *змлін* ‘млын’. Адзначаныя мікратапонімы ўяўляюць сабой вынік метанімічнага пераносу. Перанос значэння апелятыва *млын* ‘будынак з прыстасаваннямі для размолу збожжа’, ‘машына для здрабнення розных прадметаў’ → ‘глыбокае месца ў рацэ з змай, дзе адбываецца завіхрэнне плыні’ ўяўляецца матываваным, з улікам таго, што на тэрыторыі Беларусі, у тым ліку на поўдні, на мясцовых рэках Прыпяці, Гарыні, Стыры і інш., для гаспадарчых патрэб шырока выкарыстоўваліся вадзяныя млыны [11, с. 322]. Відаць, некалі тут сапраўды быў млын, таму за гідралагічным аб'ектам замацавалася суадносная з ім назва. Указанне на магчымую наяўнасць падобнай пабудовы ўтрымлівае мікратапонім *Мліні'шчы*. Фармат *-шчы* ў складзе розных назваў невялікіх аб'ектаў звычайна сігналізуе пра месца яго знаходжання.

МЛІН *м.* Вір. в. Хачэнь Жытк. (ТС).

МЛІНІ'ШЧЫ (*Мліні'шча*) *мн.* Вір. в. Мачуль Стол. (ТС).

Сярод іншых аднаслоўных назваў, не матываваных кантэкстам, якія суадносяцца са значэннем адпаведных апелятываў, – найменні *Лужо'к*, *Перадзе'лы*. Мікрагідронім *Лужо'к* сваім паходжаннем звязаны, відавочна, з апелятывам *луг*, якому характэрны значэнні ‘луг, нізкае месца, сенажаць (звычайна ў лесе)’, ‘пераважна заліўная сенажаць’ [14, т. 3, с. 46]. Адпаведны яму дэмінітуў захоўвае тую ж семантыку. Мікратапанімічнае найменне *Перадзе'лы* з’яўляецца, як відавочна, аддзяяслоўным утварэннем. Дзеяслоў *перадзелаць*, які лічыцца рускамоўным запазычаннем, адаптаваным у беларускіх народных гаворках, характэрны найперш для тэрыторыі ўсходняй зоны, не зафіксаваны ў “Тураўскім слоўніку”. Але на моўнай прасторы Беларусі вядома некалькі ўласных назваў у форме *Перадзел*, *Перадзелы*. Іх з’яўленне тлумачыцца “зямельнымі перадзеламі ў сувязі з рэформай 1861 года, сямейнымі і іншымі абставінамі” [9, с. 280]. Мабыць, у мікрагідроніме *Перадзе'лы* замацаваліся вынікі тых дзяржаўных сацыяльна-гаспадарчых або сямейных землеўпарадкаванняў, якія адбываліся ў гэтым рэгіёне ў даўнейшы час.

Да ліку адметных аднасастаўных назваў належыць мікратапонім *Пліта'*. У тураўскіх гаворках лексема *пліта'* мае значэнне ‘ссохлая луста зямлі, крыга’ [14, т. 4, с. 61], таму яе нельга разглядаць як базавы апелятыў для развіцця анімізацыі. Сярод прымальных значэнняў лексемы *пліта*, якія зафіксаваны ў беларускіх гаворках і якія можна пэўным чынам суадносіць з мікратапонімам, гэта значэнне ‘памост ці камень на беразе рэчкі, дзе мыюць бялізну’ [15, т. 9, с. 204–205]. Такая матывацыя магчымая, аднак яе нельга лічыць пераканальнай.

ПЛІТА' *жс.* Вір. в. Альшаны Стол. (ТС).

Адапелятыўная назва *Про'рва*, суадносная з адпаведнай лексмай, якая вядома ў народных гаворках як полісемант, атрымала сваё найменне па агульнай прыкмеце, характэрнай самой рэаліі, – ‘бездань’ [15, т. 9, с. 33–34].

ПРО'РВА *жс.* Вір, глыбокі, на рацэ Зубар. в. Баронькі Касц. (ГССМ).

У адносінах да іншых мікрагідронімаў дадзенай групы заўважым: іх матывацыя ў значнай ступені абумоўліваецца індывідуалізацыяй аб’екта, выкліканай і абумоўленай мясцовымі рэаліямі. З-за адсутнасці кантэкстаў, матывацыйных, тлумачальных, апавядальных, нельга пераканаўча разважаць пра лінгвістычныя крытэрыі замацавання за воднымі аб’ектамі пэўных намінацый.

ДО'ЧАРП (*До'чэрт*) *м.* Вір. в. Хачэнь Жытк. (ТС).

ПЭ'НЬВІРА' (*Пэ'ньвіра'*) *жс.* Вір. в. Мачуль Стол. (ТС).

РАБЕ'Ц (*Рябе'ц*) *м.* Вір. в. Альшаны Стол. (ТС).

ЧА'ПЛЯ *жс.* Вір. в. Мачуль Стол. (ТС).

ЦАРЫ'ЦА *жс.* Вір. На рэчцы Грыўда. в. Грыўда Івац. (Зайка).

Сярод аднаслоўных мікрагідронімаў, паходжанне якіх, калі меркаваць па форме, не звязана з апелятыўнай лексікай, назвы *Але'ндры*, *Васілёўцы*.

АЛЕ'НДРЫ *мн.* Вір. На рэчцы Пратва. в. Рацкевічы Івац. (Зайка).

ВАСІЛЁЎЦЫ (*Васілёўца*) *мн.* Вір. в. Альшаны Стол. (ТС).

З гэтых назваў пэўную загадкавасць мае мікрагідронім *Але'ндры*. У вядомых беларускіх лексікаграфічных крыніцах, а таксама “Этымалагічным слоўніку беларускай мовы” слова ў такой ці мадыфікаванай форме не зафіксавана. Яно таксама не падаецца ў выданні В. П. Лемцюговай “Тапонімы распавядаюць”. Магчыма, мікратапонім атрымаў назву па мясцовым варыянце аднаго з мужчынскіх імёнаў.

Больш прадстаўнічую групу ў параўнанні з аднаслоўнымі назвамі віру складаюць двухсастаўныя мікратапонімы, да іх адносяцца таксама найменні тыпу *Суда'ў*, *Сы'сін*, дзе наменклатурны кампанент адсутнічае. Мікрагідронімы адзначанага тыпу належаць да малачастотных. Двухсастаўныя найменні – гэта індывідуалізаваныя назвы. Замацаванне за вірамі дыферэнцыяльных назваў для большасці зафіксаваных выпадкаў мае аднастайны характар. Як правіла гэта намінацыі з наменклатурным кампанентам *вір* (рэдка *віро'к*, *віры'ла*) у іх складзе (у групе двухкампанентных такія назвы складаюць крыху больш

75%). Уласна дыферэнцыяльным кампанентам назвы мікрагідроніма з'яўляецца прыметнік. Зыходнай базай ад'ектываў служаць пераважна ўласныя імёны асоб мужчынскага (часцей) ці жаночага полу, мясцовыя мянушкі, прозвішчы, міфічныя істоты-насельнікі воднай прасторы і інш., месца пражывання якіх знаходзіцца побач з вірам.

КРУПЕ'НІН ВІР. Вір. З былой сядзібай тут дзеда Крупені. в. Балбечана Гор. (СМ Маг.).

ПАНА'САЎ ВІР. Вір. в. Ліпск Кругл. (МБ).

ГА'ПКІН ВІР. Вір, на рацэ, насупраць Гапкінай хаты. в. Славені Шкл. (СМ Маг.).

КНЯЗЁЎ ВІР. Вір, на рацэ Сож. г. Крычаў (ГССМ).

ПАПО'Ў ВІР. Вір, на рацэ Бася. а. г. Маслакі Гор. (ГССМ).

РУСА'ЛЧЫН ВІР. Вір, на рацэ. Тут, паводле падання, жылі русалкі. в. Маслакі Гор. (СМ Маг.).

У некаторых выпадках штуршком для надання апелятыву асабістай назвы паслужылі трагічныя абставіны, якія адбыліся на месцы знаходжання прыроднага гідрааб'екта. Аднак у большасці мікратапонімаў кантэкстуальнае, матывацыйнае тлумачэнне адсутнічае, таму хоць аднясенне мікрагідроніма, утворанага па мадэлі *ад'ектыў+наменклатурны кампанент вір*, і з'яўляецца матываваным, відавочным (кіруючыся формай ад'ектыва), быць абсалютна перакананым у прычынах з'яўлення назвы нельга.

НАТА'ЛЬКІН ВІР. Вір, рачны. Калісьці ў ім утапілася дзяўчына Наталька. в. Нясята Кліч. (СМ Маг.).

КА'ЦІН ВІР. Вір, у рэчцы Бесядзь. Тут калісьці хлопец утапіў сваю каханую дзяўчыну Кацю. в. Юзафоўка Хоц. (СМ Маг.).

ПАНА'САЎ ВІР. Вір. Тут утапіўся Панас. в. Старасёлы Чав. (СМ Маг.).

У часткі назваў ад'ектыў мае адзаонімнае ўтварэнне, аднак ступень пашыранасці такіх назваў абмежаваная.

КО'НСКІ ВІР. Вір, на рацэ Бася. в. Карасі Шкл. (ГССМ).

КО'НСКІ ВІР. Вір, на ручаі Ржаўка. в. Ржавец Чэрык. (ГССМ).

КАРО'ЎСКІ ВІР. 1. Вір, на рацэ Бесядзь. а. г. Баханы Хоц. 2. Вір, на ручаі Ржавец. в. Ржавец Чэрык. (ГССМ).

МЯДЗВЕ'ДЗЕЎ ВІРО'К (*Медзве'дзеў Віро'к*). Вір. в. М. Малешава Жытк. (ТС).

Адзінкава сустракаюцца мікрагідронімы, асновай матывацыі якіх сталі культавыя ўстановы, якія, мабыць, размяшчаліся непадалёку ад віроў, а таксама асобы прадстаўнікоў рэлігійнага свету.

КАПЛІ'ЧНЫ ВІР. Вір, на рацэ Ліпаўка. в. Чырвоны Бор Бял. (ГССМ).

БАГАРО'ДЗІЦКІ ВІРО'К (*Богоро'дзіцкі Віро'к*). Вір. в. Альшаны Стол. (ТС).

Мікрагідронімы, у назвах якіх адлюстроўваюцца фізічныя асаблівасці гідрааб'екта – форма, характар дна ў вадаёме, глыбіня і некаторыя інш., – фіксуецца рэдка.

КРУТЫ' ВІР. Вір, на рацэ. Названы паводле формы. в. Туркі Бабр. (СМ Маг.).

КРУ'ГЛЫ ВІР. Вір, на рацэ Каменка. вв. Марцянавічы, Дарожкавічы Кругл. (ГССМ).

КА'МЕННЫ ВІР. Вір, на рацэ Арціслаўка. в. Нічыпаравічы Шкл. (ГССМ).

ДЗІ'КІ ВІР. Вір, у сутоку рэк Вабіч і Друць. Бял. (ГССМ).

Да дадзенай групы належаць таксама аднаслоўныя найменні, наменклатурны кампанент якіх апушчаны:

БЯЗДО'ННЫ *м.* Вір, глыбокі. в. Балбечына Гор. (СМ Маг.).

ВЫСО'КІ *м.* Вір, на рэчцы. в. Сідаравічы Маг. (СМ Маг.).

ГРУ'ЗКАЯ (*Грузка*) *ж.* Вір. в. Альшаны Стол. (ТС).

У групе мікрагідронімаў асаблівае месца займаюць двухкампанентныя назвы без наменклатурнага абазначальнага сродку. Яны, як і большасць адрозных некаторымі асаблівасцямі падгруп мікратапонімаў віроў, характарызуецца малачастотнасцю

ўжывання. Структурна такія назвы ўвасабляюць мадэль *ад'ектыў+назоўнік*. Ад'ектывам, як і ў большасці гідранімічных намінантаў, выступае прыметнік, утвораны ад уласнага імя або назоўніка, які абазначае пэўнае сацыяльнае становішча асобы. Іншыя дыферэнцыяльныя прыкметы, якія паслужылі асновай для назвы віру, звязаны, відаць, з мясцовымі падзеямі, але кантэкстуальна гэта нічым не падмацоўваецца.

ПАПО'Ў ПЛОТ (*Попо'ў Плот*). Вір. в. М. Малешава. Жытк. (ТС).

ДА'СЕВА ГАРА' (*Да'сява Гара'*). Вір. Глыбокае месца з высокім берагам. в. Купіск Навагр. (МБ).

ПА'ЎЛАВА ШЫ'БІНКА. Вір, у рацэ. Некалі насупраць яго жыў Павел. в. Малуноўка Хоц. (СМ Маг.).

РЫ'БЕЧА ХА'ТА. Вір. в. Старажоўцы Жытк. (ТС).

ЧО'РНЫ ПЕНЬ. Вір. в. Хачэнь Жытк. (ТС).

Такім чынам, аналіз паказаў: намінатыўныя сродкі, якія выкарыстоўваюцца для называння віроў, падзяляюцца на дзве колькасна нераўназначныя групы – адапелятыўныя намінацыі і намінацыі, асноўнай характарыстыкай якіх выступае прымета, выражаная прыметнікам. Колькасць субстантыўных мікратапонімаў у агульным корпусе онімных назваў неістотная, яна складае прыкладна трэцюю частку. Адапелятыўныя назвы лакалізаваны галоўным чынам у межах усходнепалескага рэгіёна – на Тураўшчыне. На Мазыршчыне, мікратапанімічная прастора якой адлюстравана ў выданні Г. А. Івановай “Мікратапанімія Мазырскага Палесся”, назвы віроў не падаюцца. Таму з-за адсутнасці адпаведнай інфармацыі нельга меркаваць пра гідранімічную ўнутрысістэмную спецыфіку ўсходнепалескага рэгіёна наогул. На лакальным, тураўскім, фрагменце онімны палескі гідраландшафт з’яўляецца адметным па лексічных сродках: у дыхатамічнай адносіне *онім* ↔ *апелятыў* яе онімная частка, ці ўласна назва віру, складаецца пераважна з імёнаў, якія рэпрэзентуюць лексіка-граматычны клас назоўнікаў. Інакш кажучы, прадметнасць стала дыферэнцыяльнай характарыстыкай для надання гідрааб’екту статусу мікратапоніма. Пры гэтым онімныя адзінкі ў большасці зафіксаваных выпадкаў не суадносяцца з абазначальнымі сродкамі анамасіялагічнага корпуса найменняў паняцця вір. Гідрааб’ект атрымаў сваю намінацыю па вылучальных асаблівасцях, выдзеленых мясцовымі жыхарамі. На ўсёй іншай тэрыторыі Беларусі пануючымі з’яўляюцца двухслоўныя назвы. У бінарных найменнях выдзяляльную ролю пры называнні віроў як мікратапанімічных аб’ектаў выконвае ад’ектыў. Выразная асаблівасць двухслоўных назваў – наяўнасць наменклатурнай адзінкі ў яе складзе – *вір, я’ма, во’мут, во’тмут*. Сярод іх пашыранай з’яўляецца апелятыў *вір*, усе іншыя – адзінкавыя па частотнасці выкарыстання. Мікрагідронімы, у структуры якіх не зафіксаваны наменклатурны кампанент, належаць да рэдкіх (пяць фіксацый). Ад’ектывы ў групе двухслоўных назваў маюць галоўным чынам адантрапонімнае паходжанне. Прыметнікі, якія актуалізуюць пэўныя прыродныя асаблівасці віроў тыпу *круты, круглы, бяздонны*, малачастотныя па ўжывальнасці.

З улікам вышэйсказанага можна зрабіць выснову: на нацыянальным гідраландшафце ўласнае імя, дакладней вытворны ад яго прыметнік, з’яўляецца галоўнай дыферэнцыяльнай прыкметай, якая стала асновай і адначасова матывацыйным забеспячэннем для назваў віру.

Скарачэнні крыніц

- Д 2] – Беларуская дыялекталогія. Матэрыялы і даследаванні: зб. навук. арт. Да 100-годдзя з дня нараджэння Ю. Ф. Мацкевіч / Нацыянальная акадэмія навук Беларусі, Ін-т мовы і літаратуры імя Якуба Коласа і Янкі Купалы, рэд. В. М. Курцова, Л. П. Кунцэвіч, Т. М. Трухан. – Мінск : Беларус. навука, 2012. – Вып. 2. – С. 66–80.
-] – Геаграфічна-статыстычны слоўнік Магілёўскай вобласці: у 3-х / аўтар-ССМ уклад. І. М. Шаруха ; распрац. картаграф. мат-лаў Н. Б. Тупіцына. – Магілёў : УА

- “МДУ імя А. А. Куляшова”, 2012. – Т. 1 : А–Ж. – 220 с.; Т. 2 : З–О. – 236 с.; Т. 3 : П–Я. – 252 с.
- Зайка, А. Мікратапаніміка Івацэвіччыны / А. Зайка. – Мінск : Тэхналогія, 2018. – 227 с.
- Мікратапанімія Беларусі. Матэрыялы / рэд. М. В. Бірыла, Ю. Ф. Мацкевіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1974. – 328 с.
- Слоўнік мікратапонімаў Магілёўшчыны / склад. С. В. Клімуць [і інш.]. – Магілёў : МДУ імя А. А. Куляшова, 2004. – 208 с.
- Тураўскі слоўнік: у 5 т. / Акад. навук БССР, Ін-т мовазнаўства імя Якуба Коласа; склад. А. А. Крывіцкі [і інш.]; рэд. А. А. Крывіцкі. – Мінск : Навука і тэхніка, 1982–1987. – Т. 1 : А–Г. – 255 с.; Т. 2 : Д–К. – 271 с.; Т. 3 : Л–О. – 311 с.; Т. 4 : П–Р. – 360 с.; Т. 5 : С–Я. – 424 с.

Літаратура

1. Анамастычны слоўнік Гродзеншчыны: у 2 ч. / В. М. Ламака [і інш.]; пад рэд. П. У. Сцяцко; М-ва адукацыі РБ, Гродз. дзярж. ун-т імя Янкі Купалы. – Гродна : ГрДУ, 2005. – Ч. 1. Мікратапонімы. – 347 с.
2. Беларуская дыялекталогія: Матэрыялы і даследаванні: зб. навук. арт. / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мовы і літаратуры імя Якуба Коласа і Янкі Купалы; рэд. Л. П. Кунцэвіч, В. М. Курцова. – Мінск : Беларус. навука. – Вып. 1. – 2010. – С. 72–83; Вып. 2. – 2012. – С. 66–80; Вып. 3. – 2014. – С. 124–150; Вып. 4. – 2016. – С. 173–186; Вып. 5. – 2018. – С. 140–145.
3. Геаграфічна-статыстычны слоўнік Магілёўскай вобласці: у 3-х / аўтар-уклад. І. М. Шаруха; распрац. картаграф. мат-лаў Н. Б. Тупіцына. – Магілёў : УА “МДУ імя А. А. Куляшова”. – Т. 1 : А–Ж. – 2012. – 220 с.; Т. 2 : З–О. – 2013. – 236 с.; Т. 3 : П–Я. – 2013. – 252 с.
4. Зайка, А. Мікратапаніміка Івацэвіччыны / А. Зайка. – Мінск : Тэхналогія, 2018. – 227 с.
5. 3 анамастыкі // Гавораць чарнобыльцы: з мясцовых гаворак чарнобыльскай зоны ў Беларусі / склад. і навук. рэд. А. А. Крывіцкі. – Мінск : ЦНБ АН РБ, 1994. – С. 75–81.
6. Иванова, А. А. Микротопонимия Мозырского Полесья / А. А. Иванова. – Мозырь : УО МГПУ им. И. П. Шамякина, 2007. – 220 с.
7. Клундук, С. С. Слова да слова– будзе мова: Дыялектны слоўнік в. Фядоры / С. С. Клундук; Брэсц. дзярж. ун-т імя А. С. Пушкіна. – Брэст : БрДУ, 2010. – С. 15–21.
8. Лексічны атлас беларускіх народных гаворак: у 5 т. / пад рэд. М. В. Бірылы, Ю. Ф. Мацкевіч. – Мінск, 1994. – Т. 2 : Сельская гаспадарка. – 145 с. – 354 карты.
9. Лемцюгова, В. П. Тапонімы распаўядаюць : навук.-папулярн. эцюды / В. П. Лемцюгова. – Мінск : Літаратура і Искусство, 2008. – 416 с.
10. Мікратапанімія Беларусі. Матэрыялы / рэд. М. В. Бірыла, Ю. Ф. Мацкевіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1974. – 328 с.
11. Мінько, Л. І. Млын вадзяны / Л. І. Мінько // Этнаграфія Беларусі : энцыкл. / рэдкал. : І. П. Шамякін (гал. рэд.). – Мінск : БелСЭ, 1989. – С. 322.
12. Плытніцтва: тэматычны слоўнік / Нац. акад. навук Беларусі, Цэнтр даслед. беларус. культуры, мовы і літ., Ін-т мовазнаўства імя Якуба Коласа; рэдкал. В. М. Курцова [і інш.]; навук. рэд. В. М. Курцова. – Мінск : Беларус. навука, 2019. – 297 с. : іл.
13. Слоўнік мікратапонімаў Магілёўшчыны / склад. С. В. Клімуць [і інш.]. – Магілёў : МДУ імя А. А. Куляшова, 2004. – 208 с.
14. Тураўскі слоўнік: у 5 т. / Акад. навук БССР, Ін-т мовазнаўства імя Якуба Коласа; склад. А. А. Крывіцкі [і інш.]; рэд. А. А. Крывіцкі. – Мінск : Навука і тэхніка,

1982. – Т. 1 : А–Г. – 255 с.; Т. 2 : Д–К, 1982. – 271 с.; Т. 3 : Л–О, 1984. – 311 с.; Т. 4 : П–Р, 1985. – 360 с.; Т. 5 : С–Я, 1987. – 424 с.

15. Этымалагічны слоўнік беларускай мовы: у 14 т. / пад рэд. В. У. Мартынава, Г. А. Цыхуна ; Акад. навук БССР, Ін-т мовазнаўства імя Якуба Коласа. – Мінск : Навука і тэхніка, 1978–2017. – Т. 1–14.

*Кудреватых И.П.
(Республика Беларусь, г. Минск)*

КОММУНИКАТИВНО-ПРАГМАТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ЯЗЫКОВЫХ СРЕДСТВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА КАК ОТРАЖЕНИЕ ИНДИВИДУАЛЬНО-МЕТАФОРИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ МИРА ПИСАТЕЛЯ

Комплексное изучение художественного текста, связанное с формированием новой парадигмы научного знания – коммуникативной стилистики художественного текста – характеризует новое направление современной функциональной стилистики. Возникшая на стыке с другими науками, коммуникативная стилистика художественного текста рассматривает текст как форму коммуникации, то есть, как речевое образование, как диалог автора и читателя. При анализе художественного текста в аспекте диалога автора и читателя, важно вспомнить точку зрения Г. Н. Манаенко: «в любом аспекте анализа синтаксических явлений, и, прежде всего, в семантическом и прагматическом, учет говорящего и слушающего как языковых личностей является обязательным параметром интерпретации» [6, с. 96]. Установление концептуальной картины мира писателя, являющейся результатом ассоциативного развертывания смысла произведения, обусловленное авторским замыслом, – основная задача коммуникативной стилистики художественного текста.

Рассматривая взаимодействие автора и читателя, Т. М. Дридзе апеллирует к текстовой деятельности, направленной на понимание [4], которое связано с постижением концептуального содержания текста, разворачивающего ассоциативные возможности читателя. Теория текстовых ассоциаций, связанная с особенностями смыслового построения текста с позиции коммуникативной стилистики тесно связана с теорией регулятивности, то есть, «способностью текста управлять интерпретационной деятельностью адресата в соответствии с интенцией автора»; другими словами, регулятивность – это «приемы организации текстовых микроструктур, стимулирующих речемыслительную деятельность адресата» [7, с. 161].

Интерпретация художественного текста как результат эстетически-когнитивной деятельности автора и читателя направлена на выявление содержательно-концептуальной информации (СКИ), представляющей собой систему его лексико-грамматических и стилистических особенностей, мотивированную взаимозависимость системно-структурного и функционального подходов к его смысловой организации, то есть, весь коммуникативно-прагматический потенциал текста. Интегрирующая роль лексико-грамматических единиц, приобретающих синтаксическое значение, находит отражение в семантике разно-уровневых элементов, при этом функциональные значения лексико-грамматических форм развивают образный потенциал, активизируя ассоциации читателя.

Особенности сотворчества автора и читателя сегодня анализируются с позиции теории регулятивности (Н. С. Болотнова, И. А. Пушкарева, Ю. Е. Бочкарева, И. Н. Тюкова и др.), с позиции теории текстовых ассоциаций (С. М. Карпенко, И. И. Бабенко, А. А. Васильева, А. В. Болотнов), теории смыслового развертывания текста (И. А. Пушкарева, Е. А. Бакланова, П. А. Становкин, В. В. Благов и др.). Текстовые ассоциативно-смысловые поля объединяют единицы на синтагматическом и парадигматическом уровнях, в результате чего формируются концепты, отражающие

представление об интенции автора: «Формируется ассоциативная структура текста – основное инвариантное направление ассоциирования, стимулированное системой знаков и их последовательностей в процессе текстообразующей и интерпретирующей деятельности субъектов» [2, с. 38]. Выявление взаимосвязи доминантных лексико-грамматических структур текста и АСП создает представление о фрагменте индивидуально-метафорической, или концептуальной картине мира писателя.

Основным понятием коммуникативной стилистики художественного текста является понятие идиостиля – отбор и организация языковых средств разных уровней языковой системы, способствующих проявлению языковой личности писателя в структуре, семантике и прагматике текста, что, в целом, определяет ассоциативно-прагматический потенциал художественного произведения. Личность автора, находящая проявление в текстовых категориях «образ автора», «образ повествователя», «образ читателя как адресат произведения», в категориях модальности, темпоральности, персональности и др., способствует смыслообразованию текста, как целого, и как результат – возникновению определенного коммуникативного эффекта. При этом изучение текстовых ассоциаций должно осуществляться не только на уровне лексики, но и на уровне грамматических средств. И в этом смысле, как никогда, актуально утверждение Р. А. Будагова: «в определенные эпохи грамматика может быть социально более показательна, чем лексика» [3, с. 49], то есть, социальные функции грамматики со временем могут укрепляться и расширяться. Например, в произведениях В. Токаревой актуализируется семантика вынесенных за пределы предложений сегментов – парцелляции и присоединения, которые представлены различными структурами, выполняющими определенные стилистические функции. Переплетая различные временные значения в рамках одного предложения, писатель создает впечатление многозначности и смысловой глубины языковой структуры. Парцелляция и присоединение в произведениях В. Токаревой способствуют трансформации художественного времени, которое полностью подчиняет себе время грамматическое. В результате наблюдается сдвиг временного значения: настоящее постоянное как выражение вневременности и внепространственности становится грамматической особенностью идиостиля писателя. Переплетая разные временные системы – персонажа, автора, читателя, В. Токарева превращает позицию читателя в позицию синхронного наблюдателя. Создается эффект сопереживания как результат образной актуализации описываемых событий, носящих личностный характер, например: *«Успеют, не успеют. Схватят, не схватят. Все бегут за счастьем, как за шляпкой, с вытянутой рукой, вытаращенными глазами, достигают верхнего ля-бемоль, умирают под мостом, женятся на принцессах, плачут до рвоты, надеются до галлюцинаций – и все за полтора часа. Даже если жизнь выпадает длинная, в сто лет – это всего полтора часа. Даже меньше. Как сеанс в кино; «Сюда!» – позвала Маша, и Романова послушно пошла. И встала. И смотрела. И было красиво. Но не нужна эта красота ей ОДНОЙ. Без со-участия, со-переживания близкого ей человека. Это все равно, что в одиночку есть жареные бананы»* («Сентиментальное путешествие»). Чередование грамматических форм в произведениях В. Токаревой участвует в создании широкой гаммы коннотативных значений, изменяет плотность действия, другими словами, «экономия» языковых средств способствует организации пространственно-временной перспективы, приобретающей психологическую значимость. В современной научной литературе закрепилось понятие *индивидуальная метафорическая картина мира* как совокупность индивидуально-авторских метафор, являющихся, своего рода, личностным образным восприятием окружающей действительности. Языковые особенности метафорических трансформаций В. Токаревой – это индивидуально-авторская художественная картина, отражающая социальные контрасты нашей действительности: одиночество и непонимание, с одной стороны, и предельный рационализм – с другой.

При формировании смысла в произведениях Т. Толстой мы отталкиваемся от структурно-текстовых функций видовременных форм как показателя парадигматических отношений языковых единиц, устанавливающих перспективную связь описываемых событий, их повествовательно-описательную направленность. Настоящее длительное актуальное, диапазон которого не заключен в определенные хронологические рамки и не ограничен событиями речевой ситуации, определяет различного рода логико-грамматические отношения (эмоционального контраста, тождества, сравнения и др.), становится основной грамматической характеристикой идиостиля писателя. Именно настоящее постоянное композиционно структурирует тексты и устанавливает функционально-семантическую зависимость лексико-грамматических единиц, стирая границы между реальным и возможным, поэтому его можно проецировать на композиционно-стилистические особенности всех произведений Т. Толстой. В результате видовременные формы способствуют диалогизации повествования (автор – читатель). Наконец, временная оппозиция – это и концептуальный метатроп, отражающий определенную точку зрения автора на описываемые события, например: *«Читатель и глотатель прессы **расположен** посредине, он нормален, каждодневен, безлик, он **не роется** ни в помойном бачке, ни в бутике. Но это он **платит** за сказки: ежедневно – по рублю за помоечно-криминальный мусорок, ежемесячно – ...за слепящую, сахарную, благоухающую роскошь. Сегодня, похоже, время... **остановилось**.., все **ушли** на иные фронты. Гламурная пыльца **осыпается**»* («Я планов наших люблю гламурь»).

Текстообразующим средством в рассказах Толстой является и ритм, цель которого – усиление эмоционального и изобразительного эффекта. Предложения, наполненные распространенными однородными членами, параллелизм структур, асиндетон, и многое другое, способствуют то ускорению, то замедлению действия. В результате складываются пространственно-временные параметры текста, отражающие индивидуально-метафорическую содержательно-концептуальную информацию, например: *«Россия – это большой сумасшедший дом, где на двери висит большой амбарный замок, зато стены нету; где потолки низкие, зато вместо пола – бездна под ногами; где врачи утратили разум, а пациенты по-своему очень хорошо соображают, что к чему, но притворяются ненормальными, и не потому, что хотят угодить врачам, а просто потому, что так интереснее, удобнее и волшебнее; где кошмары и ночные фантазии материализуются до полной осязаемости, а простые, подручные, необходимые предметы при ближайшем рассмотрении оказываются иллюзорными и бесплотными: протянешь руку – туман!»* («Русский мир»).

Стилистический код Т. Толстой представляет своеобразную конвергенцию грамматических приемов, позволяющих интерпретировать текст в соответствии с ассоциативными возможностями читателя. В этой связи вспоминается термин Е. Г. Эткинда «искусство быть читателем», декодирование которого находим у А. А. Богатырева: «для филологической интерпретации текстов... представляется оптимальным не стремиться любой ценой к подведению всего текстового массива под отдельный концепт..., а трактовать схемы идеализации интенциональной установки текста средствами самого текста, не перекрывая пути к самостоятельному открытию читателем в себе косвенно транслируемых текстом субъективно-ценностных реальностей» [1, с. 162].

Функционально целесообразными и эстетически значимыми являются языковые аномалии в произведениях А. Платонова, которые напрямую связаны с художественной идеей произведения. Нестандартная сочетаемость слов расширяет коммуникативный потенциал их семантики, что рождает богатые ассоциации. Такой способ концептуализации мира, выраженный в форме языковой аномалии, – результат художественного использования грамматики «абсурда», или «ущербной» грамматики, которая несет в себе большой заряд эстетической выразительности. «Не следует забывать, – пишет Л. В. Зубова, – что языковые изменения – факт, относящийся не только к

прошлому, но и к будущему. В авторской трансформации слова и формы нередко можно видеть сконцентрированную и мотивированную контекстом, доступную наблюдению динамику исторических процессов, которая в обиходном языке, вне художественных задач, охватывает столетия» [5, с. 399]. Языковые аномалии А. Платонова – это манифестация значительного потенциала языковой системы языка, способного расширять смысловой объем лексическо-грамматических, словообразовательных и других единиц в художественно-прагматических целях.

Таким образом, художественный текст является многоплановым по содержанию и по структуре, и в связи с этим, имеет множество параметров. Структура текста не всегда идентична характеру высказывания, так как не всегда средствами языка можно выразить весь объем логических понятий. Установить истинный смысл произведения как целостного образования можно только в ходе функционального анализа всех его составляющих единиц, и, прежде всего, – грамматических. Богатство и разнообразие грамматических и стилистических номинаций, их варьирование при выражении тождественных значимостей, необычная сочетаемость слов приводит к появлению новых грамматических моделей, подтверждая безграничные возможности языковой системы. Человек как носитель языка и язык как характеристика познавательной деятельности человека, нашедшей отражение в его культуре, – основной вектор развития современного языкознания. В этой связи характеристика языка художественного произведения и идиостиля писателя в целом, в рамках сформировавшейся в последние десятилетия коммуникативной стилистики художественного текста, несомненно, актуальны, поскольку индивидуально-авторское начало, как проявление национально-культурного, позволяет осмыслить и очертить перспективы будущих исследований когнитивной деятельности человека, нашедшей отражение в языке художественной литературы.

Литература

1. Богатырев, А. А. Концептуализация и идеализация как техники интерпретации художественного текста / А. А. Богатырев // Стил. Бањалука-Београд, 2002. – № 1. – с. 153–164.
2. Болотнова, Н. С. Коммуникативная стилистика текста: словарь-тезаурус / Н. С. Болотнова. – М. : Флинта ; Наука, 2009. – 384 с.
3. Будагов, Р. А. Человек и его язык / Р. А. Будагов. – М. : Изд-во Москов. ун-та, 1976. – 263 с.
4. Дридзе, Т. М. Язык и социальная психология / Т. М. Дридзе. – М., 1980. – 244 с.
5. Зубова, Л. В. Современная русская поэзия в контексте истории языка / Л. В. Зубова. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – 431 с.
6. Манаенко, Г. Н. Методологические и теоретические аспекты когнитивно-дискурсивных исследований языка / Г. Н. Манаенко. – Ставрополь : Изд-во СКФУ, 2016. – 207 с.
7. Сидоров, Е. В. Системное определение текста и некоторые проблемы коммуникативной лингвистики / Е. В. Сидоров // Вопросы системной организации речи : сб. ст. – М. : Изд-во МГУ, 1987. – с. 38–50.
8. Якобсон, Р. О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии / Р. О. Якобсон // Семиотика / общ. ред. Ю. С. Степанова. – М. : Радуга, 1983. – с. 462–482.

ДА ПЫТАННЯ ЧЛЯНІМАСЦІ СІНТАКСІЧНА НЯЧЛЕННЫХ ВЫКАЗВАННЯЎ

Пад сінтаксічна нячленнымі выказваннямі (далей – СНВ) мы разумеем кароткія інтанацыйна аформленыя выказванні, што складаюцца з аднаго слова ці ўстойлівага спалучэння слоў і служаць для выражэння мадальных і экспрэсіўных адносін: *Так, Не, Канечне, Абавязкова, Яшчэ чаго!, З глузду з’ехаў!* і г. д. Мы выкарыстоўваем дастаткова шырокае азначэнне, якое ў асноўным апісвае названыя адзінкі (не закранаючы асаблівыя і спрэчныя выпадкі) і суадносіцца з найбольш пашыраным уяўленнем пра такія выказванні [1, с. 104; 2, с. 449; 3, с. 114; 4, с. 289–290; 5, с. 100; 6, с. 349; 7, с. 72; 8, с. 543]. Аднак для намінацыі аб’екта, які нас цікавіць, на сённяшні дзень існуе шмат тэрмінаў: “нерасчлянёныя сказы”, “словы-сказы”, “сінтаксічна непадзельныя сказы”, “эматыўныя выклічнікі”, “інтэр’ектыўныя выказванні”, “выклічнікавыя гутарковыя структуры”, “сінтаксічна нячленныя выказванні”, “камунікемы”, “устойлівыя фразеалагізаваныя абароты”, “часціцы”, “эквіваленты сказа” і інш. [9, с. 55–63].

Як у назве, так і сярод асабліваасцей і прыкмет такіх выказванняў вучоныя часта называюць *нячленнасць* (г. зн. выказванне адносіцца да класа названых адзінак, калі адпавядае крытэрыям нячленнасці). Мы таксама прытрымліваемся намінацыі, якая змяшчае лексему “нячленны” (*сінтаксічна нячленнае выказванне*). Тым не менш, нячленнасць СНВ з’яўляецца не галоўнай і нават не першаснай прыкметай такіх выказванняў. У нячленных выказваннях у рознай ступені могуць праяўляцца такія розныя якасці, як *устойлівасць* (пэўная прадказальнасць з’яўлення элементаў выказвання побач: “устойлівасць спалучэння адносна дадзенага элемента вымяраецца верагоднасцю, з якой дадзены элемент прадказвае сумеснае з’яўленне астатніх элементаў словазлучэння...” [10, с. 73]), *ўзнаўляльнасць* (паўтаральнасць адзінак у маўленні ў іх пастаянным гатовым выглядзе), *ідэяматычнасць* (змест цэлага выказвання не з’яўляецца сумай слоў, што ўваходзяць у яго склад: “спалучэнне з’яўляецца ідыяматычным, калі і толькі калі ў яго ўваходзіць хаця б адно такое слова, якому падчас перакладу спалучэння ў цэлым прыйшлося б прыпісваць перакладны эквівалент, магчымы для дадзенага слова толькі пры з’яўленні гэтага слова адначасова з усімі астатнімі элементамі спалучэння (у пэўным парадку), прычым дадзенае слова можа сустракацца так жа і без астатніх элементаў і мець тады іншы пераклад” [10, с. 76]), *цэльнааформленасць* (немагчымасць істотнай трансфармацыі адзінкі без змянення яе ўнутранага сэнсу), *экспрэсіўнасць* (здольнасць яскрава і эмацыянальна выражаць думку) [11, с. 6]. Катэгарыяльнымі прыкметамі СНВ з’яўляюцца ўзнаўляльнасць і ўстойлівасць (а пры вузкім разуменні сінтаксічнай фразеалогіі таксама ідыяматычнасць). Пералічаныя якасці могуць праяўляцца ў СНВ не заўсёды. Сярод нячленных выказванняў ёсць адзінкі, утвораныя з аднаго слова, для якіх не дзейнічаюць прынцыпы ідыяматычнасці і цэльнааформленасці, а ўстойлівасць і ўзнаўляльнасць якіх праяўляюцца ў тым, што гэтыя выразы ўзнікаюць у нязменным выглядзе ў аднолькавых камунікатыўных сітуацыях і праяўляюць адны і тыя ж функцыі. Названыя якасці звязаны з нячленнасцю. Устойлівасць і ўзнаўляльнасць у большай ступені ўплываюць на працэс пераходу выказвання ў разрад сінтаксічна нячленных. Каб зразумець, як адбываецца гэты працэс, разгледзім механізм узнікнення канкрэтнага СНВ у некалькі этапаў.

1. Для пераходу ў разрад СНВ некаторае выказванне (якое валодае камунікатыўнай функцыяй – функцыяй паведамлення (адзінкі, якія з’яўляюцца выказваннямі, належаць да сінтаксічнага моўнага ўзроўню, параўн.: *Ён абавязкова прыйдзе* (лексічны ўзровень) vs. *Ён прыйдзе?* – *Абавязкова!* (сінтаксічны ўзровень). Як бачна, СНВ адрозніваюцца ад

лексічних адзінак тым, што не здатны спалучацца з іншымі словамі ў граматычным аспекце. Параўн.: *Табе падабаецца песня? – Яшчэ як! vs. Мне яшчэ як падабаецца!*) [12] мусіць неаднаразова (каб стаць часта ўжывальным і зручным у выкарыстанні, выказванне таксама звычайна павінна быць кароткім і трапным /эмацыйным/) узнікаць у канкрэтнай камунікатыўнай сітуацыі ці некалькіх сітуацыях (напрыклад, ужыванне выказвання *Добра, добра ў выпадку*, калі трэба выразіць паспешлівую згоду і ў сітуацыі, калі трэба выказаць супакойванне, параўн.: *Кірыла зразумеў, што зрабіў не той паварот і не так, як трэба, зліслівіў перад жонкай. – Ну, добра, добра. Не злуй* (І. Шамякін. “Сэрца на далоні”) – паспешлівая згода; *Мне страшна адной... – Ну, добра, добра, я з табой пабуду* (А. Макаёнак. “Пагарэльцы”) – згода-супакойванне). Увогуле ж, частата ўжывання з’яўляецца важным фактарам для вылучэння СНВ: чым больш узнаўляльную форму мае выказванне, тым менш важнай з’яўляецца яго ўнутраная структура. 2. Названае выказванне мусіць узнікаць у блізкіх сітуацыях кожны раз у адным і тым жа выглядзе (або з мінімальнымі змяненнямі, але з захаваннем сэнсу, параўн.: *Канечне/Канешне/Канечна*).

У працэсе такога фарміравання выказванне набывае якасці ўстойлівасці, узнаўляльнасці, цэльнааформленасці, часта эмацыйнасці і ідыяматычнасці, якія і становяцца базай для пераходу ў клас СНВ, гэта значыць, што выказванне набывае прыкметы нячленнасці, і адбываецца гэта паступова. Таму структуру такіх адзінак умоўна можна ўявіць у выглядзе поля. У структурным плане ядро СНВ прадстаўлена цалкам нячленнымі выказваннямі (напрыклад, *Так, Не, Безумоўна*). Каляядзерная зона складаецца з адзінак, у якіх этымалагічна можна вылучыць сінтаксічную структуру, калі рэканструяваць іх першасную форму: *Яшчэ чаго* <ты захацеў>, *Ні ў якім разе* <я не пагаджуся>, *З задавальненнем* <усё зраблю> і г. д. На перыферыі размяшчаюцца выказванні, якія можна лічыць структурна члянiмymi, але іх узнаўляльнасць і ўстойлівасць паступова пазбаўляюць іх члянiмасці, ператвараючы ў гатовыя формулы. Сюды мы адносiм выказванні тыпу *А ты сумняваўся?, Я пас, Не каркай* і iнш. Прычым у кожным канкрэтным выпадку назiраецца розная ступень страты зыходнага значэння, розны характар семантычнага зруху, ступень адасаблення той ці iншай формы ад агульнай парадыгмы [13, с. 84]. Працэс фразеалагізацыі такіх выказаў увесь час працягваецца, і адзiнki, якія раней кожны раз стваралiся нанова, паступова ператвараюцца ў рэакцыі, што ўзнаўляюцца цалкам.

Як у школьнай, так і ва ўніверсітэцкай традыцыі вивучэння сінтаксісу прынята лічыць, што сінтаксічна нячленныя выказванні з’яўляюцца цалкам нячленнымі. Прычым згаданыя выказванні характарызуюцца не толькі сінтаксічнай нячленнасцю (такія выказванні нельга падзяліць на члены сказа), але і структурнай (у іх нельга вылучыць лагічны суб’ект і прэдыкат), а таксама лексічнай і семантычнай (бо лексіка-семантычныя характарыстыкі такіх выказванняў значна дэактуалізаваны) [14, с. 9].

Але праяўленне элементаў патэнцыйнай члянiмасці нячленных выказванняў з’яўляецца цалкам натуральнай і шырока прадстаўленай з’явай, якая не толькі не прымяншае асаблівыя якасці і характарыстыкі такіх адзінак, але робіць іх больш “гнуткімі” да камунікатыўнай сітуацыі. Пэўная члянiмасць СНВ праяўляецца ў іх варыятыўнасці і парушэнні прынцыпаў устойлівасці і цэльнааформленасці [11, с. 99–119].

Многія выказванні, валодаючы ўстойлівасцю, маюць здатнасць да трансфармацыі. Для іх характэрна пэўная ступень раскладальнасці (г. зн. члянiмасці). Парадокс у тым, што наяўнасць лексічнай субстытуцыі ўказвае на частковую лексічную члянiмасць, але ўсё ж з’яўляецца пацвярджэннем нячленнасці такіх выказванняў, таму што нерэгламентаваны семантычны шэраг сведчыць пра поўную члянiмасць, а СНВ маюць абмежаваную колькасць варыянтаў. Параўн.: <Ну> *вось і добра / слаўна / цудоўна / цудоўненька*. Лексічная члянiмасць СНВ таксама дэтэрмінуе члянiмасць у семантычным плане.

Граматычная члянiмасць СНВ можа праяўляцца ў частковым захаванні парадыгмы (т. зв. дэфектная парадыгма). СНВ уяўляюць сабой “аскепкі» парадыгмы, аманімічныя

астатнім формам” [15, с. 87]. Але сведчаннем нячленнасці такіх выказванняў з’яўляюцца абмежаванні, якія накладваюцца на іх варыянты. Часцей за ўсё СНВ маюць варыянты на аснове ладу, часу, віду, стану, роду, асобы, ліку, склону. Параўн., напрыклад: <Не,> <вы / ты> (па)чакай(це); Ну(-у), ведаеце (-еш); <Ты <што,>> з глузду з’ехала (з’ехаў)? Менавіта абмежаванне ў вар’іраванні формы дапамагае размяжоўваць члянімы і нячленны сказ у тых выпадках, калі яны фармальна супадаюць.

Для СНВ можа быць характэрна частковая пранікальнасць – як структурная, так і семантычная. У іх захоўваецца спалучальнасць з асобнымі словамі і іх камбінацыямі, яны могуць пашырацца залежнымі словаформамі, якія функцыянуюць як дадатковыя элементы, і ў гэтым выпадку захоўваецца марфалага-сінтаксічная нячленнасць выказванняў. Спалучальнасць жа з іншымі словамі носіць аграматычны характар. Параўн.: *Яшчэ не; Каб ты праваліўся са сваёй работай!*

Мы яшчэ раз падкрэслім, што поўная нячленнасць СНВ не ёсць галоўнай прыкметай такіх адзінак, таму парушэнне яе прынцыпаў не з’яўляецца нават выключэннем – гэта хутчэй адна са стадый фарміравання СНВ, адзінка з перыферыянай зоны (як у выпадку з *Я нас!*) ці структурная асаблівасць названых адзінак (як у выразях *Яшчэ не, Ужо так*).

Для таго, каб спрасціць вылучэнне сінтаксічна нячленных выказванняў на фоне іншых адзінак, мы прапануем аперацыянальнае азначэнне СНВ: выказванне з’яўляецца сінтаксічна нячленным, калі рэгулярна ўзнікае ў адной ці некалькіх тыповых сітуацыях для выражэння аднаго і таго ж значэння (ці некалькіх значэнняў, якія можна апісаць і праілюстраваць кантэкстамі, з рознымі адценнямі сілы і дадатковымі абертанамі), функцыянуючы як самастойная рэпліка (гэта значыць, уяўляе сабой выказванне), у якой нельга вылучыць адзін ці некалькі галоўных членаў сказа (калі пытання вылучэння галоўных членаў сказа ў выказваннях тыпу *Так, Але, Яшчэ чаго* не ўзнікае, то з выказваннямі *Бач ты яго!, І слухаць не хачу!, І не кажы!* і інш. могуць выявіцца цяжжасці. Фармальна некаторыя выказванні маюць дзейнік і / ці выказнік, але яны дэсемантызуюцца (так жа сама, як у семантычных фразеалагізмах не вылучаюцца дзейнік і выказнік) і выказванне пераходзіць у разрад СНВ).

Праверым дзеянне азначэння на некалькіх СНВ. Так, выказванне *Канечне! (Ведаю я, што Яго Княская Мосць, Вялікі Князь наш Кавалём вельмі задаволены: слаўную зброю выкоўвае! – Праўда? – Канечне! (У. Сіўчыкаў. “Філасофскі камень”)* узнікае ў сітуацыях, калі трэба выказаць ахвотную згоду, пацвярджэнне, гатоўнасць (часта можа мець розныя адценні па сіле праяўлення, параўн.: *Канечне!* і *Канечне... (Раз пісаць пра мяне ён не будзе, я магу зараз пайсці? – Канечне... (А. Дударэў. “Парог”)*. 2. Мае мінімальныя фанетычныя варыянты, можа дапаўняцца невялікім наборам лексем, якія не ўплываюць на агульны сэнс, а маюць мэту ўдакладнення ці эмацыйнай афарбоўкі: *КАНЕЧНА (інтэрферэнц.)*; <ГЭТА / НУ, / ТАДЫ> *КАНЕЧНЕ / КАНЕШНЕ (нейтр.)* 3. Функцыянуе як самастойная рэпліка. 4. Не раскладаецца на члены сказа.

Выказванне *Пытаеш! (Кажуць, у вас багата людзей пад абломкамі прапала? – Пытаеш!.. Такая катастрофа! (А. Макаёнак. “Пагарэльцы”)* узнікае ў сітуацыях, калі трэба выказаць ахвотную згоду, узрушанасць, самазадаволенасць. 2. Можа дапаўняцца мінімальным наборам лексем: <ТЫ <ЯШЧЭ>> *ПЫТАЕШ (разм.)*, які звычайна служыць для ўзмацнення адзінкі. 3. Функцыянуе як самастойная рэпліка. 4. Не раскладаецца на члены сказа. Нягледзячы на тое, што фармальна СНВ уяўляе сабой пэўна-асабовы сказ, у ім нельга вылучыць выказнік, бо выказванне мае іншую функцыю (выражэнне ахвотнай згоды, можа быць заменена на СНВ *Канечне!*), выступае ў значэнні, адрозным ад слоўнікавага, параўн.: *Ты пра што яго пытаеш? і Падабаецца? – Пытаеш!*

Такім чынам, СНВ з’яўляюцца выказваннямі, для большасці з якіх характэрны такія якасці, як узнёўляльнасць, устойлівасць, цэльнааформленасць, ідыяматычнасць, экспрэсіўнасць. На іх аснове паступова адбываецца пераход выказвання ў разрад СНВ.

Чым мацней у адзінцы выяўляюцца якасці ўзнаўляльнасці і ўстойлівасці, тым меншае значэнне маюць структурныя пытанні. Па сутнасці, пытанні чляннасці – нячленнасці ўзнікаюць або ў тых сітуацыях, калі пераход выказвання ў СНВ адбыўся не да канца, або калі гэта выказванні, развітыя акалічнасцямі тыпу *яшчэ, ужо* і г. д.

Фарміраванне нячленнасці не адбываецца ў адзін момант, а займае пэўны час, таму СНВ можна прадставіць у выглядзе поля, ядро якога складаюць цалкам нячленныя выказванні, каляядзерную зону – паўчленныя, а перыферычную – структурна члянныя, але ўстойлівыя. Частковая чляннасць СНВ не з’яўляецца рэдкай з’явай, выключэннем: гэта або адзін з этапаў фарміравання такіх выказванняў, або яго структурная асаблівасць.

Літаратура

1. Русак, В. П. Нячленныя сказы / В. П. Русак // Кароткая граматыка беларускай мовы : у 2 ч. / Акад. навук, Ін-т мовазнаўства ; навук. рэд. А. А. Лукашанец. – Мінск, 2009. – Ч. 2. : Сінтаксіс. – С. 104–105.
2. Лапаў, Б. С. Слова-сказы / Б. С. Лапаў // Граматыка беларускай мовы : у 2 т. / Акад. навук БССР, Ін-т мовазнаўства. – Мінск, 1966. – Т. 2 : Сінтаксіс / рэд. : К. К. Атраховіч (Крапіва), М. Г. Булахаў, П. П. Шуба. – С. 449–451.
3. Шуба, П. П. Выклічнікі / П. П. Шуба // Беларуская мова : Энцыкл. / пад рэд. А. Я. Міхневіча. – Мінск : БелЭН, 1994. – С. 114–115.
4. Білодід, І. К. Сучасна украінська літаратурна мова : Сінтаксіс / І. К. Білодід. – Київ : Наукова думка, 1972. – 516 с.
5. Вихованець, І. Р. Граматыка украінської мови. Сінтаксіс : підручник / І. Р. Вихованець. – Київ : Либідь, 1993. – 368 с.
6. Сучасна украінська літаратурна мова : підручник / М. Я. Плющ [та ін.] ; ред. М. Я. Плющ. – Київ : Вища шк., 2000. – 430 с.
7. Меликян, В. Ю. Современный русский язык. Синтаксис нечлененого предложения : учеб. пособие / В. Ю. Меликян. – Ростов н/Д : Изд-во РГПУ, 2004. – 288 с.
8. Шаронов, И. А. Коммуникативы и методы их описания / И. А. Шаронов // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии : по материалам ежегод. I Междунар. конф. Диалог’2009. – Вып.8 (15) / Рос. гос. гуманитар. ун-т ; гл. ред. А. Е. Кибрик. – М., 2009. – С. 543–547.
9. Латушка, Г. П. Сінтаксічна нячленныя выказванні са значэннем згоды і нязгоды ў славянскіх мовах : дыс. ... канд. філал. навук : 10.02.19 / Г. П. Латушка. – Мінск, 2019. – Т. 1. – 174 с.
10. Мельчук, И. А. О терминах «устойчивость» и «идиоматичность» / И. А. Мельчук // Вопросы языкознания. – 1960. – № 4. – С. 73–80.
11. Меликян, В. Ю. Современный русский язык. Синтаксис нечлененого предложения : учеб. пособие / В. Ю. Меликян. – Ростов н/Д : Изд-во РГПУ, 2004. – 288 с.
12. Шведова, Н. Ю. Предложение / Н. Ю. Шведова // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Яреца. – М., 2002. – С. 395–396.
13. Кодухов, В. И. Синтаксическая фразеологизация / В. И. Кодухов // Проблемы фразеологии и задачи ее изучения в высшей и средней школе : докл. конф. / Вологод. гос. пед. ин-т, Череповец. гос. пед. ин-т. ; под ред. Р. Н. Попова. – Вологда, 1967. – С. 123–137.
14. Ахалкаци, Е. Г. Коммуникемы со значением волеизъявления: структурно-семантический, этимологический, парадигматический и речевой аспекты : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Е. Г. Ахалкаци ; ГОУ ВГТО «Ростов. гос. пед. ун-т». – Ростов н/Д, 2006. – 23 с.
15. Какорина, Е. В. Проблемы фиксации и лексикографического описания коммуникативов (на материале работы над «Толковым словарем русской разговорной речи» (ТСРП)) / Е. В. Какорина // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова / Акад. наук, Ин-т рус. яз. – Вып. 20 : Взаимодействие лексики и грамматики. – М., 2019. – С. 76–100.

ГІСТАРЫЧНАЯ ПРАБЛЕМАТЫКА Ў ТВОРЧАСЦІ ЛЕАНІДА ДАЙНЕКІ: ПОШУК НОВЫХ ПАДЫХОДАЎ

У студзені гэтага года мы адзначылі 80-годдзе выдатнага пісьменніка, майстра гістарычнай прозы Леаніда Марцінавіча Дайнекі (1940–2019). Сістэма аўтарскіх поглядаў яго фарміравалася паступова, пісьменнік спрабаваў сябе ў розных родах літаратуры – прозе і паэзіі, жанрах прозы – фантастыцы (“Чалавек з брыльянтавым сэрцам”), урбаністычнай і вясковай прозе (зборнік апавяданняў “Бацькава крыніца”, раман “Футбол на замяніраваным полі”).

Пачынаў сваю творчую дзейнасць Леанід Марцінавіч як паэт, яго першы паэтычны зборнік “Галасы” выйшаў у 1969 г. Пісьменнік найбольш цаніў рэальнае, дзейнае жыццё, што і адлюстроўвалася ў яго вершах. Яны настолькі мілагучныя, што любы верш можна пакласці на музыку. У гэтым годзе плануецца выхад альбома Таццяны Дайнека (жонкі сына пісьменніка; раней – беларуская паэтка і бард Беланогая) “Ветразі, альбо Адзінота пяшчотнага слова”, у якім сабраны песні на словы вершаў Леаніда Дайнекі ў выкананні спявачкі.

У першай паэтычнай кнізе пісьменнік ужо звяртаўся да гістарычнай тэмы, якая неўзабаве стала галоўнай ў яго творчасці. У зборніку “Вечнае імгненне” паэт прысвяціў ёй нізку вершаў – “Постаці гісторыі айчынай”, “Вячка. 1224 год”, “Лышчынскі. 1689 год”, “Вецер. 1744 год”, “Грынявіцкі. 1881 год”. Многія матывы, што гучалі ў гэтых творах, знайшлі адлюстраванне ў гістарычных раманах пісьменніка.

У гутарцы з А. Марцінавічам Леанід Дайнека тлумачыў свой зварот да праявітых твораў большымі магчымасцямі для раскрыцця думак, здольнасцю перадаць усё, што неабходна данесці да чытача [5, с. 4]. Аднак на ўсё жыццё аўтар застаўся паэтам: у раманах сустракаюцца вершы самога пісьменніка, меладычнасць мовы твораў адпавядае паэтычнаму погляду паэта.

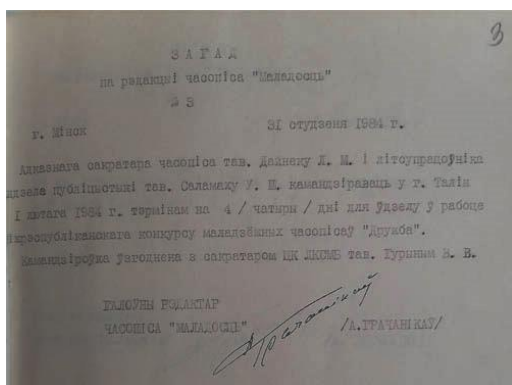
Леанід Дайнека адзначаў, што пераломным момантам для яго ў дзяцінстве стала знаёмства з кнігамі Янкі Маўра. Яшчэ малым ён прачытаў “У краіне райскай птушкі”, з’явілася жаданне таксама прыдумаць займальныя гісторыі, каб прыносіць людзям радасць. Гэта спрыяла прыходу аўтара да гістарычнай прозы, у якой ён спрабаваў далучыць маладога чытача да гісторыі краіны.

Станаўленне гістарычнай тэматыкі ў творчасці Леаніда Дайнекі адбывалася паступова. Можна вылучыць часавыя перыяды, у кожным прысутнічаюць свае падыходы да твораў, праблематыка і жанравыя асаблівасці, сваё бачанне гісторыі. Кожны этап сведчыць пра эвалюцыю і змены ў падыходзе да адлюстравання падзей пісьменнікам.

Першы перыяд – 1960–1970-я гг. У чэрвені 1968 г. на возеры Свіцязь адбыўся рэспубліканскі семінар творчай і навуковай моладзі, дзе прысутнічаў малады паэт. Сустрэчы там з Уладзімірам Караткевічам і Янкам Брылём падштурхнулі аўтара перайсці на беларускую мову. Як ён сам адзначаў, “даў сабе клятву. З таго часу толькі беларускай мовы і прытрымліваюся. Я рады, што знайшоў правільную дарогу. Бо выказаць сваю душу, сваё сэрца можна толькі на роднай мове!” [1, с. 166]. У гэты час ён працаваў рэдактарам перадач для дзяцей і юнацтва Віцебскай студыі тэлебачання (1967), пазней – старшы рэдактар (лістапад 1969–1971).

Са зварота да беларускай мовы і пачаўся шлях пісьменніка да гістарычнай тэмы. У 1976 г. дэбютаваў як празаік са зборнікам апавяданняў “Бацькава крыніца”, напісаў гісторыка-рэвалюцыйную дылогію “Людзі і маланкі” (1978) і “Запомнім сябе маладымі” (1981), рэалістычны раман са зваротам да ваеннай тэмы “Футбол на замяніраваным полі” (1983).

Дылогію “Людзі і маланкі” і “Запомнім сябе маладымі”, прысвечаную падзеям 1917–1918 гг., даследчыкі вызначаюць як гісторыка-рэвалюцыйную прозу, якая адрозніваецца ад гістарычнай прозы пафасам і паэтыкай. У беларускай літаратуры ў 1970-я гг. XX ст. больш багата былі прадстаўлены мастацкія творы, якія паказвалі падзеі Кастрычніцкай рэвалюцыі і першыя гады станаўлення савецкай улады, пазней гады Вялікай Айчыннай вайны. Гэтыя тэмы былі пануючымі ў творчасці большасці савецкіх пісьменнікаў, таму і ў Л. Дайнекі такі пачатак заканамерны. У тыя гады аўтары не мелі магчымасці перадаць рэальны стан таго, што адбывалася, ішло свядомае спрашчэнне вобразаў і праблематыкі твораў. Таму і ў пісьменніка назіралася псіхалагічная збедненасць характараў персанажаў. Аднак аўтар у сваіх першых раманах падымаў “вечныя” праблемы шчасця, кахання, прызначэння і мэты чалавечага жыцця. У творах Леаніда Дайнекі назіралася цікавасць да вобраза жанчыны, яе становішча ў мужчынскім свеце. Амаль у кожным рамане ён спрабаваў стварыць персанажы незалежных, смелых



жанчын-амазонак, тонка разумеў пачуцці, уліваўся ў жаночую свядомасць, што рэдка ўдаецца пісьменнікам-мужчынам.

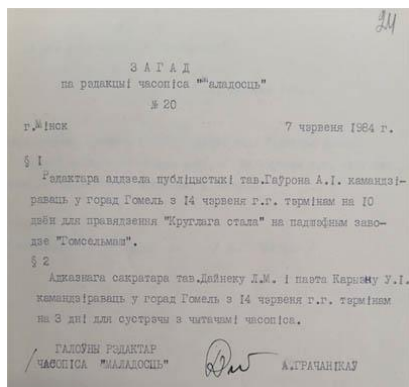
Іл. 1. Камандзіроўка адказнага сакратара часопіса “Маладосць” Л. Дайнекі ў г. Талін. 31.01.1984

У дылогіі Л. Дайнекі рэальныя гістарычныя асобы не займалі значнага месца ў сюжэце твора, выступалі ілюстрацыяй да апісаных гістарычных

падзей (Я. Карскі, З. Жылуновіч). У пазней напісаных раманах асноўнай мэтай пісьменніка стала глыбокае раскрыццё вобразаў вядомых у гісторыі людзей. У 1970-х гг. у гістарычнай прозе, згодна тэорыі Г. Батэрфільда, буйнамаштабныя гістарычныя асобы не павінны былі быць галоўнымі героямі гістарычнага рамана, яны прысутнічалі на заднім плане, каб пазбегнуць неабходнасці з боку аўтара адлюстроўваць іх унутранае жыццё і зберагала яго ад недакладнасцей ці гістарычнай памылкі [3, с. 140].

1980–1990-я гг. – другі этап у творчасці аўтара. У гэты перыяд пачалася праца над раманным цыклам (“Меч князя Вячкі”, “След ваўкалака”, “Жалезныя жалуды”), пасля выхаду якога ён стаў вядомы як аўтар гістарычных раманаў. Пісьменнік не планаваў стварэння такой серыі, цыкл сам склаўся паступова. Даследчыца В. Шынкарэнка слухна прапануе “з іменем Л. Дайнекі <...> звязваць з’яўленне ў айчыннай літаратуры гістарычнага раманняга цыкла” [7, с. 479].

У архіве часопіса “Маладосць”, дзе ён працаваў адказным сакратаром (1972–1989), захоўваюцца дакументы, якія сведчаць пра напружаную працу пісьменніка, жаданне працаваць на карысць літаратурнага выдання. Дакументы з яго месца працы адлюстроўваюць наступны этап ў творчасці пісьменніка,



калі былі створаны раманы “Меч князя Вячкі” (1987), “След ваўкалака” (1988) [асобныя дакументы – іл. 1, 2, 3]. Усе яны былі надрукаваны ў часопісе “Маладосць”.

Іл. 2. Камандзіроўка адказнага сакратара часопіса “Маладосць” Л. Дайнекі ў г. Гомель. 07.06.1984

Пасля выхада раманаў Леаніда Дайнекі ў хуткім часе з’явілася трылогія Вольгі Іпатавай “Гаспадары Вялікага княства”: “Залатая жрыца Ашвінаў”, “Вяшчун Гедзіміна”, “Альгердава дзіда”, якая распавядала пра станаўленне Вялікага Княства

Літоўскага. У. Конан адзначыў гэту трылогію як “першую у нашай гістарычнай літаратуры, значную для нацыянальнай культуры па сваёй маштабнасці і мастацкай вартасці трылогію” [4, с. 5].

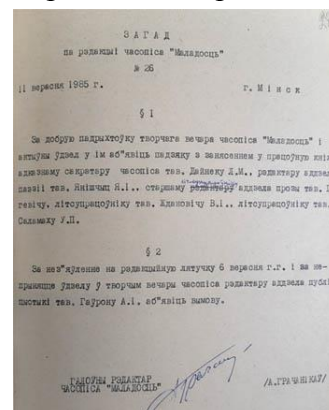
У Леаніда Дайнекі непаслядоўны зварот да гісторыі краіны: “Меч князя Вячкі” – пачатак XIII ст., “След ваўкалака” – XI ст., “Жалезныя жалуды” – сярэдзіна XIII ст. Але сувязь паміж творамі можна растлумачыць. Напрыклад, у рамане “Меч князя Вячкі” пісьменнік згадваў Усяслава Чарадзея, з роду якога быў князь Вячка, да яго звяртаўся ён за дапамогай у думках, што выклікала неабходнасць узгадаць больш даўнія часы, глыбей раскрыць вобраз самога князя Усяслава (“След ваўкалака”). У трэцім рамане гістарычнага цыкла “Жалезныя жалуды” пісьменнік звяртаўся да вытокаў стварэння Вялікага Княства Літоўскага, якое лічыцца залатой эпохай у культуры Беларусі, і яе першага князя, згадваўся і князь Усяслаў Полацкі.

Іл. 3. Падзяка адказнаму сакратару Л. Дайнеку і рэдактару паэзіі Я. Янішчыц за падрыхтоўку і ўдзел у творчым вечары часопіса “Маладосць”. 11.09.1985

У раманах пісьменнік абапіраўся на летапісныя помнікі, у прыватнасці – “Хроніку Лівоніі”, аўтара якой зрабіў персанажам рамана “Меч князя Вячкі”. Важны для пісьменніка зварот і да не менш яркіх, жыццёва пераканаўчых выдуманых герояў, якія дапамагаюць яму больш дакладна асвятліць і перадаць жывое дыханне тагачаснага свету.

У гэты час у творах Леаніда Дайнекі большая ўвага надавалася рэальным гістарычным асобам, аднак ён адступаў ад сапраўдных падзей з мэтай ідэалізаваць герояў. Гэта традыцыя была закладзена яшчэ Уладзімірам Караткевічам. Леанід Дайнека “гераізуе мінулае. Гэта хутчэй паэтычнае, рамантызаванае апісанне даўніны, якое здольна захапіць чытача і выклікаць у яго цікавасць да сваёй мінуўшчыны” [2, с. 37]. Напрыклад, князь Вячка паказаны як дзейсная, актыўная, энергічная асоба, яго вобраз ідэалізаваны з мэтай падкрэсліць грамадзянскую пазіцыю князя, яго мэту жыцця – змаганне за свой край. З рамантычнай афарбоўкай быў пададзены і вобраз Усяслава Чарадзея. Больш глыбока раскрыты вобраз князя Міндоўга. Пісьменнік спрабаваў паглыбіцца ва ўнутраны свет, зразумець многія ўчынкі героя і даць ім тлумачэнне. Дайнека імкнуўся да рэалістычнага і дакладнага ўзнаўлення падзей, побыту, ладу жыцця, нораваў нашых продкаў, таму так яскрава прачытваліся ў рамане “Меч князя Вячкі” старонкі “Хронікі Лівоніі”. Ва ўсіх трох раманах паказвалася барацьба новай і старой рэлігіі – хрысціянства і паганства, гэта адна з галоўных тэм твораў.

Пачатак XXI ст. у творчасці пісьменніка – трэці этап. Ён быў адзначаны напісаннем цэлага шэрагу гістарычных раманаў, якія жанрава-стылёва адрозніваліся ад папярэдніх твораў аўтара, аднак іх можна лічыць працягам цыкла. Падзеі, якія апісваў пісьменнік, знаёмлілі з гісторыяй краіны, храналагічна падыходзячы да XX ст.: “Назаві сына Канстанцінам” (XV–XVI ст.), “Пра лісоўчыка, злога хлопчыка” (XVII ст.), “Той, каго ўдарылі па шчацэ” (XVII ст.), “Ілоты” (XX ст.). Раманы гэтага перыяду спалучалі ў сабе элементы розных пражаных жанраў: рамантычных гістарычных дэтэктываў (“Назаві сына Канстанцінам”, “Пра лісоўчыка, злога хлопчыка” і “Ілоты”), прыгодніцкіх раманаў, інтэлектуальнай прозы (“Ілоты”). Элементы фантастыкі прысутнічалі амаль у кожным творы, бо героі пераносіліся ў часе ў розныя гістарычныя эпохі. Такім чынам, пісьменнік спрабаваў сябе ў розных жанрах, пераплятаючы іх элементы, з мэтай стварэння паўнавартаснага гістарычнага твора, які будзе выклікаць цікавасць не толькі ў гісторыкаў. Напрыклад, у рамане “Ілоты”, Л. Дайнека, раскрываючы падзеі, апавядаў пра некалькі гістарычных перыядаў, пераносіў чытача ў розныя часы: Месенскае паўстанне ў Спарце



(VII ст. да н. э), першыя гады пасля Вялікай Айчыннай вайны, Слуцкае паўстанне і нацыянальны рух на Беларусі ў 1920-я гг. Письменнік звяртаўся да важных перыядаў у гісторыі Беларусі, запаўняў белыя плямы, якія з ідэалагічных прычын раней абміналіся письменнікамі: існаванне лёгкай кавалерыі Аляксандра Лісоўскага, якая дзейнічала на тэрыторыі Вялікага Княства Літоўскага ў XVII ст.; Берасцейская унія і Язафат Кунцэвіч як яркі прадстаўнік распаўсюджання ўніяцтва на тэрыторыі Вялікага Княства Літоўскага; Слуцкае паўстанне і антыбальшавіцкая партыя “Зялёны дуб”, якая стварылася ў гэты час на тэрыторыі Беларусі.

У раманах XXI ст. Леанід Дайнека працягваў ствараць вобразы прадстаўнікоў дзяржавы (Канстанцін Астрожскі, Леў Сапега, Аляксандр Лісоўскі і іншыя). Гэта дае падставу даследчыкам вызначыць цыкл Л. Дайнекі пад магчымай назвай “Апосталы беларускай дзяржаўнасці” [6]. Письменнік паглыбляўся ва ўнутраны свет герояў, тлумачыў паводзіны, перадаў іх пачуцці, адыходзячы ад рэальных фактаў, і гэта рабіла яго раманы жывымі. Леанід Дайнека ў гэтых творах выкарыстоўваў элементы фантастыкі, фэнтэзі, дэтэктыву, што набліжала іх да масавага чытача.

Такім чынам, прайшоўшы пэўныя ступені развіцця творчай індывідуальнасці, письменнік выпрацаваў адметны стыль творчасці, які дае магчымасць вылучыць яго сярод іншых аўтараў. У перыяд творчага сталення выразна вызначаліся тры часавыя этапы, на працягу якіх змяняліся падыходы аўтара да гістарычнай прозы. Цыкл твораў, напісаны ў канцы XX ст., зрабіў аўтара агульнавядомым письменнікам, яго раманы перакладаліся і за мяжой. Творы XXI ст. патрабуюць далейшага даследавання, вывучэння лексічных асаблівасцей, праблематыкі і іх жанравых асаблівасцей.

Літаратура

1. Грышчук, Н. Клятва на беразе возера Свіцязь / Н. Грышчук // Верасень. – 2013. – № 1. – С. 161–167.
2. Дарагакупец, А. М. Тэндэнцыі рамантызацыі інтэлектуалізацыі ў сучаснай беларускай гістарычнай прозе : дыс. ... канд. філ. навук : 10.01.01 / А. М. Дарагакупец. – Мінск, 2005. – 120 л.
3. Комаровская, Т. Е. Исторический роман США XX века / Т. Е. Комаровская. – Мінск : БГПУ, 2019. – 236 с.
4. Конан, У. З любоўю да нашай гісторыі / У. Конан // Іпатава, В. Альгердава дзіда / В. Іпатава. – Мінск, 2002. – С. 5–6.
5. Марціновіч, А. «Пагаворым пра гісторыю...» / А. Марціновіч // Настаўн. газ. – 1989. – 15 крас. – С. 4.
6. Марціновіч, А. Плывец па рацэ гісторыі / А. Марціновіч // Дайнека, Л. Выбраныя творы / Л. Дайнека. – Мінск, 2018. – С. 5–18.
7. Шынкарэнка, В. К. Леанід Дайнека / В. К. Шынкарэнка // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, АДДЗЯЛЕННЕ ГУМАНІТ. НАУК І МАСТАЦТВАЎ, ІН-Т ЛІТАРАТУРЫ ІМ. Я. КУПАЛЫ. – Мінск, 2003. – Т. 4, кн. 2. – С. 466–494.

Лецинский М.А.

(Республика Беларусь, г. Витебск)

О ПРОБЛЕМАХ ПРИЗНАНИЯ БЕЛОРУССКИХ КОРНЕЙ АВТОРА БИБЛИИ БЕДНЫХ (1692–1696) ВАСИЛИЯ КОРЕНЯ И ОБЪЕКТИВНОЙ ОЦЕНКИ ЕГО ОБЩЕСЛАВЯНСКОГО НАСЛЕДИЯ

Обсуждение на II Международном Конгрессе творческого наследия Василия Алексеевича Кореня – уроженца местечка Дубровно, автора первой в России лицевой блоковой иллюстрированной книги, гравированной Библии бедных очень уместно, тем

более, что она в Беларуси до недавнего времени оставалась не только не изученной, но и практически неизвестной. Сегодня только начинается процесс осознания важности этого редчайшего книжного издания, памятника духовности и культуры. В этом сообщении очерчен круг проблемных вопросов по указанной теме и изложена информация, основанная на изучении архивов и библиографических старопечатных источников. Главной же его целью является обоснование необходимости сосредоточения наших совместных усилий по популяризации и дальнейшему продвижению в Республике Беларусь его имени, которое в ряду других неизвестных имен белорусов, знаменитых за пределами нашего Отечества, более 300 лет было погребено под нашей неосведомленностью и забвением.

Неоправданно затянулось признание масштаба фигуры Василия Кореня, его значимости для духовного и исторического наследия белорусов. Недооценен он как творческая личность, великий художник, духовный народный славянский просветитель, возможно, и книгоиздатель. Даже и сегодня возвращение его на родину проходит очень тяжело, в чем-то это напоминает ситуацию с признанием значимости наследия Франциска Скорины, для чего потребовалось более 400 лет. Радует, что имя Василия Кореня и его выдающееся наследие начинает звучать у нас, на его родине, «только» через 325 лет со времени граничного года издания [1696] его гравированной Библии. Одновременно приходится констатировать факт, что мы, белорусы, и сегодня «лениво и нехотя» принимаем у себя наследие талантливого земляка. А ведь оно и наше, белорусское, поскольку вобрало следы белорусских культурных традиций, несмотря на то, что Библия Кореня создана на российской земле. Перед нами стоит задача популяризации его культурного наследия, выявленного еще относительно недавно, так как он является создателем уникального памятника переходной поры от Средневековья к Новому времени, духовного памятника народной религии и графического искусства, объекта для изучения народных взглядов на верования и религиозные обычаи. Библия Василия Кореня, вобравшая характерные стилевые особенности, как западноевропейской, белорусской иконографии, так и русской художественной традиции, стала отправной точкой для самостоятельного, нового графического стиля и подхода к религиозно-бытовому просвещению народов России [славян]. Она, в отличие от традиционного азбучного [словесного] прочтения, была призвана способствовать формированию и развитию иного, образного мышления человека через художественное восприятие им иллюстрированных картинок и образов, заимствованных им из других Библий, по новому воссозданных, увязанных между собой по смыслу и собранных им в одну блоковую книгу.

В Российской Национальной библиотеке в Санкт-Петербурге хранится экземпляр Библии, изданной белорусом Василием Коренем, единственный, чудом сохранившийся после пожаров в Москве в 1812 г. благодаря усердию известного коллекционера графа Ф. А. Толстого, из его собрания [1830 год]. Кроме нашего земляка, Н. В. Николаева, заведующего отделом редкой книги РНБ, в подлиннике ее почти никто из белорусов не видел, а его копии до сих пор нет в нашей стране. В районной газете «Дняпроўская праўда» (№ 5 от 16.01.2019) опубликовано фото переплета данной книги и статья «Возвращение домой», в которой ставился вопрос об изготовлении для библиотек Дубровно и Витебска репринтной копии Библии Василия Кореня. Таким виделось нам возвращение на историческую родину в Год малой родины этого ценного малоизвестного у нас памятника средневековья народной бытовой религии и искусства, и ставился вопрос о привлечении к этой задаче сподвижников и спонсоров. При первом ознакомлении с Библией удивило нехарактерное для того времени отсутствие в ней цензурной отметки. Но данный факт, как оказалось, не имеет отношения к встречающейся в СМИ версии о «запрете» Библии Кореня церковью или властями. Объясняется это тем, что на тот момент она еще не имела современного переплета, титульного листа и форзаца. К тому же

подлинная бумажная обложка (современный форзац) и др. элементы были повреждены и в дальнейшем реставрировались с сохранением всех владельческих надписей и помет.

Благодаря усилиям группы московских искусствоведов, ученых, энтузиастов вначале был по-новому выявлен экземпляр Библии Василия Кореня, а гораздо позже имя резчика стало упоминаться в перечне «узнаваемых и значимых личностей» уже и в Беларуси. В 1983 г. была издана двухтомная монография Антонины Георгиевны Сакович «Народная гравированная книга Василия Кореня. 1692–1696». Филолог, искусствовед, одна из крупнейших в России специалистов в области русской народной картинки и русской гравюры, с 1964 по 1984 гг., она – старший научный сотрудник, на то время хранитель русской гравюры XVIII в. и русской народной картинки Государственного музея истории искусств им. А. С. Пушкина. Главный и самый объективный исследователь Библии Василия Кореня пишет: *«Василий Корень – один из первых русских граверов по дереву, создатель первой в России гравированной иллюстрированной Библии, отпечатал Библию в картинах, аналогичную западным «Библиям бедняков». Она включает серию раскрашенных гравюр с подписями на сюжеты из Книги Бытия и Апокалипсиса. Техника Кореня сочетает в себе влияние католических и протестантских иллюстрированных Библий (в частности, Библии Пискатора), иконописной традиции и эстетики возникающего в то время лубка, при этом глубоко самобытна по своему характеру... Темой графической серии Библии является «Сотворение мира». В основе народного идеала гармонически устроенного мира – одно из наиболее фундаментальных представлений человеческой культуры. Она создана художником человеком из народа, для народа и несет в себе черты народной религии и народного искусства. Орнаментальный и цветовой язык Библии в целом лег в основу жанра русской лубочной книжки и языка русского светского деревянного лубка. Стиль Библии Кореня и характер ее резьбы ставят эту книгу за пределы искусства русской рукописной и печатной книги, за пределы искусства Москвы, Украины и Белоруссии, и Севера XVII столетия вообще».* Из всего тиража издания А. Г. Сакович в 25 тысяч экземпляров, в БССР попали единицы. На сегодняшний день в Национальной библиотеке Беларуси числится только один ее «обязательный» двухтомный экземпляр. На родине Василия Кореня в Витебской области насчитывалось до прошлого года только три таких экземпляра, один хранится в областной библиотеке им. В. И. Ленина и два – в библиотеке Витебского госуниверситета им. П. М. Машерова. Все упомянутые издания были приняты на баланс в 1983 г. При внешнем осмотре книг заметно, что они очень хорошо сохранились: вероятно, за 37 лет были мало востребованы, почти не читаны, также сказалось высокое качество бумаги – издание напечатано в г. Эрфурте, ГДР. Так для массового читателя Беларуси книга оказалась малоизвестной. В прошлом [2019] году один экземпляр этой книги был подарен академиком В. П. Пензиным (Москва) родному городу Василия Кореня – Дубровно, а в 2020 г. двухтомник пополнил фонды Государственного музея истории белорусской литературы. Белорусами же Василию Кореню не посвящено ни одного издания, только отдельные статьи в СМИ, появившиеся в последние годы и изобилующие ошибками и неточностями по причине игнорирования авторами исследований в архивах, тщательной документальной научной проработки библиографии. Однако попытки изменить ситуацию все-таки были. Так, еще в 90-е прошлого века появился замысел поведать читателю о нашем земляке и его наследии в связи с подготовкой к изданию первой в Беларуси *двухтомной* историко-документальной книги-хроники «Памяць: Дубровенскі раён», в которой нашему земляку планировалось отвести достойное место, учитывая грядущее 300-летие издания им Библии. К сожалению, предпринятая тогда попытка была неудачной, о чем будет сказано далее.

Одним из самых ранних источников, содержащим сведения о многих уроженцах м. Дубровно и дубровенской волости, проживавших во второй половине XVI века в Москве, а также об уроженцах Мещанской слободы, в том числе о Василии Корене, стали

«Материалы для истории Московского купечества». На них опиралась в своей монографии А. Г. Сакович, а еще ранее – давший ей подсказку член-корреспондент АН СССР С. К. Богоявленский. Районный оргкомитет по изданию книги-хроники «Памяць» прошел исследовательский путь по ориентирам и стопам А. Г. Сакович, изучил содержащиеся в монографии источники и библиографию. Кроме того, были изучены архивные документы и многие другие современные и старопечатные книжные издания, не упомянутые в ее монографии. Нами было выявлено 84 имени наших соотечественников, оказавшихся по разным причинам в Москве. Среди них был и Василий Корень. По материалам из Переписных книг Мещанской слободы за 1676 и 1684 гг. и других архивных документов они были опубликованы в книге-хронике «Памяць» [1 т., с. 96–106], с указанием мест проживания в Москве и рода их деятельности. Был также подготовлен отдельный, подробный очерк о Василии Корене, который, к сожалению, оказался не только не опубликованным, но и утерянным вместе с копиями собранных документов. В итоге в данном издании из всех выходцев из Дубровно и его окрестностей были перечислены только мясники, лавочники, торговцы (хлебом, овощами, пенькой), а также ремесленники, кожевники, портные, сапожники, печники, гончары и оружейники. Для Василия Кореня, который «листы печатает», места в книге не нашлось. Позже в республиканском организационно-методическом центре по изданию книг-хроник памяти это попытались объяснить так: *«гэта нязначна, ды месца не хапае»*, что продемонстрировало давнее отношение у нас к продвижению духовного наследия Василия Кореня. Таким образом, информация о нем не была опубликована и не попала в научный оборот еще 23 года назад. Трудный путь к осмыслению книжного шедевра, памятника бытового православия средневековья и объекта культурного наследия, Библии Василия Кореня не завершён еще и сегодня. Современная эпоха снова ставит вопрос, как и в свое время, в эпоху Петра Первого, когда русское общество предстало перед вопросом: что культурно, а что некультурно. Та эпоха предопределила отношение «образованных» верхов к простонародному «подлому» искусству как к чему-то курьезному, не достойному внимания, что в свою очередь отразилось на судьбе лубочной картинки, ее собирании и изучении. Тогда неофициальная, традиционная «культура молчащего большинства» (термин А. Я. Гуревича) не интересовала императора и его знать, но олицетворяла для них как раз ту часть древнерусского славянского наследия, с которой следует бороться. Все, относящееся к патриархальной русской и славянской старине, стало расцениваться как отсталое, некультурное, «подлое». В противовес этому направлению, в XIX в., наконец, заявила о себе общемировая озабоченность исчезновением «особости», неповторимости, уникальности национальных культур в их народном творчестве. Отсюда происходит интерес, особенно у исследователей-романтиков, к нашим самобытным проявлениям культуры, их корням, историческому прошлому, народному словесному и материальному искусству, к быту, нравам, миропониманию «простонародья». В связи с этим значение Библии Кореня не исчерпывается лишь тем, что она сохранилась в единственном экземпляре и связью со своей эпохой. Ее уникальность заключается в том, что, в отличие от всех азбучных Библий [Ф. Скорины, С. Соболя и др.], в которых тогда доминировали тексты, в Библии Кореня главными стали иллюстрации, а тексты только дополняли и поясняли их. Это влияло на общее восприятие и понимание ее, на формирование образного смыслового мышления, а в итоге – на дальнейшее развитие просвещения. Она повлияла на иконопись и фрески XVIII века, создала канон Книги Бытия в русской народной картинке и жанр русской лубочной книжки. Вместе с тем, отмечу, что российские исследователи обычно чаще анализируют Библию Кореня только в контексте своей национальной культуры, тогда как в ней сокрыты и белорусские корни. Белорусы же, чей сын создал ее, пока очень осторожно, да и то пока с большими оговорками осознают ее связь с белорусской культурой, даже не обобщая и не признавая ее общую культурную славянскую ценность.

Кажется, уже пришло время для многоаспектной оценки Библия Василия Корень, памятника мировой значимости, важного для всех нас в контексте развития общеславянской и общечеловеческой культуры.

Раз за разом в интернете и печати поднимается вопрос «*Откуда родом Василий Корень?*». Нет повода сомневаться в его белорусских корнях, поскольку этот факт хорошо задокументирован. Некоторые сомневающиеся исследователи не учитывают, что большинство белорусов появились в Москве в результате войны 1654–1667 гг., почти все были расселены там относительно компактно и подвергались тщательному учету. Это подтверждается «Переписью «Литовских» торговых и ремесленных людей, что живут в Москве на Посаде» от 26 сентября 1658 г. [КП, с. 96]: «*По указу великого государя царя и великого князя Алексея Михайловича, всея Великия и Малыя и Белья Росии самодержца, и по грамоте переписывано в черных сотнях и в слободах иноземцев польских и литовских людей, и хто в которой сотне и в слободе живут своими дворами и на пустых дворех и в соседех и в захребетниках и в гулящих людех, и вкаком чину, и какими товары и шепетиньем торгуют. И тому роспись: ...*». Затем в Переписи идет учет «*Дубровны города мещаня*», которые помимо Мещанской слободы проживали также в Дмитровской сотне, Мясницкой полусотне, Новосеменовской слободе, Покровской сотне, Пушкарской слободе, Земском приказе, Посольском приказе, Разрядном приказе и др. Само название переписи подтверждает учет в ней литовцев, а не северян и др. Также в примечании к Переписи читаем: «*первоначальное население ея, как из представляемых сведений видно составляли исключительно выходцы из западного края (в том числе евреи)*».

Василий Корень родился в белорусском местечке Дубровно. На это указывает и А. Г. Сакович: «*Оказалось, что Василий Корень был белорус, уроженец г. Дубровно*». Начальные навыки гравера мог получить в Кутеинском монастыре, находящемся недалеко от родного местечка, где уже существовала печатная традиция. Из книги Н. В. Николаева «Палата Кнігапісная» (Мн., 1993, с. 163) известно, что резьба по дереву, гравирование, выпуск бумаги Глебовичами, «*графами на Дубровне*» и печатание было дубровенской традицией еще до 1645 года. Это изложено и в книге «*Памяць. Дубровенскі раён*» [т. 1., с. 82]. Эту мысль, о существовании в Верхнем Поднепровье собственной белорусской традиции иконописи и книгоиздательства, подтверждает в своих исследованиях и Л. В. Вакар. В Россию В. Корень прибыл, будучи уже печатником или учеником печатника и числился одним из всех в Мещанской слободе, кто «*листы печатает*». Возможно, он прибыл самостоятельно еще до начала войны по приглашению царского двора или духовенства с учетом его навыков, подобные факты, изложены в той же книге «*Памяць*».

Следует также иметь в виду, что Корень – достаточно распространенная белорусская фамилия и сегодня. Согласно материалам комитета по труду, занятости и социальной защите Витебского облисполкома за 2019 г. только в данной области числится 414 дел одних только получателей пенсий, граждан, носящих фамилии, в основе которых лежит слово «корень». В их числе: с фамилией Корень – 62, Коренько – 26, Коренев – 11, Кореньков – 160, Кореневский – 150, Корнеев – 105. Поскольку пенсионеры составляют только 23% от общего числа жителей, то выборка «коренных» фамилий будет намного больше. Распространены они и среди жителей соседних: Горецкого, Шкловского, Мстиславского и других районов Могилевской области. Странно, но авторы книги «*Карані нашых прозвішчаў*» (Мн., «Звязда», 2018, с. 672.) В. П. Лемтюгов и И. О. Гапоненко даже не упоминают такой фамилии, отсылая читателей, к другим, схожим. Так, происхождение фамилии Кореневич они трактуют: «*В основе фамилии Кореневич личное имя Корень и Кореней. Согласно «Словарю...» (А. В. Суперанский) это разговорные варианты церковных имен Корень (вариант имени Корнелий) ... Белорусы называют Корнем человека приземистого, коренастого, россияне – стойкого, упрямого, сурового*». Авторы книги упоминают деревни с названием Корни в Логойском и

Ляховичском районах, но о Василии Алексеевиче Корене – ни слова.

Несколько слов о продвижении творческого наследия Василия Кореня в нашей стране. В прошлом [2019] году в городах Дубровно и Витебске состоялись две выставки работ известного московского академика Российской академии народного искусства В. П. Пензина (по его инициативе) под названием «Библии для народа (к 325-летию гравированной Библии Василия Кореня)». А 21 ноября 2019 г. в рамках отдельной секции V-ой Международной научно-практической конференции «Витебский край» впервые в нашей стране по инициативе автора [доклада] состоялось публичное коллективное научное обсуждение темы наследия Василия Кореня. Публикация докладов конференции отдельным изданием [40 экз.] позволила вовлечь их в научный оборот, что поспособствует дальнейшему продвижению информации о Библии среди читателей. Продолжилось коллективное обсуждение темы в январе 2020 г. в Литературном музее им. М. Богдановича. В 2019 г. в целях тематического просвещения и воспитания спортсменов состоялся также первый Витебский открытый областной шахматный темп-турнир, посвященный Василию Кореню, с участием более 100 спортсменов. Все это дает основания считать, что культурное и духовное наследие нашего выдающегося, но малоизвестного соотечественника наконец-то введено в белорусскую культурную и научную среду, а имя Василия Кореня возвращено на свою родину. Однако время требует от нас продолжения исследований, нового осмысления и прочтения его культурного наследия и заложенных в его графическом философском искусстве идей, отражающих и донныне развивающих вековые культурные народные традиции и духовные ценности славянских народов. Необходимо дальнейшее активное продвижение и популяризация имени и творческого наследия Василия Кореня в Республике Беларусь, с целью чего было бы правильным в дальнейшем объединить усилия ученых, искусствоведов, музейных работников, литераторов, краеведов, журналистов, общественности и всех почитателей народного искусства. Что касается конкретных шагов, считаю необходимым оцифровать Библию, выполнить ее полную копию с оригинала для Национальной библиотеки Беларуси, Витебской областной и Дубровенской районной библиотек, поставить памятник на родине Василия Кореня, в г. Дубровно. Важно также снять документальный фильм, продолжить организацию временных экспозиций в других музеях Беларуси Библии Василия Кореня, восстановленной по его технологии творческой мастерской В. П. Пензина, а также международных научных конференций, лекториев, чтений, викторин, музейных конкурсов, олимпиад, пленэров и т. п. Нужно находить и другие формы продвижения информации о Василии Корене и его Библии, продолжать вовлечение ее в научный оборот. Имя В. Кореня достойно увековечения в названии учреждений, улиц, почтовой продукции.

Как отмечает А. Г. Сакович, мало-словесная графическая Библия Кореня, уникальный памятник бытового православия ответила на острейшие вопросы своего времени и отразила одно из наиболее фундаментальных представлений человека: о начале и конце мира, устройстве вселенной, отношениях Бога, дьявола и человека. Сегодня она продолжает «говорить» с нами силой запечатленных в ней образов и смыслов – жизни, бытия, зримых уроков, незримых наказов, предостережений, завещания нам. Будем же помнить эти уроки, ценить и уважать предостережения, осуществлять наказания и следовать содержащемуся в них незримому завещанию!

ПРОБЛЕМЫ ОСВЕЩЕНИЯ В СМИ И ЛИТЕРАТУРЕ ИСТОРИИ ИЗДАНИЯ И СУДЬБЫ ГРАВИРОВАННОЙ БИБЛИИ ВАСИЛИЯ КОРЕНЯ (1692–1696)

Из анализа публикаций, выявленных на сегодня по теме Библии Василия Кореня, становится очевидным, что специалисты-культурологи, ученые других областей знаний и журналисты России и Беларуси, не обращая друг на друга внимания и, не оглядываясь по сторонам, до сих пор «возделывали каждый свою культурную делянку», тщательно и «независимо». Впрочем, приходили порой в разное время и к схожим выводам. Предоставленная сегодняшняя площадка для диалога в рамках Международного Конгресса белорусской культуры позволяет сблизить эти позиции, ибо некоторые расхождения уже ранее выявлены и обсуждены на первой международной научно-практической конференции, состоявшейся в Витебске [21.11.2019], инициированной автором статьи, и на Круглом столе в Литературном музее им. М. Богдановича в Минске [2020]. Хранящийся единственный экземпляр Библии Василия Кореня [1692–1696 гг.] в Отделе редкой книги Российской Национальной библиотеки в Санкт-Петербурге, чудом сохранившийся после пожаров Москвы в 1812 году, из собрания известного российского коллекционера древностей графа Ф. А. Толстого [1830 год], спасшего его для потомков, долгое время был неизвестен для белорусов. В то же время Библия является для нас уникальным памятником переходной поры от Средневековья к Новому времени, духовным памятником народной религии и графического искусства, культурным объектом для изучения славянских народных взглядов на верования и религиозные обычаи. Вместе с тем, о Василии Алексеевиче Корене, – уроженце местечка Дубровно (нынешней Витебской области), создателе первой в России лицевой блоковой иллюстрированной книги, гравированной Библии в картинках в Беларуси известно мало, нашему земляку и его творчеству пока не посвящено ни одного отдельного белорусского издания, очень мало публикаций в наших белорусских СМИ. Практически не проработана библиография.

Первооткрывателями Библии Кореня, помимо упомянутого ранее российского коллекционера и библиографа графа Толстого, были российские собиратели-коллекционеры и библиографы: А. Ф. Бычков, А. Е. Викторов, Д. А. Ровинский, А. Е. Сахаров, И. М. Снегирев, Н. П. Собко, П. М. Строев, В. В. Стасов, В. М. Ундольский и другие, которые, занимаясь выявлением древнерусских старопечатных изданий, их учетом и систематизацией, обнаружили и описали ее в своих трудах XIX – начала XX вв. Хотя исследования многих, упомянутых библиографов были зачастую поверхностными, просто фиксирующими порой только сам факт наличия такого издания, но они выявили, обозначили и дали ей первые краткие оценки. Это были не только описания, обстоятельные описания, а порой лишь упоминания в каталогах, обзорах, реестрах, рецензиях и статьях, для большинства сегодняшних читателей неизвестные или малоизвестные. В силу известных обстоятельств той эпохи не велась в них речь и о белорусских корнях самого Василия Кореня. Некоторыми упомянутыми исследователями высказывалось мнение о Библии Кореня, вероятно, сформированное под влиянием высших слоев общества и их отношения «поклонников искусства придворного» к «подлому народному искусству», что совершенно не соответствует истине. Однако, все они, бесспорно, помогают ориентироваться в библиографии о Василии Корене, изменявшихся со временем оценках его Библии, и могут способствовать составлению качественных предметных (именных) каталогов и путеводителей по данной теме, в том числе международных, которых до сих пор нет. Наиболее значимую роль в этом списке

личностей следует признать за известным российским собирателем коллекций библиографических редкостей, живописи, графики, портретов Д. А. Ровинским, изложившим свои оценки Библии Кореня в своих многочисленных трудах: «Обстоятельное описание славяно-российских рукописей, хранящихся в Москве в библиотеке тайного советника, сенатора, двора его императорского величества действительного камергера и кавалера графа Федора Андреевича Толстова. С палеографическими таблицами почерков с XI по XVIII век. Москва, 1825», а также «Обстоятельное описание старопечатных книг славянских и российских, хранящихся в библиотеке графа Ф. А. Толстого. Отделение VII. Книги церковной печати. № 188. Москва, 1829», «Русские граверы и их произведения с 1564 года до основания Академии художеств. Москва, 1870», «Русские народные картинки. Кн. 1-5. Санкт-Петербург, 1881», «Подробный словарь русских гравированных портретов. Т. 1-4, Санкт-Петербург, 1886-1889» и многих других. Позже, уже в советское время определённые аспекты творческого наследия Василия Кореня исследовали О. Д. Балдина, автор издания «Русские народные картинки» (Москва, 1972), С. К. Богоявленский («Научное наследие о Москве XVII века», Москва, 1980) и другие. Наиболее значимое из того, что по сегодня было о нем и его Библии издано – это монография А. Г. Сакович «Народная гравированная книга Василия Кореня, 1692-1696» (Москва, 1983). Приходится согласиться с утверждением ее автора, что после Д. А. Ровинского, никто творчество Василия Кореня глубоко не исследовал, кроме, разумеется, самой Антонины Георгиевны. Имеющиеся у них неточности и ошибки по году создания, прочтению имен, оценкам Библии и др., отмечены Антониной Георгиевной в ее монографии. Не будучи первооткрывателем Библии Кореня, А. Г. Сакович фактически первой, полно и комплексно описала ее в этой двухтомной монографии и последующих публикациях, раскрыла талант автора, гравера-художника, новатора-интерпретатора, вывела его в свет, показав значение для славянского народа его самобытного творчества. Это лучшее из того, что было издано на эту тему всеми авторами по сегодняшний день. Никто другой ничего лучшего не издал. К сказанному все же следует добавить, что исследованием Библии Василия Кореня занимались и другие российские авторы, не указанные в ее библиографии. В России продолжают изучать, анализировать и продвигать Библию и современные исследователи: Г. Н. Годлевский, В. П. Пензин, А. А. Плетнева и др. Вместе с тем, по данной теме, вероятно, не выявлены все источники библиографии. Парадоксально, но имя Василия Кореня и его Библия не упоминаются ни в белорусских, ни в российских библиографических справочниках (указателях изданий), вышедших как до 1917 г., так и позднее, ни в словарях или перечнях редких книг и изданий. На сегодняшний день практически повсеместно в Беларуси отсутствуют качественно разработанные тематические каталоги и указатели, путеводители, и это при том, что в России по Василию Кореню и его Библии количество прямых и косвенных источников, со ссылкой на других авторов, освещавших когда-либо эту тему, – исчисляется сотнями. Полагаю, что причиной такого положения является его недооценка у нас, как творческой личности, великого художника, духовного народного славянского просветителя. Свидетельством такой недооценки и непонимания является пример того, когда еще в 1990-е, учитывая, грядущее 300-летие издания Библии, не был опубликован материал в двухтомной историко-документальной книге-хроники «Памяць: Дубровенскі раён» о нашем земляке и его наследии. Сейчас это только досадная история, но весьма показательная, продемонстрировавшая давнее отношение у нас к оценке и продвижению творческого наследия уроженца нашей земли. Отдельные, появившиеся только в последние годы публикации в белорусских СМИ, посвященные его жизни, творчеству, наследию были очень редки, а многие статьи изобилуют ошибками и неточностями и не могут рассматриваться как серьезные источники. В 2010-ые годы в книжных изданиях и на интернет-сайтах стали появляться сообщения о цензурном (церковном) запрете и уничтожении тиража Библии Василия Кореня в количестве 1 000

экземпляров. Однако, наши исследования показали, что такие сведения не содержатся ни в одном старопечатном издании до 1917 г., об этом не упоминает в своих обзорах ни один известный российский библиограф или исследователь. Все авторы, так называемой современной «сенсации», не приводят при этом ни одного упоминания архивного фонда, описи, дела, библиографического источника. А, между тем, такие бездоказательные утверждения подрывают репутацию Библии [памятника культуры], страдает имя Василия Кореня. Так, например, Большая Российская Энциклопедия (БРЭ) утверждает: *«Продолжая традицию западных «Библий для бедных», Библия В. А. Кореня вместе с тем стала уникальным памятником народного искусства позднего русского Средневековья, одним из первых сохранившихся произведений русского деревянного лубка. Из-за наличия неканонических изображений Бога тираж Библии (около 1 тыс. экз.) почти полностью уничтожен. Единственный частично уцелевший экземпляр, состоящий из 36 листов раскрашенных ксилографий с включённым в них текстом Книги Бытия и Апокалипсиса, находится в РНБ».* Однажды, ссылаясь на авторитет издания, об этой версии упоминал и автор данной статьи. В «Википедии» (свободной энциклопедии) значится: *«Техника Кореня сочетает в себе влияние католических и протестантских иллюстрированных Библий (в частности, Библии Пискагора), иконописной традиции и эстетики возникающего в то время лубка, при этом глубоко самобытна по своему характеру. Из-за наличия не каноничных изображений Бога (в иллюстрациях к Шестодневу представляющего в виде ангела) тираж Библии Кореня (около тысячи экземпляров) был изъят и почти полностью уничтожен».* «Русская Семерка» (russian7.ru, «Что такое «Библия для неграмотных»?) утверждает: *«Впервые такое издание, *Bibliaraupereit*, появилась в XIII веке в Западной Европе. В России опыт издания Библии для масс оказался неудачным. В 1695 году русский гравёр по дереву Василий Корень вырезал на липовых досках библейские сюжеты и ярко их раскрасил. Из-за наличия не каноничных изображений Господа весь тираж пошел в огонь».* В издании «Союз. Беларусь-Россия – № 142» от 23.10.2003 в статье «Зри в корень!» Александра Батыгина утверждается: *«Официальная церковь усмотрела в "Библии для бедных" еретические мотивы, чрезмерную вольность, не каноничным посчитали изображение самого Господа Бога. Весь "тираж", около тысячи отпечатков, полицейское управление по распоряжению церкви конфисковало».* Некто, скрывшийся за ником «exidna_evj» (LiveJournal.com от 31.10.2010) утверждает: *«Василий Корень (около 1640 – начало XVIII века) – один из первых русских гравёров по дереву, создатель первой в России гравированной иллюстрированной Библии. Из-за наличия не каноничных изображений Бога тираж Библии Кореня (около тысячи экземпляров) был изъят и почти полностью уничтожен».* Последнее утверждение «об изъятии и уничтожении тиража», выведенное из своих догадок, предположений и «размышлений», как характеризуют свое занятие сами авторы, не основано на документах и не подтверждается ссылкой ни на какой источник. С научной оценки – это явная бестактность. Заметьте, что комментарий выставлен еще 31 октября 2010 года, и он еще не снят с обсуждения, а на него до сих пор никто из научного сообщества культурологов, искусствоведов РФ, РБ, США даже не возразил. Наши попытки и просьба прояснить у авторов и назвать документальные источники такой «сенсационной» информации ни к чему не привели. Вполне вероятно, что все это было фактически хорошо скоординированной компанией, направленной на дискредитацию Московской православной церкви. Тем не менее, их сомнительными выводами и заключениями, в том числе о церковном запрещении Библии Кореня, до сих пор пользуются многие другие СМИ и книгоиздатели, считающие себя «правильными». Ему вторит еще один анонимный «интернет-археолог» на сайте того же журнала «Русская Семерка»: *«Библия отпечатана на голландской бумаге второй половины XVII века и оказалась конфискованной полицией по распоряжению церкви, которая нашла, что изображения в ней не вполне отвечают религиозным канонам: слишком молодым был изображен на них Господь – безбородым и с*

крыльями за спиной. Богоматерь сильно смахивает на портрет жены художника, не совпадали с каноном и иные изображения». Особо удивляет последнее утверждение, ведь до настоящего времени не выявлено ни портрета самого Василия Кореня, ни его жены, существование которой даже не зафиксировано в переписных списках Мещанской слободы [«Материалы для истории Московского купечества», 1676 г., 1684 г.], где записан только сам резчик и его сыновья. Все эти «сенсационные» сведения неоднократно тиражированы десятками официальных газет и журналов, в том числе нашими республиканскими и областными, без ссылки на источник и понимания того, что от этого страдает репутация памятника культуры и имя автора». Если авторы этой «сенсации» будут упорствовать на своей версии, то им предстоит предъявить свои доказательства. Исследования автора статьи в российских государственных архивах, изучение старопечатных книжных источников и трудов российских библиографов, известных своей скрупулезностью, не подтверждают версию «о запрещении» Библии Кореня. Некоторые отступления в ней от церковных канонов не могли привести к ее запрету и уничтожению. Во всяком случае, до сих пор никем не было обнаружено и приведено ни одного подтверждающего документа об этом. Факт уничтожения церковью Библии Василия Кореня отрицает искусствовед А. Г. Сакович, крупнейший в России специалист в области русской народной картинки и русской гравюры, которая с 1964 по 1984 гг. являлась хранителем русской гравюры XVIII века и русской народной картинки Государственного музея истории искусств им. А. С. Пушкина. Как она утверждает, «их не было и в то время быть еще не могло». В своей двухтомной монографии «Народная гравированная книга Василия Кореня. 1692–1696» она приводит другие, более правдоподобные версии, синхронизованные с фактически происходившими в то время событиями (пожары в Москве и др.). Современный исследователь Василия Кореня А. А. Плетнева отмечает некоторые расхождения языка немногочисленных текстов, помещенных на иллюстрациях графической Библии и рядом с ними, с церковнославянским языком конца XVII в. и приводит список языковых особенностей данной книги. Различные расхождения и отступления были присущи большинству печатных и особенно рукописных (переписанных) Библий, в том числе книгам, напечатанным Франциском Скориной. Об ошибках, допущенных при переводах, правках текстов библий, свидетельствуют исследователи старопечатных Библий Н. С. Тихонравов, М. Н. Сперанский и др. Но некоторые отступления от церковных канонов, в том числе в Библии Кореня, не позволяют бездоказательно признать ее подвергнутой церковному запрещению, тем более уничтожению. Не упоминается Библия Василия Кореня и в списках отреченных книг среди других «отступников» от канона (Н. С. Тихонравов «Памятники отреченной русской литературы»). Не обнаружена она и в Каталогах Цензурного Ведомства Российского Императорского двора. Отсутствует такое упоминание и в цензурных запрещениях других учреждений светской власти, в том числе после проведения более поздних цензурных реформ начала XIX в., которые распространялись на все издания, независимо от времени их выпуска, а также в перечнях (каталогах) документов российских государственных архивов. Более того, в изданиях XIX–XX вв. Д. А. Ровинского, Д. П. Собко и других авторов, напечатавших картинку из Библии Кореня, имеются церковные разрешения на их размещение. Они подтверждаются печатями епархий, церковно-археологических отделов, штемпелями (экслибрисами) Московской, Санкт-Петербургской и др. епархиальных библиотек, что было тогда предусмотрено духовной цензурой в отношении религиозных изданий. В связи с этим, возникает вопрос: как объяснить то, что у последующих изданий трудов XIX–XX вв. Д. А. Ровинского, Д. П. Собко, других авторов, напечатавших картинку из Библии Кореня, имеются церковные разрешения на размещение их в книгах? Да и сам факт того, что Василий Корень зафиксировал свое имя на картинках Библии, свидетельствует о том, что он не скрывался и не скрывал свое творчество от «преследования церковной цензурой».

Не подтверждаются документально и выдвигаемые версии некоторых авторов о предполагаемом тираже Библии Кореня в количестве 1 000 экземпляров и его сожжении.

Нам, белорусам, не одним только россиянам, важно и нужно самим анализировать, защищать от нападок и продвигать Библию Василия Кореня, не только как достояние истории или некий, неизвестно откуда свалившийся на нас вдруг культурно-археологический артефакт, но и как символ нашей общей славянской культуры в его сегодняшнем восприятии. Говоря о практических шагах, очень важно поскорее разработать качественные тематические алфавитные и именные каталоги и указатели, доступные путеводители к ним, в том числе международные, с последующей, более подробной информацией по этой теме.

Листова Т.А.

(Российская Федерация, г. Москва)

КАТОЛИКИ В ПРАВОСЛАВНОЙ СРЕДЕ НА БЕЛОРУССКО-РОССИЙСКОМ ПОГРАНИЧЬЕ: АДАПТАЦИЯ И/ИЛИ ДИАЛОГ

Формирование конфессионального ландшафта неразрывно связано с историей политической. Соотношение конфессий, которое мы видим на территории Беларуси, начиная со средневековья и до начала XXI в., как нельзя лучше подтверждает этот тезис. 1991 год дал начало самостоятельному существованию государства Беларусь, получившему возможность строить и проводить свою политику во всех областях жизни, в том числе формировать свою концепцию религиозной жизни белорусского общества. Одновременно был положен конец прямому вмешательству государства в исповедание веры, что не противоречило протекционистской политике светской власти по отношению к традиционным религиям белорусского народа.

Политика переплетения политических и религиозных интересов, включавшая целенаправленные акты церковного характера со стороны сначала Литовского княжества, затем Польши и России, была одной из главных причин сложившегося своеобразия конфессионального состава, а именно: наличия в настоящее время двух основных христианских религий в Беларуси, при явной региональной концентрации каждой из них. Преобладавшее на восточных рубежах белорусских земель униатство ушло не только из вероисповедной практики, но и не сохранилось в памяти жителей. Специфику конфессионального состава в изучаемом регионе определили два фактора: изначальная малочисленность католиков и целенаправленная политика возрождения и укрепления православия как основы этнонационального единства всех граждан России в XIX в., успеху которой способствовало сохранение православия и православных братств в регионе. Перепись 1897 г. показала полное преобладание православных в белорусском пограничье: в Могилевской губ. они составляли 85%, в пограничных районах Витебской губ. 80% [1, с. 122–123]. Воинствующая политика советской власти привела к тому, что перед войной (ВОВ) в пограничье не было ни одного костела [1, с. 131]. Советское время не внесло существенных изменений в численность представителей разных конфессий, обозначив общий упадок религиозности и приверженности своей религии.

Статья основана на результатах полевых исследований духовной культуры населения востока Беларуси, проведенных в последние десятилетия, то есть времени полной легитимности религии. Основной состав жителей восточных окраин исповедует православие. Число католиков незначительно, как правило, это переселенцы (в основном – женщины) по разным причинам приехавшие на восток Беларуси в послевоенное время (ВОВ). Наличие католиков в православной в целом среде придает особый колорит религиозному ландшафту, особенно с точки зрения человека из России, где католичество,

даже в пограничных с Беларусью районах, воспринимается как чужая религия, и ставит проблему их взаимодействия с местным населением.

Понятие проблема подразумевает наличие явных или скрытых факторов настоящих или возможных осложнений, однако, как выяснилось, у местных жителей каких-либо ощущений конфликтности ситуация не вызывает. Тем более никаких рефлексий по поводу принадлежности к разным религиям не ощущалось при советской власти. Причин этому может быть несколько, главные две идут из прошлого: первая – традиция мирных контактов, способность проявлять толерантность к представителям другой конфессии, и вторая – слабая религиозность, нечеткость своей конфессии, причиной чему был переход из конфессии в конфессию и нахождение в маргинальной по отношению к религиозным центрам регионам. На низкий уровень религиозного самоощущения как причину полной межконфессиональной толерантности указывают последователи обеих конфессий. По словам католички, переселившейся на восток страны из Браславского р-на Витебской обл. *«мы были атеисты, и нам все равно было. И не было тогда ни церкви, ни костела»*. Тем не менее, последователи обеих конфессий сохранили свою религиозную идентичность. Независимо от степени собственной веры местные белорусы считают, что традиционной религией их региона является православие, при этом признают правомочность католицизма как второй этнической религии.

Отсутствие межконфессиональных конфликтов не означает отсутствия сложностей, которые неизбежно возникали и возникают при вхождении католиков в сложившуюся культуру местных жителей. Этот процесс нельзя назвать единообразным, каждый католик выбирал и выбирает осознанно стратегию поведения в рамках новой культуры и степень допустимости изменения своих традиций. Весьма условно, основываясь на рассказах информантов – католиков, всю практику «налаживания» их жизни на новом месте я считаю возможным подразделить на три варианта цивилизационного подхода к решению возникающих сложностей: адаптацию, инкорпорацию и диалог. В основе такого деления не только специфика поведенческой практики, но и услышанные от информантов объяснения своей линии поведения, осмысления выбранной стратегии.

Адаптация. Адаптационный характер поведения выбирали католики, для которых вера как форма отношений с Богом была на периферии сознания и смысловых жизненных установок. Не характерна для них и приверженность собственной традиции. Попадая в православное окружение, тем более в православную семью, они приходят к выводу о том, что противостояние местному стереотипу поведения нецелесообразно, данная стратегия даст только ощущение дискомфорта. Объясняя свою тактику поведения католички из а/г Краснополье Россонского р-на Витебской обл., вышедшая сюда замуж из Браславского р-на, обратила внимание на то, что ее позиция не представляет собой чего-то исключительного: *«Здесь католики не умирали, что-то не видела. Раньше поляков не покрывали покрывалом, это там. Здесь католики свои связи не выявляли, так как были среди православных. Подчинялись той традиции, где были. Католики не едят и не пьют на кладбище. У католиков лет 30 назад такого обеда [на кладбище] не устраивали, а сейчас могут. Мне здесь было дико. У нас похоронили и поминают дома. Вроде и православные там [на кладбище] ничего не носили, я такого не видела. А здесь привыкла, хожу. Я против этого, но как это...свекрова шла, муж шел, ну как я буду? Чтобы не вызвать какой-то резонанс: вот она такая! (Другая?) Да. А я этого не хочу»*.

Нередко местные православные отмечают происходящий в разной степени очевидности процесс вхождения, «вписывания» католиков в культуру православных. По мнению крещеной в католичество и выросшей в католической среде жительницы того же а/г Краснополье *«католики здесь очень оправаославившиеся»*. Жительница того же района из д. Горбачева так же расценивает ситуацию, указывая на объективную причину утери католической культуры. *«После войны католиков, практически не осталось, а которые были, стали как православные. Чистой польской речи не было»*. Данные характеристики,

весьма распространенные на восточной окраине Беларуси, требуют уточнения, а именно: что стоит за понятием «оправославившиеся»? Из интервью с представителями обеих конфессий следует, что чаще всего имеется ввиду обрядовая культура, которую расценивают не просто как местную, имеющую локальное или региональное распространение, но именно как православную. При этом некоторые ее особенности – результат местной обрядовой интерпретации христианских идей, не имеющие повсеместного характера и нередко подвергающиеся критике со стороны священников как противоречащие нормам христианства, и, соответственно, и православия. Однако осознанная адаптационная стратегия нередко сказывается и в отношении вероисповедных канонов, позволяющих относить себя к одной из конфессий. Данная линия поведения особенно характерна для женщин из конфессионально-смешанных семей. По словам мигрантки из Глубокского р-на, вышедшей замуж за православного в Россонский р-н *«детей крестила в православную веру. Мы ведь здесь живем, здесь православные. Я живу среди людей, и муж, и друзья православные. Лишь бы верили, лишь бы что-то светлое было. А разграничения у меня нет»*. Причем у себя на родине ее социализация включала следование религиозным нормам, что было характерно для католической среды. *«У нас верующие люди. Причем, разные поколения, и все ходят в костел. У нас и молодые знают молитвы, а здесь – нет. Я каждый год ходила на исповедь, и даже три раза в год»*. Обращает на себя внимание факт индифферентного отношения нашей собеседницы к иноконфессиональности ее детей, что можно считать особенностью религиозной ментальности белорусов. Для нее более важно сохранять религиозно-обрядовые особенности католического уклада жизни в своей семье, что характерно для местных представительниц ее конфессии. Главную роль при этом играют не только религиозные соображения, и не просто ностальгия по родительскому дому, для наших собеседниц отказ от передаваемых по поколениям и столь важных для их родителей традиций воспринимается как своего рода предательство предков. *«Я – католик бывший, дети православные. Католическое во мне – это воспоминание о родителях, как на Рождество сено носили, застилали стол, как все это было торжественно, все в памяти оставалось»*. В то же время она признает, что смешанный характер семьи с явным преобладанием православного компонента плюс православное окружение приведут к исчезновению католических традиций в ее семье. На вопрос, считает ли она, что ее дети тоже будут праздновать католические праздники, она ответила отрицательно: *«Нет, они будут православные. Это я – в память о родителях»* (а/г Краснополье). Этот аргумент, имеющий ментальный характер, не всегда даже четко формулируемый нашими собеседницами, является важным фактором трансляции детям особенностей семейного уклада, в том числе и в религиозной жизни. Стратегия нашей собеседницы – это весьма характерный пример сознательной, даже вынужденной адаптации, но без растворения в чужой традиции. Речь идет скорее о ее согласии на будущую полную адаптацию следующего поколения.

Обращение в православную церковь при необходимости исполнения необходимых треб не редкость для католиков пограничья, тем более при отсутствии собственных священнослужителей. В таких случаях местные католички руководствовались одним, наиболее важным с их точки зрения, критерием: сделать все, что соответствует христианской традиции в целом, при этом их не волнуют канонические различия в исполнении таинства: *«Мой муж умер (католик. – Т.Л.), мы пригласили батюшку, отпел и похоронили. Где было своего-то взять? И венчик, и все, что надо, давал. У католиков ничего не кладут. Я положила, сделала, как он сказал. Ведь я не знала, как и что нужно»* (пгт Россоны Витебской обл.). Священнослужители обеих конфессий относятся положительно к случаям обращения католиков в православную церковь, как и в целом к культурным заимствованиям. Но их в равной мере возмущает другое: те несоответствия в обрядовой культуре, которые кажутся важными их пастве и в отношении которых им

приходится выбирать линию поведения, с точки зрения канонического христианства не имеют значения. Приведу слова ксендза из пгт Россоны Витебской обл. *«Здесь спорят: одни – крест в ногах, так как будет за него братья. Другие – в голове, так как человек головой верит. Люди надстраивают свои верования. Я в проповедях говорю, что не важно, где поставить крест, так как в католической церкви нет предписания, где крест (в православии также четких канонов на этот счет не существует). Крест – знак победы Христа над смертью. Здесь католики тоже идут на кладбище на православную Троицу. Вот как я, как священник, к этому отношусь: помнить своих родителей хорошо, пусть и католики ходят. Но против того, чтобы там устраивали попойки... Есть народная традиция устраивать на 30-й (согласно католической традиции. – Т.Л.) или на 40-й день застолье. И у меня иногда спрашивают, на какой день устраивать [поминание]: на 30-й или 40-й? “Вот он (40-й день. – Т.Л.) православный, а мы католики, и как нам?” Или наоборот. Из этого вопроса видно, насколько христианство потеряло свои позиции, насколько выявилось современное язычество. Они не спрашивают, на какой день надо идти помолиться в церкви, в костеле, а когда попойку».*

Адаптационное поведение может носить сугубо окказиональный характер, не подразумевая полного перехода на чужую традицию. Так верующая воцерковленная католичка из г. Мстиславля, сочла необходимым организовать проведение поминок по своему отцу-католику в соответствии с местными традициями, поскольку, по ее словам, основной состав участников похоронно-поминальных актов состоял из местных православных.

Второй вариант организации жизни католиков на православном востоке я обозначила как **инкорпорацию**. Данная стратегия в основном сходна с адаптацией, но предполагает более четкое сохранение своей идентичности и своих культурных особенностей в рамках православной культуры. Одна из наших собеседниц – пожилая католичка (1950 г.р.), верующая, воспитанная в католической традиции, сохранявшая особенности уклада жизни, свойственные католикам у себя на родине. Она вполне толерантна в вопросах вероисповедной практики, но, воспринимая религиозно-обрядовые традиции, в том числе и некоторые церковные обычаи православных, она, будучи последовательной католичкой, считает нужным оставаться, насколько это нужно и возможно, в традициях своей веры. Для нее, как и для многих наших собеседниц – католичек, главное – оставаться в пространстве христианства, в их религиозной ментальности полностью отсутствует противопоставление церквей. *«Здесь костела не было, а когда батюшка приезжал, я ходила, и сейчас в церковь хожу. И мама покойная всегда говорила: «Раз костела нет, ходи в церковь. Бог один». Но крещусь по-своему. С о. Александром (местный священник. – Т.Л.) в хороших отношениях. Он хотел, чтобы я перешла в православие, но куда... мне уже 60 годов. Но он не против, что я хожу в церковь. Воду крещенскую беру, записочки пишу и об упокоении, и о здравии в церкви. Как приехала, праздновала сначала только свои, а сейчас и свои, и православные, так мои зятья православные и внуки тоже»* (а/г Краснополье Россонского р-на). Ее интегрированность в окружающий православный мир с сохранением своих традиций сказывается и в организации консервативной похоронно-поминальной практике. *«Папа умер, а дружил с православным. И тот сидел в изголовье и читал. Потом католики пели».* Однако, в отличие от католички, о которой речь шла выше, она сочла нужным передать своим детям основу принадлежности к католической вере и, соответственно, католической культуре, для чего возила их на свою родину в Браславский р-н, где их окрестили в костеле.

Желанием не быть «белой вороной» и не противопоставлять себя демонстративно обычаям окружающих православных руководствовалась и еще одна исповедующая католичество жительница г. Горки Могилевской обл. В ее концепции поведения сознанию необходимости «вписаться» в местную культуру сопутствует потребность сохранить

традиции своей веры: *«Я ходила на деды – второго ноября на кладбище и четвертого, это поминальная (на четвертое пришлось Дмитровская суббота православного календаря. – Т.Л.). И на Радоницу я хожу, где живешь, перенимаешь. Мне кажется, что где живешь, так надо там и подчиняться. Пасху и свою и православную праздную, обе. Соседка гуляет, а я что, работать буду?! Это некрасиво: подчиняешься».*

Приведенные ситуации, характеризующие разные стратегии поведения католиков в иноконфессиональной среде относятся, в основном к последним десятилетиям советского времени, для которого были характерны малочисленность католиков и католических храмов, а, следовательно, и ограниченность возможности их окормления священнослужителями католической церкви. Однако в последние десятилетия на восточной окраине Беларуси число костелов увеличилось, формируются и укрепляются католические общины, растет просветительская и катехизаторская деятельность католических пастырей. Эти факторы способствуют не только укреплению веры у последователей католичества и ее актуализации в поведенческих практиках, но и дают импульс возвращению в лоно своей церкви той категории крещеных когда-то в католичество людей, которые сохраняли свою религиозность лишь на уровне исторической памяти. Оживление католической церкви можно считать причиной встречающейся в настоящее время практики смены религиозной принадлежности молодыми людьми из конфессионально-смешанных семей, в основном там, где католичество исповедует мать. Изменение, хотя и не очень еще существенное, религиозной ситуации, придает новый характер взаимоотношениям католиков и местных православных, которые я и обозначила как **диалог**.

Переход в католичество – это сложный процесс, требующий соответствующей подготовки и подтверждения знания канонических основ католичества. Осознанная перемена веры имеет следствием и изменения в обрядовом поведении, чему, как было сказано, местные последователи обеих конфессий придают большое значение. Так, девушка из конфессионально-смешанной семьи, крещеная в православие, но перешедшая в католичество – религию ее матери, так описывает устоявшийся в их семье порядок посещения родных могил: *«На кладбище ходим и 2 ноября, и на Троицу. Так принято. У нас в семье перемешано. И мы ходим и на католическую Троицу и православную. Но без еды. К папиным православным ходим, но стараемся с утра. Кутью положим и всё. А на свою Троицу или деды к католическим могилам, кутью не берем, что-либо берем: конфеты, печенье»* (пос. Езерище Городокского р-на Витебской обл.). Из ее слов понятно, что при посещении могил не только «своих», но и православных предков, она старается следовать традициям католиков.

Наиболее ярко принцип диалога во взаимоотношениях двух конфессий проявляется в конфессионально-смешанных семьях при праздновании основных для последователей обеих конфессий праздников – Рождества и Пасхи. Приведенный ниже пример показывает наиболее характерную для региона ситуацию уравнивания значимости традиций. *«У мужа первая жена православная, ребята на православие пошли. Дома празднуем и католическую Пасху, и православную. На православную его дети приходят. Православная – то не мой праздник, но все равно празднуем, его дети приходят. Рождество и мое и православное празднуем. На Троицу здесь на кладбище все ходили – и православные, и католики. Да не различали: католик или русский, ходили вместе. Это до революции отдельно, у католиков были польские кладбища, и православные были. Деды 2 ноября, знаю, сейчас на кладбище на них не хожу, дома можем помянуть – кутья»* (пгт Россоны Витебской обл.).

Увеличение числа костелов на восточных рубежах страны приводит к оживлению вероисповедной практики в традициях именно католической церкви, что очевидно в поведении тех католиков, для которых прежде была характерна индифферентность в вопросах веры. В религиозном сплочении католиков главную роль играет активность их

пастырей, причем временами намечается уже изменение вектора воздействия культурных традиций. О происходящих процессах в его приходе рассказал ксендз Анджей из г. Костюковичи Могилевской обл.: *«По всем праздникам учу своих, как праздновать. Есть брошюры с указанием. Есть прихожане из разных мест и сейчас уже создали здесь единую культуру. Даю, например, перед Рождеством 6 января своим пожилым людям приготовить свое блюдо. Три короля – православные часто спрашивают, что значат буквы К+М+Б? Объясняю, и многие православные так стали делать над дверями. Это освященным мелом. Это Каспар, Мальбор, (Мельхиор), Бальтазар, это из Библии. Кто нарисует Т, того ангел смерти минует (Тал-буква). Крест на Крещение дома не рисуем, у католиков этого нет, у нас буквы».*

В статье рассмотрены лишь некоторые аспекты конфессионального взаимодействия на востоке Беларуси. Материалы показывают, что специфику конфессионального ландшафта здесь в настоящее время определяют два характерных для ментальности белорусов положения. Первое – толерантность в вопросах веры, основанная на осознании общей принадлежности к христианству: *«Я считаю, что мы просто христиане, а все остальное – это когда-то разделились, а Бог один»* (а/г Краснополье Россонского р-на). Второе – превалирование чувства единой белорусской идентичности, нивелирующего религиозные разногласия. Этим православные жители объясняет, например, набирающий популярность в православной среде католический день поминания 2 ноября – деды: *«Это не важно, чей. Важно то, что это наш, белорусский праздник»* (пгт Россоны).

Дальнейший характер взаимоотношений двух конфессий будет зависеть от разных факторов – активности обеих церквей, политики государства, материальных вложений и т. д. Ясно, что в советское время католики в разной степени адаптировались, но, несмотря на свою малочисленность, не растворились в православной среде. Изменения религиозной политики государства в последние десятилетия дали новый импульс укреплению католичества, но насколько он будет реализован загадывать рано.

Литература

1. Белорусско-русское пограничье. Этнологическое исследование / отв. ред.: Р. А. Григорьева, М. Ю. Мартынова. – М., 2005.

Лойко А.И.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ЕВРОПЕЙСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ТУРИЗМА БЕЛАРУСИ

Мультикультурный фактор интенсивных интеллектуальных контактов в пределах Восточной Европы и последующего историко-культурного туризма Беларуси, создало разрешение государственных властей Великого Княжества Литовского на переселение в пределы государства еврейских общин из Пруссии, терпевших там притеснения.

За относительно короткое время в городах Литвы, Польши, Беларуси возникли еврейские диаспоры. В их среде был создан механизм диалога с братьями в европейских городах. К XVII в. в пространстве еврейских общин Беларуси возникло движение, созвучное европейскому Просвещению. Важную роль в этом движении играли такие города как Шклов.

Геобрендинг Шклова сформирован его исторической ролью в распространении Хаскалы в России. В 1772 г. по итогам первого раздела Речи Посполитой Шклов был присоединен к Российской империи и вошел в состав Могилевской губернии. В 1777 г. Екатерина II подарила Шклов своему фавориту С. Г. Зоричу. В Шклове тот поселился в 1778 г. В городе он основал роскошный двор с театром и благородным училищем для

детей местной аристократии. В городе было построено около 10 промышленных предприятий. Шклов стал как центром раввинской учености и центром распространения научных знаний и идей Хаскалы в России.

В Шклове проживали известные ученики и последователи Элияху бен Шломо Залмана. В их числе – раввин Биньямин бен Шломо Залман Ривелес, основавший в Шклове иешиву в 1772 г., а также раввин Аврахам бен Шломо Залман, раввин Симха Бунем бен Барух Бендет, раввин Менахем Мендл бен Барух Бендет. Их называли шкловскими мудрецами. В 1808–1809 гг. большинство учеников Гаона в Шклове под руководством рабби Менахема Мендла и рабби Исраэля бен Шмуэля из Шклова организовали в Цфате и Иерусалиме общину прушим – первую из ашкеназских нехасидских общин.

Шкловский купец и откупщик И. Цейтлин учредил в своем имении Устье недалеко от города Черикова домашнюю академию. В ней жили за его счет многие видные ученые – раввин Элизер из Слонима, раввин Б. Ривелес, раввин Нахумиз Хаус, автор книги «Тосефет биккурим»; раввин Барух бен Яков Шик (Шкловер), сын местного раввина. Автор сочинений по анатомии, астрономии, геометрии, гигиене. Он некоторое время жил в Берлине и Лондоне. В Берлине входил в кружок теоретиков Хаскалы – М. Мендельсона.

Б. Шик родился в Шклове в семье раввинов. Его дед по матери был одним из самых видных раввинов XVIII в. Начальное раввинское образование получил у отца, бывшего раввином Шклова около 20 лет. В 1764 г. Б. Шик стал раввином. Стремление к знаниям побудило его отправиться в Англию и стать врачом. Затем он приехал в Берлин, где познакомился с основателями движения Хаскалы – М. Мендельсоном, Д. Фридендером и Н. Г. Вессели (Визелем). Эти люди поддержали его просветительскую издательскую деятельность, в рамках которой им были изданы рукописи по медицине, астрономии. При этом он остался ортодоксальным евреем. В его книгах имеет место критика А. де Росси за недостаточно точное следование представлениям Мудрецов Талмуда о природе.

В 1778 г. Б. Шик уехал из Берлина и вернулся на родину. Поводом для отъезда была критика со стороны участников берлинской Хаскалы. Она заключалась в том, что Б. Шик не использовал в изданиях материал о кровообращении У. Гарвея, а также не давал описания системы Н. Коперника. Б. Шик воспользовался сотрудничеством с купцом и учёным И. Цейтлиным, создавшим в своем имении Устье близ города Черикова научное учреждение с лабораториями. В последующем Б. Шик посвятил себя службе у Радзивиллов в Слуцке.

Представитель Хаскалы М. Сатановерв издал в Шклове книгу «Хешбонха-нефеш» (в русском переводе – «Этика», 1811 г.). В Шклове жил раввин Иехуда Лейб Маргалиот. Он автор этического трактата «Бет-миддот» («Обитель нравственности») и сочинения по естествознанию «Ор олам» («Вечный свет», 1785–1786). Яков Хирш из Бреслау предложил российскому правительству проект совершенствования начального еврейского образования. Нафтали Херц Шульман пытался в 1803 г. организовать издание в Шклове еврейской газеты на иврите.

В 1783 г. в Шклове была открыта еврейская типография. До 1835 г. в ней было издано более 200 наименований книг. В городе жили известные меценаты Михл Эйзенштадт и Иом-Тов Липман Зельцер. Во время Великой Отечественной войны (в сентябре 1941 г.) большинство евреев Шклова вместе с евреями из других ближних местечек в количестве около трех тысяч человек были расстреляны фашистами.

Еще одним городом еврейской учености были Ружаны. Здесь существовала иешива, жили знаменитые раввины. В 1855–1888 гг. раввином был Мордехай Гимпл Яффе (годы жизни 1820–1891).

В Ружанах родились известный писатель И. М. Пинес, премьер-министр Государства Израиль И. Шамир, еврейский писатель и поэт А. Любошицкий. Рядом с Ружанами находятся Пружаны. Здесь родился Иосеф Дов-Берха-Леви Соловейчик – один

из крупнейших галахистов и еврейских мыслителей XX в.

Во владениях Радзивиллов вызревали творческие способности С. Маймона. Оригинальное имя будущего мыслителя – Хаймон. Маймоном он стал под впечатлением философии средневекового мыслителя – Маймонида. Его дед и отец были потомственными арендаторами поместья во владениях Радзивиллов. Отец имел образование раввина. Детские годы С. Маймон описал в автобиографическом произведении [1]. Он начал обучение в шесть лет с книги Бытия, затем последовал Талмуд. Кроме религиозной литературы тайно изучал на иврите сочинения Иосифа Флавия, книгу Давида Ганса «Цемах Давид». Он узнал о существовании математики и астрономии. Под влиянием прочитанной книги он сконструировал армиллярную сферу. Затем последовала учеба в школе города Мир, оставившая не лучшие воспоминания. Успешно сложилась учеба в еврейской школе города Ивенца. К 11 годам С. Маймон имел репутацию выдающегося талмудиста. Вскоре у него появилась семья, и он стал раввином. Но ему хотелось обладать разносторонними знаниями. Для этого следовало изучить языки, дававшие доступ к научным изданиям. Он заметил, что у некоторых книг имеется пагинация и еврейскими, и латинскими буквами. Это был путь к изучению немецкого языка. Параллельно С. Маймон изучал каббалистические книги. Он прочёл «Путеводитель растерянных» Маймонида. В результате пришел к выводу, что каббалистические описания Сотворения Мира подразумевают не временную последовательность, а цепочку причин и следствий. Это дало ему основание трактовать каббалу расширенным спинозизмом. Десять сфирот С. Маймон отождествил с десятью категориями Аристотеля.

В пределах Беларуси С. Маймон нашел раввина, уроженца Германии, который дал ему книги на немецком языке. Наиболее важной была книга по оптике. В 1776 г. С. Маймон приехал в Кёнигсберг [2. р. 59]. Ему рекомендовали ехать в Берлин. Поездка заняла пять недель. Но он был выслан из Берлина. В 1780 г. он опять прибыл в Берлин. Он заручился поддержкой М. Мендельсона [3]. Но ее оказалось недостаточно из-за конфликтного поведения самого С. Маймона. Кантианец Лазарус Бендавид познакомил С. Маймона с местным меценатом. Материальная поддержка позволила ему снять квартиру и заняться изучением «Критики чистого разума» И. Канта. Им была написана работа по трансцендентальной философии [4]. Критический анализ книги он сопроводил письмом Маркуса Герца. И. Кант положительно отозвался о работе С. Маймона и направил ему письмо [5. р. 211–212].

Сложный характер С. Маймона и отсутствие университетского образования не помешали ему стать частью философской традиции Германии и Европы. Им восхищался Г. Фихте. Влияние С. Маймона обнаружено в работах Гегеля. Интерес к его философии стимулировали И. Эрдман, В. Дильтей, К. Фишер. К ней обращались Х. Файхингер, Э. Кассирер, Х. Бергман, Г. Коген, Т. Адорно, Ф. Розенцвейг, Х. Арндт, М. Франк.

В Соединенном Королевстве его работы изучал Shadworth Hodgson. Об этом он писал в книге «Philosophy of Reflection». Из еврейских исследователей Рабби Йосеф Дов Соловейчик цитирует комментарии С. Маймона о Маймониде, а также упоминает С. Маймона с Г. Когеном в примечаниях в работе «Человек Галахи». Свой комментарий он включил в список литературы, обязательной для чтения слушателей курса по «Путеводителю растерянных».

В распространении кантианства через студентов Виленского университета важную роль сыграл преподаватель И. Г. Абихт. До прибытия в Вильнюс он имел достаточно высокий статус исследователя и должность профессора Эрлангенского университета. Берлинская академия наук высоко оценила его труд «Прогресс метафизики от Лейбница до Вольфа». Под влиянием лекций И. Г. Абихта сторонниками философии И. Канта стали К. Ширма, Л. Розвадовский, Я. Бобровский, М. Массониус, а также студенты, входившие в кружки филوماتов и филаретов. В их числе был И. Домейко. После окончания Виленского университета, он продолжил образование во Франции в высшей горной

школе. Дав согласие на пятилетний преподавательский контракт в Чили, он связал свою последующую жизнь с Латинской Америкой. Из окрестностей Минска свое творческое путешествие во Францию совершил Х. Сутин.

В начале XX столетия местом встречи разных интеллектуальных традиций стал Витебск. Здесь реализовывали свои творческие замыслы М. Шагал и К. Малевич [6]. Город стал столицей супрематизма [7].

В Витебске в нач. XX в. обосновался интеллектуальный кружок М. Бахтина. Существованию интеллектуальных и творческих сообществ в Витебске способствовал мэр города П. Медведев. Он играл заметную роль в культурной жизни Витебска тех лет как заведующий внешкольным образованием. В 1918 г. был открыт Витебский Народный (Пролетарский) университет, в котором П. Медведев читал курс русской литературы и общества XIX в., издавались «Записки Пролетарского университета». При университете функционировало «Общество свободной эстетики» и семинар по социологии.

По инициативе П. Медведева и С. Грузенбергак преподавательской работе были привлечены М. Каган, Л. Пумпянский, И. Соллертинский, В. Волошинов, М. Бахтин. Они представляли Невельский кружок, акцентированный на культурологической тематике неокантианства. С 1920 г. М. Бахтин жил в Витебске, где преподавал в педагогическом институте и консерватории, выступал с публичными лекциями по философии, эстетике, литературе. В 1920–1924 гг. он работал над философскими трактатами и ранней редакцией книги о Ф. Достоевском [8]. В 1924 г. он покинул Витебск.

Таким образом, сложные в политическом отношении периоды Речи Посполитой и Российской империи создали в Беларуси уникальный ресурс историко-культурного туризма, которым научились пользоваться белорусские туроператоры и менеджеры. Это видно на примере Радуни, где израильские компании готовы инвестировать в создание гостиничного комплекса.

Литература

1. Bergmann, S. H. The Autobiography of Salomon Maimon with an Essay on Maimon's Philosophy / S. H. Bergmann. – London : The East and West Library, 1954. – Т. 1.
2. Elon, A. The pity of it all. A portrait of the German-Jewish Epoch, 1743–1933 / A. Elon. // Picador, A metropolitan book. – NY : Henry Holt and Company. – NY, 2002.
3. Lawrence, J. K. Maimonides' Between Philosophy and Halakhah: Rabbi Joseph B. Soloveitchik's Lectures on the Guide of the Perplexed / J. K. Lawrence. – NY : KTAV Publishing ; Urim Publications, 2016.
4. Maimon, S. Essay on Transcendental Philosophy / S. Maimon. – London : Continuum, 2010. – V. 1.
5. Philosophical Correspondence, 1759–1799. – Cambridge : Cambridge University Press, 1999.
6. Harshav, B. Marc Chagall and His Times: A Documentary Narrative / B. Harshav. – Stanford University Press, 2004.
7. Гройс, Б. Малевичи Хайдеггер / Б. Гройс // Wiener Slawistischer Almanach. – 1982. – Bd. 9. – С. 355–356.
8. Duff, D. Intertextuality versus Genre Theory: Bakhtin, Kristeva and the Question of Genre / D. Duff // Paragraph. – Vol. 25. – No. 1, 2002. – P. 54–73.

СУДЬБЫ БЕЛОРУССКИХ ЗЕМЕЛЬ В ТВОРЧЕСТВЕ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ УНИВЕРСИТЕТСКОЙ НАУКИ XIX ВЕКА

Представители белорусского научного сообщества XIX в. реализовали свои исследовательские интересы в области славистики во многих университетах – Варшавы, Вильно, Киева, Санкт-Петербурга, Москвы, Полоцка (иезуитская академия). В университетах Варшавы, Вильно, Полоцкой иезуитской академии доминировали атмосфера польского языка и ностальгия по Великому Княжеству Литовскому, Русскому и Жемойтскому. Это связано с массовым переходом в конце XVII в. местной шляхты и магнатов в эту языковую культуру. Белорусский язык утратил статус государственного языка, а особенности белорусской культуры на уровне высших сословий выражались средствами польского языка. Несмотря на общее языковое пространство с Царством Польским белорусское дворянство сохраняло мечту о восстановлении идентичных белорусской традиции государственных институтов.

ВКЛ было создано в XIII в. в пределах территории современной Беларуси. Экономические интересы белорусских родов были созвучны интересам военных дружин балтских племен. Первой столицей ВКЛ стал Новгородок (совр. – Новогрудок), где короновался Миндовг. В состав государства на льготных условиях вошли небольшие княжества – Гродно, Полоцк, Витебск, Минск, Брест, Туров. Это было первое объединение белорусских земель после периода раздробленности. Их доминанта в этом процессе обусловила государственный статус старобелорусского языка. Его истоки Е. Ф. Карский обнаружил в договорных грамотах Витебска и Полоцка с купцами Ганзы [1]. Этнические белорусы в основном были православными, а литовцы оставались язычниками.

В статусе ВКЛ Беларусь остановила татаро-монгольское нашествие и установила дипломатические отношения с Золотой Ордой. Противостоять в одиночку территориальной экспансии Тевтонского и Ливонского орденов государство не могло, поэтому было принято решение об объединении с Королевством Польским посредством династического брака. Этнические литовцы приняли католическую веру, а белорусское население осталось православным. Объединение укрепило вооруженные силы двух славянских государств и позволило успешно противостоять крестовым походам. В 1410 г. экспансия Тевтонского и Ливонского орденов была остановлена в битве под Грюнвальдом.

Объединение с Королевством Польским открыло белорусским землям путь к контактам со средневековым Западом. Ярким представителем новой латинской поэзии стал Н. Гусовский. Белорусская и литовская молодежь получала образование в университетах Европы. В Чехии в 1517 г. начал книгоиздательскую деятельность Ф. Скорина [2].

Белорусские магнаты активно развивали книгопечатание и интеллектуальную культуру. Н. Радзивил Черный создал в Бресте, Несвиже, Лоске издательские центры. В религиозной культуре он отдавал предпочтение Реформации, чтобы усилить самостоятельные позиции ВКЛ в государственном строительстве. Православия придерживалось крестьянство. Богатые белорусские семьи приняли кальвинизм. Он обеспечивал независимость от Ватикана и политического влияния Московского государства. Неудачи в Ливонской войне ослабили позиции сторонников самостоятельности ВКЛ, а интеграция с Королевством Польским не дала княжеству исторической перспективы. В конце XVIII в. произошли разделы Речи Посполитой.

Университетская наука Беларуси стала частью общероссийской системы

образования. Виленский университет в 1803 г. указом Александра I получил статус Императорского университета. В его юрисдикцию перешли все учебные округа Беларуси. Попечителем университета до 1823 г. был А. Чарторыйский – влиятельный политический деятель, министр иностранных дел Российской империи. Его покровительство способствовало расцвету университета как крупного учебного заведения Европы.

Виленский университет совмещал образовательные, научные и учебно-административные функции. Здесь присваивались магистерские и докторские степени. Российские власти поддерживали диалог со сторонниками ВКЛ. Они проявили терпение во время похода Наполеона, когда часть белорусского дворянства перешла на его сторону в надежде на восстановление с его помощью Речи Посполитой и ВКЛ. В 1823 г. в контексте подобных ориентаций А. Чарторыйский был смещен. Из Вильно высланы известные представители профессуры – М. Бобровский, Ю. Глуховский, И. Данилович, И. Лелевель. Одновременно прошли массовые аресты студентов, входивших в тайные организации филоматов, филаретов, променистых. В их числе были известный белорусско-польский поэт А. Мицкевич, собиратель белорусского фольклора Я. Чечот, будущий ректор университета в Сантьяго – И. Домейко. Они происходят из окрестностей древнего белорусского города Новогрудка.

Большое внимание в Виленском университете уделялось классической немецкой философии. Сильное влияние на студентов оказала антропологическая проблематика в философии И. Канта. Ее оригинальную трактовку в своих лекциях дал известный белорусский философ А. Довгирд, автор трактата «Философия Канта, или Беспристрастное исследование его системы».

Патриотизм белорусских студентов соответствовал романтическому образу ВКЛ, который А. Мицкевич выразил глазами литературного героя – студента пана Тадеуша в одноименной поэме «Пан Тадеуш». События, связанные с восстаниями 30-60-х гг. XIX в. актуализировали патриотический образ ВКЛ в среде польскоязычной интеллектуальной элиты Беларуси.

В 1832 г. Виленский университет указом российского императора был упразднен. Проевропейски настроенная молодежь из Беларуси стремилась получить высшее образование в университетах Санкт-Петербурга и Москвы. Этому способствовала и европеизация интеллектуального пространства России. Одной из сфер трансляции новых идей стало изобразительное искусство. Через его механизмы в Россию пришел модернизм. Межкультурный диалог русской и европейской культурных традиций трансформировал С. Дягилев. Это продемонстрировали русские сезоны в Париже, в организации которых ему помогал уроженец Беларуси Л. Бакст [3]. В Лондоне сценическое оформление русских сезонов по просьбе С. Дягилева обеспечивал Н. Рерих.

Изобразительное искусство стало площадкой для ускоренной интеграции творческой молодежи Беларуси в пространство российской культуры. Системную направленность деятельности белорусских и российских художников придала витебская художественная школа модернизма, филиал которой функционировал в Смоленске. Идея этой школы была реализована И. Репиным во время его пребывания в окрестностях Витебска. В созданной на белорусско-российском пограничье при непосредственном участии К. Малевича творческой лаборатории сформировались новые концепции художественной реальности. Мировую известность получил уроженец Витебска М. Шагал. Художники поддерживали атмосферу взаимодействия европейской и русской эстетических школ. Примером такого диалога является биография уроженки Борисовского уезда Беларуси Н. Ходасевич-Леже. С искусством модернизма она познакомилась в Смоленском филиале витебской школы, где преподавал К. Малевич. Продолжила образование в Варшавской академии художеств, а в 1924 г. переехала в Париж, где познакомилась с будущим мужем – Ф. Леже.

Н. Ходасевич-Леже обладала организаторским талантом и приняла участие в

создании межкультурной атмосферы в Европе. Во время Второй мировой войны, находясь на территории Франции, она вступила в союзы советских патриотов и помощи военнопленным. В 1945 г. организовала аукцион с участием работ П. Пикассо и М. Шагала. Средства от него пошли на помощь бывшим советским военнопленным. Патриотическая деятельность Н. Ходасевич-Леже была высоко оценена в СССР. В 1972 г. она была награждена орденом Трудового Красного Знамени за большой вклад в развитие советско-французских отношений [4].

В области естествознания российскую культуру в интеллектуальном пространстве Европы представляла С. Ковалевская [5]. В философском диалоге важную роль сыграл уроженец Витебской губернии Н. Лосский [6]. Он стал одним из основателей интуитивизма. Идею интеграции права в пространство психологии и внутреннего мира человека реализовал уроженец Беларуси – Л. Петражицкий [7]. Он обосновал системный подход к правосознанию и праворегулированию. Его выводы сложились в период обучения в Киевском Императорском университете Святого Владимира, Гейдельбергском университете, Русском институте римского права в Берлине. Важную роль сыграла работа в Петербургском университете в качестве декана юридического факультета. Учениками и последователями Л. Петражицкого были Дж. Гурвич, Н. Кондратьев, П. Сорокин, Н. Тимашев.

Интегрировать университетский уровень правовой культуры в повседневные практики российской жизни было трудно. В мировоззрении доминировали надежды не на право, а на справедливого правителя. Выпускник юридического факультета Петербургского университета уроженец Беларуси К. Калиновский сформулировал тезис о том, что не народ существует для интересов государства, а государство призвано служить интересам народа. Отрицание легитимных форм решения социальных проблем сформировало в дворянской среде Беларуси тактику восстаний. По их факту следовали задержания и ссылки в восточные регионы Российской империи. Университетская образованная молодежь Беларуси вносила значительный вклад в изучение географии и народов Сибири. Достаточно вспомнить И. Черского.

Многоконфессиональная основа белорусского интеллектуального пространства, представленная католиками, православными, протестантами, униатами детерминировала отсутствие единства в университетской среде по вопросам исторических судеб белорусских земель. Нужны были конкретные этнолингвистические исследования на территории самой Беларуси в рамках славяноведения. Этой задаче посвятил деятельность крупнейший исследователь славянских языков уроженец Беларуси Е. Ф. Карский [8].

Он получил образование в Нежинском историко-филологическом институте. Преподавал в гимназии Вильно. Киевский университет присудил ему ученую степень магистра русского языка и словесности (1891). В Варшавском университете он преподавал русский язык и литературу, стал экстраординарным профессором кафедры русского и славянских языков и истории русской литературы, получил звание ординарного профессора университета (1897), исполнял должность ректора и редактировал журнал «Русский филологический вестник». В Московском университете защитил ученую степень доктора филологии (1896). Был избран членом-корреспондентом (1901), а затем действительным членом Императорской Академии наук (1916). После революции 1917 г. он переехал в Минск.

Е. Ф. Карским написано более 700 работ по фонетическим особенностям русского, церковнославянского, белорусского, украинского языков, Он изучал эволюцию и взаимовлияние славянских языков на основе архивных документов, в первую очередь, рукописей. Гипотеза подтвердилась по итогам полевых исследований различных регионов Беларуси. Ученый сделал вывод о наличии белорусского языка и его эволюции в постоянном контакте с соседними славянскими языками. Им написан фундаментальный труд «Белорусы». Исследования ученого стали одним из оснований для реализации идеи

белорусского национального университета.

Таким образом, судьбы белорусских земель находились в центре внимания университетской интеллигенции Российской империи. Во многом этому интересу способствовали оригинальные исследования и научные издания уроженцев Беларуси, работавших в университетах Российской империи.

Литература

1. Лойко, А. И. Трансграничное сотрудничество Беларуси и Европейского Союза / А. И. Лойко // Европейский Союз и Республика Беларусь: перспективы сотрудничества = The European Union and the Republic of Belarus : сб. тезисов докладов Междунар. конф., Минск, 2 июня 2016 г. – Минск : Издательский центр БГУ, 2017. – С. 40–44.

2. Лойко, Л. Е. Ф. Скорина в духовной традиции Европы и Евразии / Л. Е. Лойко // Ценности евразийской культуры: духовность, традиции, экономические приоритеты сотрудничества: ЕХРО 2017 ASTANA : матер. Междунар. науч. конф. (Минск, 21 марта 2017 г.). – Минск : БНТУ, 2017. – С. 267–270.

3. Лойко, А. И. Роль русской философии в создании атмосферы межкультурного диалога в Беларуси / А. И. Лойко // Русская философия в духовно-культурном пространстве Беларуси: история и современность : матер. Междунар. круглого стола. – Минск : Медисонт, 2013. – С. 180–193.

4. Дубенская, Л. А. Рассказывает Надя Леже / Л. А. Дубенская. – М. : Детская литература, 1978. – 288 с.

5. Лойко, Л. Е. Кросс-культурная атмосфера научного становления С. В. Ковалевской / Л. Е. Лойко // Роль женщины в развитии современной науки и образования : сб. матер. Междунар. науч.-практ. конф. (Минск 17–18 мая 2016 г.) / БГУ ; редкол. : И. В. Казакова, А. В. Бутина, И. В. Олюнина. – Минск : БГУ, 2016. – С. 769–773.

6. Лойко, Л. Е. Н. О. Лосский в традиции русской философии серебряного века / Л. Е. Лойко // Духовность. Образование. Наука: Толерантность и нравственность в структуре духовной жизни общества : матер. Междунар. науч. конф. (Минск, 20 апреля 2017 г.). – Минск : БНТУ, 2017. – С. 152–157.

7. Петражицкий, Л. И. Введение в изучение права и нравственности: эмоциональная психология / Л. И. Петражицкий. – М. : URSS, 2010. – 311 с.

8. Булахов, М. Г. Евфимий Федорович Карский. Жизнь, научная и общественная деятельность / М. Г. Булахов. – Минск : Издательство БГУ, 1981. – 271 с.

Луговая Е.К.

(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

ПАТРИОТИЗМ – ГЛОБАЛИЗМ: ПЕРЕОЦЕНКА ЦЕННОСТЕЙ

Перманентно ускоряющееся изменение всех социальных процессов современной действительности делает неотвратимым пересмотр большинства исторически выверенных и выстраданных традиционных духовно-нравственных ценностей, среди которых важное место принадлежит патриотизму. Удивительно, но это возвышающее человека чувство любви и самоотверженной преданности своему Отечеству сегодня подвергается в либеральной прессе почти официальной обструкции. Мы попытаемся разобраться с причинами и возможными последствиями данной ситуации с патриотизмом.

Формирование в человеке патриотического чувства веками осуществлялось на досознательном уровне, как продолжение естественного чувства принадлежности (счастье быть частью) к социальному целому семьи, рода, этноса. Однако, демократизация всех сфер социальной жизни, распространение либеральных ценностей положили конец различным формам природной несвободы: начиная с Нового времени в борьбе с этно- и

фаллоцентризм человеком последовательно «отвоевывается» право самостоятельно определяться с местом проживания, а также своей национальной, религиозной, культурной и даже половой принадлежностью. То есть долгое время патриотизм выступал результатом социальной инициации: признание общественных интересов выше личных было «пропуском» в гражданскую общность, экзаменом на социальную зрелость, но по мере распространения индивидуализма патриотизм утрачивает статус наследуемой личностной характеристики и становится частью сознательной воспитательной политики государства.

Еще одна причина утраты патриотизмом популярности среди наших современников – это его обращенность к нравственным глубинам личности: к чувству долга, личному достоинству и личной ответственности, патриотизм призывает человека к трудной работе над собственным совершенствованием, нацеливает на экзистенциальные переживания, требует постоянных усилий и даже жертв, но ни то, ни другое часто не по силам современному человеку-потребителю, инфантильному иждивенцу, привыкшему не стесняться своих гедонистических наклонностей, а напротив, видеть в них свою социальную востребованность. Соборность, социальная справедливость, совесть, действенное самоотверженное служение своему народу – главные составляющие патриотизма, позволяющие человеку остро чувствовать границу добра и зла, истины и лжи, добродетели и безразличия. В противоположность этому, идеология постиндустриального общества предлагает гражданину отказаться от традиционной нормативности нравственного самосовершенствования как чего-то отжившего, устаревшего, мешающего человеку жить в удовольствие. Современный почти тотальный гедонизм не призывает «стать духовнее», «нравственнее», «гуманнее», напротив, человек изначально объявляется самодостаточным и свободным от любых внутренних ограничений. Ему предлагается иная цель: улучшать не себя, а лишь условия своего существования; стать на путь бесконечного удовлетворения своих нескончаемых стремлений и желаний, экзистенциальные вопросы подменяются и ограничиваются понятием «качество жизни». Так место традиционной мудрости: *«Где родился – там и пригодился»*, занимает более комфортная для современного человека формула: *«Где хорошо – там и Отечество»*.

Однако, положение патриотизма не оказалось бы столь удручающим, если бы он не стал серьезным препятствием на пути окончательного торжества глобализма. Для «успешного» объединения человечества в единое (экономическое, политическое, духовное) целое необходимо сначала избавиться от всех форм привязанности, от любой определенности, оформленности, специфичности и добиться однородности, бесструктурности, простоты и подвижности, которая, например, характеризует раковые клетки или вирусы [1, с. 88–104]. Именно для осуществления этих далеко идущих целей глобализм фактически объявил войну всем проявлениям национальных чувств и настроений, он прокламирует идею полной исторической изжитости национального государства, неспособности выполнения им своих внутренних функций, а также утрату им былой роли на международной арене: «Глобализация предполагает существование правил и обязательств, предусматривающих подчинение им суверенных стран. По мере глобализации рынков и культуры неолиберальная теория, объясняющая глобализацию, предполагает увядание суверенности отдельных стран, формирование нового типа “гражданина мира”, чья лояльность обращена уже не к отдельным правительствам, а к внегосударственным структурам» [2, с. 32]. Официальной идеологией глобалистов становится космополитизм, освобождающий человека от «националистических догм» и «державной мании величия», призывающий к отказу от патриотических чувств в отношении страны, но заменяющий их аналогичными по отношению к миру. Выдвигая привлекательный и компромиссный, на первый взгляд, лозунг о совмещении любви к своему отечеству с любовью ко всему миру, космополитизм в действительности всячески

дискредитирует патриотизм, представляя его чем-то весьма незначительным, частным, лишенным социальной значимости, теряющимся в сравнении с величием и масштабностью идеи любви к человечеству, мировой цивилизации, ее достижениям. А порой эта воскрешенная в современных условиях идеология киников позволяет себе и прямые нападки, так как с точки зрения космополитизма, «всякий патриот своей нации есть уже националист – эгоист, предпочитающий свою нацию любой другой; национальная гордость – не что иное, как скользкая дорожка в национальную кичливость, ура-патриотизм, ксенофобию» [3, с. 54–55].

Таким образом, множась сторонниками глобализации настоятельно предлагается воспринимать космополитические идеи, по мере их все большей институционализации и развития, как общее, высшее и, безусловно, доминирующее по отношению к патриотизму, которому предоставляется статус частного, вторичного, низшего, незначительного и даже случайного, проявляющегося, как правило, на личностном, обыденном уровне. Низведенный до подобного состояния патриотизм утрачивает свою действенную силу: оказывается не способным консолидировать соотечественников, мобилизовать их на решение сложных общественных задач в переломные моменты национальной истории. З. Бауман справедливо указывает на то, что сегодня, когда одним из определяющих факторов стратификации мирового пространства стал доступ к глобальной мобильности, патриотизм воспринимается как признак ущербности, социальной несвободы [4]. Это космополитическое мировоззрение тотально и агрессивно насаждается через многие социальные институты и сферы нашей жизни: образование, массовую культуру, рекламу, спорт, моду, выступая в качестве мощнейшего инструмента глобализации и важнейшей составляющей информационной войны. Откровенная напористость глобалистской идеологии заставила многих смириться с невозможностью сегодня истинного патриотизма, его считают мифом, аномалией, противоречащей модернизации, т. е. движению к демократии, прогрессу, свободе и так называемым «общечеловеческим ценностям».

Очевидно, что современное общество последовательно отказывается от обособленности и многообразия в пользу формирования единой планетарной цивилизации, в которой отдельные страны действительно потеряют статус автономных самостоятельных единиц. Однако, представляется, что с объявлением победы глобализма во всемирном масштабе тем не менее поторопились: очень многие народы по разным причинам оказались вне его досягаемости, а кроме того, обнаружилось, что укорененность в человеке патриотического чувства более стойкая, чем казалось многим. Глобализация (или те мировые процессы, которые подводятся под этот термин) резко обострила конкуренцию между странами, становясь для национальных государств беспощадной проверкой их способности адаптироваться к лавинообразным переменам, при этом лишь немногие народы отказались от своей национальной самобытности, в подавляющем большинстве стран государство продолжает по-прежнему оставаться несущей конструкцией национальной идентичности. Нельзя не учитывать тот факт, что в условиях современности процессы формирования гражданской идентичности осложняются не только глобальными вызовами общественного развития, но и самой спецификой информационной эпохи, когда информационные составляющие задают экономические и социально-политические реалии. «Общество сетевых структур» (М. Кастельс) лишает человека конкретного места существования, погружая его в безличное «пространство потоков» информационных сообщений и финансовых трансакций. Например, виртуальное пространство Интернета не делится на свое и чужое, здесь не важна ни государственная, ни этническая, ни половая, ни социальная, ни возрастная, вообще «никакая» принадлежность пользователя, поэтому мировая Сеть считается идеальной моделью универсализации глобализационного процесса. Однако, возникающие на всех уровнях сетевые связи не способны стать самостоятельными, ибо им не хватает как раз реальности

(«Киберпространство – это катастрофа реального» П. Вирильо), укорененности в социальном и индивидуальном бытии, поэтому неудивительно, что эти новые средства коммуникации используются в том числе для сплочения населения под патриотическими и националистическими лозунгами.

Мир радикально меняется, становясь все более неустойчивым и фрагментарным, ведь глобализация разобщает не меньше, чем объединяет, а спланированным фактором современной действительности все чаще становятся деструктивные действия, такие, например, как терроризм. Террористическая активность, выйдя за узко национальные рамки, приобрела новое качество – глобальной проблемы человечества, а одновременно, по мысли Ж. Бодрийара, выступает формой защиты от глобализма [1, с. 98]. Терроризм стремится стать силой в ситуации слабости или бессилия власти, доказывая несостоятельность вселенской государственности. Возрастающая технологическая изощренность информационного общества ведет в новом тысячелетии к беспредельному террору, когда деструкции может быть подвергнута любая точка человеческого существования, а новейшие средства коммуникации используются для устрашения людей. В хаотичной сфере терроризма происходит окончательный кризис политической легитимации и национального самосознания.

Поскольку современное общество в культурном плане представляет собой довольно пестрое явление, то в нем вполне естественно возникают очаги напряжения и конфликты между различными системами норм и ценностей, культурные различия между народами часто могут принимать форму противоречия или даже открытого столкновения. В ситуации межкультурной напряженности или конфликта наблюдается чрезмерное акцентирование различий между противоборствующими сторонами, которое может принимать форму противопоставления собственной этнической группы другой группе. Проблема усугубляется тем, что массовая культура ориентирована не на интеллектуальные этические возможности личности, а, наоборот, на иррациональное, бессознательное, а национализм, в силу его опоры на чувства и эмоции, легко превращается в свои крайние формы, где здравый смысл заглушается призывами к чувству крови, мести и праведного гнева. В ситуации социальной неопределенности, нестабильности и напряженности особую угрозу могут приобретать попытки отдельных политических сил, государственных и общественных структур использовать в своих целях молодежь, провоцируя ее на экстремистские действия. Преимущественно групповой характер молодежного экстремизма, его спонтанность и непредсказуемость придают данному явлению особую общественную опасность.

Пост-современность являет нам многообразные спектакли распада «коллективного тела», но чем интенсивнее проявляет себя глобализация, тем больше государство должно блюсти интерес своей «функциональной целостности» и тем актуальнее становится воспитание, культивирование в обществе патриотических идей и устремлений. Патриотическое сознание в современных условиях представляет собой как бы равнодействующую между противоборствующими тенденциями, одна из которых продолжает видеть в различиях между народами фактор их отторжения друг от друга и стремится превратить патриотизм в консервант обособленности данного народа от других, вторая же стремится придать отношениям своих граждан характер открытости, использовать феномен различий в качестве фактора взаимоприятия и взаимообогащения культур. Для спасения человечества как целостности необходимо не простое механическое сложение различных позиций, а особая антропологическая процедура понимания между народами. Понимание чужой культуры не требует, да и не допускает полного растворения в ней, не следует отказываться от себя (своего языка, опыта, ценностей) и своей культуры, надо постараться выйти за существующие рамки и разграничения в более широкий культурный контекст, который снимает различия между участниками диалога. Но для того, чтобы стать полноправным участником этого

международного диалога, необходимо, прежде всего, осознать свои собственные национальные интересы, обрести национальное достоинство и вести самостоятельную внешнюю политику, в противном случае нация растворится в океане глобальной политики и исчезнет в качестве самостоятельного участника мирового исторического процесса. Такое развитие событий будет плачевным не только для конкретной нации, для ее граждан, но и для всего человечества, ибо ведет к редуцированию, унификации, оскудению нашей общей культуры.

В условиях формирования транснационального культурного пространства развитию современного национального общества следует более целенаправленно ориентироваться на возрождение высших духовных и социальных ценностей, выстраданных человечеством, таковыми издревле являлись патриотизм – преданность и верность Отчизне, равенство и сотрудничество всех наций и народов, стремление к свободе, независимости и социальной справедливости. Именно на таком основании следует развивать и обогащать патриотическую идею, которая соответствует в равной мере и интересам глобализационного развития, и будущему каждой нации.

Литература:

1. Бодрийар, Ж. Прозрачность зла / Ж. Бодрийар. – М. : Добросвет ; Издательство «КДУ», 2009.
2. Уткин, А. И. Глобализация: процесс и осмысление / А. И. Уткин. – М. : Логос, 2001.
3. Вдовин, А. И. Российская нация / А. И. Вдовин. – М. : Реалисты, 1996.
4. Бауман, З. Глобализация. Последствия для человека и человечества / З. Бауман. – М. : Весь мир, 2004.

Ляшэнка А.І.

(Рэспубліка Беларусь, г. Гомель)

РОЛЯ МАСТАЦТВА Ў ТВОРЧАСЦІ У. КАРАТКЕВІЧА

Уладзімір Караткевіч – адна з самых яркіх постацяў беларускай літаратуры ХХ ст., паэт, празаік, драматург, публіцыст, літаратурны крытык, перакладчык. Ён таксама валодаў і дарам мастака, але ставіўся да гэтага вельмі скептычна.

Прынята лічыць, што асабліва заслуга У. Караткевіча перад беларускай літаратурай заключаецца ў стварэнні арыгінальных твораў на гістарычную тэматыку, выпрацоўцы арыгінальнай канцэпцыі бачання гісторыі. Як ніхто іншы, пісьменнік здолеў перадаць дух мінулых эпох, засвоіў забытыя пласты нацыянальнай гісторыі, стварыў адметныя характары, раскрыў багаты духоўны свет сваіх герояў і звязаў іх асабісты лёс з лёсам народным. Менавіта Уладзімір Караткевіч зрабіў вельмі шмат для развіцця адраджэнскіх ідэй, абуджэння нацыянальнай свядомасці беларусаў. Яго творчасць адрозніваецца выключнай рамантызацыяй гісторыі, высокай мастацкай культурай, патрыятычным духам, значнай пазнавальнасцю і гуманістычным пафасам.

Без сумнення, можна зазначыць, што творчасць У. Караткевіча прадстае перад сучасным чытачом як пэўная сукупнасць літаратурных жанраў, цесна ўзаемазвязаных і дапаўняючых адзін аднаго. Але тая ж творчасць не замыкаецца толькі ў межах літаратурнай дзейнасці. Творчасць У. Караткевіча не проста прыцягнула да сябе ўвагу іншых відаў мастацтва, але абагаціла іх, зарыентавала, падштурхнула на пошук новых тэм і новых падыходаў да іх увасаблення.

Адным з асноўных жанраў творчасці Уладзіміра Караткевіча была балада. Асаблівую ўвагу паэт заўсёды надаваў падзеям вайны і далёкай мінуўшчыны, духоўнай складанасці і велічы натуры чалавека. Балады Уладзіміра Караткевіча аказалі значны

ўплыў на беларускую паэзію, а таксама засведчылі яго творчы патэнцыял як паэта-апавядальніка.

Балада – гэта невялікі сюжэтны вершаваны твор, у якім спалучаюцца сродкі эпічнага, драматычнага і лірычнага адлюстравання рэчаіснасці і які засноўваецца на гістарычным або легендарным матэрыяле. Балада з’явілася важнай перадумовай таго, што У. Караткевіч у далейшым усё часцей і часцей звяртаўся да прозы. Аднак эпічныя, драматычныя і лірычныя тэндэнцыі заўсёды ўзаемадзейнічалі ў яго паэзіі і прозе.

Паняцці добра, чалавечнасці і справядлівасці знайшлі сваё ўвасабленне і ў “Баладзе пра Невядомага, Першага” У. Караткевіча. У гэтай баладзе У. Караткевіч паказвае, як у далёкім старажытным чалавеку нарадзіўся мастак. Ён бароніць твор мастацтва, створаны ўласнымі рукамі. Пасля мастак забівае важака і кладзе гэтым канец самаўладству. Потым на паляванні ён гіне, але паспявае яшчэ ўвагнаць у скроню маманта свой заостраны ражон: *“Нават уласным сконам / Племю даў ежу ён. / І доўга ў цёмных пячорах / Гучалі легенды аб ім”*.

У “Баладзе пра Невядомага, Першага” У. Караткевіч славіць высакароднасць і бясстрашнасць героя, яго імкненне жыць дзеля другіх. У сваіх баладах У. Караткевіч часцяком перадае драматызм канкрэтных падзей і перажыванняў, раскрываючы балючыя, усеагульныя праблемы сучаснасці.

Творчасці У. Караткевіча ўласцівы філасофскія роздумы пра сэнс жыцця, пра лёс беларускага народа ў яго трагічным і адначасова аптымістычным вымярэнні, вернасць ідэалам гуманізму і справядлівасці, узнёслая рамантычнасць, паэтычнасць. У яго творчай спадчыне захаваліся шматлікія малюнкi, ілюстрацыі да ўласных твораў.

Наватарскім для беларускай літаратуры было ўвядзенне ў летапіс нацыянальнай традыцыі імёнаў вялікіх мастакоў розных эпох і стагоддзяў (Чурлёніс, Гойя, вялікіх галандцаў). Так, у вершы “Трызненне Мужыцкага Брэйгеля” У. Караткевіч адлюстравіў галандскага мастака сярэдзіны XVI стагоддзя Піцера Брэйгеля, прычым даў адпаведную спасылку (Пітэр Брэйгель Старэйшы, празваны “Мужыцкім” (памёр у 1569 г.), – слаўты нідэрландскі мастак XVI ст., аўтар карцін “Падзенне Ікара”, “Сляпяны”, “Сялянскі танец”, “Краіна гультаёў” і інш.) [1, с. 91].

У вершы “Трызненне Мужыцкага Брэйгеля” У. Караткевіч выказвае сумленне свайго народа. Паэт быццам водзіць Брэйгеля па гарадскіх вуліцах, і той запамінае ўсё тое, што там бачыць. Пасля ён заплюшчвае свае стомленыя вочы і тады пачынаецца яго трызненне родным краем. Уся істота мастака напаўняецца болю і трывогай за свой паняволены і няшчасны край: *“Пракляты край! / Ніхто не хоча ведаць пра свабоду, / Пра пошукі, гарэнне і мастацтва. / Што ім да ўзлётаў і да летуценняў, / Да гожаў мужнасці ў імя свабоды?”* [1, с. 91].

У палымяна-маналагічным “Трызненне Мужыцкага Брэйгеля”, а таксама ў яго падтэксце У. Караткевіч апісвае свае разважанні і хваляванні пра родны край, пра свой народ. Паэт, звяртаючыся да паралелях і аналогій з мінулым, па сутнасці выказвае сваю патрыятычную пазіцыю і грамадзянскую трывогу: *“Што ж ты пракінуўся, мужыцкі Брэйгель? / Шпурлай у твар ім горкія палотны, / Дразні, як бугая чырвонай хусткай, / Паказвай ім, сляпым, канец Ікара, – Яны ж усё адно не зразумеюць”* [1, с. 92].

Выраз “канец Ікара” навеяна алюзіямі на карціну “Падзенне Ікара”, на якой паказаны апошнія імгненні з жыцця вялікага героя. На пярэднім плане намалёваныя араты, рыбак, мараплавец, аднак няма загалюўную героя, ад якога засталіся толькі дзве нагі над вадой. Здаецца, што праз імгненне хвалі стуляцца, і ўжо нішто не будзе нагадваць аб трагедыі: *“Хіба нашчадкі, можа?”* [1, с. 94]

Жадаючы раскрыць праблемы чалавека нашых дзён, вызначыць значнасць і эстэтычную каштоўнасць твораў мастацтва, У. Караткевіч звяртаўся да помнікаў культуры мінулага. Яго верш “Прарок Геронім Босх” прысвечаны слаўтаму фланамскаму мастаку канца XV – пач. XVI ст. У такой яго карціне, як “Страшны суд”, народная сатыра

спалучаецца са змрочнай, кашмарнай фантазіяй [1, с. 89]. Дзіўнае супадзенне: на яго карцінах намалюваны машыны, якія падобны на танкі і сучасныя гарматы. На карцінах гэтага мастака адлюстраваны машыны, падобныя на танкі і сучасныя гарматы, якія, на погляд У. Караткевіча, уяўляюць уласную грамадскую пазіцыю: “*І ўсё ж аднаго ты не ведаў, / Вялікі Геронім Босх. / Зведаўшы чалавека, / Зведаўшы мора і сушу, / Не мог ты ведаць, што ў свеце / Стальныя вырастуць душы, / Што на хлуслівых і хцівых / Узнімецца іх рука*” [1, с. 89].

У карціне мастака “Страшны суд” дамiнуюць эсхаталагічных матывы, характэрныя для ўсяго сярэднявечнага мастацтва. Босх лічыць нашу Зямлю арэнай барацьбы чароўнага і д’ябальскага пачатку, добра і зла. Тут мастак пазбягае простага капіравання: усе вобразы на яго карціне глыбока сімвалічныя, што выклікае захапленне ў беларускага паэта, схільнага да падобнага ўспрыняцця рэчаіснасці: “*І прарочыў дрэнным людзям / Геній Геронім Босх. / Сваёй нейтаймоўнай фантазіяй / Выклікаў ён пачварныя здані...*” [1, с. 90].

Уладзімір Караткевіч працягвае традыцыю, калі літаратурныя творы зараджаліся пад уплывам жывапісу. На многія рэчы ён глядзіць вачыма мастака, што паўплывала на тэматыку, стылістыку, выяўленчую сістэму яго твораў і, перш за ўсё, на светапогляд і светаўспрыманне.

У. Караткевіч меў свой індывідуальны мастацкі погляд. Ён даваў яркія і канкрэтныя малюнкi навакольнага свету, ствараў жартоўныя вершы і баладныя творы, адлюстроўваў самыя тонкія адцені душэўнага стану, пісаў патрыятычныя вершы. Творы У. Караткевіча напоўнены глыбiнёў зместу, паэтычнай культурай і жанравай разнастайнасцю.

Літаратура

1. Уладзімір Караткевіч: вядомы і невядомы : Зборнік эсэ, вершаў, прысвячэнняў / уклад. : А. Верабей, М. Мінзер, С. Панiзнiк. – Мiнск : Літ. і мастацтва, 2010. – 368 с.

Навасельцава Г.В.

(Рэспубліка Беларусь, г. Віцебск)

ЖАНРОВАЯ МАДЭЛЬ СУЧАСНАГА БЕЛАРУСКАГА РАМАНА

Сучаснае літаратуразнаўства актыўна выкарыстоўвае жанравы падыход да вывучэння эвалюцыі гісторыка-літаратурнай сістэмы. Значным феноменам слоўнай творчасці выступае раман, які адметна раскрывае дасягненні прыгожага нацыянальнага пісьменства. Жанр рамана з’яўляецца важным паказчыкам яго эстэтычнай развітасці, выяўляе спецыфіку ўзаемадзеяння асобы і грамадства, запатрабаванасць гуманістычных каштоўнасцей на любым з гістарычных этапаў. Шматлікія азначэнні рамана раскрываюць яго як універсальны, тэматычна ўсеахопны жанр, які патрабуе ад пісьменніка не толькі значнага творчага майстэрства, але і канцэптuala адметнага, цэласнага бачання свету.

Раман мэтазгодна разумець як адкрытую змястоўную форму сінкрэтычнага асэнсавання рэчаіснасці, дзе асноўным мастацкім прадметам аўтарскага канцэптualaнага даследавання выступае асоба ў кантэксте значных грамадска-сацыяльных абставін. У беларускім і рускім літаратуразнаўстве, працах некаторых вядомых заходнееўрапейскіх навукоўцаў паслядоўна вылучаюцца эстэтычныя характарыстыкі класічнага рамана і рамана канца ХХ – пачатку ХХІ стагоддзяў.

Класічны раман увасабляе паўнавартаснае развіццё канфліктных адносін, адлюстроўвае характар і падзею ў значных прасторава-часавых каардынатах, рэпрэзентуе па-мастацку выяўленае індывідуальна-аўтарскае мысленне на ўзроўні філасофскага абагульнення. Жанраўтваральныя мажлівасці рамана дазваляюць крэатыўна спалучаць эпічную канцэптualaнасць з лірычным малюнкам акаляючага свету, з драматычным

напружаннем дзеяння. Раман у найноўшай літаратуры чуйна рэагуе найперш на сацыякультурныя запатрабаванні, губляе традыцыйныя паказчыкі значнага памеру, перажывае прыкметную фармальную трансфармацыю, што абумоўлівае і паказальныя зместавыя карэктывы. Лакальны канфлікт і прыватная дэталі, навелістычны прынцып адлюстравання рэчаіснасці, псіхалагічны падтэкст і асацыятыўнае пісьмо, выкарыстанне на сэнсаўтваральным узроўні розных формаў мастацкай умоўнасці, канцэптуальная аўтарская іншасказальнасць заяўляюць жанравую мадэль сучаснага рамана ў яе вызначальных рысах.

З улікам навуковых дасягненняў у вывучэнні рамана бачыцца мэтазгодным выкарыстоўваць паняцце пра тыповую змястоўную форму і актуальную жанравую мадэль, якія патрабуюць паслядоўнага апісання сваіх асноўных эстэтычных характарыстыкаў. Такім чынам, на кожным этапе развіцця прыгожага пісьменства найперш пад уплывам літаратурнай традыцыі вылучаецца змястоўная форма рамана, якая ўзнаўляецца рознымі мастакамі слова ў тыпалагічна блізкіх жанравых рысах і пацвярджаецца прадстаўнічым шэрагам мастацкіх прыкладаў. З гэтым паняццем кантрастуе актуальная жанравая мадэль, на фарміраванне якой уплываюць як літаратурныя, так і пазалітаратурныя фактары.

Эстэтычны статус рамана ў айчынным прыгожым пісьменстве прадвызначаецца творчай спадчынай жанру на нацыянальнай глебе, індывідуальнымі дасягненнямі мастакоў слова. Дынаміка жанру ў асноўным адпавядае традыцыйна прынятай перыядызацыі гісторыка-літаратурнага працэсу, хоць і патрабуе некаторага ўдакладнення з улікам сваёй спецыфікі. Дамінантная перавага прыкладаў тыповай змястоўнай формы на любым з гісторыка-літаратурных этапаў выяўляе ўмоўныя мажлівасці жанру, перш за ўсё сведчыць, што адбываецца працэс назапашвання літаратурнага майстэрства. Актуальная жанравая мадэль знакава раскрывае нацыянальную адметнасць характару і асяроддзя, рэпрэзентуе не толькі апрабачыню наватарскіх мастацкіх пошукаў, але і паказвае паўнаўартасную эвалюцыю жанру. Ступень прадстаўленасці ў нацыянальнай літаратуры прыкладаў актуальнай жанравай мадэлі на кожным з гісторыка-літаратурных этапаў уплывае на працэс назапашвання грамадствам як культурна-сацыяльнага, так і духоўнага вопыту ў цэлым.

Такім чынам, беларускі раман 1945–1965-х гадоў рэалізуе свой эстэтычны патэнцыял найперш у тыповых прыкладах змястоўнай формы, якая адказвае на ідэалагічныя запатрабаванні часу. Актуальная жанравая мадэль заяўлена адзінкавымі мастацкімі прыкладамі, дзе апрабачыню наватарская стратэгія, якая прадвызначае далейшыя магістральныя шляхі развіцця рамана. Беларускі раман 1966–1985-х гадоў рэпрэзентуе парытэтныя судносіны тыповай змястоўнай формы і актуальнай жанравай мадэлі, мастацкая прадуктыўнасць апошняй пацвярджаецца тэндэнцыяй да фарміравання ўстойлівых узораў поліпраблемнай буйной прозы. Шматлікія прыклады індывідуальна-аўтарскіх пошукаў у беларускім рамане 1986–2000-х гадоў выяўляюць актуальную жанравую мадэль “Я”-рамана. Пісьменніцкая ўвага да “Я”-апавядальнай стратэгіі ўносіць істотныя эстэтычныя карэктывы ў тыповую змястоўную форму шматгеройнага рамана, рамана серыі. У сучасным беларускім рамане тыповая змястоўная форма творча ўзнаўляецца дзякуючы пісьменніцкай арыентацыі на класічны, традыцыйны узор. Актуальная мадэль раскрываецца праз узнаўленне жанравага канону авантурнага рамана і рамана выхавання, «дэтэктыўнай» трансфармацыі жанру, праз выкарыстанне эстэтычных мажлівасцяў «малой» прозы, праз аўтарскае запазычванне арыгінальнай стылёвай формы.

У сучасным беларускім рамане класічная змястоўная форма выяўляе найперш сямейна-бытавую тэматыку, асэнсоўвае гістарычны лёс беларусаў у складаных грамадска-сацыяльных пераўтварэннях, войнах першай паловы ХХ стагоддзя, паглыблена рэпрэзентуе і паказвае новыя рысы нацыянальнага характару, арганічна спалучае традыцыйнае бытапісальніцтва з выяўленчымі мажлівасцямі “Я”-апавядальнай стратэгіі. Раманная серыя У. Гніламёдава “Уліс з Прускі”, “Расія”, “Вяртанне”, “Валошкі на мяжы”,

“Вайна”, “Пасля вайны”, трылогія раманаў В. Якавенкі “Пакутны век”, раман В. Казько “Бунт незапатрабаванага праху” адрасна заяўляюць значныя хранатапічныя каардынаты. На ідэйна-мастацкім ўзроўні ўвасоблена змена некалькіх пакаленняў у кантэксте гістарычнай эпохі, якая прадстаўлена праз прызму прыватнага жыцця, дамінуе прынцып хранікальнасці. Філасофскае напаўненне пісьменніцкай канцэпцыі рэчаіснасці раскрываецца праз скразнога героя, які аб’ядноўвае раманны цыкл у адзінае мастацкае цэлае, аддалены ад аўтара значнай сэнсавай дыстанцыяй, пры гэтым у значнай меры ўвасабляецца з дапамогай сродкаў “Я”-апавядальнай стратэгіі. У асобных творах з раманнай серыі можа павышацца эстэтычная значнасць выбраных персанажаў з мікраасяроддзя скразнога героя. Падзейны пачатак арганічна спалучаны з раскрыццём нацыянальна адметных характараў, у шматгеройнай раманнай сітуацыі выяўлены і сацыяльна-маральныя тыпы, некаторыя з якіх асэнсоўваюцца на ўзроўні сімвалічнага абагульнення.

Дынаміка актуальнай жанравай мадэлі раскрываецца ў арыгінальным спалучэнні гістарычнага, прыгодніцкага, фантасмагарычнага зместу ў раманнай серыі Л. Рублеўскай “Авантуры Пранціша Вырвіча, шкаляра і шпега”, “Авантуры студыёзуса Вырвіча”, “Авантуры драгуна Пранціша Вырвіча”, “Авантуры Пранціша Вырвіча, здрадніка і канфедэрата”, што ілюструе ўзнаўленне жанравага канону авантурнага рамана і рамана выхавання. Політэматычнасць дазваляе задзейнічаць шырокі дыяпазон чытацкіх інтарэсаў, выкарыстаць для падтрымання ўвагі пазнавальныя рысы сусветна вядомых вобразаў. Павышаюцца ідэйна-мастацкія функцыі такога выяўленчага сродку, як раманная іронія, у адлюстраванні значнай падзейнай дынамікі.

Вызначальнай эстэтычнай тэндэнцыяй у развіцці жанру выступае абнаўленне прыёмаў паэтыкі, на завяршальным этапе якой фарміруюцца асноўныя жанравыя разнавіднасці беларускага рамана ў літаратуры XXI стагоддзя. Ілюструюць абнаўленне прыёмаў паэтыкі такія жанравыя разнавіднасці сучаснага рамана, як раман-фантасмагорыя, раман-антыўтопія, філасофскі раман, паўнавартасную эстэтычную тэндэнцыю заяўляе “дэтэктыўная” трансфармацыя змястоўнай формы. Агульным для гэтых мастацкіх узораў выступае скіраванасць на вырашэнне актуальных сацыялітаратурных задач, на стварэнне рознаварыянтных інтэрпрэтацый зместу, актыўнае ўключэнне чытача ў сатворчасць з аўтарам найперш праз гульню і правакацыю. Павышаецца ідэйная значнасць інтэртэкстуальнасці, у беларускай прозе засвойваецца постмадэрнісцкі вопыт, у які ўключаецца асэнсаванне нацыянальна адметнай сітуацыі. Фантасмагорыя выяўляе найперш змястоўнае наватарства, на фармальным узроўні падзейны пачатак дапаўняецца псіхалагічнай рэфлексіяй. Мастацкі псіхалагізм, іншасказальнасць збліжаюць філасофскі раман з раманам-антыўтопіяй, абедзве змястоўныя формы скіраваны на асэнсаванне маральна-этычнай і маральна-філасофскай праблематыкі. І раман-антыўтопія, і філасофскі раман тыпалагічна блізкія паводле выяўлення на сюжэтным узроўні тэмпаральнай арганізацыі, спецыфічнага ўвасаблення мастацкага часу, хоць раману-антыўтопіі найперш уласціва асэнсаванне катэгорыі будучага.

Канцэптualaнае мадэляванне аўтарскай сучаснасці рэпрэзентуецца ў рамане-фантасмагорыі Ю. Станкевіча “Ліст у галактыку «Млечны шлях»”, які блізкі класічнай змястоўнай форме ярка выяўленым падзейным пачаткам. Па-мастацку прагназуецца мажлівы варыянт будучыні ў рамане-антыўтопіі Ю. Станкевіча “П’яўка”, дзе з падзейнасці акцэнт пераносіцца на “калектыўнага” героя, які адцяняецца кантрастыўнымі вобразамі “звышлюдзей” і “мінус-людзей”. Скіраваны на асэнсаванне канкрэтна абазначаных праблем філасофскі раман, які ў цэлым ілюструе шырокі тэматычны дыяпазон. У прыватнасці, можа як раскрываць экалагічную сітуацыю пасля Чарнобыльскай катастрофы (Л. Левановіч “Палыновы вецер”), так і паказваць цяжкасці сямейнага жыцця (У. Дамашэвіч “На мяжы цярпення”). Раманная сітуацыя ў творах гэтай

жанравай разнавіднасці скіравана на выяўленне аўтарскай ідэі, кожнае сэнсавое адценне якой ілюструе выбраны персанаж.

Прадстаўляюць жанравую мадэль дэтэктыўнага рамана творы Л. Рублеўскай “Золата забытых магіл”, “Скокі смерці”, В. Гапеева “Ноч цмока”, В. Казакова “Чорны кот”, дзе значная аўтарская ўвага надаецца мікраасяроддзю, функцыянальнай псіхалагічнай распрацоўцы партрэтных характарыстак. Дэтэктыўная займальнасць у спалучэнні з раманнай канцэптуальнасцю выяўляюць наватарскі жанравы сінтэз, адметнасць якога ў беларускай літаратуры заключаецца ў звароце да гістарычнага матэрыялу, міфалагічнай і фальклорнай спадчыны. Змястоўная форма дэтэктыўнага рамана вызначаецца творчай апеляцыяй да караткевічаўскай традыцыі, выкарыстаннем алюзій і рэмінісцэнцый з твораў пачынальніка беларускай гістарычнай прозы, выяўленнем нацыянальнага зместу на філасофскім узроўні, узмоцненым аналітызмам. Калі раману-антыўтопіі і філасофскаму раману ўласціва тэндэнцыя да агульнай дэцэнтралізацыі раманнай сітуацыі, то “дэтэктыўная” трансфармацыя жанру выяўляе галоўных герояў у цеснай сувязі з іх мікраасяроддзем, што прадыхтавана дэтэктыўнай інтрыгай.

Пісьменнікі чуйна рэагуюць на сацыялітаратурныя задачы, якім падпарадкаваны эксперыментальныя пошукі, найноўшая жанравая дынаміка. Раман губляе традыцыйную тэкставую цэласнасць і на фармальным узроўні выкарыстоўвае жанравыя мажлівасці «малой» прозы. Раман у мініяцюрах А. Глобуса “Дом”, раман-містыфікацыя у апавяданнях Я Сіпакова “Зубрэвіцкая сага” раскрываюць наватарскае асэнсаванне сямейнай тэмы праз спазнанне родавай спадчыны, каштоўнаснага зместу духоўнай традыцыі, праз паглыбленае даследаванне сямейнага выхавання ў асобным станаўленні чалавека. Традыцыйнае для айчычнай прозы ўвасабленне асобы ў сямейным асяроддзі атрымлівае творчае перасэнсаванне, у выніку чаго дэтальнае бытаапісальніцтва змяняецца ўвасабленнем выбраных аўтабіяграфічных момантаў, падзейнасць падпарадкавана індывідуальна-аўтарскай спавядальнасці, містыфікацыя на сэнсаўтваральным узроўні дазваляе адлюстраванне значны часавы ахоп гісторыі роду, павышаецца ідэйна-мастацкая роля асобнага эпізоду, дэталі.

Раман у трох мемуарах С. Балахонава “Імя грушы”, раман у мініяцюрах Н. Бабінай “Рыбін горад”, бессюжэтны раман З. Вішнёва “Замак пабудаваны з крапівы” раскрываюць мастацкую ўстаноўку на актыўную сатворчасць аўтара з чытачом, майстры слова актыўна выкарыстоўваюць прыёмы гульні і правакацыі. Як творчы прыём актуалізуецца стылізацыя формы сагі, мемуараў, старажытных тэкстаў. Свядомая ўстаноўка на мастацкую эксперыментальнасць вядзе да наватарскага спалучэння розных тэм у нетыповых узаемасувязях.

Шырокая мастацкая політэматычнасць актуалізуе іншасказальнае асэнсаванне рэчаіснасці, якое вызначаецца філасофскай глыбінёй і выяўляе змястоўную раманную канцэптуальнасць. Рэпрэзентуюць асэнсаванне гуманістычных каштоўнасцяў у трагічны гістарычны перыяд раманы Л. Рублеўскай “Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію”, “Пантофля Мнэмазіны”, дзе аўтар акцэнтуюць небяспечнасць стэрэатыпнага мыслення, звяртае ўвагу на чытача як масавага спажываўца інфармацыйнай прадукцыі з пэўнымі эстэтычнымі ўстаноўкамі. Займальная форма ўвасаблення раскрывае складаную аналітычную праблематыку, у выніку праз мастацкую правакацыю і гульнію з чытачом агучваюцца рытарычныя пытанні, рэпрэзентуецца творчая ўстаноўка на дыялог, апеляцыя да ўдумлівай развагі.

Сінтэз рамана з іншымі жанрамі дазваляе спалучыць змястоўную раманную канцэптуальнасць з арыгінальнай стылёвай формай, якая шмат у чым абумоўлівае ўспрыманне мастацкага тэксту. Раман-споведзь А. Савіцкага “Пісьмо ў Рай” выступае філасофска-псіхалагічнай самарэфлексіяй жыццёвага шляху ў выбраных пісьменнікам падзеях. Раскрываецца ўзаемадзеянне асобы і грамадства, аднак пры гэтым найперш выяўляецца значнасць суб’ектыўнага бачання свету героем і аўтарам.

Жанравыя мажлівасці рамана-эсэ, рамана-біяграфіі, рамана-жыцця паўнаўвартасна рэалізуюцца праз творчую ўстаноўку на рамантызацыю, паэтызацыю, духоўнае ўзвышэнне вядомай гістарычнай асобы, культурнага дзеяча ў кантэксце часу. Раманы-эсэ А. Лойкі “Як агонь, як вада”, “Францыск Скарына, або Сонца Маладзкіковае”, “Уладзімір Караткевіч, або Паэма Гарсія Лойкі”, Андрэя Федарэнкі “Мяжа”, раман-біяграфія А. Пашкевіча “Круг”, раман-жыццё В. Коўтун “Пакліканья” ствараюць запамінальныя вобразы мастакоў слова, вядомых культурных і грамадскіх дзеячаў, якія пакінулі знакавы след у духоўнай спадчыне беларусаў. Мастацкая рэканструкцыя “белых плямаў” іх біяграфіі, стварэнне розных аўтарскіх версій бачання асобы ў кантэксце грамадскага часу, адметных варыянтаў прачытання іх творчага і жыццёвага лёсу ўзбагачаюць айчынную літаратуру і культуру. У гэтым выяўляецца сучаснае прызначэнне нацыянальнай літаратуры – стварэнне множных варыянтаў прачытання лёсу выключнага чалавека, які зрабіў важкі ўнёсак у духоўную спадчыну беларусаў.

Раман-міф Л. Дайнекі “Назаві сына Канстанцінам” рэпрэзентуе альтэрнатыўную інтэрпрэтацыю агульнавядомых падзей, па-мастацку рэалізуе індывідуальна-аўтарскае пераасэнсаванне і ўдакладненне маральна-этычнай і патрыятычнай канцэпцыі гістарычнага мінулага. Класічная форма гістарычнага рамана, прадстаўленая трылогіяй “Меч князя Вячкі”, “След ваўкалака”, “Жалезныя жалуды” перажывае ў творчасці мастака слова істотную жанравую трансфармацыю. Дынамічная мастацкая падзейнасць, істотная колькасць персанажаў, псіхалагічнае майстэрства ў раскрыцці асобы галоўнага героя, узноўленае тыпалагічна блізка “Я”-апавядальнай стратэгіі, рэпрэзентуюцца ў рамане “Назаві сына Канстанцінам” праз пашыраныя прасторава-часавыя каардынаты, ускладненую праблематыку.

Никогло Д.Е.

(Республика Молдова, г. Кишинев)

ИССЛЕДОВАНИЯ, ПОСВЯЩЕННЫЕ ТЕМЕ ОТРАЖЕНИЯ ЭТНИЧНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ УКРАИНЦЕВ, РУССКИХ И БЕЛОРУСОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА (ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ)

В последнее время в этнологии закрепилось такое понятие как «этнолитература». «Этнолитература» как научное направление нацелена на изучение как литературы представителей аборигенных сообществ, этнических групп и диаспор, малочисленных и младописьменных народов, так и национальную литературу крупных сообществ (наций), которая содержит информацию этнического, национального характера [1, с. 16–17]. На наш взгляд, понятие «этнолитература» может обозначать и научная отрасль этнологии, получившая свое название, подобно таким устоявшимся терминам как этнолингвистика, этнопсихология, этносоциология, свидетельствующих о расширении предметного поля этнологии. Разумеется, это направление соотносится в большей степени с этнологией и историей, нежели с литературой, так как сама литература, в данном случае, является этнографическим источником. На первый план при этом, по мнению российского этнолога, историка и социолога М. Губогло, выдвигается не эстетическая или художественная, а этномобилизующая роль национальной литературы [2]. Однако, этнологи в своих исследованиях используют некоторые литературоведческие приемы, чтобы дополнить анализ этнографических реалий анализом образного слова. Таким образом, становится очевидным, что исследования, выполненные в таком ключе, являются междисциплинарными. «Этнолитература», кроме методов этнологи и литературоведения, пользуется методами этнопсихологии. Таковым является анализ «продуктов деятельности этноса». К понятию «продукты деятельности этноса» относятся мифы, фольклор, обычаи, обряды, которые выполняют роль этнологического источника [с. 56–59, с. 208–211]. Мы

убеждены в том, что к этой категории можно причислить и произведения художественной литературы, содержащие этническую информацию. К данному методу примыкает и культурологический подход, который предполагает исследование этнопсихологических особенностей того или иного народа посредством изучения элементов национальной культуры. В качестве эмпирического метода выступает метод контент-анализа (тематический контент-анализ), который предполагает выборку текстов (прозаических или поэтических) по определенной тематике. Например, стихотворений или отрывков из прозы, в которых содержатся указания на такие идентификационные характеристики, как региональная (территориальная идентичность), языковая идентичность, историческая память, представление о предках и т. п., а также упоминание об элементах материальной и духовной культуры (обычаях, обрядах, пище, одежде, жилище и т. п.). Путем подсчета количества упоминаний о том или ином обычае или обряде, о таких компонентах традиционной культуры как пища, одежда, жилище, можно определить, какие элементы в произведениях встречаются чаще, и в чем причина такого предпочтения со стороны или носителей культуры, или представителей другой этнической общности. Таким путем можно подойти к выявлению этнических стереотипов.

Этнолитература как направление получила свое развитие в России (исследования этнологов О. Клишиной, М. Губогло и др.), а также в Республике Молдова [2, 4, 5]. Полиэтнический характер Республики Молдова обусловил появление литературы представителей этнических общностей на разных языках: русском, украинском, болгарском, гагаузском, еврейском, цыганском. Нередко представители разных этнических групп пишут свои произведения на русском языке. В данной статье мы рассмотрим, какие исследования были опубликованы сотрудниками Института культурного наследия по литературе русского, украинского и белорусского населения республики Молдова.

Работы по изучению украинской литературе в Республике Молдова

Академик К. Ф. Попович был первым, кто начал изучение тематического и идейно-художественного своеобразия литературы Республики Молдова на украинском языке. Этой проблеме посвящены очерки «Нариси україньского фольклору та художньої літератури Молдови», изданные в 2007 году.

Автор анализирует поэзию таких украинских писателей Молдовы как С. Келарь, Г. Якубович, Г. Роговая, З. Гурская, Л. Лындюк, С. Лозинская, И. Кравчук, О. Медведенко, Е. Осередчук, Л. Никитина, Ю. Дьячук, В. Синицкий, М. Ткач, В. Китайгородская, В. Васкан, В. Гандзий [6, с. 158–198].

Ведущую позицию в творчестве украинских поэтов, по мнению К. Ф. Поповича, занимает патриотическая лирика. В первую очередь, украинские поэты апеллируют к своей исторической родине – Украине (большой родине) и к Молдове (малой родине), – к которым они относятся в равной степени трепетно и с искренней любовью. К. Ф. Попович обращает внимание на то, что немалое количество стихотворений посвящено Тарасу Шевченко, который стал символом Украины и украинского духа. Остальные произведения демонстрируют бережное отношение к украинскому языку, к обычаям и обрядам, к событиям исторического прошлого и представляют труд как наивысшую ценность [6, с. 158–198].

Монография В. П. Степанова посвящена динамике этнической идентичности украинцев Республики Молдова. Автор рассматривает влияние этногосударственного законодательства, госучреждений и ведомств, этнокультурной среды на сохранение и развитие этнической и гражданской идентичности. Один из значимых сегментов данной работы посвящен исследованию влияния творчества писателей и поэтов на сохранение и развитие национальной самобытности и традиционно-бытовой культуры украинцев, проживающих в границах современной Республики Молдова [7, с. 398]. По словам автора, литература представляет собой систему, способствующую развитию этнического чувства

и толерантности по отношению к представителям других этнических групп [7, с. 377].

Если работа К. Ф. Поповича написана сугубо в литературоведческом аспекте, то в исследовании В. П. Степанова художественная литература украинцев выступает как этнографический источник. Объектом изучения стала не только художественная литература, но и очерки, мемуары, наблюдения писателей-беллетристов. Из образцов художественной литературы В. П. Степанов рассмотрел произведения писателей, посвященные Бессарабии: М. Коцюбинского «Бессарабский цикл», И. Друзь «Последний месяц осени», К. Ф. Поповича «Тревожный рассвет» и др. Важно, что исследователь уделяет внимание украинским писателям, проживающим в Приднестровье. Контент-анализ произведений украинских писателей Молдовы позволил В. П. Степанову выявить такие идентификационные характеристики, как отношение украинцев к большой и малой родине (Украине и Молдове), к родному языку; показать, как писатели украинского происхождения воссоздают в своих сочинениях самобытность родного края, в деталях описывают традиционную семейную жизнь, обычаи и обряды, элементы народной магии. Степанов выявляет наличие в произведениях украинских авторов таких этнографических реалий, как элементы материальной (описание одежды, интерьера, пищи...) и соционормативной культуры (общественные и семейные отношения, основанные на нормах обычного права), а также ценностные характеристики (трудолюбие, гостеприимство) и этнические стереотипы [7, с. 336–481].

Исследования художественной литературы русских писателей Республики Молдова

Особенностям русской литературы в Молдове посвящена целая серия работ С. П. Прокоп [8, 9, с. 4–13, 10]. Эти работы носят, в основном, литературоведческий характер. Однако автор уделяет внимание и отражению этнографических реалий, а также некоторым идентификационным характеристикам русской этнической общности Республики Молдова. Анализируются работы писателей второй половины XX – начала XXI века: А. Миляха, Р. Ольшевского, О. Рудягиной, К. Шишкана, Ю. Харламова, К. Семеновского и других.

С. П. Прокоп показывает, каким образом в произведениях отражается гражданская идентичность русских Республики Молдова, их представления о большой и малой родине, отношение к родному языку, к исторической памяти (главным образом, о Великой Отечественной войне). Автор приходит к важному выводу о том, что отражение феномена гражданской идентичности в художественной литературе неизбежно связано с осознанием этнических процессов в широком этнополитическом контексте.

В работе И. Ижболдиной, рассматриваются произведения русских литераторов Бессарабии конца XIX – начала XX столетий. Этот труд представляет собой антологию сочинений русскоязычных писателей Бессарабии (О. Накко, П. Крушеван, Д. Суручан и др.), в которой представлен анализ творчества каждого из них. В центре внимания автора-составителя рассказы с социально-бытовой, этнографической и исторической тематикой [11].

Работы, посвященные исследованию литературы белорусов Республики Молдова

Впервые появление и развитие белорусской литературы было рассмотрено в коллективной монографии «Молдова–Беларусь: исторический опыт взаимодействия». Данная монография была издана в 2012 году в рамках международного проекта «Молдова–Беларусь: сравнительный анализ тенденций устойчивого развития». Автор раздела по белорусской литературе Молдовы С. П. Прокоп довольно подробно рассматривает идейно-тематическое содержание произведений писателей белорусского происхождения. Исследователь отмечает, что белорусские писатели с любовью и уважением относятся к большой родине – Беларуси и к малой родине – Республике Молдова, подчеркивая при этом, что устойчивым мотивом, проходящим красной нитью

через творчество всех поэтов белорусского происхождения, является пронзительная ностальгия по исторической родине – Беларуси. Беларусь ассоциируется с родными, близкими сердцу пейзажами – лесными чащами, цветением васильков, пением соловья (в поэзии В. Пилецкой); с лесами и болотами, могучими дубами, деревушкой в глуши, пущах густых, звоне цимбал (в стихотворениях И. Батрачкина, Н. Шляпо, И. Рахубы, В. Беляевой-Сугак). Молдова для них – солнечная, светлая, горячо любимая вторая родина с красивыми пейзажами.

С. П. Прокоп обращает внимание также на такую категорию сознания, как историческая память, которая проявляется в обращении к теме войны, к белорусским партизанам, к подвигу белорусского народа, который, несмотря на невероятно мучительные страдания, не покорился врагу (И. Батрачкин, В. Беляева-Сугак). В ряде поэтических произведений содержатся представления о нравственных качествах белорусов (авто– стереотипы), среди которых выделяются трудолюбие, доброта, миролюбие, мудрость [12, с. 350–428].

Таким образом, исследования, посвященные изучению произведений художественной литературы русских, украинских и белорусских писателей Республики Молдова, объединяет наличие единых методологических установок, нацеленных на выявление таких элементов этнической идентификации, как отношение к большой и малой родине (региональная и гражданская идентичность), отношение к родному языку, апелляция к исторической памяти. В центре внимания авторов и этнографические реалии из арсенала духовной и материальной культуры – обычаи, обряды, элементы народной магии, народные верования, элементы традиционной пищи, одежды, убранства жилища и т. п. Интерес представляют попытки исследователей выявить стереотипы (авто- и гетеро-) с целью установить представления, сформировавшиеся в этнической среде (украинской, русской и белорусской) о своем народе и соседях.

Литература

1. Прокоп, С. П. К вопросу о перспективе применения понятия «этнолитература» в контексте современных междисциплинарных исследований / С. П. Прокоп // *Revista de etnologie și culturologie*. – Vol. 2, 2007.
2. Губогло, М. Н. Русский язык в этнополитической истории гагаузов / М. Н. Губогло. – М., 2004.
3. Павленко, В. Н. Общая и прикладная этнопсихология / В. Н. Павленко, С. А. Таглин. – М. : Товарищество научных изданий КМК, 2005.
4. Клишина, О. Творчество Н. С. Лескова: опыт этнологического исследования: Автореф. дисс... кандидата исторических наук / О. Клишина. – М., 2005.
5. Клишина, О. Методология этнологического исследования художественных текстов (на примере творчества А. Н. Островского, Н. С. Лескова, А. П. Чехова) : Автореф. дисс... доктора исторических наук / О. Клишина. – М., 2013.
6. Попович, К. Ф. Нариси українського фольклору та художньої літератури Молдови / К. Ф. Попович. – Кишинев, 2007.
7. Степанов, В. П. Украинцы Республики Молдова. Очерки трансформационного периода (1985–2005) / В. П. Степанов. – Кишинев, 2007.
8. Прокоп, С. П. Литературные портреты / С. П. Прокоп. – Кишинэу : Б. и., 2015. – Кн. 1.
9. Прокоп, С. П. Литературные портреты / С. П. Прокоп. – Кишинэу : Б. и., 2016. – Кн. 2.
10. Прокоп, С. П. Особенности русской составляющей литературного процесса Молдовы второй половины XX в. / С. П. Прокоп. – Кишинев, 2014.
11. Ижболдина, И. Живая старина в произведениях русских литераторов Бессарабии конца XIX – начала XX вв. : Исследования и материалы / И. . Ижболдина. –

Кишинев : Civitas, 2012.

12. Прокоп, С. П. Белорусская культура в Республике Молдова (1991–2011) / С. П. Прокоп // Молдова-Беларусь: исторический опыт взаимодействия. – Кишинев : Б. и., 2012

Осинский И.И.

(Российская Федерация, г. Улан-Удэ)

БЕЛОРУСЫ БАЙКАЛЬСКОГО РЕГИОНА: ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ И КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Этнические проблемы на постсоветском пространстве представляют собой весьма сложную и противоречивую картину. В результате распада СССР впервые многие представители ныне суверенных частей некогда единого государства оказались в другой стране. На территории России остались и многие представители белорусского этноса. Кроме того, часть белорусов – жителей Беларуси – одни раньше, другие позже, избрали местом жительства один из регионов Российской Федерации, в том числе, Байкальский, включающий в себя Республику Бурятия, Забайкальский край и Иркутскую область. Его территория составляет один миллион пятьсот пятьдесят одну тысячу квадратных километров, население – четыре миллиона четыреста семьдесят две тысячи человек. На территории Байкальского региона проживало (по данным Переписи 2010 года) десять тысяч семьсот белорусов, в том числе: в Республике Бурятия одна тысяча двести восемьдесят человек, в Забайкальском крае – одна тысяча пятьсот сорок четыре человека, в Иркутской области – семь тысяч девятьсот человек. В целом, на территории Сибирского федерального округа проживает сорок семь тысяч восемьсот человек. Это меньше десятой части белорусов, проживающих в России (в 2010 году, согласно Переписи населения, белорусами назвали себя пятьсот двадцать одна тысяча четыреста человек). Белорусы, проживающие на территории России, ее регионов образуют белорусскую диаспору.

В Байкальском регионе белорусы появились в годы Столыпинской реформы. Именно тогда первые обозы белорусов потянулись на восток. Переселенцы из Могилевской губернии, из Брестщины, Гродненщины, других мест оседали в Иркутской губернии, Забайкальской области, обживали эти края, устанавливали связи с местными жителями, осваивали сибирские территории. Показывали пример трудолюбия, рачительности, уважительного отношения к соседям.

В годы советской власти белорусы принимали участие в индустриализации, урбанизации, коллективизации Прибайкалья.

В конце пятидесятых годов минувшего столетия белорусы в Байкальском регионе составляли около тридцати тысяч человек. В последующие годы, вплоть до восьмидесятых годов прошлого века, шел рост численности белорусов. Заметным фактором, способствовавшим увеличению численности белорусов в Байкальском регионе, являлось индустриальное освоение его территории, сооружение Байкало-Амурской железнодорожной магистрали (БАМ), возведение поселков и станций Муякан, Таксимо, а также других важных народнохозяйственных объектов.

Об изменении численности белорусов в Байкальском регионе дают представления следующие данные (тыс. чел.) [1]:

	1970 г.	1979 г.	1989 г.	2002 г.	2010 г.
Республика Бурятия	2,3	3,5	5,3	2,3	1,3
Забайкальский край	6,0	7,4	9,6	3,0	1,5
Иркутская область	25,0	25,0	25,3	14,2	7,9
ИТОГО:	33,3	35,9	40,2	19,5	10,7

В 60-80-е годы XX века происходил постепенный рост численности белорусов в Байкальском регионе; за тридцать лет их количество увеличилось примерно на десять тысяч человек.

Наступивший в стране с началом девяностых годов прошлого столетия общий кризис, последовавший за ним распад СССР, серьезно осложнили жизнедеятельность национальных диаспор. В девяностые годы XX века часть белорусского населения из Сибири вернулась на свою историческую родину. Например, с 1993 по 1999 годы прибыли в Бурятию из Беларуси шестьсот тридцать пять человек, а выбыли из Бурятии в Беларусь – одна тысяча двадцать семь человек, то есть, в 1,6 раз больше [2]. На миграционные настроения части граждан оказало влияние провозглашение независимости Беларуси (25 августа 1991 года) и образование своего национального государства – Республики Беларусь. На отток белорусов из Бурятии, как и из других регионов Сибири, несомненно, повлиял социально-экономический кризис, закрытие в Сибири многих предприятий. Некоторые рабочие и инженерно-технические работники вернулись в Беларусь в связи с завершением строительства Байкало–Амурской железнодорожной магистрали (БАМа).

В целом, с 1989 по 2010 годы, количество белорусов в Байкальском регионе уменьшилось в 3,8 раза, в том числе: в Иркутской области в 3,2 раза, в Бурятии в 4 раза, в Забайкальском крае в 6,4 раза.

Произошло уменьшение численности белорусского населения и в целом в Российской Федерации: в 1989 году она насчитывала 1,21 млн. человек; в 2002 году 0,81 млн. человек; в 2010 году 0,52 млн. человек. Всего за двадцать один год численность белорусов в России сократилась в 2,3 раза.

Что же представляют собой белорусы, проживающие в Байкальском регионе? Для анализа автор будет опираться, преимущественно, на статистические данные по Республике Бурятия, территория которой географически находится между Иркутской областью и Забайкальским краем.

Как уже отмечалось, численность белорусов в Бурятии по данным Переписи населения, проведенной в 2010 году, составляла один миллион двести восемьдесят тысяч человек. Несмотря на свою немногочисленность, белорусское население имеет некоторые особенности территориально-поселенческой и социально-демографической структуры. Одной из них является рассредоточенность его на территории республики. Из двадцати трех муниципальных регионов и городских округов Бурятии в 2010 году представители белорусов, как и в 1989 году, проживали во всех ее районах и округах. Обращает на себя внимание более высокая миграционная подвижность белорусского городского населения по сравнению с белорусским сельским. Так, если с 1989 по 2010 годы численность белорусов, проживающих в сельской местности Бурятии уменьшилась в два раза (с шестьсот семнадцати до трехсот трех человек), то численность белорусов-горожан в 4,8 раза (с четырех тысяч семисот двадцати одного до девятисот семидесяти семи человек). Несмотря на выезд части белорусов-горожан из Бурятии, их доля среди жителей белорусов Бурятии выше удельного веса городского населения в составе жителей республики. Так, если доля горожан среди всех жителей Бурятии в 2010 году составляла 58,1%, то среди белорусов Бурятии горожане составляли 76,3%. Более половины (52,8%) всех белорусов-горожан проживают в столице Бурятии – городе Улан-Удэ [3].

Особенностью демографического состава белорусского населения в Бурятии

является численное преобладание мужского населения над женским. В 1989 году диспропорция удельного веса мужчин и удельного веса женщин составила соответственно 56,7% и 43,3%. Особенно был велик разрыв этих показателей в северных районах республики, что объясняется потребностью на крупных стройках в мужской рабочей силы. В последующие годы разрыв в приведенных показателях несколько сократился. В 2010 году доля белорусов-мужчин в Бурятии составляла 54,2%, белорусов-женщин 45,8%. Еще больший разрыв среди белорусов в сельской местности. Гендерный состав населения Бурятии в 2010 году составлял: мужчины – 47,6%, женщины – 52,4% [3].

Касаясь сфер занятости белорусского населения в Бурятии, следует отметить, что начиная с советского времени, преобладающая часть белорусов была занята в индустриальной сфере республики (машиностроении и металлообработке), в строительных организациях, на автотранспорте, а также в сельском хозяйстве. В 1970 году в Бурятии 66,3% белорусов, имевших занятия, были работниками, преимущественно, физического труда, 33,7% составило число работников умственного труда. В целом по республике, эти показатели равнялись соответственно, 71,9% и 28,1%. Это свидетельствует о большой доле в составе белорусов специалистов. В профессиях умственного труда белорусы были представлены, прежде всего, инженерно-техническими специалистами. Второй по численности являлись учителя и воспитатели, третьей – медики и работники планирования и учета.

В последующие годы, вплоть до начала девяностых годов XX столетия, представители белорусского населения значительно пополнили многие отраслевые и профессиональные отряды работников, как физического, так и умственного труда. Они представлены также в сфере управления Бурятии. Белорусы А. Н. Козлов и М. А. Ян продолжительное время являлись заместителями мэра города Улан-Удэ; З. А. Нехайчик занимала должность первого заместителя начальника государственно-правового Управления Президента и Правительства Республики Бурятия; В. А. Иванчиков работал председателем Бурятской общественной организации «Союз Чернобыль»; В. А. Усович, известный композитор – профессор Восточно-Сибирского государственного института культуры, заслуженный деятель искусств Российской Федерации и Республики Бурятия.

Рассматривая социальные проблемы белорусов в Бурятии, мы не можем не затронуть вопрос его этнической самоидентификации. Как известно, одним из основных этнических идентификаторов является язык.

Как свидетельствуют материалы Переписи населения 1989 года, 38,4% белорусов, проживающих в Бурятии, считали белорусский язык родным, для 61,2% белорусов родным языком, по их признанию, является русский. По данным Переписи населения, проведенной в 2010 году, 19,9% белорусов, проживающих на территории Бурятии, родным считают белорусский язык, тогда как для подавляющего большинства белорусов Бурятии родным является русский язык (80,1 %). Доля белорусов Бурятии, считающих родным языком белорусский, за десятилетия сократилась почти в два раза (в 1,9 раза) [3]. Эти данные – свидетельство происходящей в Бурятии, как и в других регионах России, языковой ассимиляции белорусского населения.

Белорусы, проживающие в Байкальском регионе, стремятся сохранить свою культуру, традиции. В Бурятии функционирует общественная организация «Автономия белорусов Бурятии» (председатель правления А. Н. Козлов), в Иркутской области действуют три общественные организации белорусской культуры: «Иркутское товарищество белорусской культуры имени Яна Черского», белорусский клуб «Крывічы», а также национально-культурная автономия «Белорусы Черемхово Иркутской области». Эти объединения проводят большую работу по сохранению национальной и культурной идентичности белорусов, проживающих в этих регионах. Ими организуются фестивали, выставки, встречи, концерты, обсуждение книг белорусских авторов и др.

В 2015 году в Иркутской области состоялся Форум «Белорусы мира на Байкале», в

котором приняли участие потомки белорусских переселенцев из Минска, Гомеля, Могилева, Житковичей, Москвы, Ульяновска и сибирских городов. Байкальский форум – это еще и арт-фестиваль «Байкал – Live». На его площадках проходили мастер-классы по вышивке, ткачеству и белорусским народным танцам в национальных костюмах. В целом, с культурой Беларуси ознакомились более полутора тысяч сибиряков.

В начале сентября 2019 года был проведен второй Форум «Белорусы мира на Байкале», собравший около тысячи участников и зрителей. Особенностью этого Форума явилось посещение села «Тургеневка», которому в 2019 году исполнилось 110 лет. В этом селе обустроивались первые переселенцы из Беларуси. И сегодня основную часть жителей села составляют этнические белорусы. В этом селе, в краеведческом музее, собрана одна из богатейших коллекций белорусского быта, экспонаты для которой собраны из разных уголков Иркутской области.

В Бурятии, Забайкалье, Иркутской области проводятся многие национально-культурные мероприятия, в которых участвуют жители этих территорий.

Своей духовно-нравственной, поведенческой культурой, трудолюбием белорусы вызывают к себе доброжелательное отношение со стороны представителей других народов. Жители Байкальского региона с уважением относятся к белорусскому народу, с интересом следят за изменениями, которые происходят в Республике Беларусь. Об этом свидетельствуют и материалы социологических исследований на тему: «Что я знаю о Беларуси и белорусах», проведенных в октябре 2001 и 2019 годов в Бурятском государственном университете имени Д. Банзарова.

Отвечая на вопросы анкеты исследований, проводимых в 2001 году, одна из студенток факультета начального образования (фамилия не указана) пишет: *«Беларусь – одна из крупных славянских стран. Экономическое положение страны довольно трудное. Ее столицей является город Минск, очень красивый город, в котором есть много достопримечательностей. Минск считается студенческим центром благодаря множеству учебных заведений. В годы Великой Отечественной войны город был оккупирован немецкими войсками. Мне кажется, что народ Беларуси очень веселый, оптимистичный, так как не каждый может вынести все трудности и неприятности, выпавшие на долю этой республики».*

Студентка А. Именноева (факультет начального образования, 2001 г.): *«Мое отношение к белорусам очень хорошее. Хотя я там не была, мое отношение сложилось на основе рассказов моего дедушки. Он жил там десять лет, был штурманом авиации дальнего действия. По его рассказам я поняла, что белорусы очень открытые, эмоциональные, ответственные, стоят друг за друга «горой». У них обычаи и традиции похожи на обычаи других славянских народов. Дедушка рассказывал, что они очень хорошо поют и готовят. Хорошо коптят гуся, сало. Конечно же, любят погулять. Мой дедушка переписывается с семьями из Быхова и Могилева. Просто хотелось бы побывать Беларуси» [4].*

Студент М. Аюшеев (филологический факультет, 2019 год): *«Белорусы – добрые, отзывчивые люди. У нас были соседи белорусы. Иногда приходили к нам в гости. Хорошо пели, рассказывали веселые истории. Мечтаю побывать в Минске и Бресте».*

Итак, белорусы в Байкальском регионе – это неотъемлемая часть его многонационального населения. Своим трудом, знаниями, интеллектом вносят заметный вклад в развитие его экономики и культуры. Находясь в среде многонационального населения, они в массе своей сохранили национальную и культурную идентичность, вызывают к себе большой интерес и уважение. Стараются поддерживать тесные связи со своей этнической родиной Беларусью. Такая связь и поддержка им очень нужна.

Литература

1. 350 лет с Россией : историко-статистический сборник № 01-01-28. – Улан-Удэ,

2011. – с. 142, 174, 223.

2. Республика Бурятия в цифрах 2000 : статистический сборник. – Улан-Удэ. – Ч. 1. – с. 34.

3. Численность белорусов в Бурятии (по данным Всероссийской переписи населения 2010 года) : приложение к служебному письму Бурстата от 14.07.2020. – № 45/ог.

4. Добрынина, М. И. Белорусы в Бурятии / М. И. Добрынина, И. И. Осинский // Вестник Бурятского университета. – Сер. 5 : Философия. Социология. – Улан-Удэ, 2007. – Вып. 6. – с. 179–180.

Палукошка В.І.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

БЕЛАРУСКІ РУСКАМОЎНЫ ГІСТАРЫЧНЫ РАМАН ДРУГОЙ ПАЛОВЫ ХХ СТАГОДДЗЯ: ЖАНРАВА-СТЫЛЯВАЯ РАЗНАСТАЙНАСЦЬ

Аб’ектам нашага даследавання ў дадзеным артыкуле абраны беларускі гістарычны раман рускамоўных аўтараў. Дасюль айчынай крытыкай аспрэчваецца факт прыналежнасці рускамоўнай літаратуры да нацыянальнага прыгожага пісьменства, пры гэтым вызначальным фактарам у дадзеным пытанні выступае выключна мова напісання твора. Самі ж творы рэдка трапляюць у кола навуковых інтарэсаў беларускіх літаратуразнаўцаў.

У 1950-я гг. рускамоўныя праявікі былі аднымі з першых, хто звярнуўся да гістарычнай тэматыкі ў пасляваеннай беларускай літаратуры (раман М. Садковіча і Я. Львова “Георгий Скарин” (1951), аповесці М. Садковіча “Повесть о ясном Стахоре” (1956), І. Клаза “Жарцы” (1955), “Подснежники” (1958) і інш.). Як вядома, у розныя часы актуальныя розныя жанры і жанравыя формы, а разам з тым і розныя тэмы. Гэта тычыцца і гістарычнай прозы, на пэўных этапах развіцця якой у поле зроку пісьменнікаў трапляюць розныя кропкі гісторыі. У святле сучаснасці то адны, то другія гістарычныя падзеі становяцца важнымі і цікавымі.

Тэматычная карта рускамоўнай гістарычнай прозы другой паловы ХХ ст., адлюстроўвае два асноўныя тэматычныя блокі: 1) падзеі, так ці інакш звязаныя з агульнай гісторыяй трох “братніх народаў” – беларускага, рускага, украінскага; 2) падзеі ўласнай нацыянальнай гісторыі. Зразумела, што гэты падзел даволі ўмоўны, так як доўгі час гісторыя ў нас сапраўды была агульнай. Аднак гаворка ідзе хутчэй не пра самі падзеі, а пра літаратурную актуалізацыю агульнага і адметнага ў гістарычным развіцці краіны.

Даволі працяглы час у рускай (яшчэ з XIX ст.) і, канешне ж, украінскай (асабліва ХХ ст.) літаратурах была вельмі папулярнай тэма казацкага паўстання і яго наступстваў. Не абышла яна і беларускую рускамоўную літаратуру. Гісторыя Беларусі багатая на падзеі, а XVII ст., як і Казацка-сялянская вайна (1648–1651 гг.), займае ў гэтым сэнсе асаблівае месца. Як адзначае беларускі гісторык С. Чаропка, у гэтай вайне “перапляліся такія з’явы, як уварванне ўкраінскіх казакоў на Беларусь і грандыёзнае па сваёй сутнасці сялянскае паўстанне, якое стала вынікам зліцця сацыяльных, нацыянальных, рэлігійных, культурных супярэчнасцей у адзіны комплекс” [6, с. 37].

Менавіта гэтыя падзеі, а дакладней – паўстанне 1648 г. у палескім горадзе Пінску гараджан і сялян сумесна з казакамі супраць войскаў гетмана Радзівіла – апісваюцца ў рамане І. Клаза “Белая Русь” (1977). Галоўнымі персанажамі тут з’яўляюцца беларускія рамеснікі, якія, падтрымліваючы казакоў, выступаюць супраць Берасцейскай уніі і бязбожных падаткаў панства, а таксама за тое, кааб “есми вовеки вси едино были...– Русские, белорусцы, украинцы...” [2, с. 298]. Мастацкая канцэпцыя ў дадзеным выпадку даволі традыцыйная для сацрэалізму, дзе “галоўнымі персанажамі савецкага гістарычнага

тэатра заўсёды былі тры <...> героі: Правіцель (улада), Гістарычная заканамернасць (вобраз улады) і Народныя масы” [1, с. 880]. Пры аналізе мастацкага матэрыялу Я. Драбенка вылучае галоўнае клішэ сацрэалістычнай літаратуры: сялянскія паўстанні – гэта добра, аднак самі паўстанцы не разумеюць сапраўдных прычын свайго становішча, а гісторыя краіны ў творах сацрэалізму “ператварылася ў гісторыю “дружбы народаў” [1, с. 887]. Праўда, дзе-нідзе ў рамане І. Клаза прасочваецца сумненне ў магчымасці будучага дабрабыту, бо “*круто и на Руси*” [2, с. 299] ды і “*казаки про свою землю думают. А на Белую Русь идут не затем, чтобы тебя оборонить от панов. Чужими руками жар грести надумали. Туго им – сюда подались. Кончится война, и уйдут к себе в степи. А тут хоть пропади пропадом!*” [2, с. 37]. Аднак гэтыя думкі не спыняюць галоўных герояў у іх барацьбе, якая для многіх заканчваецца трагічна.

Казакі выступаюць цэнтральнымі персанажамі і ў гістарычных раманах рускага пісьменніка Беларусі І. Мялы “Принада” (1982) і “Овсяный бунт” (1986), творах даволі цікавых у стылістычным плане. Асабліва гэта тычыцца рамана “Принада”, дзе назіраецца схільнасць аўтара да фантазмагорыі і гратэску, пэўная фрывольнасць. У рамане разам з казакамі дзейнічаюць і беглыя палешукі, а само дзеянне – як “Принады”, так і “Овсяного бунта” – адбываецца на Браншчыне. Твор па сваім стылі вельмі нагадвае ўкраінскі хімерны раман, які быў асабліва папулярны ў 70–80-ыя гг. мінулага стагоддзя, а назву атрымаў ад “хімернага рамана з народных вуснаў” А. Ільчанкі “Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і чужа Молодица” (1958). Цэнтральная ідэя гістарычных твораў І. Мялы ў многім тое, што мастацкай канцэпцыі рамана “Белая Русь” І. Клаза. Так, героі першага разумеюць, што “вся разбогатевшая войскова старшина... разбогатела не оттого, что сами работали в поле, а народ свой украинский до нитки раздевали” [4, с. 140], і ўлады клапоцяцца толькі пра свой дабрабыт, а пан усюды аднолькавы: што “*по ту сторону Сожа, что по эту – два лантя пара!*” [3, с. 157]. Аднак, калі ў “Принаде” сяляне толькі ў фінале пераконваюцца ў нязменнасці і несправядлівасці ўлад, то палешукі І. Клаза ўжо на пачатку твора ведаюць, што расійскі цар нічым не лепшы за польскага караля. Вырашальным фактарам у дадзеным выпадку пры далучэнні да паўстаўшых казакоў выступае праваслаўная вера. Менавіта яна, на думку аўтараў, была непарыўнай павяззю паміж беларускім, украінскім і рускім народамі ў тыя часы.

Пытанні веры ўздымаюцца і ў рамане Э. Скобелева “Мирослав, князь Дреговичский: Дума о минувшем” (1979). Тут, як і ў многіх гістарычных раманах савецкай эпохі, дзеянне адбываецца ў часы Кіеўскай Русі X ст., аднак пераважна на беларускіх землях. У аснову сюжэта пакладзены падзеі рэлігійнай вайны, якую выклікала хрышчэнне Русі князем Уладзімірам. Паводле формы раман Э. Скобелева ўяўляе сабой літаратурную і тэксталагічную містыфікацыю. У першым выпадку мы маем справу са старажытным рукапісам канца X ст., праўда, апрацаваным спецыялістам. Гэтая праца назіраецца не толькі па грунтоўных гістарычных, этнаграфічных каментарыях, якія становяцца неад’емнай часткай рамана, але і па ўстаўках асобных слоў у тэксце, указанні пропуску пашкоджаных і таму нечытабельных месцаў. Асаблівасцю рамана з’яўляецца і яго стылізаваная пад стараславянскую мову. Гэта крыху ўскладняе чытанне і ўспрыманне тэксту, аднак асаблівасць аўтарскай задумы патрабуе менавіта такога формавыяўлення.

Выкарыстоўваючы прыём імітацыі мемуараў, пісьменнік стварае псіхалагічны эфект прысутнасці суб’яднага апапядальніка. Мы перажываем хрышчэнне Русі разам з чалавекам, якога прымушаюць адступіцца ад сваёй веры, і глядзім на ўсё вачамі не хрысціяніна-верніка, не манаха, а язычніка, у якога ёсць свой погляд на тое, што адбываецца вакол. Аўтар дазваляе нам паглядзець на вядомыя падзеі і гістарычных асоб у іншым ракурсе – тое, што традыцыйна лічылася добром, у рамане выступае злом: прызнаныя Праваслаўнай Царквой святымі князь Уладзімір і княгіня Вольга – вераломнымі злачынцамі, княгіня Рагнеда (сімвал гордасці і патрыятычнай вернасці ў нацыянальнай міфалогіі) – разбэшчанай вераадступніцай.

Э. Скобелеў прыводзіць і свае версіі вядомых фактаў. Так чытач становіцца сведкам вераломнага забойства князя Алега і выдуманна афіцыйнай версіі пра ўкус змяі, што выпаўзла з магілы памерлага каня. Зусім па-іншаму малюецца і гісторыя выбару веравызнання князем Уладзімірам, які толькі прыкінуўся аслеплым, а пасля хрышчэння цудоўным спосабам вылечыўся. Такім чынам, у чытача з’яўляецца магчымасць (ці ілюзія такой) пранікнуць у гісторыю знутры і паназіраць за працэсам яе “напісання”. Нягледзячы на пэўныя элементы постмадэрнісцкай паэтыкі, асаблівая ўвага ў рамане Э. Скобелева надаецца праблемам этычнага выбару, грамадзянскай актыўнасці, маральнай устойлівасці асобы.

Гэта ж тычыцца і гісторыка-прыгодніцкага рамана “Свидетель: Записки капитана Тимкова” (1987; часопісная публікацыя – 1986), які, як і папярэдні твор аўтара, таксама мае форму стылізаваных успамінаў. Аднак дзеянне на гэты раз адбываецца ўжо пераважна ў сталіцы Расійскай імперыі другой паловы XVIII ст., калі на чале вялікай дзяржавы непрацяглы час знаходзіўся Пётр II. Галоўны герой, ён жа і апавядальнік, капітан Цімкоў становіцца не толькі сведкам палітычнай змовы супраць імператара, але і актыўным абаронцам дзяржаўных інтарэсаў. Ён выкрывае антыдзяржаўную дзейнасць масонаў, да апошняга моманту, бароніць імператара, які для капітана быў увасабленнем Айчыны. Аднак, нягледзячы на свае актыўныя дзеянні, герой не здолее перамагчы абставіны і змяніць ход гісторыі. У дадзеным творы элементы дэтэктыва і палітычнага рамана даволі ўдала ўпісваюцца ў прыгодніцкую фабулу, дзе да таго ж прысутнічае і любоўная гісторыя.

Матыў улады з’яўляецца скразным і ў рамане К. Тарасава “Погоня на Грюнвальд”. Аднак у дадзеным выпадку ён разглядаецца пераважна ў маральна-этычным і філасофскім аспектах, на якія і робіцца асноўны акцэнт. У творы два галоўныя героі (Андрэй Ільніч і Вітаўт) і адпаведна дзве сюжэтныя лініі, якія падзяляюць усіх персанажаў на два ўмоўныя блокі – улада і народ. У крытычныя для дзяржавы моманты (у творы гэта Грунвальдская бітва) гэтыя сілы здольныя аб’яднацца і дзейнічаць як адно цэлае на карысць агульнай справы. І чым мацнейшай, як паказаў К. Тарасаў, была павязь, тым больш драматычным з’яўляецца разрыў, які мае непрыемныя наступствы, і перш за ўсё, для народа. Што ж да ўлады, то ў творы яе вобраз атрымаўся даволі каларытным і шматаспектным, дзякуючы раскрыццю сутнасці характараў Вітаўта, Ягайлы, Кейстута, Сігізмунда, вялікага магістра Ордэна Юнгінгена. Вельмі часта гэтая сутнасць рэалізуецца праз персанальнае прадстаўленне герояў сродкамі ўнутранага маналогу і няўласна-простай мовы, а таксама праз характарыстыкі іншых персанажаў. Так жонка Вітаўта, Ганна, перажываючы смерць сваіх дзяцей, прыходзіць да высновы, што *“прогневали они бога, она и князь, бог никогда не доверит им детскую душу. Вы хотели власти, скажет бог, рвались к власти, всем жертвовали ради неё – так насладитесь своим властвованием! Но цену за такую радость вы назначили сами – дети. Отдали их в залог врагу; враг уничтожил ваш залог. Вы знали, что рискуете их жизнями. Забудьте о них и радуйтесь тому, что получили за них, – всеобщему подобию страстью. Зачем вам дети, если муж твой не любит детей? Он грешен навечно, он – Ирод, на нём несмываемый грех детоубийства. Или не князь Витовт приказал зарезать сто псковских младенцев? И нашлись душегубы, и выполнили веление, и сто детских сердечек замерли, разорванные калёным железом”* [5, с. 174].

Разам з пытаннем ахвяры дзеля ўлады К. Тарасаў узняў і праблему пакарання, якое абавязкова павінна прыйсці за злачынствы, наўмысныя ці не. *“...А как наших посекали в городе, когда Ольгу убили, стыд меня стал мучить, Андрей. Коложа в уме стоит, – признаецца адзін з персанажаў рамана. – И мы ведь коложан мордовали. Аки звери бешеные носились, кровь, как воду, пускали. Я сам, вот этой рукой, беззащитных людей с коня сек. Может, тоже чью-то невесту... Воздалось мне”* [5, с. 183]. Такім чынам, у гістарычным рамане “Погоня на Грюнвальд” мы можам назіраць не толькі дэталёвае апісанне гістарычных падзей і прысутнасць гістарычных асоб, але і псіхалагічную заглыбленасць у распрацоўцы вобразаў. І, па трапным назіранні В. Шынкарэнка, падобная

“канцэнтрацыя дзеяння на духоўным свеце герояў не выключае насычанасці прасторы аповесцей і рамана прэзентацыя дакладнымі гістарычнымі фактамі і дэталямі, побытавымі, тапанімічнымі і тапаграфічнымі рэаліямі” [7, с. 80].

Праблема ўлады і ахвяравання падымаецца і ў гістарычным рамана-быліне С. Зайцава “Побежда – оглянись” (1986), дзе супрацьпастаўляюцца славянскі правадыр Бож і кёнінг готаў Германарых, якія таксама ахвяруюць сваімі сынамі (ці гатовыя ахвяраваць, як Бож). Аднак матывы, якія іх штурхаюць на гэта, розныя. Так, Германарых жорстка карае сына, помсцячы за ганьбу (жонка Германарыха здраджвае мужу з ягоным сынам Рандверам і спрабуе разам з ім збегці ў краіну антаў). А Бож гатовы ахвяраваць спадкаемцам, каб уратаваць ад гібелі сваіх падданных. Менавіта праз матывацыю раскрываецца сутнасць двух уладароў: жорсткага і бязлітаснага Германарыха і мудрага і справядлівага Божа.

Апісваючы ў сваім творы прамінулае (далетапісныя часы), звычайна пісьменнік вымушаны абапірацца на асобныя навуковыя рэканструкцыі археалагічных знаходак і, у большай ступені, на ненавуковыя крыніцы: мову і вусную народную творчасць. Дзеянне рамана С. Зайцава “Побежда – оглянись” адбываецца на беларускіх землях IV ст. нашай эры. Звестак пра далетапіснае мінулае ўсходніх славян захавалася мала. Гісторыкі звычайна абапіраюцца на кнігі Герадота, асобных арабскіх падарожнікаў, “Гетыку” гоцкага гісторыка Іярдана, “Магілёўскую хроніку”, “Віцебскі летапіс”, “Вялесаву кнігу”, а таксама народны гістарычны эпас. На Беларусі вядомы толькі адзіны падобны запіс – быліна “Пра Іллю Мурамца, вызваліцеля Себежа”. Праўда, асобныя рускія быліны змяшчаюць звесткі пра беларускія землі і беларускіх князёў. Аўтарская ж мадыфікацыя рамана, відаць, можа тлумачыцца не столькі жаданнем “ліквідаваць прабелы” беларускай народнай эпічнай традыцыі, колькі спробай абгрунтаваць своеасаблівую паэтыку твора, дзе рэалістычнымі падаюцца бітвы з пачварамі і магічныя пераўтварэнні. Такое блізкае суседства рэальнага з казачным і містычным з’яўляецца характэрным для народнага эпасу.

Да гістарычных можна аднесці і раман М. Чаргінца “Приказ № 1” (1985), у якім распавядаецца пра арганізацыю беларускай працоўнай міліцыі. Аднак жаданне аўтара паказаць як паўсядзённасць новастворанай міліцыі (першыя справы і цяжкасці, з якімі давалося сутыкнуцца), так і падзеі, што гэтаму папярэднічалі (падпольная рэвалюцыйная дзейнасць як у тагачасным Мінску, так і на фронце) не было якасна рэалізаваным. Гэта, у першую чаргу, праявілася ў сюжэтна-кампазіцыйнай разрозненасці твора, дзе галоўны герой Міхайлаў-Фрунзе паступова адыходзіць на задні план і амаль не дзейнічае – а толькі час ад часу згадваецца – у развіцці дзеяння. Гэтая частка падаецца больш удалай, яна ж дазваляе ахарактарызаваць твор як гісторыка-міліцэйскі раман.

Такім чынам, у беларускай рускамоўнай раманыстыцы другой паловы мінулага стагоддзя форма гістарычнага апаведу была даволі папулярнай. Творы гэтай групы ахопліваюць працяглы прамежак часу – ад IV да пачатку XX стагоддзя – і апісваюць падзеі як нацыянальнай, так і агульнаславянскай гісторыі. Розныя па стылі (“хімернасць” І. Мялы, псіхалагізм К. Тарасава, кананічны сацрэалізм І. Клаза) і форме (“дума о минувшем” і запіскі Э. Скобелева, раман-быліна С. Зайцава, гісторыка-міліцэйскі раман М. Чаргінца), творы рускамоўных аўтараў не толькі пашыраюць падзейна-тэматычнае кола нацыянальнай гістарычнай прозы, але і робяць яе больш разнастайнай у літаратуразнаўчым аспекце.

Літаратура

1. Дробенко, Е. «Занимательная история»: исторический роман и социалистический реализм / Е. Дробенко // Соцреалистический канон : сб. ст. под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Дробенко. – СПб. : Академический проект, 2000. – С. 874–895.
2. Клаз, И. Белая Русь / И. Клаз. – Минск : Маст. літ., 1977. – 304 с.
3. Мяло, И. Овсяный бунт / И. Мяло. – Минск : Маст. літ-ра, 1986. – 318 с.

4. Мяло, И. Принада / И. Мяло. – Минск : Маст. літ-ра, 1982. – 271 с.
5. Тарасов, К. И. Погоня на Грюнвальд / К. И. Тарасов. – Минск : ПКМП «Оракул», 1992. – 288 с.
6. Чаропка, С. А. Гістарыяграфія Казацка-сялянскай вайны 1648–1651 гг. на Беларусі / С. А. Чаропка // Изв. Гом. гос. ун-та им. Ф. Скорины. – 2006. – № 2 (35). – С. 37–44.
7. Шынкарэнка, В. К. Нястомных пошукаў дарога: Праблемы паэтыкі сучаснай гістарычнай прозы / В. К. Шынкарэнка. – Мінск : Беларус. навука, 2002. – 208 с.

Пензин В.П.

(Российская Федерация, г. Москва)

КОМУ МЫ ОБЯЗАНЫ СОХРАНЕНИЕМ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ ХУДОЖНИКА-ГРАВЕРА ВАСИЛИЯ КОРЕНЯ?

Еще совсем недавно имя выдающегося мастера русского лубка Василия Кореня в Беларуси было известно только специалистам. Но благодаря неутомимым трудам историков, краеведов и коллекционеров, ученых искусствоведов и современных мастеров народной графики, а также состоявшимся выставкам, посвященным 325-летию Библии бедных, имя этого замечательного мастера гравера, основателя целой школы русского народного лубка, создавшего выдающееся произведение народной графики – первую в России гравированную книгу Библию в картинках, стало достоянием широкого круга белорусских ценителей народной графики.

Уроженец Дубровно Витебской области Василий Корень переселился в Россию в 1661 г., а с 1671 г. стал жителем московской Мещанской слободы. Он прибыл в Россию совсем молодым и именно здесь проявился его незаурядный талант. Чудом сохранившаяся в единственном экземпляре награвированная им книга Библия бедных (1692–1696) самое лучшее тому подтверждение.

Темой графической серии Библии стали «Сотворение мира» (16 листов) и «Апокалипсис» (20 листов). Доступным для простого человека, не знавшего грамоты, языком лубочной картинки Библия Кореня сумела донести одно из наиболее фундаментальных представлений человеческой культуры о добре и зле, как народного идеала гармонически устроенного мира.

С ростом интереса к Василию Кореню на его Родине, в интернете и прессе стали появляться статьи о самом мастере и его книге, а также о роли Ф. А. Толстого, Д. А. Ровинского, А. Г. Сакович, В. П. Пензина и др. в популяризации этого произведения народного искусства.

В связи с этим, на заседании Президиума Академии народного искусства России было принято решение подготовить для II Международного научного конгресса белорусской культуры это выступление, в котором рассказать о людях, посвятивших сохранению и популяризации творческого наследия Василия Кореня значительную часть своей жизни. В истории часто имена уходят на задний план, а порой и забываются...

Так, например, произошло с именем графа Федора Андреевича Толстого (1758–1849) – известного собирателя старопечатных книг. А ведь именно благодаря ему был разыскан на книжных развалах и сохранен для потомков единственный дошедший до нас экземпляр Библии Кореня. Ныне этот подлинник XVII века хранится в Российской национальной библиотеке (ранее Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина) в Санкт-Петербурге. Библия отпечатана на голландской бумаге второй половины XVII века и имеет владельческий переплет. В фонды библиотеки она попала в 1830 г. вместе с собранием Федора Андреевича Толстого.

Это был увлеченный коллекционер, не жалевший ни своих сил, ни средств для

пополнения своего собрания. Известный мемуарист Ф. Ф. Вигель, хорошо знавший Ф. А. Толстого по Пензе, оставил любопытные сведения об этом: «Даже для умеренного удовлетворения его вкусов надобно было много денег, и он бы разорился, если бы не был удержан бережливостью, можно сказать, скупостью жены своей. Он был несведущий, а не менее того страстный антикварий и собиратель всякого рода редкостей. Но как при покупке картин, манускриптов, медалей всегда руководствовался он советами сведущих людей, то в собрание его немного попадало ничтожных вещей, и оно наполнено было драгоценностями».

Уже в 1812 г. у него сложилась богатая и ценнейшая коллекция, равной которой была только частная библиотека Н. П. Румянцева. Большую роль в собирательстве Ф. А. Толстого сыграл его личный библиотекарь П. М. Строев, покупавший для него книги и манускрипты.

Писатель и коллекционер П. П. Свиньин писал: «Библиотека русской старины графа Фёдора Андреевича Толстого заслуживает первое внимание и признательность соотечественника. Святотатственная рука галлов пощадила сие сокровище: просвещённые сподвижники Наполеона не истребили его, вероятно, из презрения, полагая, что книги сии не заслуживают ни малейшего внимания. Сие можно заключить потому, что многие из рукописей были ими рассмотрены и разбросаны, а французские сочинения взяты».

В 1825 г., после семи лет изучения толстовского собрания известными учёными К. Ф. Калайдовичем и П. М. Строевым из печати вышел подготовленный ими каталог «Обстоятельное описание славяно-русских рукописей, хранящихся в Москве, в библиотеке тайного советника, сенатора, двора Его Императорского Величества, действительного камергера и кавалера графа Фёдора Андреевича Толстого». Среди многочисленного списка рукописей впервые была упомянута, чудом уцелевшая в одном экземпляре, лицевая гравированная Библия для народа (Библия бедных), созданная Василием Коренем в 1692–1696 гг. К сожалению, об этом факте мало кому известно и имя Ф. А. Толстого в связи с Библией Кореня практически не упоминается.



Печатная форма.
Книга Бытия «Пятый день творения».



Печатная форма.
Книга Бытия «Жизнь Адама и Евы на земле».



Печатная форма.
Апокалипсис «Четыре всадника».



Печатная форма.
Апокалипсис «Облачный ангел».

В последующие годы описания коллекции Ф. А. Толстого выходили неоднократно, положив начало составлению каталогов подобного рода. Часть своего собрания он подарил Императрице Марии Фёдоровне, большую же часть продал Императорской Публичной библиотеке [1, с. 485–486].

Следующим человеком, кому посчастливилось внести свой вклад в дело сохранения и популяризации творческого наследия Василия Кореня, был русский юрист, один из главных разработчиков судебной реформы 1860-х гг. Дмитрий Александрович Ровинский (1824–1895). Он был известен также как историк искусства и составитель справочников по русским портретам и гравюре XVIII–XIX веков. Почётный член Академии наук и Академии художеств, принадлежал к дворянскому роду Смоленской губернии Ровинских. Сын московского полицеймейстера А. П. Ровинского. Племянник поэта Викентия Ровинского, автора «Энеиды навыворот» – одного из первых произведений на белорусском языке.

Именно он, в одном из главных трудов своей жизни – «Русские народные картинки» (СПб., 1881), наряду с другими народными картинками впервые воспроизвел в черно-белом варианте и описал Библию Кореня. Это было полиграфическое издание, напечатанное способом хромофотографии (не путать с ксилографией!) для ручной

раскраски. Таким образом, А. Д. Ровинский открыл для российской и мировой общественности Библию (1692–1696) Кореня. Но ни он, ни другие исследователи русской народной гравюры не ставили перед собой задачи понять, что же такое Библия Кореня, как явление русской общественной мысли и как явление в искусстве, где, почему и зачем она возникла, кто и откуда ее автор.

Решить эту задачу удалось российскому ученому-искусствоведу, специалисту в области народной картинки и гравюры, Академику Академии народного искусства, Почетному гражданину г. Дубровно Витебской области Антонине Георгиевне Сакович (1924 г. р.). Итогом её плановой многолетней работы стал двухтомный научный труд «Народная гравированная книга Василия Кореня 1692–1696» («Искусство», 1983). Помимо анализа содержания и художественного языка Библии Кореня, определения ее места в истории и искусстве России XVII века, широкой публике были представлены факсимиле Библии Кореня в цвете и стали известны уникальные факты биографии Василия Кореня.

Опираясь на статью Богоявленского «Московская мещанская слобода в XVII в», где он поднял печатные материалы и архивы о слободе, Антонина Георгиевна прошла по стопам ученого и впервые ввела в гравюроведение биографические сведения о Василии Корене и его сыне Алексее, тоже резчике и раскрасчике народных гравюр на дереве.

А. Г. Сакович так описывает это событие: «Это было открытие! Василий Корень из мифической личности превратился в живого человека, получил национальность (белорус), место рождения (г. Дубровно), отчество Алексеевич и дальнейшую судьбу в России 2-ой половины XVII столетия. Кому-то ныне этого покажется мало. На самом деле – это очень много. Но самое интересное в том, что кто такой Корень и откуда он, было опубликовано полтора столетия назад и пять лет спустя после выхода в свет труда Ровинского «О русской народной картинке» (СПб., 1881), но неизвестно ни ему, ни В. В. Стасову, ибо никому из них не могло прийти в голову заглянуть в издание «Материалы для истории московского купечества» М., 1886. Т. I. Приложение 2, где опубликованы Переписные Книги Московской Мещанской слободы 1676 и 1684 гг, содержащие сведения о Василии Корене, его семье и работе».

Книга А. Г. Сакович и листы из атласа А. Д. Ровинского послужили художнику-графику Виктору Петровичу Пензину (1938 г. р.) идеей для воспроизведения – реконструкции Библии Кореня в полном соответствии с технологией гравюры XVII-го века. За дело взялись мастера Мастерской народной графики, созданной П. П. Пензиным в Москве (1982). Под его руководством Художники-граверы заново вырезали на липовой доске изображения, в соответствии с техникой автора, восстановили утраченные части изображения, рамки, орнаменты, слова, буквы и др. Все дошедшие до наших дней 20 листов из Книги Бытия и 16 листов Апокалипсиса были отпечатаны и раскрашены вручную, красителями того типа, которыми пользовались раскрасчики прошлого (яр-медянка – зеленый цвет, сурик – красный цвет, ультрамарин – синий цвет и др.).

На воплощение задуманного ушло почти десять лет (1982–1991 гг). Библия-реконструкция увидела свет, спустя ровно 110 лет после выхода в свет первого полиграфического издания Д. А. Ровинского «Русские народные картинки» (1881 г.) и спустя почти 300 лет после создания Василием Коренем оригинала Библии бедных (1692–1696). Было напечатано всего семь альбомов с изображением полного комплекта листов Библии Кореня. Отдельно был выполнен титул и твердый переплет, написана вступительная статья В. П. Пензина на русском и итальянском языках. Восстановленная Библия Кореня явилась данью уважения всем безымянным народным мастерам России и Беларуси прошлого и творческим подвигом художников Мастерской народной графики XX века.

В 1993 г. делегация Комитета культуры Правительства Москвы была принята в Ватикане Папой Иоанном Павлом II. Понтифику была вручена восстановленная «Мастерской» Библия, ныне хранящаяся в Пинакотеке.

В 2000 году «Библия для народа» экспонировалась в здании Президиума Российской Академии Наук в Москве в рамках международного конгресса «Христианство на пороге

тысячелетий». Выставку посетил Филарет – Митрополит Минский и Слуцкий Патриарший Экзарх всея Беларуси. Первое духовное лицо Беларуси дал высокую оценку уровню профессионального мастерства белоруса Кореня.

По заказу Русской Православной Церкви в 2016 году был изготовлен восьмой комплект реконструированных листов Библии Кореня и торжественно вручен Святейшему Патриарху Московскому и Всея Руси Кириллу. Это был подарочный альбом в белом кожаном переплете с золотым тиснением. Изображения Библии были вновь отпечатаны на бумаге «верже» и раскрашены красителями, которыми пользовались раскрасчики XVII века. В настоящее время эта Библия хранится в основных фондах «Музея Храма Христа Спасителя» в Москве.

В полном объеме Библия Кореня принята на хранение в основные фонды Государственного Эрмитажа к 225-летию основания Эрмитажа (СПб., 1989 г.), Пинакотеки Ватикана (Италия, 1993 г.), Художественной галереи г. Пловдива (Болгария, 1989 г.), фонд русской графики лубков Тиссена-Борнемиса (ныне одноименный музей в Мадриде) (Испания, 1989 г.), собрания Лотара Больца (ныне государственные музеи Берлина), хранится также в Мастерской народной графики Мексики (Мехико, 1981 г.), в Государственной Третьяковской галерее (Москва, 2015 г.), в Ярославском государственном историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике, в музее-заповеднике «Александровская слобода» (Владимирская обл., 2014 г.), в музее-заповеднике г. Переславля-Залесского Ярославской обл. (2016 г.), в том числе в музее книгопечатания им. И. Федорова Киево-Печерской Лавры (1989 г.). Также она передана в фонды Спаса-Преображенского монастыря Новгород-Северского музея-заповедника «Слово о полку Игореве» (Украина, г. Новгород-Северский, Черниговской обл. 1993 г.). В июне 2019 г. Библия впервые демонстрировалась в Беларуси на родине Василия Кореня в г. Дубровно Витебской области, а уже в июле того же года выставка «Библия для народа Василия Кореня» с успехом прошла на XXIX Международном фестивале искусств «Славянский базар в Витебске».

Реконструированная «Библия для народа» Василия Кореня экспонировалась в залах более 120 мировых музеев, в картинных художественных галереях, передвижных выставках в России, ближнего и дальнего зарубежья.

Восстановление Библии Кореня – духовного памятника русского и белорусского народов – и проведенная в связи с этим колоссальная выставочная работа, позволили поднять творческое наследие Василия Кореня на должную высоту. По мнению искусствоведа Антонины Сакович: «Василий Корень в Белоруссии достоин встать рядом с Франциском Скориной и Симеоном Полоцким и даже превосходит их по самобытности».

Таким образом, бережные руки неравнодушных энтузиастов своего дела пронесли выдающееся произведение Василия Кореня сквозь лихие столетия, и оно стало достоянием мировой культуры. Кто-то, подумает, что это просто счастливая случайность, а кто-то с уверенностью скажет, что это промысел Божий.

Литература

1. Банников, А.П. Собиратели и хранители прекрасного : Энциклопедический словарь российских коллекционеров от Петра I до Николая II 1700–1917 / А. П. Банников, С. А. Сапожников. – М., 2007.

РЭГІЯНАЛЬНАЯ КРАЯЗНАЎЧАЯ ЭНЦЫКЛАПЕДЫЯ ЯК СРОДАК ЗАХАВАННЯ І РАЗВІЦЦА КУЛЬТУРЫ ПРЫДЗВІННЯ

Беларусь – адносна маладая краіна. З тысячагадовай гісторыяй народа, гісторыя дзяржаўнасці мае толькі крыху болей за 100 гадоў. Толькі з утварэннем Інбелкульта, а потым Акадэміі навук Беларусі з яе навукова-даследчымі інстытутамі пачынаецца сістэмнае і навуковае вывучэнне краіны. За перыяд існавання, вывучана даволі шмат, створаны даведнікі, энцыклапедыі. Але пры ўсіх акадэмічных даведачных выданнях, якія выдадзены за гады дзяржаўнасці ў краіне навуковымі ўстановамі і якія прысвечаны гісторыка-культурнай спадчыне, у нас няма рэгіянальных слоўнікаў. Такіх, якія б змяшчалі інфармацыю пра ўнутраныя рэсурсы вобласці, раёна: прадпрыемствы, установы, гісторыка-культурную і прыродную спадчыну, рэкрэацыйны патэнцыял.

Пры тым, што не ўсе, на жаль аб'екты ўвайшлі ў акадэмічныя выданні. Напрыклад, на тэрыторыі Віцебскага раёна дзяржавай ахоўваецца толькі 56 гісторыка-культурных каштоўнасці (28 воінскіх пахаванняў часоў Вялікай Айчыннай вайны, 24 помнікі археалогіі, 4 помнікі архітэктуры). У той жа час воінскіх пахаванняў больш за 150, помнікаў архітэктуры і памятных месцаў значна больш! Ні ў адным даведніку не адзначаны сядзібны дом У. Адамава ў в. Лётцы, сядзіба Астрэйкаў у в. Лукі, гаспадарчыя будынкі сядзібы Косавых у Падбярэззі, будынак царквы Узвіжання Крыжа ў в. Лужасна, мураваная капліца на могіках у в. Будніца, помнікі тэхнічнай архітэктуры: рэшткі вадзяных млыноў, участкі брукаванай дарогі і шэраг іншых аб'ектаў.

Помнікаў прыроды, якія ахоўваюцца дзяржавай у раёне няма. А раз няма на ўліку, няма і ў пуцяводніках і даведачных выданнях. У той жа час з перыядычнага друку вядома, што на тэрыторыі раёна вырастае самая вялікая хвоя на Беларусі, хвоя “Ведзьміна лапа”, ёсць некалькі Святых крыніц, вялікіх камянёў. І так з амаль кожным раёнам краіны. Такім чынам атрымліваецца, што не ўведзены ў навуковы зварот, невядомы тураператам сотні цікавых для ўнутранага турызму аб'ектаў.

Лічым, што наспеў час утварэння абагульняючага выдання даведачнага характару, якое б прэзентавала краязнаўчыя рэсурсы і турыстычны патэнцыял краіны. Сваеасаблівай “Краязнаўчай энцыклапедыі Беларусі”, якая б уключала ў сябе дадзеныя на мікраўзроўні. У ім павінны спалучацца шырата ахопу аб'ектаў краязнаўчай інфраструктуры, інфармацыйнасць, лёгкасць ўспрыяцця, даведачны характар. Ён павінны быць багаты на ілюстрацыі, мець шмат карт і GPS-дадзеных.

Важнай задачай такой энцыклапедыі з'яўляецца фіксацыя матэрыяльнай і духоўнай рэчаіснасці Беларусі па кожным раёне, мікрарэгіёне. Сваеасаблівы “зрэз” стану гісторыка-культурнай, прыроднай, эканамічнай, рэкрэацыйнай, духоўнай спадчыны на пачатак XXI ст. Таго, што захавалася і наўрад ці дойдзе па шэрагу аб'ектыўных і суб'ектыўных прычын да далёкіх нашчадкаў. Шмат з таго, што маем зараз, не дойдзе да іх. Штосьці знішчыць час, нешта людзі. Таму, трэба хаця б пакінуць карціну таго, што было пры нашым жыцці, таго, што змаглі захаваць ад папярэдніх пакаленняў, правесці сваеасаблівую інвентарызацыю спадчыны рэгіёну, зрабіць “зрэз” матэрыяльнай, духоўнай, прыроднай спадчыны краю.

Другой задачай “інвентарызацыі” матэрыяльнай, прыроднай, культурнай, эканамічнай, духоўнай спадчыны з'яўляецца стварэнне рээстра аб'ектаў, якія варта выкарыстоўваць у развіцці ўнутранага турызму. Мы вельмі мала ведаем і цэнім тое, што ёсць, мала ведаем пра цікавыя месцы. А калі нават і ведаем, не вандруем, не шануем. Трэба “выхоўваць” свайго турыста.

Пара развянчаць міф аб тым, што ў часы войнаў у нашай краіне была знішчана

амаль уся гісторыка-культурная спадчына і акрамя прыроды нам няма чаго паказаць. Скурпулёзнае вывучэнне рэгіёнаў дазваляе зліквідаваць гэты стэрэатып. Нават у самым маленькім куточку нашай краіны ёсць цікавыя і яркія помнікі, палацы, будынкі, месцы, дзе адбываліся падзеі значныя для ўсёй краіны, але мала ці невядомыя для большасці людзей.

Укладанне “Краязнаўчай энцыклапедыі Беларусі” на нашу думку трэба пачынаць з вывучэння самых малых адміністрацыйна-тэрытарыяльных адзінак – сельскіх саветаў. Менавіта ў гэтым маштабе найлепей не прапусціць цікавыя і вартыя ўвагі аб’екты. На гэтым узроўні варта ўкладаць “Краязнаўчы атлас сельскага савета”. З інфармацыі, якая ўвойдзе такі атлас пра кожны сельскі савет, будзе ўтварацца і атлас/слоўнік раёна.

У Віцебскім раёне стварэнне такога атласа ўжо вядзецца. У Лужаснянскай гімназіі, а цяпер у Віцебскім кадэцкім вучылішчы вядзецца работа па ўкладанні атласа Мазалаўскага сельскага савета, на тэрыторыі якога знаходзіцца навучальная ўстанова. 27.06.2018 г. Віцебскі раённы Савет дэпутатаў прыняў пастанову аб стварэнні “Краязнаўчага атласа Віцебскага раёна”. Яго ўкладанне вядзецца і зараз. Найлепш атрымалася падрыхтаваць пакуль атлас Мазалаўскага сельскага савета. Думаем, што наш досвед будзе карысным для іншых раёнаў краіны. Прапануем алгарытм падрыхтоўкі падобнага атласа.

Алгарытм падрыхтоўкі “Краязнаўчага атласа сельсавета/раёна”

Першы крок – стварэнне творчай групы. Вельмі пажадана, каб акрамя краязнаўцаў, у яе склад увайшлі прадстаўнікі раённага музея, цэнтральнай бібліятэчнай сістэмы, аддзела адукацыі, культуры, турызма райвыканкама. Музей мае ў сваіх фондах пэўную інфармацыю, яе варта абагульніць. Пажадана, каб быў вылучаны асобны чалавек, які будзе займацца гэтай справай. Супрацоўнікі ЦБС могуць правесці выяўленне цікавых фактаў, інфармацыі, аб’ектаў праз скурпулёзны аналіз мясцовага перыядычнага друку. У мясцовых бібліятэках праводзіцца краязнаўчая праца па стварэнні картатэкі краязнаўчай інфармацыі, складанні летапісаў населеных пунктаў. Ім прасцей правесці апытанні чытачоў, старажылаў, распраўсюдзіць анкету. Абавязкова трэба ўважліва праглядзець падшыўкі раённай газеты за значны тэрмін часу, паколькі ў іх можна знайсці цікавыя краязнаўчыя матэрыялы.

Другі крок – інвентарызацыя і збор новай інфармацыі па гісторыка-культурнаму і прыроднаму патэнцыялу раёна. Выканаўцы: раённы музей, настаўнікі, бібліятэкары, культурработнікі, ляснікі, старэйшыны, краязнаўцы.

Формы і метады: выяўленне цікавых матэрыялаў у артыкулах перыядычнага друку, апытанне старажылаў, інтэрв’ю, паходы і экскурсіі да цікавых месцаў, бяседы з мясцовым насельніцтвам.

Трэці – апрацоўка і афармленне. Выканаўцы: раённы музей, краязнаўцы. Па выніках – **стварэнне інфармацыйнай базы** (факты, ілюстрацыі, фотаздымкі, карты, аналітыка, успаміны). Артыкулы павінны быць невялікімі: адзін–два абзацы і змяшчаць у сабе наступную інфармацыю: месца размяшчэння, час ўзвядзення, аўтар, прычыны і абставіны з’яўлення, сучасны стан. Можна сабраць і больш інфармацыі, якая спатрэбіцца для будучай працы, а не атласа. На яе аснове можна потым рабіць і вялікія артыкулы і нават кнігі.

Распрацоўваць яе варта, на нашу думку, адразу ў двух варыянтах: **геаграфічным** (па населеных пунктах, сельскіх саветах) і **тэматычную**: прырода, гісторыя і культура краю, турыстычная інфраструктура і інш. Між імі варта рабіць тэгі (гіперспасылкі) для сувязі.

Асноўнымі **тэматычнымі раздзеламі** могуць стаць наступныя.

1. Прырода і ландшафты (Экалагічны турызм)

а) **Заказнікі і ахоўныя тэрыторыі;** б) **батанічныя помнікі прыроды:** асобныя дрэвы (вялікія і незвычайныя дрэвы) і каштоўныя насаджэнні, паркі; в) **геалагічныя помнікі прыроды:** вялікія камяні, групы камянёў, незвычайныя ўзвышшы, пагоркі; г) **крыніцы** (і

тыя, што шануюцца і звычайныя); д) *аб'екты ландшафтнага турызму* (жывапісныя мясціны, ландшафты, месцы, дзе ёсць прыгожыя далягляды, можна ствараць аглядныя пляцоўкі). Напрыклад, былыя адпрацаваныя даламітавыя кар'еры ў Рубе, Верхавое балота каля в. Букаціна, жывапісны драўляны масток праз р. Храпаўлянку каля в. Доўжа, навясны масток праз Лучосу каля в. Ляхі і інш.

Як падраздзел можна вылучаць і катэгорыю *гісторыка-ландшафтнага турызму*. Да іх аднесем месцы былых латышскіх хутароў; былая в. Пуцявішча, месца дзеяння паэмы “Тарас на Парнасе”; самае халоднае месца ў Беларусі; азёркі каля былой в. Ліпкі, дзе паводле падання жыве цмок.

а. Водныя аб'екты (азёры, рэкі, вадасховішчы, найлепшыя пляжы, месцы, дзе можна заняцца водным турызмам).

Адзначым, што пры падрыхтоўцы краязнаўчага атласу сельсавета/раёна, варта збіраць інфармацыю для падрыхтоўкі “Малой Чырвонай кнігі раёна”.

2. Гісторыка-культурная спадчына

а) *Помнікі археалогіі* (гарадзішчы, паселішчы, курганы, каменныя крыжы, старадаўнія могілкі і інш.); б) *помнікі архітэктуры* (помнікі культавай архітэктуры, сядзібы і месцы былых сядзіб, помнікі грамадзянскай і прамысловай архітэктуры (млыны, паштовыя станцыі), проста старыя будынкі; в) *помнікі і манументы*. Напрыклад, помнік мастаку І. Я. Рэпіну ў Здраўнёва, памятны знак на месцы сядзібы вядомага беларускага краязнаўцы А. П. Сапунова, тыя ж помнікі У Леніну, савецкіх дзеячам, цікавыя помнікі на могілках; г) *памятныя мясціны* (месцы нараджэння і месцы жыцця славурых землякоў і выдатных дзеячаў). Напрыклад, магіла генерал-маёра П. І. Жываглядава ў п. Вярхоўе, месца сядзібы генерала У. Вітдарфа ў в. Чывоны Двор, радзіма паэта, фалькларыста, грамадскага дзеяча Аляксандра Рыпінскага (Кукавячына), месца нараджэння дзяржаўнага дзеяча Рэчы Паспалітай XVII ст. Яна Храпавіцкага (Падбярэзе) і інш.; д) *помнікі Вялікай Айчыннай вайны* (брацкія магілы, воінскія могілкі, індывідуальныя пахаванні, магілы ахвяр вайны, месцы спаленых вёсак, месцы масавага знішчэння мірнага насельніцтва, месцы былых канцлагаў, былыя фартыфікацыйныя збудаванні (ДОТы, ДЗОТы, зямлянкі, бліндажы, бункеры, траншэі). Месцы базіравання партызанскіх атрадаў, месцы асабліва жорсткіх баёў, памятныя месцы барацьбы). Верагодна, варта выдаць асобным выданнем інфармацыю пра такія помнікі і падрыхтаваць рашэнне райвыканкама аб іх ахове; е) *музеі* (акрамя дзяржаўнага – ведамасныя, школьныя, грамадскія, экспазіцыі, куткі – усё, што змяшчае інфармацыю пра край); ж) *помнікі і асяродкі духоўнай культуры*: легенды і паданні, праявы нематэрыяльнай спадчыны: шануемыя і цудатворныя іконы (для Віцебскага раёна, гэта Тадулінская, Фалькавіцкая, Вярхоўская), тапонімы, геральдычныя сімвалы, традыцыі, абрады, скарбы і інш.; з) *этнічная прысутнасць* (месцы кампактнага пражывання латышоў, яўрэяў, палякаў, немцаў, цыганоў, рускіх-старавераў і інш.); і) *творчыя калектывы* (мінулага і сучаснасці); к) *архіўныя дакументы і пісьмовыя крыніцы*, якія маюць асаблівую значнасць для края, літаратурныя творы, у якіх згадваецца край ці падзеі ў ім, карціны, старыя фотаздымкі на якіх адлюстраваны аб'екты, якія не дайшлі да нашага часу, ключавыя падзеі і інш. Для Віцебскага раёна, гэта кніга М. Я. Нікіфароўскага “Очерки простонародного житья-бытья в Витебской Белоруссии и описание предметов быта” [1], якая лічыцца своеасаблівай “народнай” энцыклапедыяй” нашага краю; рукапіс гісторыі Янавіч А. Я. Каланіцкага; апісанне вяселя ў в. Курына [2] і інш

3. Прадпрыемствы, установы краю

4. **Рэкрэацыйны патэнцыял краю.** а) *Спорт і актыўны турызм* (стадыёны, спортпляцоўкі); б) *аграрыяцкія, санаторыі, прафілакторыі, аздараўленчыя лагеры*; с) *кулінарны турызм* (кафэ, рэстараны, пункты харчавання)

5. Крыніцы і літаратура

Каштоўную інфармацыю пра цікавыя месцы і важныя эпизоды ў гісторыі раёна можна выявіць у артыкулах мясцовых краязнаўцаў мінулага і сучаснасці, змешчаных у

мясцовым перыядычным друку. Просты скурпулёзны прагляд штогадовых падшывак раённай газеты можа даць цікавыя знаходкі і багатыя матэрыялы.

Цікавыя знаходкі можна выявіць і ў абласных газетах, што адносяцца да Віцебскай вобласці, гэта “Калгасная трыбуна”, “Віцебскі рабочы”, “Народнае слова”, “Віцебскія весці”. Каштоўныя матэрыялы ўтрымліваюць дарэвалюцыйныя выданні “Віцебскія губернскія ведамасці” і “Полацкія епархіяльныя ведамасці”, аднак доступ да іх пакуль вельмі абмежаваны.

Трэба зрабіць аналіз матэрыялаў раздзела, прысвечанага свайму раёну ў выданні “Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі” [3]. Аднак, варта памятаць, што выдадзена яно было ў 1985 г. і досыць заідэялагізавана. Так, у Віцебскім раёне з 184 аб’ектаў большасць звязана з перыядам гісторыі савецкага грамадства. Затое, амаль няма помнікаў, звязаных з падзеямі да Кастрычніцкай рэвалюцыі, славурых землякоў “несавецкага” паходжання.

Дадзеныя “Збору” трэба абавязкова параўнаць з “Дзяржаўным спісам гісторыка-культурных каштоўнасцяў Беларусі” [4], які замяніў яго ў 2008 г. Не трэба забывацца і на прагляд кнігі “Памяць”, хаця ўзровень іх падрыхтоўкі і якасці ў розных раёнах адрозніваюцца. Для раёнаў усходняй і цэнтральнай Беларусі карысным будзе праглядзець бюлетэнь ЦБК “Наш край” (“Савецкая краіна”), які выдаваўся ў БССР 1920-я – 1933 гг. Змяшчаюцца яны толькі ў Нацыянальнай бібліятэцы, але, дзякуючы таму, што шмат нумароў алічбаваны, электронныя версіі іх можна адшукаць у Інтэрнэце.

У некаторых раёнах ў 2000-я гг былі выдадзены краязнаўчыя дапаможнікі для школ. У іх шмат звестак пра гістарычныя, культурныя цікавыя мясціны рэгіёну.

Пэўную інфармацыю можна адшукаць у Інтэрнэце: ад артыкулаў у Вікіпедыі і мясцовых перыядычных выданнях на мяжы дылетанства, да спецыялізаваных даследаванняў, у якіх грунтоўна разглядаюцца вузкапрафесійныя пытанні. Помнікі архітэктуры досыць добра прадстаўлены на сайтах “Глобус Беларусі”, “Радзіма майго духа”. Пэўную інфармацыю можна шляхам ўвода запыта ў пошуковую сістэму знайсці на сайтах перыядычных выданняў, блогаў, у тым ліку форумах турыстаў-байдарачнікаў і інш.

Сярод замежных узораў, варта паглядзець на прыклад Смаленшчыны, якая выдала “Энцыклапедыю Смаленскай вобласці” ў двух тамах.

Пры магчымасці, вельмі карысна было б правесці працу ў абласным архіве (фонды аддзела культуры, таварыства аховы помнікаў), але тут трэба наяўнасць асобы, якая мае вольны час, спецыяльную падрыхтоўку, пэўныя грошы.

Паралельна вывучэнню літаратуры і крыніц варта рабіць палявыя даследаванні. Праз сустрэчы з мясцовымі краязнаўцамі, старастамі, старажыламі, леснікамі, бібліятэкарамі, неабякавымі да гісторыі краю асобамі вызначаць цікавыя аб’екты. Распрацаваць анкету і разаслаць яе па сельсаветах, школах, бібліятэках рэгіёна.

Выяўленыя аб’екты трэба апісваць, складаць невялікія анатацыі, рабіць фотафіксацыю. Пры выяўленні цікавага месца ў пісьмовай крыніцы варта правесці спраўджванне інфармацыі, з выездам на месца, бо з цягам часу яно магло перастаць існаваць.

Асобна трэба заняцца картамі і нанясеннем аб’ектаў на іх. Для асновы, можна выкарыстаць электронныя – гуглмэпс, яндэксмэпс. З нашага досведу, прапануем выкарыстоўваць карты электронныя, а для публікацыі на іх аснове распрацаваць сваю.

Такім чынам, у выніку павінны атрымацца сваеасаблівыя гісторыка-культурны “зрэз” грамадства пачатку XXI ст. Не ўсё дойдзе да наступных пакаленняў, але памяць аб ім можа захавацца надоўга.

Такім чынам, з “Краязнаўчых атласаў” сельсаветаў, раёнаў, абласцей, павінны атрымаць звод краязнаўчых атласаў Беларусі. Неабходнасць такога выдання даўно наспела. Толькі скурпулёзна вывучыўшы спадчыну самых маленькіх адміністрацыйных

адзінак можна абагульняць, вылучаць найбольш цікавае для большых рэгіёнаў. Выданне – справа калектыўная, выкананне якой магчыма толькі пры намаганнях усіх колаў краянаўчай супольнасці – краянаўцаў, журналістаў, настаўнікаў, музейных, архіўных супрацоўнікаў, бібліятэкараў, усіх неабыхавых людзей. Павінна быць і падтрымка ўлад. Прапануемы досвед можа быць карысным для падрыхтоўкі падобных атласаў у краіне.

Літаратура

1. Никифоровский, Н. Я. Очерки простонародного життя-быття в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности / Н. Я. Никифоровский. – Витебск, 1895. – 552 с.

2. Иванов, В. В. Крестьянская свадьба в Витебской Белорусии. Пышниковское сельское общество Куринской волости / В. В. Иванов // Записки Северо-Западного отделения Императорского Русского географического общества. – Кн. 3. – Вильно. 1912.

3. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі. Віцебская вобласць / АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; рэд. кал. : С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 1985. – 496 с.

4. Дзяржаўны спіс гісторыка-культурных каштоўнасцей Рэспублікі Беларусь / склад. В. Я. Абламскі, І. М. Чарняўскі, Ю. А. Барысюк. – Мінск : Белта, 2009. – 684 с.

Прокоп С.П.

(Республика Молдова, г. Кишинев)

ЦЫГАНСКАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ В СТИХОТВОРЕНИЯХ ВАЛЬДЕМАРА КАЛИНИНА

В последние годы на различных форумах и в публикациях, посвященных организации деятельности, направленной на улучшение образовательной ситуации в цыганской среде, много говорят и пишут о мерах, направленных на искоренение неграмотности среди цыганских детей и взрослых. Представители цыганского сообщества признают, что зачастую получить образование им мешают представления, которые слагаются из устойчивых противоречий и стереотипов, бытующие в современном обществе. С одной стороны, в общественном сознании укоренилось романтическое представление о них, которое возникло на основе цыганской танцевальной, песенной и художественной культуры, с другой стороны, непосредственное общение с цыганами в житейской обстановке рождает негативное восприятие.

Известный в мире цыганский писатель испанского происхождения Матео Максимов (1917–1999) в одном из интервью как-то сказал, что *«если бы цыгане были грамотнее, мир был бы переполнен цыганскими писателями»*. Отчасти не только потому, что среди ромов много талантливых людей, но по причине того, что каждая цыганская семья – это своя история, полная драматических событий и неожиданных коллизий.

Известно, что мировая литература состоит из отдельных национальных литератур, которые определяются и по языку написания, и по стране «обитания». На особом положении – цыганская литература, которая присутствует во многих странах мира и, как и многие литературы национальных меньшинств, развивается в лингвистическом отношении в двух направлениях, приобретая в результате «две ветви одного дерева»: литературу, написанную на языке населения страны проживания, и литературу на цыганском языке. Используемый в четырех основных европейских диалектных зонах, цыганский язык базируется на письменности той страны, где проживают его носители.

В контекст вышеизложенного вписывается и творчество современного ромского поэта и просветителя белорусского происхождения, автора перевода Библии на цыганский язык, Вальдемара Калинина (род. 30.05.1946, Витебск), проживающего с 1993 г. в

Лондоне. Калинин – автор поэтического сборника «Сны цыган», который был издан на цыганском (кириллицей и латиницей), белорусском и английском языках в Витебске, в 2005 г. На белорусский язык стихотворения были переведены известными белорусскими переводчиками, среди которых: Рыгор Бородулин, Якуб Лопатка, Евгения Мальчевская, Пятро Ламан, Уладзимир Папкович, Анатолий Канапелька и др.

С цыганского на русский язык сборник стихотворений В. Калинина «Сны цыган», который стал предметом нашего исследования, был переведен кандидатом филологических наук Виктором Васильевичем Шаповалом, известным российским педагогом, лингвистом, специалистом по русскому аргю и цыганскому языку.

Именно язык написания стихотворений, включенных в сборник, предопределил цыганскую идентичность произведений В. Калинина, которую бережно сохранил и сумел передать в своих переводах Виктор Шаповал. Ему, цыганскому языку, Вальдемар Калинин посвятил не одно стихотворение – «Про цыганскую речь», «Цыганская речь» и др.: *«Сквозь тусклый чуждый разговор / Послышится родное слово, / Поёт как будто песню хор. / Родная речь – всего основа. / Ты донеси, бродяга-ветер, / Хоть слово романэс с дорог. / Земля, пусть я один на свете, / Но, кто цыган, – не одинок»* («Про цыганскую речь»).

Согласно ЮНЕСКО, в мире, где насчитывается от пяти до семи тысяч языков, каждые две недели исчезает один язык. Цыганский язык, вероятно, потому и сохранился, что цыгане, кочуя с места на место, умели приспосабливаться к чужим культурам, перенимая у них самое лучшее, но сохраняя свою «кровь» и язык: *«Осталась память о былых цыганах, / Она зовётся «романэс» – та речь, / Её, передавая неустанно, / Сумели деды-прадеды сберечь. / Пусть небогата наша речь словами, / Но позволяет душу выражать, / Со многими встречаясь языками, / Мы многое сумели перенять. / Чтоб мировые ценности культуры / Принять умом, душой – учись, цыган, / Создай ядро своей литературы, / Чтоб братьев понимать из разных стран»* («Цыганская речь»).

В сборник включены 43 стихотворения, и в первом же автор затрагивает очень важные проблемы, соотносимые с социализацией цыганского населения, которые волнуют сегодня не только ромов, но и тех, кто окружает их и зачастую недоумевает из-за их нестандартного или, как им кажется, вызывающего поведения. Считается, что за всю историю СССР не было народа, который совершенно не вписывался в нормы социалистического общежития, который своим образом жизни и представлением о мире противоречил советскому строю, как цыгане. Коренным образом повлиял на жизнь цыган в СССР указ об оседлости, который вышел 26 октября 1956 года (Постановление Совета Министров РСФСР № 658 «О приобщении к труду цыган, занимающихся бродяжничеством»). Государство старалось помогать цыганам с трудоустройством, открывало школы, куда отправлялись учиться цыганские дети, выделяло дома и земли, приучая их к оседлости. Цыгане, пытаясь привыкнуть к работе на предприятиях или в колхозе, тем не менее, сохраняли свои обычаи и традиции, закрытый образ жизни и привычки.

О современных цыганах в лирических произведениях Вальдемар Калинин пишет с некоей долей грусти и особой теплотой. Казалось, обычная ситуация – едет автобус, в него садятся цыганки с детьми, толкуют о своем, а пассажиры «косятся» на них с опаской и недоверием. Лирическому герою, который знает историю этого народа не понаслышке, больно на это смотреть: *«Цыганки, покрыв мотора шелест, / Подняли шум, тараторя часто. / И пассажиры, косясь, глядели: / Откуда ж эта смуглота взялась-то? / А складки юбок – луга с цветами, / А глазки углями горят-сияют, / А серьги в тон динь-динь, когда волнами / Их смех то вспыхнет, то вновь стихает. / И не понять тем у окна там, / Кривясь на этот чистый смех, / Что у ничем не виноватых / Судьба – порою горше всех»* («Цыганки»).

В нашей повседневности встреча с цыганками порой сулит непредвиденный

сценарий. Однако известно, что социальный статус цыганского этноса, статус изгоев и маргиналов, сами цыгане на самом деле никогда не принимали на свой счет. Более того, осознавая, что этот статус окружающие им навязывают, цыгане всегда терпеливо и снисходительно относятся к этому. Об этом автор пытается рассказать в стихотворении: *«А про цыган такое говорят... / Их в глупых песнях ни за что чернят. / Эпитеты, какие почернее, / Порой находит, кто пером владеет. / И многие, кто будто бы цыганам / Близки, рисуют их довольно странно. / И их цыгане тоже не клянут, / Как дождь, как снег, как в грязной луже муть»* («Зачем же о цыганах только черным?»).

Многие цыгане, пытаясь достичь чего-нибудь в жизни, идут учиться, становятся известными людьми, но не забывают своих корней. Лирический герой, который изменил свой традиционный образ жизни, приняв все блага и условия цивилизации, смотрит с грустью и тоской в свое прошлое, туда, где остались молодость, выпас коней, леса и реки со студёною водой, полное слияние с природой: *«Я теперь приедет, моя воля, как в банке, в квартире, / Я тепло полюбил, не пролётка милей мне – купе, / Под пальто натяну свитер, шею держу в кашемире, / Лошадьми заниматься? Да, нет. Мне б комфорта теперь. / Не гоняйте, чавалэ, коней вороных мимо дома! / Чуть подальше, ага? Не тревожьте меня на беду. / Я из банки сбегу! Тело дрожью объято знакомой, / Нет, в своих свитерах и сквозь горлышко я не пройду!»* («Я теперь одет иначе»).

Так называемая социализация цыган привела к тому, что такой традиционный для цыган вид деятельности как коневодство стал терять свою значимость. У цыган лошадей отбирали, заставляли передавать в колхозы. Со временем они позабыли свое ремесло, променяли коневодство на торговлю «железных» коней. Об этом беседует молодой парень с бароном: *«Под дубом тенистым сидят в холодке / Сын и старик с клюкою в руке, / Силы не те уже у старика, / Но мудрость его глубока. / Он королем местных таборов стал, / Коней добытых скрывал, / Хоть возраст морщины его не таят, / Глаза молодым азартом горят. / Грамотный парень газеты принёс. / – Как там цыгане живут? – / был отцовский вопрос. / Ишь ты, все бросились торговать, / Кто ж лошадей будет держать? / Отец, ты не думай, что каждый теперь / Коней променяет на тряпки. Поверь, / Готов, если надо, я бросить диплом, / Чтоб, как ты, называться “ром”»* («Старик и парень»).

Кони – особая тема для цыган во все времена. Конь у цыгана и друг, и брат, и достаток в семье: *«Коней цыганских караван / В ночи несет вперёд цыган. / И скачет табор из дубрав, / Их шеи тёплые обняв. / <...> / С конём – и доля, и “талан”, / А нет коней – нет и цыган»* («Цыганские кони»). Словно в продолжении, в другом стихотворении – «Вперед, буланые», автор пишет: *«Вперёд, буланые, летите, / Несите к новой доле прочь, / Душа горит, не говорите, / Как пережил я эту ночь. / Поссорился со злыднями, лишь понял, / Что не удастся высватать красу, / Бегу я прочь от черных мыслей, кони, / И боль свою под кров родной несу»*.

Тема цыганских коней всегда связывается с темой цыганских дорог, кочевья («Цыганские дороги»). Кочевой образ жизни давно ушел в далекое прошлое, многие цыгане ведут оседлый образ жизни, но прошлое не забыто ими, зов предков силен до сих пор, и вместе с появлением солнца на горизонте возрождается вера цыган в лучшую жизнь. Об этом говорится в стихотворении «Цыгане верят»: *«Цыгане верят, что светом / душа им путь освещает, / Цыгане верят, что солнце / горит не зря в вышине, / <...> / Цыгане верят, что память / дорог не исчезнет прочь, / <...> / Цыгане верят, что мера / всем ценностям хлеб – маро, / Цыгане верят, что в мире / не зло царит, а добро»*. У цыган Солнце – это не только «колесо», вращающееся в небесах, но и особая энергия, способная выручить в дни бед и ненастья. Именно поэтому цыгане так любят золото, которое блестит и оберегает их, как солнце. Цыгане очень трепетно относятся к символу Колеса, как символу времен года, хода времени, поглощающего человеческое существование и судьбы: *«Пусть ветры доносят к нам запах цветов, / Мельчают*

картины воспоминаний, / Уже, как и все остальные, осели цыгане, / Но не уходят кони из детских снов. / Ты стой, человек, погоди, наклонись, / Всё вечная жизнь к себе призывает, / И всё, что вокруг, постепенно уходит и тает, / И то, что растило, что вывело в жизнь. / Я к тебе поспею по лугам, по лесам, / Чтобы высказать всё, что я в сердце скопил, / Стольких я потерял, что считать нет уж сил, / Мрак в душе от всего, что утратил я сам. / Но заря всё равно из ночей поднимается, / И костры расцветают, во мраке видны, / К вам, цыгане, из вечности, из глубины, / Словно огненный след, ваше прошлое тянется. / Солнце, как своим детям, нам всем улыбнётся, / Мы поверим, что злое уйдёт, пропадёт, / Нас с обещанным счастьем грядущее ждёт, / И всё, что впереди, жизнью вечной зовётся» («Зов»).

Преимственность поколений, уважение и почитание старших в цыганской среде – важные составляющие обычного права у цыган. Как бы то ни было, способ бытия цыган в истории не изменить, его необходимо признать как данность и осознавать его исключительность. Более того, цыганская культура может служить примером особого мировоззрения, способом быть отличной от других. Ведь во многом она основана на самосознании быть и ощущать себя цыганом, а не другим, чужим, гаджй. Этот своего рода этноцентризм и сегодня определяет основы обычного права современных ромов: *«Наст под полозьями саней скрипит, / Под вечер в степь цыгане собрались. / Один холодный снег кругом блестит, / Вдали окошки кое-где зажглись. / Зброшенное место. Одиноко. / За сеном двое едут на санях, / И больше ни души не видит око, / Но здесь цыгана ждет его родня. / У дедов на глазах их гнезда разоряли, / Те оставались с одиночеством в глазах, / Потомки в городах деревню забывали, / Но не забыть цыганам волю на лугах. / Ох, уж эти политики! Отучали цыганами быть, / А кто землю любил, тот служил ей и Богу. / Заставляли их силой про лошадок забыть, – / Старики, видя табор, от слез удержаться не могут» («Забытая деревня»).*

Родившись в Белоруссии, Вальдемар Калинин не забывает своих корней. С 1993 г., проживая в Лондоне, он снова и снова возвращается в родные края не только в снах, но и наяву: *«Я не прошёл и полдороги, / И понесли обратно ноги. / <...> / Наш старый домик покосился, / Здесь я босым тогда носился, / Река свой блеск уносит в дали, / Здесь мы кораблики пускали. / Воображаю осень, зиму, / Столбы рисуют печи дымом, / Дом отчий дал мне разум, силу, / Тропа отца вдаль поманила» («Родному уголку»).* Липа у Осиновской дороги на берегу озера под Витебском («Липа у Осиновской дороги») напомнила автору сборника судьбу цыган: *«У озера есть липа вековая, / Знакома всем, к ней все ведут пути, / Стоит, снега, дожди пережидая, / Чтоб летом слышать щебетанье птиц. / <...> / Ты, липа, не боишься бури, / Ты для борьбы и рождена, / Судьбу цыган напоминаешь, – / В мороз и зной ведёт она».* Ностальгия ромского поэта Вальдемара Калинина не стирает из памяти родную Беларусь, укрытую белым снегом, мучая вопросами из туманного Альбиона: *«А за окном всю ночь бушует ветер, / Швыряет дождь на мокрые дома. / А что за день родную землю встретит? / Ты расскажи мне ветер. Как там? А? / Вся Беларусь укрыта снегом белым, / Цыган запряг, на праздник собрался. / Лишь там родная речь и уцелела... / Леса под солнцем родины, леса!» («Вся Беларусь укрыта снегом белым»).*

В сборник включены также стихотворения, посвященные лидерам цыганского культурного движения, писателям и поэтам, художникам, уроженцам Беларуси, чаще всего уже ушедшим в мир иной: «На смерть Учителя. Памяти Лексы Мануша», «Что за Ян-то разудалый. Памяти генерала Яна Решетникова», «Вы притушите свет. Светлой памяти учителя, поэта Романа Степановича Деметера», «Марку Шагалу», «Мне снилось. Памяти Джуры Махотина» и др.

За рамками настоящего исследования остаются еще многие темы, затронутые Вальдемаром Калининым в своем поэтическом сборнике. И эти темы основаны не на простом воображении автора, они идут из глубин сознания и душевных исканий поэта,

воссоздающего сцены бытования цыган не только из далекого прошлого и поры лихих годин, но и из непростого настоящего. Это выражается в особом взгляде на мир, и этот взгляд ромского поэта, сотканный из воспоминаний, чувств и переживаний, радости обретения и боли утрат, идет из самого сердца.

Наивно полагать сегодня, что воссоздать из множества характеристик, присущих цыганскому народу, его культурную идентичность, проще простого. В этом непростом вопросе не стоит игнорировать тот факт, что реакцией на давление, которое исторически было оказано на цыганскую культуру со стороны социального и культурного большинства, оказалось, в результате, «культурное» сопротивление цыганского народа, выраженное в особой «цыганской идентичности», основанной на этноцентризме. В этом – одна из загадок менталитета цыган.

Рыбаков М.Л.

(Республика Беларусь, г. Минск)

БЕЛОРУССКАЯ ДИАСПОРА В СИСТЕМЕ ДВУХСТОРОННИХ МЕЖДУНАРОДНЫХ ОТНОШЕНИЙ: БЕЛАРУСЬ – ПОЛЬША, БЕЛАРУСЬ – РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ, БЕЛАРУСЬ – ЛИТВА

В современном мире диаспора становится все более востребованным объектом и инструментом влияния в геополитических процессах и отношениях между государствами. Многие страны уделяют особое внимание диаспоре за рубежом и тратят на это значительные средства. Цель – сохранение и расширение «национального присутствия», продвижение интересов и упрочение своих позиций в странах проживания диаспоры.

В большинстве научных публикаций «диаспора» понимается как «часть народа (этнуса), проживающая вне страны своего происхождения, образующая сплочённые и устойчивые этнические группы в стране проживания, и имеющая социальные институты для поддержания и развития своей идентичности и общности» [1].

Заинтересованность государства в отношениях с диаспорой обусловлена потенциалом диаспоры, определяющимся как «средства, запасы, источники, имеющиеся в наличии и могущие быть мобилизованы, приведены в действие, использованы для достижения определенных целей, осуществления плана; решения какой-либо задачи; возможности в определенной области» [2].

Беларусь имеет значительный потенциальный ресурс белорусской диаспоры – в разных странах «проживает от 2,5 до 3,5 миллионов белорусов, выходцев из Беларуси и их потомков – это 1/3 от численности населения современной Беларуси» [3, с. 435].

В числе наиболее близких и актуальных к взаимодействию в системе двухсторонних международных отношений видятся структуры белорусской диаспоры в Польше, Литве и Российской Федерации, что обусловлено общими границами, переплетением политических, экономических, культурных и иных интересов государств-соседей.

В Польше по переписи 2011 г. проживает около 50 тыс. этнических белорусов (белорусского национального меньшинства). По мнению же экспертов – их до 250 и более тысяч. Большая часть проживает в Подляском воеводстве, свыше 8 тысяч белорусов – в Белостоке. В четырех гминах Подляского воеводства (Чижи, Дубичы Церковные, Орля, Гайновка) белорусы составляют подавляющее большинство населения. В девяти гминах воеводства (в том числе в двух городах – Бельске Подляском и Гайновке) белорусов насчитывается более 20% от численности населения [4].

Белорусское общественно-культурное товарищество (БОКТ), созданное в 1956 г., является старейшей и самой крупной из организационных структур белорусов в Польше. Здесь также действует около двух десятков других общественных организаций.

Растет численность «новой белорусской диаспоры» в Польше. По оценкам польских СМИ только в Варшаве проживает более 1,5 тысяч белорусов, много их и в других городах Польши, о чем свидетельствуют группы в социальных сетях: – «Белорусы в Варшаве», «Белорусы в Польше», «Белорусы в Гданьске», «Белорусы в Познани», «Белорусский клуб в Варшаве», «Белорусы во Вроцлаве и западной Польше», «Наши в Белостоке» и др.

В Российской Федерации находится самая многочисленная часть белорусской диаспоры за рубежом. По данным официальной статистики численность белорусов в России с 1989 по 2010 гг. уменьшилась с 1 206 000 до 521 444 чел., а на 2017 г. вновь увеличилась до 628 890 чел. [5]. По мнениям экспертов белорусов в России более 1,5 миллионов человек.

В 1999 г. в Москве была создана Федеральная национально-культурная автономия «Белорусы России», – объединяет более 70-ти крупных организаций белорусов (землячества, культурно-просветительские общества, культурные центры, национально-культурные автономии и общества и др.). Среди наиболее активных объединения белорусов в Москве, Санкт-Петербурге, Калининграде, Екатеринбурге, Новосибирске, Иркутске, Тюмени, Сургуте, Республике Коми.

Белорусы Литвы являются 3-м по численности национальным меньшинством в Литве после поляков и русских. В 2001 г. в Литве проживало 42 866 белорусов, а по переписи 2011 г. – 36 200 человек – 1,2% от общей численности населения Литвы [6]. По оценкам проводимым на основе данных Регистра населения Литвы по состоянию на 2019 г. доля белорусов в составе населения Литвы увеличилась до 1,5% [7].

Объединение белорусских общественных организаций в Литве – ОБООЛ (около 20 организаций) возглавляет руководитель белорусской организации в Клайпеде и Почетный консул Беларуси в Литве Н. Логвин. Цель ОБООЛ – сохранение и популяризация белорусской национальной культуры, традиций, обычаев, белорусского языка.

В Беларуси в работе с диаспорой достигнуты определенные положительные результаты, сформированы управленческие структуры, определены направления и методы работы [8, с. 435].

В 2014 г. принят Закон Республики Беларусь «О белорусах зарубежья» [9]. В качестве практико-регламентирующей базы отношений государства с диаспорой можно рассматривать государственные программы «Белорусы в мире» (последняя – на 2016–2020 гг.) [10].

Для организации работы с национальными общностями в стране и соотечественниками за рубежом в 1994 г. создано учреждение культуры «Республиканский центр национальных культур», а в 1997 г. – Государственный комитет по делам религий и национальностей Республики Беларусь (Аппарат Уполномоченного по делам религий и национальностей).

В настоящее время главной структурой по организации работы с белорусами за рубежом по Закону «О белорусах зарубежья», является МИД Беларуси.

Диаспора сегодня – это субъект права, «за которым признается способность быть носителем субъективных прав и юридических обязанностей» [11]. Мы видим возникновение правоотношений – «взаимоотношений между субъектами права, то есть участниками по поводу объекта, при котором возникают права и обязанности» [12] – это «общественные отношения (между структурами диаспоры и материнского государства), которые, с точки зрения интересов личности, общества, государства, подлежат упорядочению посредством права» [13].

Положению национальных меньшинств в межгосударственных отношениях, посвящены «Большанские рекомендации о национальных меньшинствах в межгосударственных отношениях и пояснительная записка» Верховного комиссара ОБСЕ

по делам национальных меньшинств (2008). В них государства призывают «избегать действий по отношению к диаспоре, которые могут расцениваться как вмешательство во внутренние дела государств их проживания» [14].

В 2015 г. в Минске состоялось первое заседание Консультативного совета по делам белорусов зарубежья при МИД Беларуси (правопреемник Консультативного совета при Министерстве культуры Беларуси 2011 года).

Участники Совета обсудили состояние сотрудничества в области поддержки белорусов зарубежья со стороны государства, участие и роль белорусов зарубежья в культурных и экономических связях между Беларусью и странами их проживания. Достигнута договоренность о том, что результаты дискуссии лягут в основу «дорожной карты» дальнейших действий со стороны государства в отношении белорусской диаспоры [15].

В декабре 2017 г. Национальное собрание Республики Беларусь утвердило создание парламентской рабочей группы по делам белорусов зарубежья. В ее целях – помочь расширять экономические и культурные связи с соотечественниками, которые проживают за границей [16].

К наиболее распространенным формам работы диаспоры относят культурные, благотворительные, информационные проекты, – которые могут осуществляться силами самих организаторов и участников (конкурсы, концерты, фестивали, акции и т.п. мероприятия). Именно эти мероприятия формируют общий фон диаспорального присутствия в стране проживания, отношение местного населения к исторической родине диаспоры и к ее представителям на местах.

Культурные проекты «народной дипломатии» являются относительно нейтральной, но заметной и действенной формой проявления деятельности диаспоры в странах проживания, которую не только принимают и поддерживают местные власти, но даже активно используют в целях укрепления межкультурного диалога, привлекая диаспору в качестве участников на различные мероприятия.

Благодаря своему правовому статусу и социально-культурному ресурсу структуры диаспоры часто становятся участниками, партнерами, посредниками и представителями заинтересованных участников в системе двухсторонних отношений стран проживания и материнского государства.

Крупные проекты могут позволить себе значительные по своей численности и организованности диаспоры белорусов, имеющие в своем составе влиятельных членов организации. В России – это ФНКА «Белорусы России», ФНКА «Белорусы Москвы», белорусские организации в Сургуте, Тюмени, Томске, Мурманске, Калининграде, Иркутске, Новосибирске и др. В активе организаций – проведение крупных фестивалей, форумов, научно-практических конференций, издание литературы, создание сайтов, продвижение экономических интересов Беларуси. Например, в Калининграде создан памятник Франциску Скорине, в Новосибирске построена церковь во имя св. Евфросинии Полоцкой. В Ярославле открыт музей М. Богдановича [17]. В Тюмени, Мурманске, Краснодаре, Татарстане почетные консулы Беларуси – руководители местных организаций белорусской диаспоры [18].

В Польше БОКТ ежегодно проводит от 50 до 80 различных крупных культурных мероприятий: Всепольский фестиваль «Белорусская песня», праздники белорусской культуры, обрядовые праздники, научные конференции, олимпиады белорусского языка, декламаторские конкурсы «Родные слова», конкурс «Пазнай Беларусь» и др. В последние годы интерес к Беларуси в Польше увеличивается.

В Литве возобновляется активность белорусских организаций. Объединение белорусов Литвы начало организовывать ознакомительные туристические туры по Беларуси, поездки на «Славянский базар в Витебске», посещение промышленных объектов, выезд в санатории Беларуси, презентацию оздоровительных учреждений и

регионов Беларуси, проведение фестивалей белорусской песни, выставок и т. д.

В Вильнюсе работает белорусская школа им. Франциска Скорины, где многие предметы преподаются на родном языке. Действуют белорусские воскресная школа в Клайпеде и культурный центр в Висагинасе [19].

Исходя из анализа реализации проектов с участием диаспоры (выполнение подпрограммы «Белорусы в мире» на 2016–2020 гг., протоколов поручений Министра иностранных дел Республики Беларусь по итогам заседаний Консультативного совета по делам белорусов зарубежья при МИД Беларуси и др.) следует отметить, что работа с диаспорой в последнее время позволяет сторонам взаимовыгодно дополнять друг друга в решении их проблем и использования потенциала сторон в системе двухсторонних международных отношений по линии: Беларусь – Польша, Беларусь – Россия, Беларусь – Литва.

В целом, наряду с положительной динамикой развития и укрепления сотрудничества государства с белорусской диаспорой, отмечаемой в последние годы, в т.ч. по линии МИД, потенциал диаспоры в вопросах международных отношений все еще мало используется Беларусью. Материальная и организационная поддержка работы с диаспорой является недостаточной. Данная проблема ставит перед государством задачу выстраивания системного подхода к ее решению, с выделением перспектив развития долгосрочных отношений с белорусской диаспорой за рубежом на системной, взаимовыгодной для обеих сторон основе.

Литература

1. Диаспора [Электронный ресурс] // Национальная энциклопедическая служба : Энциклопедия / сост. А. А. Грицанов [и др.]. – 2003 г. – Режим доступа: <http://voluntary.ru/dictionary/568/word/diaspora>. – Дата доступа: 30.05.2020.

2. Потенциал [Электронный ресурс] // Большая советская энциклопедия. – М. : Советская энциклопедия, 1969–1978. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/123052/Потенциал>. – Дата доступа: 30.05.2020.

3. Безопасность Беларуси в гуманитарной сфере: социокультурные и духовно-нравственные проблемы / О. А. Павловская [и др.] ; Нац. акад. наук Беларуси, Институт философии. – Минск : Бел.навука, 2010. – 520 с.

4. Двухбаковыя адносіны [Электронный ресурс] // Беларусы ў Польшчы. – Режим доступа: http://poland.mfa.gov.by/be/bilateral_relations/belarusiny. – Дата доступа: 28.05.2020.

5. Численность белорусов в России [Электронный ресурс] // Беларусы в России. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Белорусы_в_России. – Дата доступа: 30.05.2020.

6. Ethnic composition: 2011 census [Электронный ресурс] // Pop-stat.mashke.org. – Режим доступа: <http://pop-stat.mashke.org/lithuania-ethnic2011.htm>. – Дата доступа: 02.06.2020.

7. Population by ethnicity [Электронный ресурс] // Statistics Lithuania. – Режим доступа: <http://pop-stat.mashke.org/lithuania-ethnic2011.htm>. – Дата доступа: 02.06.2020.

8. Рыбаков, М. Л. Формы взаимодействия органов государственной власти и организаций диаспоры в ходе реализации проектов в области культурной политики Республики Беларусь: законодательный и институциональный аспекты / М. Л. Рыбаков // Польшка-беларускія моўныя, літаратурныя, гістарычныя і культурныя сувязі : матэр. XXIII Міжнар. навук. канф. “Шлях да ўзаемнасці” (Беласток, 22–23 верасня 2017) / рэд. Б. Сегень. – Беласток, 2017. – С. 435–439.

9. Закон Рэспублікі Беларусь “Аб беларусах замежжа” 16 чэрвеня 2014 г. № 162-З [Электронный ресурс] // Национальный правовой Интернет-портал Республики Беларусь.

– Режим доступа:

<http://www.pravo.by/document/index.php?guid=12551&p0=H11400162&p1=&p5=0>. – Дата доступа: 02.06.2020.

10. Приложение 6 к Государственной программе «Культура Беларуси» на 2016–2020 годы (в редакции постановления Совета Министров Республики Беларусь 12.12.2017 № 950) [Электронный ресурс] // Национальный правовой Интернет-портал Республики Беларусь. – Режим доступа: <http://www.pravo.by/document/?guid=3871&p0=C21600180>. – Дата доступа: 02.06.2020.

11. Субъект права [Электронный ресурс] // Конституционное право : Энциклопедический словарь, 2001. – Режим доступа http://constitutional_law.academic.ru/1151. – Дата доступа: 02.06.2020.

12. Правоотношения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Правоотношения>. – Дата доступа: 30.05.2020.

13. Объект права [Электронный ресурс] // Большая советская энциклопедия. – М. : Советская энциклопедия, 1969–1978. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/115444/Объект>. – Дата доступа: 30.05.2020.

14. Большанские рекомендации о национальных меньшинствах и пояснительная записка (20 июня 2008 г.) // Верховный комиссар ОБСЕ по делам национальных меньшинств. – Нидерланды, 2009. – 34 с.

15. О первом заседании Консультативного совета по делам белорусов зарубежья при МИД Беларуси [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mfa.gov.by/press/news_mfa/ff69032f75574ee8.html. – Дата доступа: 31.05.2020.

16. Парламентская группа по делам белорусов зарубежья будет расширять экономические и культурные связи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://house.gov.by/ru/interview-ru/view/parlamentskaja-gruppa-po-delam-belorusov-zarubezhjja-budet-rasshirjat-ekonomicheskie-i-kulturnye-svjazi-3429/>. – Дата доступа: 31.05.2020.

17. Белорусы зарубежья [Электронный ресурс] // Сайт Министерства иностранных дел Республики Беларусь. – Режим доступа: <http://mfa.gov.by/multilateral/diaspora/>. – Дата доступа: 31.05.2020.

18. Почетные консулы [Электронный ресурс] // Сайт Посольство Республики Беларусь в Российской Федерации. – Режим доступа: <http://www.embassybel.ru/departments/honorary/>. – Дата доступа: 31.05.2020.

19. Белорусы в Литве [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Белорусы_в_Литве. – Дата доступа: 31.05.2020.

Рыбаков М.Л.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ВАСИЛИЙ КОРЕНЬ – НОВОЕ ИМЯ СЛАВЫ ДЛЯ БЕЛАРУСИ

Год малой родины в Беларуси ознаменовался открытием для общественности имени Василия Кореня, пока малоизвестной, но значимой для белорусского историко-культурного наследия личности, способной стать предметом гордости своему народу.

В январе 2020 г. в Минске, в Государственном музее истории белорусской литературы, который занимается вопросами изучения истории и документированием процессов истории белорусской литературы, в рамках проекта «Возвращаем забытые имена» состоялось открытие уникальной выставки «Библия для народа 1692–1696 гг. Василия Кореня». Впервые в Беларуси широкому кругу общественности были представлены реконструированные листы первой гравированной Библии для народа в рисунках, созданной в конце XVII в. белорусским мастером-резчиком по дереву Василием Коренем.

Экспонаты для выставки – реконструированные листы Книги Бытия и Книги Апокалипсиса были предоставлены музеем Президентом Академии народного искусства России (Москва), художником-графиком Виктором Пензиным, потратившим десять лет на их восстановления методом полной реконструкции по образцу оригинала.

«Василий Корень родился около 1640 года в местечке Дубровно (ныне город в Витебской области). В 1691 году поселяется в Москве в Мещанской слободе. Здесь в 1692–1696 годах он награвировал, вырезал на липовых досках и отпечатал Библию в картинах, аналогичную западным «Библиям бедняков». Она включает серию раскрашенных гравюр с подписями на сюжеты из Книги Бытия и Апокалипсиса.

Техника Кореня сочетает в себе влияние католических и протестантских иллюстрированных Библий (в частности, Библии Пискатора), иконописной традиции и эстетики возникающего в то время лубка, при этом глубоко самобытна по своему характеру. Из-за наличия неканонических изображений Бога (в иллюстрациях к Шестодневу представляющего в виде ангела) тираж Библии Кореня (около тысячи экземпляров) был изъят и почти полностью уничтожен.

Единственный, частично уцелевший экземпляр книги (36 листов) нашего соотечественника является подлинником XVII века, который сегодня хранится в Отделе редкой книги Государственной Публичной библиотеки в Санкт-Петербурге. На авторство Кореня указывают личные подписи резчика (чаще всего – «Резал Василий Корень, а знаменовал Григорий»).

В настоящее время реконструированная известным московским художником-графиком Виктором Пензиным Библия Василия Кореня (в плакатах) есть всего в нескольких музеях мира: в Ватикане, Мексике, Мадриде, в России – в Эрмитаже и Третьяковке. Копии Библии вручались у Папы Римскому Иоанну Павлу II, Экзарху Беларуси – Митрополиту Минскому и Слуцкому Филарету, Патриарху Кириллу».

Глубокий исторический след и подтверждение огромного вклада белорусских мастеров в культуру России, и не только России, подтверждается учеными-историками, искусствоведами, документалистами и не подвергается сомнению. Белорусские мастера трудились над украшением Грановитой палаты Московского Кремля, работали в Оружейной, Золотой и Серебряной палатах, в монастырях и дворцах Москвы и окрестностей, создавая изумительные по своей красоте творения, которые и теперь входят в список высокохудожественных произведений архитектуры и искусства, являются частью национальных сокровищ России.

Библия для народа в картинках (по образцу «западных») резалась Василием Коренем на деревянных досках и печаталась в Москве в 1692–1696 гг., где он работал вместе с другими выдающимися белорусскими мастерами, вывезенными в Москву. Ее особая ценность в том, что по своей культурной значимости для славянской письменности, духовного и историко-культурного наследия белорусского народа, она сопоставима со значением наследия Франциска Скорины и Симеона Полоцкого.

Библия для народа Василия Кореня вполне самобытна. Мастер создал первую в России гравированную книгу – «книгу блоковую» по образцу и подобию западных «Библий для бедных» («Библий для народа») и решил ее представление по-своему. Это книга создана из раскрашенных гравюр с подписями на сюжеты из Книги Бытия и Апокалипсиса и состоит из 36 листов гравюр, посвященных сотворению и концу мира, устройству Вселенной, отношениями Бога, дьявола и человека.

Это уникальное для Беларуси произведение сохранилось в единственном экземпляре, как предполагается – из тысячного тиража, и находится в Государственной библиотеке в Санкт-Петербурге. Эксперты-исследователи считают, что именно от Библии Кореня берет начало искусства всемирно известного русского сюжетного лубочного рисунка, которым так гордится Россия.

В разных гипотезах создание книги рассматривают как учебник для

высокопоставленных особ (возможно из царской семьи) или как «книгу в дорогу» для войска и переселенцев для «Азовских походов» Петра Первого. Это не единственные версии, которые, впрочем, как и другие, можно защищать или опровергать с определенной степенью вероятности.

О резчике Василии Корене ранее было известно узкому кругу специалистов, изучавших историю гравюры и русского лубочного рисунка, а о мастере – как белорусе, стало известно совсем недавно. Научные исследования творчества Кореня и введение его имени в научный оборот были произведены филологом, искусствоведом, одним из крупнейших специалистов России в области русской народной картинки и русской гравюры, академиком Академии народного искусства России – Антониной Сакович, которая открыла и документально подтвердила белорусское происхождение мастера.

В целом, Библия Кореня стала интереснейшим примером трансформации идей востока и запада через призму восприятия мира белорусскими мастерами того времени. Весьма символично, что спустя три сотни лет она вернулась на родину своего создателя, чтобы восславить мастерство и новаторство белорусского народа, подчеркнуть его историческую значимость перед теми, кто сейчас пытается заявлять о якобы «молодости и искусственности провозглашения» белорусского народа как такового, отсутствию у него исторических традиций и прошлого. История на таких примерах предметно доказывает как раз обратное, что многие другие народы строили свое искусство и культурные традиции на основе творческих идей белорусских мастеров и деяний в истории неординарных личностей белорусского происхождения.

Есть время разбрасывать и собирать камни. Проведение выставки в Минске стало неожиданным открытием нового имени, способного воспылать новой страничкой славы для Беларуси. Подтверждением тому стал круглый стол, состоявшийся в рамках мероприятия, где своим видением личности Кореня и его работы делились искусствоведы, краеведы, теологи, библиоведы, художники, сотрудники музеев, дипломаты, представители общественности, СМИ, а также представители таких высоких структур как Национальное собрание Республики Беларусь и Постоянный Комитет Союзного государства России и Беларуси.

При многообразии подходов к технической, смысловой и художественной оценке работ Кореня, общим лейтмотивом звучала неординарность и уникальность созданной им Библии. Тесная взаимосвязь мастера с родными местами прослеживается в технике рисунка, сохраненных традициях печати и подписывания гравированных досок местных печатных дворов Могилевского православного братства и Кутеинского монастыря под Оршей, отображена в элементах природы и одежды, свойственных белорусским землям того времени. Присутствуют черты, напоминающие европейские мотивы, что говорит о знакомстве с практикой европейского книгопечатания той поры.

Погрузиться в мир Библии Василия Кореня, сделать научный и художественный анализ его работы, как это произошло в свое время с наследием Франциска Скорины, нам еще предстоит. Вместе с тем, однозначно следует отметить, что тема нова, неизведанна и весьма интересна для научного исследования, и уже есть те, кто начинает работу в этом направлении.

К большому сожалению доступ к оригиналу, для популяризации Библии Кореня сейчас несколько затруднен. Во всяком случае, на письма Музея с предложениями о сотрудничестве с библиотекой, где хранится оригинал, в целях введения издания в совместный культурный оборот, ответа получено не было. Тем не менее, на основании исследований и дошедших до нас копий рисунков из собраний Дмитрия Александровича Ровинского, сенатора, известного собирателя и издателя русских гравюр, портретов, народных картин (1824–1895), а также реконструкции Библии Кореня, под авторством Виктора Петровича Пензина – художника-графика, исследователя, Президента Академии народного искусства России, нам удалось увидеть тот шедевр, который должен быть достоянием многих, а не только прятаться в глубине и тиши отделов редкой книги, где он сейчас находится.

Реконструированная Библия Кореня, состоящая из 36 листов, отпечатанная с

деревянных форм и раскрашенная от руки (как это было в оригинале), впервые увидела свет в 1991 г., спустя 100 лет после выхода в 1881 г. Атласа «Русские народные картинки» Д. А. Ровинского, что говорит о непреходящей культурной значимости издания.

Воссозданная Академией народного искусства России Библия для народа Василия Кореня (первый экземпляр) в 1993 г. была вручена делегацией Комитета культуры Правительства Москвы в Ватикане Папе Иоанну Павлу II (ныне хранится в Ватиканской Пинакотеке).

В 2000 г. выставку «Библия Кореня» в здании Президиума Российской академии наук (Москва) посетил Патриарший Экзарх всея Беларуси, Митрополит Минский и Слуцкий Филарет, которому также была вручена копия Библии Василия Кореня.

Восстановленная в полном объеме Библия принята на хранение в фонды Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург, 1989). Хранится она в собрании русской графики Тиссена-Борнемиса в Мадриде (Испания, 1990). В Государственных музеях Берлина, куда попала из собрания Лотара Больца (Министра иностранных дел ГДР). В фондах Национального музея графики в Мехико (Мексика, 1981). В Ярославском государственном историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике. Экспонировалась Библия Кореня в Храме Христа Спасителя (Москва, 2016). По заказу Русской православной церкви экземпляр реконструированной Библии Кореня был изготовлен и вручен Святейшему Патриарху Московскому и всея Руси Кириллу. Выставки проходили в музее имени Ивана Федорова Киево-Печерской Лавры (Украина, 1989), ГМИИ им. А. С. Пушкина (Москва, 1997), в Государственной Третьяковской галерее (Москва, 2016), и многих других.

С момента реконструкции Библия Кореня экспонировалась на 116 мировых выставочных площадках, последними из которых были музеи белорусских городов Дубровно и Витебска (2019). В 2020 г. выставка состоялась в Государственном Музее истории белорусской литературы в столице Республики Беларусь – в городе Минске.

К сожалению, реконструированные копии Библии Кореня, ввиду своей редкости (было создано только семь реконструкций), экспонатами Государственного музея истории белорусской литературы пока не стали, однако ознакомиться с наследием великого мастера можно стало и после завершения экспонирования выставки в Минске.

С разрешения Академии народного искусства России были созданы сканы работ Василия Кореня и теперь они доступны посетителям музея в цифровом формате наравне со сканами книг Франциска Скорины в интерактивном формате, что является еще одним заманчивым поводом посетить Государственный музей истории белорусской литературы для жителей и гостей города Минска.

Надеемся, что в скором будущем Библия для народа Василия Кореня займет свое почетное место среди других жемчужин искусства, прославивших талантливый белорусский народ в веках, а впереди у нас будет много новых открытий и неизведанных страниц для гордости и славы Беларуси.

Литература

1. Біблія Васілія Кореня як помнік культуры беларускага і рускага народаў: матэр. круглага стала, Мінск, 17 студзеня 2020 г. / Дзяржаўны музей гісторыі беларускай літаратуры ; рэд. кал. : М. Рыбакоў (адк. рэд.) [і др.]. – Мінск : Колорград, 2020.

ПРЕЗЕНТАЦИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР – ОСНОВА НАРОДНОЙ ДИПЛОМАТИИ

Республика Беларусь является многонациональным государством. На территории Беларуси не имеется этнической, расовой, языковой или межконфессиональной конфронтации между национальными или религиозными организациями. Такое положение объясняется менталитетом белорусского народа, тысячелетней историей мирного межэтнического взаимодействия, тесными социальными связями между этническими группами, проживающими в Республике Беларусь и обогащающими друг друга культурными традициями своих исторических родин, а также последовательной политикой, проводимой белорусским государством. Это яркий пример народной дипломатии в действии.

Современный мир – это многонациональное сообщество, тесно взаимодействующее в различных сферах жизнедеятельности независимо от границ, национальной и конфессиональной принадлежности (торговля, наука, спорт, туризм, культура, образование, т.д.).

Глобальные геополитические процессы в современном мире создают возможности, позволяют, обеспечивают, вынуждают перемещаться группы населения с места на место, из страны в страну, с континента на континент, в т.ч. на уровне устойчивых миграционных процессов в результате войн, локальных конфликтов, природных катаклизмов, поиска работы и т.п.

Сосуществование разных этносов, национальностей, народностей на одной и той же территории (чаще всего в пределах территории одного государства) в различных случаях могут быть как мирными, так и выливаться в конфликтные ситуации и нести разрушительные процессы.

В Республике Беларусь за основу взято выделение и подчеркивание лучшего, что есть в других нациях, культивирование у представителей других народностей ответственности за доброе имя представляемой ими исторической родины в стране проживания, взаимной терпимости и уважения друг к другу. Результат, в том числе, по мнению и оценке зарубежных экспертов и представителей миссии ОБСЕ: Республика Беларусь – государство, на территории которого не имеется этнической, расовой, языковой или межконфессиональной конфронтации между национальными или религиозными организациями.

Беларусь исторически является многонациональным государством. Согласно сравнительной статистике последних переписей населения – 1989–1999–2009 гг. многонациональная составляющая населения остается стабильной – в стране проживают в межнациональном мире и согласии представители около 140 разных национальностей и народностей. По переписи 2009 г. к белорусам относили себя 83,7% жителей страны, к русским – 8,3%, к полякам – 3,1%, украинцам – 1,7%, другим национальностям – 0,6% (В данных переписи 2019 г. количественный состав по национальному признаку не представлен).

Республика Беларусь уважает и поддерживает права лиц, принадлежащих к национальным меньшинствам, включая право свободно выражать, сохранять и развивать свою культурную, языковую или религиозную самобытность, быть равными перед законом и иметь защиту закона, иметь определенные им Конституцией права и обязанности (подходы государства отвечают нормам международного права).

Государство придерживается политики конструктивного взаимодействия с общественными национальными объединениями граждан, поддержания

межнационального мира и согласия, обеспечении оптимальных условий и возможностей для реализации их прав на национально-культурное развитие в т. ч. на законодательном уровне (Конституция, законы, программы, нормативные акты, ратифицированные международные соглашения).

В практическом аспекте за основу работы в этнокультурной сфере взято воспитание у граждан уважительного отношения к культурному и духовному наследию исторических родин представителей разных национальностей, проживающих в стране. Когда на постсоветском пространстве бушевали волны националистических разборок в отношении «иноземцев», в 1996 г. в Беларуси был организован и проведен первый Фестиваль национальных культур, который не только положил основу гражданского сплочения многонационального народа Республики Беларусь, но стал залогом укрепления межнационального мира и согласия в этом гражданском обществе.

Основной принцип данного шага – узнавая хорошее о народе, его национальной культуре, традициях и обычаях, историческом наследи – начинаешь относиться к нему и его представителям более уважительно и осознанно. К данному можно добавить, что при отсутствии достоверных знаний об окружающем мире в его отношении возникают клише и стереотипы, которые могут формировать общественное мнение и порождать конфликты (примеры стереотипов в отношении рома и еврейского населения, лиц кавказской национальности, анекдоты о чукчах).

На уровне механизмов продвижения положительной представительской, презентационной информации о государстве в других странах подобная практика использовалась всегда: – это Дни культуры за рубежом, гастроли ансамблей и артистов, дни национального кино и театра, выставки и т. д.

Вместе с тем, одним из наиболее доступных и наиболее действенных по глубине проникновения в широкие общественные массы, является презентация национальной культуры, представление видения страны гражданами другого государства посредством презентации ее представителями диаспоры, проживающей в этой стране, от имени своей исторической родины.

Данное обусловлено тем, что представители диаспор, постоянно проживая в другой стране, знают ее традиции и, ежедневно контактируя с ее гражданами, сами являются символом восприятия их исторической родины. Кроме того, общение на бытовом уровне, взаимопроникновение культур, их сближение позволяет говорить о презентации национальных культур национальными общностями как о механизме народной дипломатии, достаточно эффективном и действенном.

В республике действуют более 180 общественных объединений и их структур от 28 национальных направлений. Большинство объединений накоплен значительный опыт уставной деятельности культурно-просветительного, образовательного, информационного и благотворительного содержания. Этнокультурные объединения получают постоянную финансовую, правовую, организационную поддержку со стороны государства на всех уровнях.

Реализуется практика работы Консультативных межэтнических Советов из числа представителей национальных общностей при Аппарате Уполномоченного по делам религий и национальностей и при Республиканском центре национальных культур, в состав которых входят представители практически всех зарегистрированных в республике национальных направлений. На заседаниях советов обсуждаются актуальные вопросы межнациональных отношений и уставной деятельности объединений, планы работы. Форма такого самоуправления в среде этнокультурных общностей говорит об отсутствии конфронтации между национальностями, проживающими в республике, дает им возможность самим формировать свою общественную деятельность и получать поддержку со стороны государства на реализацию организуемых ими проектов и мероприятий открыто и прозрачно, на равных правах и условиях. Подобные советы

предусмотрены во всех областях и в г. Минске.

Этнокультурное разнообразие страны особенно ярко проявляется в мероприятиях Республиканского фестиваля национальных культур в г. Гродно. Отличительной чертой фестиваля является его долгосрочность. После официального открытия в столице Беларуси – г. Минске, в первый год по республике проходят районные, областные и Минский городской отборочные туры фестиваля, в ходе которых республиканским жюри отбираются кандидаты на участие в заключительных мероприятиях.

Заключительные мероприятия проводятся на второй год в г. Гродно. Как правило праздник длится нескольких дней, когда город превращается в одну большую праздничную площадку с национальными подворьями, концертами, ярмаркой ремесел, объектами национальных кухонь, представляющими культурные традиции разных народов, представители которых проживают в Беларуси.

Большой популярностью также пользуется Открытый детский фестиваль национальных культур «Сонечны птах», который традиционно проходит в Минском государственном Дворце детей и молодежи.

Развивая свою культуру и искусство, этнокультурные общественные объединения обогащают белорусское общество представлениями о ценностях своих народов и расширяют палитру его культурного разнообразия. Диалог культур осуществляется во время традиционных местных районных и городских праздников национальных культур на территории всей республики.

В Республике Беларусь при поддержке ЮНЕСКО ежегодно отмечается 21 февраля – День родного языка, 21 мая – Всемирный день культурного разнообразия во имя диалога и развития, 16 ноября – День толерантности.

При информационной и организационной поддержке Республиканского центра национальных культур и Аппарата Уполномоченного по делам религий и национальностей снят цикл документальных фильмов «Соцветие» о жизни и общественной деятельности национальных меньшинств страны – евреев, поляков, русских, татар, литовцев, цыган (рома). Ведется работа над продолжением проекта в отношении других национальностей.

Институтом искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы НАН Беларуси совместно с Аппаратом Уполномоченного по делам религий и национальностей и Республиканским центром национальных культур Министерства культуры подготовлена и выпущена книга «Кто живет в Беларуси». Издание дает широкое представление о социальной, материальной и духовной культуре народов, которые проживают на территории Беларуси.

Оценивая красоту отличия, а не противопоставляя иным культурам свою, люди учатся уважать других как равных, что позволяет избегать стереотипов и разногласий в повседневном общении.

Согласно мониторингу ситуации и социологическим исследованиям Информационно-аналитического центра при Администрации Президента Республики Беларусь, проводившимся на протяжении ряда лет межнациональные отношения в Беларуси абсолютное большинство населения – 94% считает спокойными. Замеры общественного мнения в разные годы фиксировали аналогичное мнение населения по данному вопросу с погрешностью в 2-4%. Аналогичное мнение и выводы о стабильно положительной ситуации в этноконфессиональной сфере в Беларуси выражают также независимые эксперты других стран, что отмечено в их выводах и публикациях.

В целом, сохранение стабильных межэтнических отношений и развитие конструктивного диалога культур является одним из важнейших достижений и главных ориентиров развития и совершенствования государственной политики Республики Беларусь, которая использует для этого не только свои административные возможности, но и богатый потенциал возможностей народной дипломатии национальных общностей,

проживающих в государстве.

Литература

1. Конституция Республики Беларусь 1994 года (с изменениями и дополнениями). – Минск : Полымя, 2001.
2. О национальных меньшинствах в Республике Беларусь. Закон Республики Беларусь 11 ноября 1992 г. № 1926-ХІІ (изменения и дополнения от 5 января 2004 г. № 261-3, от 7 мая 2007 г. № 212-3).
3. Республика Беларусь в зеркале социологии : Сб. матер. / под ред. А. В. Гусева. – Минск : Белорусский дом печати, 2011.
4. Абарона правоў асоб, якія належаць да нацыянальных супольнасцей Рэспублікі Беларусь . Даведнік / склад. Н. В. Ходар. – Мінск : Энцыклапедыкс, 2006.
5. Программа развития конфессиональной сферы, национальных отношений и сотрудничества с соотечественниками за рубежом на 2006–2010 годы. – Минск : Издательство БДП, 2006.
6. Программа развития конфессиональной сферы, национальных отношений и сотрудничества с соотечественниками за рубежом на 2011–2015 годы. – Минск : БДП 2011.
7. Банк данных правовой информации «Правовое регулирование деятельности общественных объединений в Республике Беларусь» (на CD). – Министерство юстиции Республики Беларусь. – Минск : НЦПИ РБ, 2010.
8. «Больцанские рекомендации о национальных меньшинствах в межгосударственных отношениях и пояснительная записка» // Верховный комиссар ОБСЕ по делам национальных меньшинств (ВКНМ). – Нидерланды, 2009.
9. Справочный документ эксперта по вопросам меньшинств Гей Макдугалла об эффективном участии меньшинств в политической жизни // Совет по правам человека Генеральной Ассамблеи ООН. – Женева, 2009.
10. Справка о межнациональных отношениях и работе с национальными общностями по совершенствованию государственной политики в сфере национальных отношений // Матер. заседания коллегии аппарата Уполномоченного по делам религий и национальностей. – Минск, 2008–2011.

Саликов А.Э.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ МОЛОДЕЖНЫХ ЦЕНТРОВ В РЕСПУБЛИКЕ БЕЛАРУСЬ: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Развитие молодежных центров является одной из актуальных задач реализации молодежной политики. Согласно Закону Республики Беларусь «Об основах государственной молодежной политики» многопрофильные молодежные центры могут создаваться по месту жительства (месту пребывания) для реализации государственной молодежной политики и обеспечения молодежи гарантий, предусмотренных законодательством (Статья 26) [2]. Активное развитие молодежных центров в Республике Беларусь начинается в середине 1990-х гг. Одним из ключевых документов, регламентирующих их работу, стало Примерное положение о многопрофильном центре по работе с детьми, подростками и молодежью по месту жительства. Его цель – организация культурно-массовой и физкультурно-оздоровительной работы с молодежью, подростками и детьми по месту жительства, оказание им социально-психологической, юридической и других видов помощи [5]. Данное положение заложило основу развития молодежных центров на местах, активизировав социально-культурную и культурно-

досуговую деятельность молодых людей. В настоящее время многопрофильные молодежные центры сочетают в себе культурно-развлекательные функции, а также разнообразную социально-культурную активность молодежи (например, многофункциональный молодежный центр в г. Гродно).

В настоящее время развитие молодежных центров все больше опирается на принцип культуросообразности, акцентируя социокультурную активность молодых людей на достижениях, образцах и ценностях культуры. В контексте культуротворчества их деятельность направлена на создание условий для всестороннего развития молодых людей и реализации их потенциала в основных сферах культуротворчества. В Республике Беларусь функционирует система дополнительного образования детей и молодежи, направленная на «формирование личности молодого человека, формирование и развитие его творческих способностей, удовлетворение индивидуальных потребностей в интеллектуальном, нравственном, физическом совершенствовании, адаптацию к жизни в обществе, организацию свободного времени, профессиональную ориентацию» (Статья 228) [1, с. 305]. Значительная часть учреждений дополнительного образования является многопрофильными или специализируются в области искусства, техники, экологии, туризма и этнографии, патриотического воспитания и спорта. Основным акцент деятельности молодежных центров в Республике Беларусь смещен, преимущественно, на любительское художественное творчество в рамках системы дополнительного образования детей и молодежи (центры творчества молодежи, центр художественного творчества детей и молодежи, центр молодежного творчества), техническое творчество (центры инновационного и технического творчества), социокультурное творчество (многопрофильные молодежные центры, креативно-инновационный центр при Минском государственном дворце детей и молодежи и др.). Выделим также туристско-экологические центры детей и молодежи, где формируется экологическая культура молодежи. С содержательной точки зрения основой деятельности молодежных центров являются направления идеологической и воспитательной работы в рамках реализации государственной молодежной политики. С методической точки зрения в молодежных центрах широко используются активные и интерактивные формы и методы работы с молодежью. С организационной точки зрения это кружковая работа, творческие коллективы, клубная работа и т. д.

Для наиболее полной реализации творческого потенциала молодежи, молодежных общественных объединений и учреждений образования, генерации и реализации инициатив в 2017 г. в Национальном центре художественного творчества детей и молодежи был создан Республиканский молодежный центр. По сути, этот центр аккумулирует отечественный и зарубежный опыт развития молодежного движения и репрезентирует национальную модель молодежного центра. Так, республиканский молодежный центр реализует гражданско-патриотические, волонтерские, социально значимые и культурно-досуговые проекты и мероприятия для молодежи; разрабатывает и внедряет новые формы и методы работы с молодежью; занимается выявлением и поддержкой одаренной и талантливой молодежи, созданием условий для её самореализации; выступает в качестве дискуссионной площадки для обсуждения актуальных молодежных проблем; поддерживает реализацию молодежных инициатив и креативных идей в инновационной, научной, профессиональной, интеллектуальной и творческой деятельности; совершенствует систему информирования молодежи; выступает в качестве площадки взаимодействия и сотрудничества с молодежными общественными объединениями [3]. С культурологической точки зрения работа Республиканского молодежного центра сфокусирована на реализацию ряда проектов, носящих культуротворческий характер. В качестве ключевых выделяются Международный культурологический проект «Грани творчества», Республиканский фестиваль «FEST-ART.BY», Республиканский фестиваль художественного творчества учащейся и

студенческой молодежи «АРТ-вакацыі». Например, в рамках Республиканского фестиваля художественного творчества учащейся и студенческой молодежи «АРТ-вакацыі» решается широкий спектр творческих задач, в том числе «развитие видового-жанрового диапазона любительского творчества, стимулирование социальной активности молодежи, поддержка инициатив, содействие внедрению социокультурных новаций, создание оптимальных условий для творческого развития и самореализации молодежи [4].

Молодежные центры активно развиваются во многих европейских странах со своей национально-культурной спецификой. В настоящее время опыт их развития аккумулируется в интегрированную модель – Европейский молодежный центр. Европейские молодежные центры представляют собой открытое пространство социокультурной активности молодежи, в большей степени охватывая такие сферы культуротворчества как демократическая и правовая культуры.

Таким образом, в развитии молодежных центров с культурологической точки зрения обнаруживаются следующие тенденции:

1) Молодежные центры в Республике Беларусь функционируют в рамках системы дополнительного образования детей и молодежи. Их деятельность направлена на создание условий для всестороннего развития молодых людей и реализации их потенциала в художественном, техническом и социокультурном творчестве в сфере правовой, экологической, нравственной и эстетической культуры.

2) В Республике Беларусь формируется концепция молодежного центра как открытой площадки для разработки и реализации общественно-значимых, социально-культурных инициатив и проектов для молодежи и с участием молодежи в контексте основных направлений государственной молодежной политики. Фундаментальным принципом формирования и развития молодежных центров в Республике Беларусь является принцип культуросообразности.

3) Молодые люди стремятся создавать новые формы участия в социокультурной жизни. Динамика межкультурной коммуникации в сочетании с актуальной поликультурной ситуацией обостряет необходимость поиска и внедрения активных и интерактивных форм и методов работы с молодежью, а также развитие соответствующей инфраструктуры – площадок (в том числе и виртуальных) творческого развития и самореализации.

Литература

1. Кодекс Республики Беларусь об образовании : с изм. и доп., внесенными Законом РБ от 4 янв. 2014 г. : [принят Палатой представителей 2 дек. 2010 г. : одобрен Советом Республики 22 дек. 2010 г.]. – Минск : Национальный центр правовой информации Республики Беларусь, 2014. — 400 с.

2. Об основах государственной молодежной политики: закон Респ. Беларусь от 7 декабря 2009 г. № 65-З [Электронный ресурс] // Национальный правовой Интернет-портал Республики Беларусь. – Режим доступа: pravo.by/WEBNPA/text.asp?RN=N10900065. – Дата доступа: 07.08.2020.

3. Положение о Республиканском молодёжном центре [Электронный ресурс] / Республиканский молодёжный центр. – Режим доступа: <https://moladz.by/about>. – Дата доступа: 03.08.2020.

4. Положение о проведении Республиканского смотра-конкурса художественного творчества студентов учреждений высшего образования «АРТ-вакацыі – 2020» [Электронный ресурс] / Национальный центр творчества детей и молодежи. – Режим доступа: <https://nchtdm.by/files/Mass/Pologen2019-2020/2Art20.pdf>. – Дата доступа: 03.08.2020.

5. Примерное положение о многопрофильном центре по работе с детьми, подростками и молодежью по месту жительства: Постановление Государственного

комитета по делам молодежи Республики Беларусь, Министерства образования Республики Беларусь и Министерства жилищно-коммунального хозяйства Республики Беларусь от 2 октября 1997 г. [Электронный ресурс] // Национальный правовой Интернет-портал Республики Беларусь. – Режим доступа: <http://pravo.by/WEBNPA/text.asp?RN=L13350010>. – Дата доступа: 03.08.2020.

Смирнова И.Ю.
(Республика Беларусь, г. Минск)

НАСТЕННЫЕ ФОТОАЛЬБОМЫ НЕГЛЮБКИ. СЕЛЬСКИЙ ФОТОГРАФ Ф. И. КОВАЛЕВ

Своеобразные настенные фотоальбомы – большие застекленные рамки с семейными фотографиями и сегодня хранятся во многих сельских домах Беларуси. Время «настенных» фотоальбомов («настенный» фотоальбом, «иконостас» фотоизображений (также «фотоиконостас») или «деревенский коллаж») [4, с. 256, 371] началось в 1 половине XX в. с появлением в крестьянском быту фотографий.

В 2014 г. сотрудником Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси И. Ю. Смирновой был инициирован научный проект «Неглюбка в фотографиях». В результате многопланового исследования И. Ю. Смирновой и краеведом И. Т. Мельниковым в Неглюбке и близлежащих селениях гомельско-брянского пограничья была собрана уникальная цифровая коллекция фотографий, которая насчитывает более 400 изображений. Фото 1910–1970-х гг. являются ярким свидетельством мировоззрения людей, их жизни, семьях, работе, традиционной сельской одежде и ее изменениях.

Методика сбора материала кроме поиска изображений, включала накопление материала исторического и генеалогического направления. Таким образом, каждая фотография подписана поименно, указаны родственные связи, а также личная историческая биография жителей, вписанная в историю села.

В Неглюбке первые настенные рамки с фотографиями появились в 1920–30-е гг. В середине XX в. количество фотографий семейного архива увеличилось: в настенные рамки под стекло помещали праздничные портреты хозяина и хозяйки дома, фотографии членов семьи и уехавших из села родных.



Рис. 1. Семейные фотографии в интерьере сельского дома. Пос. Ляда, Неглюбский с/с. 2017 г.

Постепенно количество фотографий увеличивалось, и настенный фотоальбом превращался в «своеобразное хранилище памяти» – семейный музей [1, с. 6]. В современном интерьере неглюбского дома рамки с фотографиями располагаются на стене рядом с красным углом, над кроватями (на фоне домотканых покрывал), в простенках между окнами, отдельные портреты и фотографии можно видеть на столе, на шкафу, в серванте.

Фотографии в домашнем интерьере иллюстрируют общую историю семьи, состоящую из множества личных биографий [3, с. 95]. Выбор фотографий для настенной рамки определяли родственные связи и важные семейные события. В конце XX в. своеобразные черно-белые коллажи в рамках дополнялись цветными фотографиями. Безусловно, в каждом доме есть и собственно фотоальбомы, в которых можно встретить как новые, так и старые фото, извлеченные из настенных рамок. И настенные, и бумажные фотоальбомы дополняют друг друга, поскольку хранят частную историю каждой семьи.

В ходе проведения исследования удалось выяснить, что в настенных и листовых

фотоальбомах жителей Неглюбки хранятся семейные фотографии, сделанные в студиях Ветки и Гомеля (начало XX – середина XX в.), памятные изображения времен военной службы (начало XX в. – 1950-е гг.), фото родных, переселившихся в Сибирь, на Дальний Восток, в Карелию, на Украину, в Америку. Но большая часть сохранившихся семейных фотографий сделана в 1930–1960-е гг. местными фотографами-любителями И. П. Цыганковым, И. М. Кротенком, Ф. И. Ковалевым. Поскольку И. П. Цыганков и И. М. Кротенок были первыми неглюбскими фотографами-любителями и начали работать еще в 1930-е гг., собрать подробную информацию о них пока не удается.

Самый большой массив семейных фотографий с 1947 по 1960-е гг. сделан местным фотографом-любителем Федором Ивановичем Ковалевым (1928–1972). Небольшие, но качественные изображения хранятся практически в каждом доме Неглюбки и ближайших сел Брянской области России.

Рассказы и воспоминания родственников, односельчан, соседей Ф. Ковалева помогли восстановить биографии фотографа. Федор Ковалев рано остался полным сиротой, вырос в крестьянской семье своего деда в пос. Передовец Неглюбского с/с. С фотографией познакомился во время службы в армии. Впоследствии это увлечение превратилось в одно из его основных занятий, поскольку тяжелая хроническая болезнь вносила свои ограничения в обычную крестьянскую жизнь. Природа наградила Федора Ковалева необычайным творческим и жизненным талантом. Несмотря на слабое здоровье, он создал семью, построил дом, вырастил троих детей, был прекрасным гармонистом и певцом. Умер Ф. И. Ковалев 8 марта 1972 г., похоронен на сельском кладбище пос. Свобода Неглюбского с/с.



Рис. 2. Татьяна Федоровна Чваркова с сыновьями. 1953–54 гг. д. Неглюбка

Но главный итог жизни Ф. И. Ковалева – уникальная фотолетопись Неглюбки и окрестных селений. Как любой самодеятельный фотограф, он ориентировался на известные ему образцы, в первую очередь на студийные постановочные фото. Эти ориентиры оказали влияние на выбор типа фотографии, композиции, фона.

В праздничные и выходные дни он проезжал по окрестным деревням и предлагал сделать фото на память. Готовые фотографии он также развозил заказчикам, получая плату за свою работу. Как правило, Ф. И. Ковалев фотографировал на улице, используя в качестве фона стену бревенчатого дома, растения в саду или палисаднике.

Рис. 3. Зоя и Владимир Герасименко. д. Неглюбка. 1959 г.

Но чаще Ф. Ковалев пытался, как и многие самодеятельные фотографы, создать нейтральный фон с помощью домотканых покрывал, больших клетчатых платков, одеял промышленного производства. Часто такие фоны оказывались слишком маленькими по сравнению с рамкой кадра, и зритель видел стену дома, забор, на которых они были закреплены.

В таком случае специальный фон подчеркивал важность фотографирования и не создавал иллюзорного пространства, оторванного от действительности. Белый фон Ф. И. Ковалев не использовал, поскольку женщины носили традиционный костюм с белой рубахой и платком. Снимки в интерьере Федор Ковалев не делал, не имея приспособлений для дополнительного освещения.

Анализ творческого наследия Ф. И. Ковалева позволяет говорить о нем как о



талантливым фотохудожнике.

Что касается творческой стороны работы Ф. И. Ковалева, то можно выделить несколько основных групп фотоснимков: индивидуальные портреты, групповые портреты, групповые снимки.

Индивидуальные портреты занимают не самое большое место в творчестве Ф. И. Ковалева. Чаще всего мастер делал портреты девушек и детей, изредка – женщин и мужчин. Сохранившиеся портреты демонстрируют тонкий подход к съемке, стремление выявить индивидуальность объекта. Особенно трогательными выглядят портреты жены и детей Ф. И. Ковалева.



Рис. 4. Василий Чварков. д. Неглюбка. 1954–1955 гг.

Самую большую группу снимков в творческом наследии Ф. И. Ковалева составляют небольшие групповые портреты: муж и жена (в том числе – молодые семейные пары), братья и сестры, девушки-подруги, девушки-родственницы, парни-друзья, парни-родственники, мать с ребенком (детьми). Как семьянин, отец троих детей, он с особой любовью снимал детские портреты. Особый интерес вызывают фотографии, главными объектами которых были отца (мужчина) и маленький ребенок (дети).



Рис. 5. Василий Чварков с сестрой Ефросиньей. д. Неглюбка. 1954 г.

Не смотря на то, что фигуры на фото преимущественно статичны, фотограф использовал традиционные для любительской фотографической культуры позы, которые добавляли динамику и визуально выражали родственную или дружескую связь [2, с. 33–34]. Излюбленный и наиболее выразительный прием фотографа – прикосновения. Людей, держащихся за руку или прикасающихся рукой к плечу, мы видим и на семейных портретах, и на групповых (группы парней, девушек, женщин). Часто встречается композиция, на которой позирующие наклоняют головы друг к другу.



Рис. 6. Семья Александра Мельникова. д. Неглюбка. 1950-е гг.

Семейные фотографии содержат информацию не только о конкретном человеке, но и о его социальной или личной значимости. Ф. Ковалев дополнял изображения не только выразительными позам, но и особыми предметами, дополняющими «историю» конкретного человека [2, с. 38]. Например, мастер по изготовлению гармоней Акиндин Мельников на фото всегда запечатлен с гармонью собственного изготовления в окружении сыновей, которые продолжили его ремесло. Талантливые гармонисты, которых в Неглюбке всегда было много, позировали с инструментами. С книгой в руках запечатлен и П. И. Осипенко, уважаемый сельчанин, хранитель православных традиций. На многих фотографиях можно видеть женщин и девушек с букетами цветов – традиция дополнять праздничный костюм цветами или вышитыми платочками характерна для сельской культуры Беларуси.

Делал Ф. И. Ковалев и групповые снимки, на которых запечатлены члены семьи, молодежные компании, работники колхоза, главные моменты семейных праздников (свадьба, похороны). Такие изображения встречаются гораздо реже, поскольку фотограф использовал для печати бумагу небольших размеров.

Выделяются среди снимков Ф. И. Ковалева групповые семейные фото, в которых ярко визуализируется образ «большой семьи», идеальной крестьянской семьи из нескольких поколений родственников. Интересен подход Ф. И. Ковалева к композиционному построению семейных фото: в центре снимка фотограф размещал (усаживал) самых старших представителей семьи и маленьких детей. Молодежь и молодые семейные пары занимали задние верхние ряды.

Свадебные фотографии, как правило, групповые, с большим числом участников. Ф. И. Ковалев размещал в кадре большую группу родственников, что отвечало крестьянским представлениям о «хорошем роде» – многочисленной, дружной, благополучной семье. При этом жених с невестой не занимали центральное место на фотографии.

Рис. 7. Ульяна Кротенок с дочерью Марией. д. Неглюбка. 1950–60-е гг.



Похоронные фотографии встречаются достаточно часто. Часто умершего, лежащего в гробу, фотографируют вместе с его родными («самый распространенный тип посмертной фотографии в российской культуре XX в.») [2, с. 81]. Ф. И. Ковалев делал один-два памятных снимка с похорон. Нам встретились в семейных архивах фото прощания родственников с умершим в доме, групповые фото во дворе, на кладбище непосредственно перед погребением. В любительской фотографии существовал свой канон похоронных снимков, которые подчеркивал правильность окончания жизненного пути, его соответствие традиционной норме: умершего провожали в иной мир многочисленные родственники, со скорбью склоняющие головы. Кроме того, похоронные снимки, сделанные Ф. И. Ковалевым, можно отнести к редким этнографическим фотографиям, сохранившим множество подробностей ритуала – особенности погребальной одежды, использование ритуальных предметов (тканей, домотканых платков и рушников и т. д.).

Фотографии, сделанные Ф. И. Ковалевым, были активно востребованы и после его смерти. В 1960–70-е гг. широкое распространение получили индивидуальные портреты членов семьи. В фотоателье старые фотографии переснимали, ретушировали и раскрашивали. Парные портреты молодых хозяина и хозяйки дома, их родителей размещали на видных местах. Фото, сделанные Ф. И. Ковалевым, использовались и для изготовления фотокерамических медальонов надгробных памятников.

Таким образом, в исследуемом регионе гомельско-брянского пограничья во второй половине XX в. существовала традиция размещения в интерьере сельского дома коллажей из семейных фотографий в настенных рамках. Настенные фотоальбомы пополнялись не только студийными фото, но и работами местных фотографов-любителей, чьи имена были восстановлены во время полевых исследований. Неглюбскому фотографу Федору Ковалеву принадлежит наиболее ценный массив фотографий, запечатлевший сельскую жизнь на протяжении трех десятилетий от окончания Великой Отечественной войны. Портреты, групповые семейные фотографии, снимки семейных обрядов (свадьбы, похороны) обладают большой социальной и этнографической информативностью. В частности, семейные фотографии наглядно демонстрируют процессы трансформации неглюбского строя, одного из самых ярких явлений традиционной культуры белорусов. По результатам исследования Центром исследований белорусского культуры, языка и литературы НАН Беларуси готовится к изданию альбом «Неглюбка в фотографиях».

Литература

1. Абилова, Р. О. «Они всегда со мной»: к истории настенного фотоальбома / Р. О. Абилова // Вестник Чувашского университета. – 2015. – № 4. – С. 5–10.

2. Бойцова, О. Ю. Любительские фото: визуальная культура повседневности / О. Ю. Бойцова. – СПб. : Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2013. – 266 с.
3. Печурина, А. В. Увидеть необычное в обычном: исследования семейной фотографии / А. В. Печурина // Социологический журнал. – 2015. – № 2. – С. 92–97.
4. Стигнеев, В. Т. Век фотографии. 1894–1994: Очерки истории отечественной фотографии / В. Т. Стигнеев. – М. : Либроком, 2012. – 392 с.

Татаревич М.Б.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНО-ЭТНИЧЕСКОЙ ИНТЕГРАЦИИ МУСУЛЬМАН В БЕЛАРУСИ И ОСОБЕННОСТИ МЕЖЭТНИЧЕСКОГО И МЕЖКОНФЕССИОНАЛЬНОГО ДИАЛОГА

В современной культурологии и религиоведении повышенный интерес вызывает проблема становления мусульманской духовной традиции в разных регионах мира. На территории Беларуси веками присутствовала исламская культура, которую исследователи называют «литовско-татарской». Культурно-этническая интеграция мусульман в Беларуси исторически имела свои особенности, отличающие ее от интеграции мусульман в западноевропейских государствах. Культурно-этническая интеграция мусульман в Беларуси началась еще в XIV веке и внесла огромный вклад в становление белорусской культуры.

При этом теме интеграции исламской культуры в культуру Беларуси посвящено относительно мало исследований, что может быть связано с фактическим отсутствием в Беларуси трудных проблем в отношениях между мусульманами и представителями других религий (а сегодня культурно-этнические противоречия, чаще всего, вызывают интерес у исследователей).

Можно сказать, что мусульмане на территорию Беларуси пришли впервые не с мечом, а с торговыми весами. Они были купцами и путешественниками из стран исламского мира. Первыми мусульманами, которые появились здесь в XIV веке, были татары-липки из Крыма и Золотой Орды. Убегая от междоусобиц в Золотой Орде, они искали политического убежища у великих князей Литовских. Они были назначены в ВКЛ на воинскую службу, получили от властей хорошие владенья – на Виленщине и Минщине. Позже большинство из них перешло к «оседлым» занятиям.

Приход мусульман на территорию ВКЛ в европейском контексте сравним лишь с Боснией, уникален тем, что приход достаточно большой группы иноязычных и инокультурных людей не вызвал здесь почти никакой враждебности со стороны местного населения. Пришедшие на территорию ВКЛ мусульмане органично включились как в политическую структуру ВКЛ, так и в обще-белорусскую культуру. Занимаясь ремеслами и огородничеством, белорусские мусульмане особенных успехов достигли в воинском ремесле. Так, например, в 1319 году «татарские» отряды воевали против крестоносцев в передовых порядках войск князя Гедимина. И затем великие христианские князья приглашали татар-мусульман поселиться вокруг Вильно с тем, чтобы защищать столицу ВКЛ от потенциальной угрозы военных вторжений немцев (крестоносцев) и крымского ханства. В то время в ВКЛ количество «татар» (а, значит, и мусульман) составляло от пятидесяти до шестидесяти тысяч. В ВКЛ тогда были построены десятки мечетей. Со временем количество белорусских мусульман стало сокращаться, что, возможно, было связано с их военной специализацией, в силу которой они первыми погибали на войне.

В течение XV–XVII столетий мусульмане первыми из других религиозных групп создают на базе арабской графики уникальный алфавит, адаптированный для записи

белорусского языка, который в некоторых моментах по точности передачи звуков превосходит два другие белорусские алфавиты – кириллицу и латиницу. Изучая мусульманские тексты, эксперты могут восстановить белорусскую речь прошедших столетий, причем очень точно. Татары-мусульмане на территории ВКЛ написали тысячи книг, преимущественно, религиозного содержания – китабы. Они являются практически уникальным, в своем роде, образцом белорусско-язычного книгопечатания до XX века.

Татары верно служили своей новой родине – ВКЛ. Они храбро воевали с врагами за князя Витовта, называя его собственным ханом. Огромный вклад привнесли татарские воины в разрушение Тевтонского ордена под Грюнвальдом. Понемногу число исповедующих ислам на территории ВКЛ росло, и к XVI веку достигло приблизительно двухсот тысяч. В XVI веке численность татар на территории Речи Посполитой достигала четырнадцати – шестнадцати тысяч.

В начале XVII века власти Речи Посполитой стали притеснять местных татар, что проявлялось в ограничении избирательных прав татар, ограничении строительства мечетей и др. Именно в этот период большая часть татарских мусульман ассимилировалась, лишилась своего родного языка, а имена и фамилии татар видоизменялись под польские или литовские. Многие из татар тогда приняли католичество.

В XX веке, в период Гражданской войны, белорусские мусульмане прятали соседей-евреев от погромов. В БССР активных верующих мусульман массово репрессировали. В 1935 году закрывались и разрушались многие мечети. Узденского муллу с семьей власти насильно выслали на север Советского Союза. Власти расстреляли муллу и муэдзина из Смиловичей. Даже минскую мечеть закрыли в 1936 году и разместили в ее здании продуктовую базу. Мечеть в Минске вновь открыли оккупационные власти лишь в 1942 году.

Татары-мусульмане и их единоверцы в годы Великой Отечественной войны храбро защищали свою Родину. Под форменной гимнастеркой тысяч погибших находили мусульманские «иконки», представлявшие собой листочки бумаги, обернутые в кожу или материю, со священным текстом из Корана.

В годы советской власти, особенно до 1946 года, многие муллы (имамы) и простые мусульмане массово эмигрировали в Польшу. Это затрудняло в дальнейшем регистрацию властями религиозных общин. В годы советской власти самой крупной была община в городе Ивье. Верующим этой общины разрешалось приносить жертвы на Курбан-байрам, не работать по пятницам. Но при этом все были обязаны зарабатывать в колхозе минимум трудодней. В 1960 году власти распустили общину в городе Клецке. Единственной зарегистрированной общиной оставалась община мусульман в Муравщизне. Во второй половине восьмидесятых годов минувшего века первый муфтий Беларуси Исмаил Александрович, Лилия Канарская, муфтий Исмаил Воронович, Ибрагим Канапацкий, Якуб Якубовский были среди инициаторов национального и культурного возрождения Беларуси.

В 1994 году состоялся Первый Всебелорусский конгресс мусульман, после которого было основано мусульманское религиозное сообщество Республики Беларусь (с 2005 года его возглавляет Абу-Бекир Шабанович). При этом, после начала строительства Соборной мечети в Минске, появился второй муфтият – Духовное управление мусульман в Республике Беларусь (муфтий Али Воронович). Сегодня в Беларуси зарегистрированы тридцать мусульманских религиозных организаций, двадцать пять мусульманских религиозных общин (двадцать четыре суннитских и одна – шиитская), семь мечетей и Соборная мечеть в Минске. Всего в Беларуси, по примерным подсчетам, проживает тридцать тысяч мусульман. В Беларуси распространен ислам суннитского толка ханафитского мазхаба. Межэтнические браки являются традиционными, но не приводящими к полной ассимиляции татар. Основными языками общения для татар в

Беларуси являются белорусский, польский и русский, а в религиозной практике – арабский.

Одной из актуальных тем размышлений сейчас является проблема «исламского терроризма». Но само ее возникновение обусловлено событиями, происходящими за тысячи километров от Беларуси, никакого отношения к белорусским реалиям не имеет. Белорусские мусульмане веками мирно жили с представителями других религий, демонстрировали патриотическую позицию и внесли свой вклад в развитие белорусской культуры. Сегодня в Беларуси невозможны, по определению, межэтнические и межконфессиональные конфликты. И причина этому не только в том, что подобные конфликты преследуются по закону. Причина в традиционном менталитете всех жителей Беларуси – и белорусов, и татар, и евреев, для которого характерны добрососедство, уважение к другим культурам, межэтнические браки, стремление к культурному разнообразию и др.

По словам муфтия «Мусульманского религиозного объединения в Республике Беларусь» Абу-Бекир Шабановича, между христианством и исламом нет тех противоречий, которые могут привести к противостоянию: *«Как я, мусульманин, могу относиться плохо к представителю любого народа, любой религии, если меня в раннем детстве спас от смерти врач-еврей?! А во время войны моя мать, татарка, укрыла у себя дома спасавшихся от фашистов еврейских юношей. Мы, жители Беларуси, все родные люди друг для друга».* По словам Абу-Бекир Шабановича, белорусские татары больше всех берегут свои традиции: *«Религия сохранила нас, а мы сохранили религию. Хотя татарские праздники проходят у нас с местным колоритом, потому что культура Беларуси нам стала очень близкой. Здесь похоронены наши предки, а белорусский язык и для нас – это “матчына мова”»* [1].

При этом важно подчеркнуть, что толерантность в современном обществе Беларуси должна строиться не только на религиозной основе. Должна быть светская основа, четко разработанная правовая база, которая бы обеспечивала в стране право на различные взгляды, на свободу совести. И государственная политика Республики Беларусь направлена на содействие этнокультурному взаимодействию. Законодательством Республики Беларусь обеспечивается правовое регулирование конфессиональных отношений и их функционирование в обществе посредством законодательного закрепления принципов свободы совести и вероисповедания, утверждения равенства религий перед законом, а также признания неотделимости от общей истории народа Беларуси Евангелическо-лютеранской церкви, иудаизма и ислама (Закон Республики Беларусь «О свободе совести и религиозных организациях») [2].

Белорусское государство содействует строительству мечетей в разных регионах Беларуси. Мечеть для мусульман является пространством, на котором синтезируются разные формы не только религиозной, но и этнической культуры. В мечети в концентрированном виде представлено своеобразие этих культур. На сегодняшний день в Беларуси действуют девять мечетей: в Слониме, Новогрудке, Смиловичах, Видзах, Клецке, Ловчицах, Молодечно, Ивье, Минске. В Минской соборной мечети существует воскресная школа для представителей мусульманской культуры. Сегодня активизация храмового строительства является средством сохранения этно-конфессиональной особенности мусульман, возрождения их духовного наследия.

Важным фактором сохранения этнокультурной идентичности мусульман в Беларуси являются мусульманские летние лагеря: некоторые из них функционируют в Ивье и Новогрудке. Освоение базовых элементов мусульманской традиции происходит, в основном, через присоединение к религиозной культуре. Дети посещают мечеть, узнают основы исламской религии, что способствует их интеграции в мусульманское сообщество.

Исламские объединения являются важным фактором сохранения этно-религиозной идентичности мусульман. Часто соотечественники являются для них главным центром неформального общения, эмоционально и символически очень важных. Подобный характер

социальных связей является источником воспроизводства привычного универсума значений, интерпретаций и оценок явлений действительности и выступает средством поддержания легитимности привычной формы социальных институтов.

Необходимо отметить и роль традиционного коллективизма восточных народов в сохранении мусульманской идентичности в белорусском обществе. Сейчас на территории Беларуси действуют следующие объединения: татарские – «Аль-Китаб» (Гродно, Минск), Международный фонд развития татаро-башкирского духовного наследия «Чишма» (Минск); объединение чувашей – «Атал» (Гродно); объединения азербайджанцев – «Азербайджанская община «Азери» (Могилев), «Габустан» (Минск), «Конгресс азербайджанских общин» (Минск); дагестанцев – «Очаг» и «Горе» (Минск); сирийцев – «Сирийская община» (Минск); афганцев – «Афганская община» (Минск); казахов – «Елимай» (Минск); туркмен – «Бахар» и др.

Одним из доминирующих факторов адаптации мусульманской общины являются коммуникативные средства. Сейчас заметно сократилось количество телевизионных тематических программ, однако наблюдается увеличение информации о мусульманском сообществе Беларуси в пространстве Интернета. В социальных сетях существуют группы: «Ислам в Беларуси», «Мусульмане Беларуси», «Белорусские татары – потомки Золотой Орды» и др. Интересные сведения о мусульманах можно найти на сайте «Islam.by».

Многие объединения национальных меньшинств имеют свои личные периодические издания, на страницах которых публикуются материалы об истории и культуре мусульманских народностей, освещается текущая деятельность общественных объединений национальных сообществ («Байрам», «Жизнь», «Аль-Джихад», «Аль-Ислам» – татарские; «Габустан» – азербайджанское, «садами Афган» – афганское и др.). Издание некоторых из них осуществляется за счет Комитета по делам религий и национальностей.

Мусульманские общины являются постоянными участниками Всебелорусского фестиваля национальных культур. Нужно отметить, что этнокультурные традиции у мусульман хранятся на родном языке, однако письменная традиция теряется, потому что школы для обучения на их родном языке отсутствуют. В основном, воспитание в семье поддерживает знание языка в устной форме, однако письменная традиция со временем утрачивается.

Таким образом, исторически не существовало никаких антагонистических противоречий между татарами-мусульманами и представителями других религий в Беларуси. Культурно-этническая интеграция мусульман в Беларусь проявлялась в том, что татары-мусульмане активно участвовали в социально-политической, экономической, духовной и культурной жизни белорусского народа. Начиная с XIV века, белорусские татары-мусульмане сохраняли белорусский язык, обогащали белорусскую культуру, охраняли границы государства, активно участвовали в экономической жизни страны, мирно сосуществовали с соседями. И сегодня практически не существует тех проблем религиозно-идеологического характера между белорусскими мусульманами и представителями других религий, которые есть в мире. Поддержание и развитие толерантных, взаимно уважительных и равноправных взаимоотношений между сторонниками различных конфессий, которые существуют в настоящее время в Беларуси, является одной из основ дальнейшего успешного развития белорусского государства.

Литература

1. Мусульмане Беларуси [Электронный ресурс] // Беларусь Сегодня. – Режим доступа: <https://www.sb.by/articles/musulmane-belarusi.html>. – Дата доступа: 25.07.2020.
2. О свободе совести и религиозных организациях: Закон Респ. Беларусь, 17 дек. 1992 г., № 2054-ХП: в ред. Закона Респ. Беларусь от 04.01.2010 г. [Электронный ресурс] // Консультант Плюс: Беларусь. Технология 3000 / ООО «ЮрСпектр», Нац. центр правовой инф. Респ. Беларусь. – Минск, 2010.

ПЕРЕВОД БЕЛОРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НА ЯПОНСКИЙ ЯЗЫК КАК ВАЖНЕЙШИЙ ИНСТРУМЕНТ ТРАНСЛЯЦИИ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Началом белорусско-японских дипломатических отношений послужило признание Японией 28 декабря 1991 г. суверенитета Республики Беларусь. Официальной датой установления дипломатических отношений между двумя странами является 26 января 1992 г. Посольство Японии в Минске было открыто в январе 1993 г., а в июле 1995 г. – посольство Республики Беларусь в Японии. С этого периода идет тесное сотрудничество двух стран в сферах внешней торговли, здравоохранения, образования, сельского хозяйства [0, с. 290–291], а также культуры.

Перевод национальной литературы на иностранные языки является важным инструментом популяризации, трансляции и продвижения культурного наследия страны, служит средством межкультурной и межнациональной коммуникации, средством культурного диалога. Только благодаря художественным переводам происходит обогащение и развитие языка, распространение новых литературных жанров и стилей, художественных приемов, происходит сближение совершенно разных культур.

В настоящее время из белорусской художественной литературы на японский язык переведены и изданы в Японии следующие авторы [0, с. 384–385]: Василь Быков (роман «Мёртвым не баліць», переведен в 1967 г., повесть «Воўчая зграя», переведена в 1979 г., рассказы «Адна ноч», переведен в 1975 г., «Последняя граната», переведен в 1985 г. и «На возеры», переведен в 1969 г.); Светлана Алексеевич (произведения «Цинковые мальчишки», переведено в 1995 г., «Чернобыльская молитва. Хроника будущего», переведено в 1998 г., «Последние свидетели», переведено в 2000 г. и «У войны не женское лицо», переведено в 2008 г.). В 2019 г. в Японии была издана манга (комикс) по книге «У войны не женское лицо»; Андрей Федоренко (роман «Бляха» переведен в 2011 г.); Иван Шамякин (рассказ «Дзеці настаўніцы», переведен в 1969 г.); Михаил Лыньков (рассказ «Дзед Аўсей і Палашка», переведен в 1969 г.); Владимир Короткевич (роман «Блакiт і золата дня», переведен в 2002 г.); Янка Брыль (рассказ «Апоўначы», переведен в 1969 г.); Елена Попова (пьеса «Нужен муж для поэтессы», переведена в 2007 г.); Рыгор Бородулин (61 стихотворение: 51 стихотворение из сборника стихов «Ксты», переведен в 2007 г. и 10 стихотворений из сборника «Быць!», переведен в 2007 г.); Аркадий Кулешов (стихотворения «Маё пасведчанне», переведено в 1970 г., «День молодёжи», переведено в 1966 г. и «На переднем крае», переведено в 1970 г.); Янка Купала (стихотворение «А хто там ідзе?», переведено в 1952 г.).

В Республике Беларусь переводами произведений белорусских писателей на японский язык, а также японских авторов на белорусский и русский язык занимается Масако Тацуми, руководитель информационного центра японской культуры. Его переводу принадлежат четыре стихотворения классика белорусской литературы Максима Богдановича, которые он написал в стиле танка – 31-слоговой пятистрочной японской стихотворной формы, – «Ах, як спявае...», «Мілая, згадай...», «Дзіўна кволяя...», «Ўсё знікае...» [0, с. 395], а также одно стихотворение «Я хацеў бы спаткацца з Вамі на вуліцы...» [0, с. 4] (переводы осуществлены в 2012 г.): «Ах, як спявае / Сінявокая птушка / Ў муках каханья. / Сціхні, птушачка, сціхні, / Каб не тамілася я» («碧き目の / 鳥啼きもらず / 苦々苦々と / やむを請ひたし / 身沈まぬよう»). «Мілая, згадай: / Веяла цёплай вясной, / І вішні цвілі. / Калыхнуў я галіну, – / Беды цвет асыпаў нас» («君知るや / ゆく春息吹き / 桜花 / 我が枝ゆらせば / あはれ色散る»). «Дзіўна кволяя, / Ірдзяныя, жоўтыя, / Сіняватыя / Лісточкі асення / Крыноць ядвабам шляхі» («秋の葉の

/黄さす紅さす / おぼろ青 /道おほひしは /絹衣かな»). «Ўсё знікае / І следу нат не кіне, / Як шэры попел / Ад чорнага агнішча, / Развеяны вятрыскам» («あともなく /諸行消えゆく / 灰のごと /黒きほのを /風となるかな»). «Я хацеў бы спаткацца з Вамі на вуліцы / У ціхую сінюю ноч / І сказаць: / «Бачыце гэтыя буйныя зоркі, / Ясныя зоркі Геркулеса? / Да іх ляціць нашае сонца, / І нясецца за сонцам зямля. / Хто мы такія? / Толькі падарожныя, – папутнікі сярод нябёс. / Нашто ж на зямлі / Сваркі і звадкі, боль і горыч, / Калі ўсе мы разам ляцім / Да зор?» («あなたに会いたい、道の上で / 静かな青い夜に / そして言います / 「あの大きな星が見えますか? / 輝くヘラクレスの星座が / あそこまで私たちの日の光は飛んでゆき / 地球が太陽を追いかけます / いったい私たちは何者なのでしょうね? / 旅人一せめて天空のさすらい人であれば / なぜ地上では / いがみ合いに諍い、苦痛と嘆きに満ちて、 / いつになったら星までともに / 飛んでゆけるのでしょうか、私たちは?»»).

23 мая 2019 г. в литературном музее М. Богдановича г. Минска прошел вечер японской культуры «Вянок дружбы», на котором вышеуказанные переведенные танка классика белорусской литературы были представлены широкой публике.

Также из классиков белорусской литературы переведены на японский язык стихотворения Я. Коласа («Родныя вобразы», «Слова», «Беларусам») и Я. Купала («А хто там ідзе?», «Спадчына» [5, с. 122] (перевод осуществлен в 2012 г.). «Спадчына»: «Ад прадзедаў спакон вякоў / Мне засталася спадчына; / Паміж сваіх і чужакоў / Яна мне ласкай матчынай. / Аб ёй мне баюць казкі-сны / Вясеннія праталіны, / І лесу шэлест верасны, / І ў полі дуб апалены. / Аб ёй мне будзіць успамін / На ліпе бусел клёкатам / І той стары амшалы тын, / Што лёг ля вёсак покатам; / І тое нуднае ягнят / Бляянне-зоў на пасьбішчы, / І крык вароніных грамад / На могілкавым кладзьбішчы. / І ў белы дзень, і ў чорну ноч / Я ўсцяж раблю агледзіны, / Ці гэты скарб не збрыў дзе проч, / Ці трутнем ён не з’едзены. / Нашу яго ў жывой душы, / Як вечны свечач-полымя, / Што сярод цемры і глушы / Мне свеціць між вандаламі. / Жыве з ім дум маіх сям’я / І сніць з ім сны нязводныя / Завецца ж спадчына мая / Ўсяго Старонкай Роднаю» («祖国 / 古の曾祖父の世紀から / 私の元に祖国がとどまった / 味方と敵の間に / それは優しい母のように / 故郷は夢のおとぎ話のようだ / 春の雪は溶けた / 森でヒースはささやいた / 野原では櫛の木が折れた / 私の目を覚ましたのはこんな思い出 / こうのとりは菩提樹の上で鳴き続ける / そして朽ち果てた塚 / 村に寄り添って寝ている / 羊の子らは悲しみ / その声が牧場に響く / 多くの鳥たちの叫び / 墓場の上に群れ渡る / 白い昼も黒い夜も / 私はあらゆる所を見て回る / この宝に飽くことがあろうか / 雄の蜜蜂にまだ食べられていないか / 生きる心に宝を持ち / 炎の真実のように / 闇と深い森のうち / 狭い谷間で私を照らすように / 家族の思いは宝と生きる / とともに幻の夢を見る / 私の祖国がよんでいる / 故郷が持つ全ての頁で» (перевод – М. Тацуми).

Переводу М. Тацуми принадлежит стихотворение Сергея Дергая «Хірасіма» [6, с. 258] (яп. «広島»), посвященное атомной бомбардировке японского города Хиросима (перевод осуществлен в 2020 г.): «На каменні руін тваіх / Адвіты / На вечныя векі / Смерць і пакуты, / Хірасіма. / Попел жывы / Поўніць бязмежжа / І, не знаходзячы спакою, / Асядае ў нашых сэрцах. / Хірасіма. / Мы любім і помнім, / Мы шукаем і спадзяемся, / Мы верым і змагаемся. / Змагаемся, / Хірасіма. / Адна хвіліна, / Хвіліна жалобнага маўчання / У памяць таго, што было, – / Гэта вельмі мала, / Хірасіма. / Вечным маўчаннем гармат, / Цішыней вечнага міру / Ушануем памяць / Ахвар тваіх, / Хірасіма. / Прыйдзе час: / Уся зямля будзе ў веснім цвечце / І адродзіцца, уваскрэсене / Ціхая слава твая, / Хірасіма» (石の廃墟の上で / 永遠に / 君の姿は戻らない / 死と苦しみの / 広島 / 灰は / 混乱を生き埋めにし、 / そして、安寧は見つからず / 私たちの心の底で澱となる / 広島 /

私たちは愛し、忘れない / 私たちは探し続け、望みを捨てない /
私たちは信じ、支えよう / 私たちは支えよう / 広島を / 一分、 /
黙禱の一分で哀悼を捧げよう / 起こったことを思い出しながら /
ほんのわずかな時間であっても、 / 広島に /兵器による永遠の静寂、 / 世界の黙禱 /
記憶を讃えよう / 君の犠牲を / 広島の / いつか時が来る / 春、花が世界中に咲く時が /
そして、再生し復活する / 君の静かな栄光が / 広島の».

Необходимо отметить, что интерес у японских граждан к белорусской культуре возрастает с каждым годом, о чем свидетельствует повышенное внимание со стороны японцев к изучению белорусского языка и переводу художественных произведений с него на японский язык.

Таким образом, переводы белорусской литературы на японский язык знакомят не только зарубежных читателей с культурой и историей Беларуси, бытом, традициями, образом мыслей, но и популяризуют национальные художественные произведения среди самих белорусов, в том числе и во время различных вечеров, посвященных культурным отношениям Республики Беларусь и Японии.

Литература

1. Яроцкая, Ю. А. Белорусско-японские отношения на современном этапе / Ю. А. Яроцкая // Беларусь и славянский мир в интеллектуальном контексте времени : сб. матер. науч.-практ. конф., Брест, 15 марта 2018 г. : Брест. гос. ун-т им. А. С. Пушкина ; редкол. : Л. М. Калилец, Н. В. Самосюк. – Брест : БрГУ, 2018. – С. 290–291.

2. Киёсава, С. Переводы белорусской литературы на японский язык / С. Киёсава // Мова – літаратура – культура : VII Міжнар. навук. канф., прысвеч. 130-годдзю з дня нараджэння Я. Купалы і Я. Коласа, 27–28 верас. 2012 г., Мінск, БДУ : зб. навук. арт. / пад агул. рэд. Т. І. Шамякінай. – Мінск : Выд. цэнтр БДУ, 2012. – С. 384–389.

3. Багдановіч, М. Поўны збор твораў / М. Багдановіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – Т. 1. – 752 с.

4. Падарунак Максіму. Адзін верш у дваццаці перакладах // Маладосць. – 2016. – Снежань. – С. 4–11.

5. Купала, К. Выбранае / К. Купала. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1980. – 224 с.

6. Далекае – блізкае: знаёмствы, адкрыцці, дыялогі / уклад. В. Рацэвіч. – Мінск : Звязда, 2019. – Кн. 2. – 261 с.

Улейчик Н.Л.

(Республика Беларусь, г. Гродно)

КУЛЬТУРНЫЕ СВЯЗИ ЛИТОВЦЕВ ГРОДНЕНСКОЙ ОБЛАСТИ С ИСТОРИЧЕСКОЙ РОДИНОЙ В 2000-Е ГОДЫ

Литовцы в Беларуси составляют национальное меньшинство, представлены в Гродненской (преимущественно, в Вороновском и Островецком районах), Витебской (Браславский район) и других областях страны. Общее число литовцев в Беларуси, согласно Переписи населения, проведенной в 2019 году, составило 5 287 человек (в 2009 году – 5 087 человек), в том числе, в Гродненской области – 2 174 человека (в 2009 году – 2 153 человека).

Территориальное размещение литовцев Гродненской области неоднородное. Большинство (более 60 %) литовцев проживает в ареале белорусско-литовского пограничья, в зоне, от двадцати до пятидесяти километров, примыкающей к государственной границе Беларуси и Литвы. В этом ареале исторически существует ряд территориальных сельских групп (деревня Пелеса в Вороновском районе, деревни

Гервятты, Рымдюны, Гайголы, Гелюны, Гири, Керплашина, Книстушки, Митюны, Пелегринда, Петрики и другие – в Островецком районе). Здесь сложилась естественная литовская этнокультурная среда. В литовской этнологии ареал традиционного расселения литовцев северной и северо-западной Беларуси определяется как «этнические литовские земли» («etnineslietuvoszemes»), которые делятся на «Лидский край» («Lydoskraštis») и «Гервятский край» («Gervėčiųkraštis»). «Гервятский край» включает территориальные группы литовцев Островецкого (570 лиц литовской национальности), а также Сморгонского (136) и Ошмянского (75) районов. К «Лидскому краю» относятся территории с традиционным литовским населением Вороновского (410 лиц) и Лидского (315) районов. Территориальные группы литовцев пограничья есть в Гродненском (85 лиц) и, частично, в соседних районах. Кроме пограничного ареала, литовцы в том или ином количестве представлены диаспорически во всех других районах и городах Гродненской области. По темпам урбанизации литовцы уступают белорусам и полякам. Наиболее значительные группы городских литовцев представлены в городах Гродно (четыреста человек) и Лида.

Литовцы достаточно интегрированы в белорусский социум, являются его неотъемлемым элементом. Пограничный характер литовского населения определяется тем обстоятельством, что оно сосредоточено в диапазоне кросс-культурного пограничья и находится в ситуации постоянного взаимодействия с белорусами, поляками, русскими и другими этносами, и их культурами. Важно и то, что культура и идентичность литовцев западного и северо-западного регионов Беларуси несет на себе отпечаток «локальности», в которой литовская культурная аутентичность сформировалась в ситуации исторически перманентного «перехода» в континуальности «белорусское / польское / литовское / русское». Эти и другие обстоятельства в немалой степени предопределяет специфику культуры, культурных потребностей и идентификационных стратегий литовцев Гродненщины.

Институционализация национально-культурной жизни литовцев нашла свое отражение в деятельности общественных объединений. По данным Уполномоченного по делам религии и национальностей Республики Беларусь по состоянию на 1 января 2020 года в области зарегистрированы и действуют шесть литовских общественных национально-культурных объединений: ОО «Гимтине» (лит. «Gimtinė») (деревня Пелеса, Вороновский район), общественная организация «Гервятская община литовцев» (деревня Рымдюны, Островецкий район), Островецкое районное отделение «Гервятской общины литовцев» (город Островец), Гродненское ОО «Тевине» («Tėvynė») (город Гродно), Радунское ОО «Гинтарас» (лит. «Gintaras» (городской поселок Радунь, Вороновский район), Лидское ОО «Рута» (лит. «Rūta») (город Лида). Международная общественная организация «Клуб Гервечай» («Gervėčių klubas») (деревня Рымдюны, Островецкий район) объединяет выходцев из Гервятского региона, проживающих в разных областях Беларуси, а также в Литве, России, Канаде и США. Культурно-просветительская деятельность литовских национальных общественных объединений осуществляется на основе многовековых традиций непосредственно в традиционной среде проживания.

Необходимым и важным условием для удовлетворения этнокультурных потребностей белорусских литовцев является помощь исторической родины. В июле 1997 года правительство Литовской Республики приняло постановление «О программе культурно-образовательной поддержки литовских общин за рубежом на 1998–2000 годы». Основными целями программы являлись: оказание поддержки литовским общинам за рубежом, помощи в сохранении ими национальной культуры, родного языка, идентитета; оказание помощи литовским общинам за рубежом в поддержании и укреплении связей с Литвой; разработка и претворение в жизнь совместных проектов Литвы и литовских общин за рубежом, прежде всего, тех, которые обладают общественным и культурным

значением, представляют Литву за границей; создание возможностей литовским общинам за рубежом для всестороннего ознакомления с жизнью современной Литвы; оказание поддержки и поощрение литовских общин, с тем, чтобы они более активно формировали положительный образ Литвы за границей.

К реализации Программы были привлечены: министерство иностранных дел Литовской Республики, министерство образования и науки Литовской Республики, министерство культуры Литовской Республики, Литовское национальное радио и телевидение, Департамент региональных проблем и национальных меньшинств при правительстве Литовской Республики и другие государственные учреждения.

Департаментом региональных проблем и национальных меньшинств при правительстве Литовской Республики были разработаны конкретные направления и формы взаимодействия с соотечественниками, проживающими за рубежом: создание литовских школ, культурных центров и оказания им помощи, выпуск периодических изданий на родном языке, оказание поддержки литовским радио- и телестанциям, поощрение педагогов и работников культуры, с тем чтобы они вели работу по подготовке и проведению литовских государственных праздников и знаменательных дат, а также других мероприятий.

Национальный язык и традиционная культура выступают основными средствами культурной саморепрезентации литовцев Гродненской области. С этим связана позитивная ориентация на литовско-язычное образование. В этой связи в первоочередном порядке Республикой Литва поддерживается развитие литовского образования, деятельность культурных центров, издательское дело.

В Гродненской области функционируют две школы с литовским языком обучения – Пелясская средняя школа с обучением на литовском языке (с 1992 года) в Вороновском районе и Рымдюнская средняя школа с литовским языком обучения (с 1996 года) в Островецком районе. Содействовал открытию школы в Рымдюнах председатель клуба «Гервячей» (выходцев из Гервятского края), первый дипломат Литвы в Беларуси Альфонсас Аугулис. Большую помощь литовским школам оказывает республиканская община белорусских литовцев и Департамент региональных проблем и национальных меньшинств при правительстве Литовской Республики. Финансирует обучение юных соотечественников правительство Литовской Республики, курирует весь образовательный процесс белорусская сторона. В 2019–2020 учебном году в литовских школах Гродненской области обучались сто пятьдесят четыре учащихся. В Рымдюнском детском саду ведется воспитание детей на литовском языке (всего в группе двенадцать детей).

Выпускники литовских школ, получая аттестат о среднем образовании белорусского образца, могут выбирать любое высшее учебное заведение, как на территории Беларуси, так и Литвы. Профильные министерства обеих стран заключили между собой соглашение, согласно которому свидетельства об окончании этих школ признаются ведущими литовскими университетами. Чтобы поступить в вузы Литвы на бюджетной основе, для абитуриентов из Пелесы или Рымдюн необходим лишь аттестат с высоким средним баллом. Они не проходят ни тестирования, ни экзаменов. Кроме того, несколько дополнительных баллов абитуриент получает только за то, что он является выпускником литовской школы из Беларуси.

В 2013 году при посольстве Литвы в Минске были открыты лингвистические курсы для детей. Возможность изучать родной язык появилась и у взрослых: в Белорусском государственном педагогическом университете имени Максима Танка, помимо отделения литуанистики, где ведется подготовка учителей для литовских школ, открылась школа литовского языка.

В рамках программы международного сотрудничества с Институтом литовского языка Литовской Республики, в 2010 году на базе Гродненского государственного университета имени Янки Купалы был создан Центр литовского языка и культуры. Целью

Центра является популяризация и изучение литовского языка, культуры и истории Литвы. Литовский язык факультативно изучается на филологическом факультете Гродненского государственного университета имени Янки Купалы. По словам представителей литовских общин, литовские школы в Беларуси способствуют укреплению родного языка в раннем возрасте, стимулируют интерес к литовской истории, культуре и традициям.

Для координации деятельности школ литовского национального меньшинства в Беларуси и белорусского национального меньшинства в Литве создана белорусско-литовская комиссия в сфере образования. Ежегодное заседание комиссии проводится поочередно на территории сопредельных государств. В Гродно 14–15 декабря 2017 года состоялась очередная встреча представителей министерств образования двух стран, дипломатических ведомств, главного управления образования Гродненского облисполкома, руководителей школ с обучением на языке национальных меньшинств. Среди тем для обсуждения были вопросы состояния и развития систем образования в соседних странах, инициирования принятия нормативных правовых актов в области образования, развития и совершенствования деятельности учебных заведений. Работа комиссии способствует разработке обучающих программ; решению вопросов кадрового обеспечения, оздоровлению детей в детских оздоровительных лагерях Литвы и Беларуси, а также укреплению взаимного сотрудничества между учреждениями образования двух стран.

При поддержке как местных органов власти, так и исторической родины, литовские общественные объединения Гродненской области проводят значительную работу по сохранению, развитию и популяризации национальной культуры, традиций, сохранению исторической памяти литовцев.

В День восстановления Литовского государства (отмечается ежегодно 16 февраля) литовские национальные объединения Гродненской области получают приглашения из Генерального консульства в Гродно и из посольства Литвы в Минске для участия в праздничных мероприятиях. Представители литовской общины традиционно участвуют в проведении национального праздника Казюкас (в первую субботу марта), когда в старую часть Вильнюса съезжаются ремесленники из всех регионов страны и демонстрируют свое мастерство.

С 1998 года ежегодно, 6 июля, литовцы Гродненской области собираются на руинах Кревского замка, чтобы отметить День государства – годовщину коронации Миндовга, с именем которого связано начало становления Великого княжества Литовского. В празднике традиционно принимают участие литовские общественные объединения из Беларуси, гости из Литвы, местные власти, ученые, жители Крево и окружающих деревень. В этот день во всех городах и поселках Литвы, а также во всем мире – везде, где живут литовцы, в один и тот же час люди поют гимн Литвы, «Национальную песнь» В. Кудирки. Этот новый обычай очень быстро прижился и стал одним из самых любимых среди литовцев.

В 2010 году общественные объединения «Tėvynė» (город Гродно) и «Gimtinė» (деревня Пелеса), вместе с Гродненским горисполкомом и посольством Литвы в Беларуси организовали празднование шестисотлетия со дня Грюнвальдской битвы и открытие памятника Великому князю Витовту в деревне Пелеса. Открытие памятника состоялось в День святого Линаса (23 сентября 2010 года). В церемонии открытия памятника принимали участие официальные лица Литовской Республики, представители литовских общин Беларуси, руководство Вороновского района.

С тех пор ежегодно в сентябре на приходской праздник святого Линаса в Пелесе, в празднично украшенном храме, собираются местные литовцы и гости – представители посольства Литовской Республики в Минске, Генерального консульства в Гродно и Департамента литовцев зарубежья, министерства иностранных дел Литвы.

При содействии Департамента национальных меньшинств в городе Вильнюсе, в

2012 году в городе Гродно прошли мероприятия, посвященные Дню солидарности литовцев мира. Гродненское ОО «Тэвунэ» приветствовало соотечественников из Лидского, Рымдунского, Радунского, Пелясского общественных объединений, клуба «Gervėičių klubas» Островецкого района. Среди почетных гостей были: помощница депутата литовского Сейма Ниоле Бальчунене, представители Генерального Консульства Литовской Республики в Гродно, начальник отдела по делам религий и национальностей И. А. Попов. В завершение праздника гости посетили Августовский канал – колыбель трех народов.

Диалог литовцев Гродненской области с исторической родиной реализуется в рамках популяризации фольклорной культуры. Творческие коллективы Гродненщины представили литовскую культуру в празднике песен литовцев мира, который состоялся в Вильнюсе в рамках празднования 1000-летия Литвы, на международных конкурсах и фестивалях.

Стали практикой встречи руководителей Литвы с представителями литовских общин Беларуси. Одна из таких встреч состоялась накануне Рождества 2015 года. Президент Литовской Республики Даля Грибаускайте встретила в Беларуси с литовскими учителями и учащимися школ с литовским языком обучения из Беларуси, России, Польши.

С 2015 года министерство иностранных дел Литвы проводит семинар с литовской молодежью из Беларуси, Казахстана, России и Украины, целью которого является укрепление связей с проживающими за границей литовцами и лицами литовского происхождения. Приветствуя участников семинара 24 октября 2019 года, министр иностранных дел Литвы Линас Линкявичюс, отметил, что знакомство с краем предков будет способствовать укреплению национального самосознания, активному участию в общественной деятельности по укреплению связей с исторической родиной. Участники семинара посетили Сейм, где встретились с председателем Сейма и Комитета всемирного литовского сообщества Антанасом Винкусом.

Таким образом, представители литовской этнической группы, проживающие в Гродненской области, сохраняют и развивают культурные связи с исторической родиной. В свою очередь, правительство Литвы через реализацию программ связей с соотечественниками за рубежом решает очень важную для себя задачу – укрепление имиджа своей страны в мировом сообществе.

Чарнякевіч Ю.В.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

СІНТАКСІЧНЫЯ КАНСТРУКЦЫІ Ў ГАВОРКАХ ПОЎДНЯ БЕЛАРУСІ: ЕХАЦЬ НА КАНІ, НА КАНЮ – ЕХАЦЬ КАНЁМ

Даследаванні сінтаксісу гаворак розных рэгіёнаў Беларусі маюць даволі значную гісторыю. Гэта і асобныя манаграфіі, прысвечаныя аналізу сінтаксічных асаблівасцей беларускай дыялектнай мовы, і шматлікія навуковыя артыкулы на падобную тэматыку, і нават рэгіянальныя атласы, на якіх з дапамогай метаду картаграфавання паказваюцца тыя ці іншыя сінтаксічныя ўзаемаадносіны ў гаворках некаторых рэгіёнаў Беларусі [3]. Менавіта апошняя з’ява, як сцвярджае Ю. Л. Хвіланчук, сталася “адметнасцю новага стагоддзя” ў даследаванні сінтаксісу беларускіх народных гаворак [3, с. 55.].

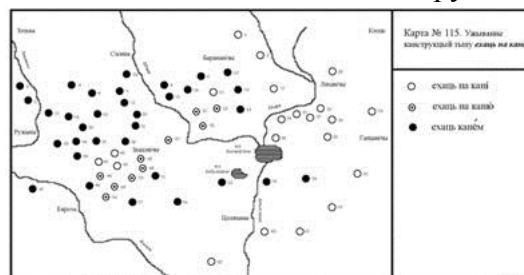
Паспрабуем паказаць магчымасці лінгвагеаграфічнага аналізу з дапамогай аўтарскага “Атласа гаворак паўночна-ўсходняй Брэстчыны” [4]. Падобны аналіз моўных фактаў выбраны намі невыпадкова. Як вядома, адным з найбольш дакладных спосабаў адлюстравання моўнага ландшафту рэгіёна з’яўляецца лінгвагеаграфічны (арэальны) метада даследавання, які заключаецца ў адлюстраванні фанетычных, марфалагічных і

лексічных з’яў на географічных картах. Для таго, каб атрымаць падобныя карты, была складзена праграма (апытальнік) па зборы фактычнага матэрыялу, вызначана сетка апорных населеных пунктаў, а таксама акрэслены прынцыпы афармлення сабраных звестак і ажыццёўлены збор моўных фактаў ад інфарматараў, якія пражываюць у паселішчах на тэрыторыі даследавання.

Прыведзеныя ў “Атласе гаворак паўночна-ўсходняй Брэстчыны” моўныя факты выяўлены асабіста аўтарам ў шасцідзсяці чатырох вясковых паселішчах падчас палявых даследаванняў на працягу 2005–2008 гадоў. Словы прыводзяцца ў спрошчанай фанетычнай транскрыпцыі, з абазначэннем націску. Як правіла, даследавалася маўленне жыхароў старэйшага пакалення ва ўзросце пераважна ад сямідзсяці да васьмідзсяці пяці гадоў. Пераважна інфарматарамі былі жанчыны, якія пражылі ў вёсцы ўсё сваё жыццё (тут нарадзіліся, выйшлі замуж) і звычайна не маюць сярэдняй адукацыі (скончылі тры або чатыры класы польскай школы).

На карце 115 “Атласа...” паказана распаўсюджванне сінтаксічных канструкцый тыпу *ехаць на кані, ехаць на каню – ехаць канём* [4, с. 130, карта 115].

Як бачна, згодна з картай, у гаворках Брэсцкай вобласці найбольш распаўсюджана сінтаксічная канструкцыя *йэхаць кан’о/м*. Гэтая форма выяўлена ў гаворках жыхароў Івацэвіцкага, Бярозаўскага, Баранавіцкага і Ганцавіцкага раёнаў Брэсцкай вобласці. Акрамя таго, падобная форма была адзначана і ў суседніх гаворках Зэльвенскага і Слонімскага раёнаў Гродзенскай вобласці.



Сінтаксічная канструкцыя, што супрацьпастаўляецца ўжо названай, – *йэхаць на кан’і*. Яна зафіксавана ў большасці абследаваных гаворак Ляхавіцкага, а таксама часткова Ганцавіцкага, Івацэвіцкага і Пінскага раёнаў Брэсцкай вобласці.

Найбольш цікавай для лінгвагеаграфічнага аналізу выяўляецца граматычны варыянт названай сінтаксічнай канструкцыі – *йэхаць на кан’у*. Гэтая форма адзначана ў гаворках жыхароў некаторых паселішчаў Івацэвіцкага, Баранавіцкага і Ляхавіцкага раёнаў. Але, як бачна з карты 115, ізагласа названай сінтаксічнай канструкцыі праходзіць невялікім пасам з паўднёвага захаду на паўночны ўсход Брэсцкай вобласці.

Заўважым, што на карце № 222 “Дыялекталагічнага атласа беларускай мовы” падобная форма *йэхаць на кан’у, на кон’у, на кун’у* адзначана даволі рэдка [Глава 1, карта 222]. Так, яна зафіксавана ў гаворках жыхароў адзінкавых вёсак Пінскага, Лунінецкага раёнаў Брэсцкай вобласці і паселішчаў Лельчыцкага, Ельскага і Брагінскага раёнаў Гомельскай вобласці (пункты 772, 793, 990, 991, 1025 на карце 222) [2, с. 767–771].

Вынікае, што праведзенае намі лінгвагеаграфічнае даследаванне дазволіла ўпершыню вызначыць, што названая сінтаксічная канструкцыя ў гаворках Брэсцкай вобласці мае больш шырокае распаўсюджванне, чым гэта лічылася раней. Магчыма, падобнае пашырэнне канструкцыі *йэхаць на кан’у* звязана з тым, што ў гэтых жа гаворках назоўнікі мужчынскага роду адзіночнага ліку ў форме меснага склону даволі часта маюць канчатак *-у*: *на лугу, на дубу, у саду, на пн’у, на кам’эн’у* [Глава 4, карты 101, 103, 106, 107 с. 123–126]. Магчыма, перанос граматычнага варыянта сінтаксічнай канструкцыі *йэхаць на кан’у* адбываецца паводле аналогіі з формамі меснага склону названых назоўнікаў.

Акрамя таго, на карце 115 рэгіянальнага “Атласа гаворак паўночна-ўсходняй Брэстчыны” можна ўбачыць больш яркава акрэслены арэал пашырэння сінтаксічных канструкцый *йэхаць кан’о/м* і *йэхаць на кан’і*: першая з іх лакалізуецца на поўначы і паўночным захадзе даследаванай тэрыторыі, другая – на ўсходзе. На карце 222 “Дыялекталагічнага атласа беларускай мовы” падобнае дакладнае акрэсленне арэалаў

правесці складана: згодна з матэрыяламі названай карты, у Брэсцкай вобласці даволі часта сустракаюцца варыянты сінтаксічных канструкцый *йэхац' кан'о/м* і *йэхац' на кан'і/*.

Такім чынам, можна зрабіць пэўныя высновы.

1. З дапамогай метадаў рэгіянальнай дыялектнай лінгвагеаграфіі – калі моўныя факты збіраюцца па больш густой сетцы апорных населеных пунктаў, – можна выявіць тыя або іншыя ізагласы, што не былі ўведзены ў навуковы ўжытак падчас агульнарэспубліканскіх лінгвагеаграфічных даследаванняў (напрыклад, даведацца пра пашырэнне канструкцыі *йэхац' на кан'у/ў* гаворках поўдня Беларусі).

2. Рэгіянальная дыялектная лінгвагеаграфія дапамагае больш ярка паказаць арэалы розных моўных з'яў, што былі зафіксаваны яшчэ падчас агульнарэспубліканскіх даследаванняў (напрыклад, дэманструе супрацьпастаўленне канструкцый *йэхац' кан'о/м* – *йэхац' на кан'і/ў* гаворках поўдня Беларусі).

3. Для таго, каб пацвердзіць або абвергнуць тыя моўныя факты, што былі ўведзены ў навуковы зварот ранейшымі даследчыкамі, трэба працягваць працу над рэгіянальнымі дыялектнымі лінгвагеаграфічнымі даследаваннямі ў розных рэгіёнах Беларусі, асабліва ў тых, дзе арэалы сінтаксічных канструкцый (а таксама фанетычных, граматычных, лексічных з'яў) накладваюцца адзін на другі (гэта, пераважна, зоны пераходных гаворак або тэрыторыі, дзе сустракаюцца дзяржаўныя межы суседніх з Беларуссю краін).

Літаратура

1. Дыялекталагічны атлас беларускай мовы : у 2-х ч. / АН БССР, Ін-т мовазнаўства імя Я. Коласа ; пад рэд. Р. І. Аванесавы [і інш.]. – Мінск : Выд-ва АН БССР, 1963. – Ч. 1 : Карты. – 350 с.

2. Дыялекталагічны атлас беларускай мовы : у 2-х ч. / АН БССР, Ін-т мовазнаўства імя Я. Коласа ; пад рэд. Р. І. Аванесавы [і інш.]. – Мінск : Выд-ва АН БССР, 1963. – Ч. 2 : Уступныя артыкулы, даведачныя матэрыялы і каментарыі да карт. – 971 с.

3. Хвіланчук, Ю. Л. Асноўныя этапы даследавання сінтаксісу беларускіх народных гаворак / Ю. Л. Хвіланчук // Весці Нац. акад. навук Беларусі. Серыя гуман. навук. – 2016. – № 3. – с. 52–59.

4. Чарнякевіч, Ю. В. Атлас гаворак паўночна-ўсходняй Брэстчыны / Ю. В. Чарнякевіч. – Мінск : Тэхналогія, 2009. – 255 с.

Шаладонава Ж.С.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

СІМВОЛІКА ВІНА Ў БЕЛАРУСКАЙ І УКРАЇНСКАЙ ПАЗЭПІ ПЕРШАЙ ПАЛОВЫ ХХ СТ.

З часоў старажытнасці вінаград, вінаградная лаза і “вытворныя” ад іх вобразы віна далучаюцца да знакавых культуратворчых і прыродных чыннікаў быцця, прыцягваючы нязменную ўвагу аматараў прыгожага пісьменства. Украінская даследчыца Н. Навуменка падкрэслівае асаблівае месца вінаграду ў прасторава-часавым кантэксце: “У розных культурах плады вінаграду абазначаюць сімвалічнае паяднанне чатырох стыхій: агню (сонца), паветра, вады і зямлі. Адны даследчыкі лічаць вінаград увасабленнем восені, іншыя – усіх чатырох пор года, элементы вінаграднага куста (лаза, гронкі, лісця) часта выкарыстоўваюцца ў іканапісе. Такім чынам, вінаград – гэта прататып Граду Боскага, віно – вобраз прамежкавай прасторы паміж небам і зямлёй, а вінаробства – апрацоўка гэтай прасторы, яе вяртанне ў першасныя касмічныя воды” [9].

Вобразы віна ў літаратурнай традыцыі выступаюць паказчыкамі цывілізацыйнага і культуры, адчування смаку і радасцей жыцця, маюць устойлівую семантыку, стасуюцца з

такімі магістральнымі амбівалентнымі тэмамі, як творчасць, каханне, сяброўства, весялосць, згуба, вар'яцтва і інш. Ва ўкраінскай культуры і літаратуры вобразы віна надзелены асаблівым статусам, абумоўленым даўнімі традыцыямі вырошчвання вінаграду і вінаробства ў краіне. У XIX стагоддзі ўжыванне віна было прэрэгатывай заможнай часткі насельніцтва, таму ўвядзенне вінных вобразаў у мастацкі кантэкст твораў пазначана сацыяльнай заангажаванасцю; выступала спосабам выкрыцця распуснага або злачыннага ладу жыцця, згубных звычак, проігрышнага пазіцыі ўладароў жыцця, і ўвогуле трапным сродкам негатыўнай канкрэтызацыі вобраза: *“Якби-то ти, Богдане п'яний, / Тепер на Переяслав глянув! / Та на замчище подививсь! / Упився б! здорово упивсь!”* [15, с. 357] У лірычнай мініяцюры Т. Шаўчэнкі *“Дівча любе, чорнобриве”* невялікая сюжэтная дэталі – дзяўчынка разносіць са склепу піва – выступае як характаралагічны элемент скажонага і несправядлівага раскладу рэчаў і нагода для аўтарскага медытатыўнага роздуму: *“Кому воно пиво носить? / Чому босе ходит?”* [15, с. 370]

У беларускай паэзіі напачатку XX стагоддзя таксама сфарміравалася пераважнае стаўленне да віна як панскага напою. *“Сам заморскае віно пі / І насі саеты”* [8, с. 89] – адказвае Бандароўна князю ў аднайменнай паэме Я. Купалы. Без меры л'юцца віны ў княжацкіх пакоях у купалаўскай паэме *“Гусяр”*, указваючы на марнасць і непрыстойнасць баўлення часу. Больш моцныя напоі (“вудка”, гарэлка) ў адпаведнасці з нацыянальнай традыцыяй узгадваюцца ў творах Я. Коласа. У паэме *“Новая зямля”* ўжыванне напою падчас панскага застолля ўспрымаецца як нагода для дэманстрацыі сацыяльнага статусу, празмернага выстаўлення розуму і гонару. Падкрэслена пагардлівае адасабленне паноў ад сваіх служак пазбаўляе застолле шчырых і радасных эмоцый, карнавальнай шырыні і размаху сапраўднага свята: *“Сядзяць паны як страхі тыя, / А міны важныя такія / ... Кілішкі “вудкай” наліваюць / І чаркі з чаркамі стыкаюць”* [6, с. 194].

Пазітыўная змястоўнасць вобраза віна не абыдзена ўвагай М. Багдановічам, што сведчыць на карысць яго творчых сувязей з еўрапейскай паэзіяй, у якой заўважны асаблівы піетэт у стаўленні да віннай тэмы. Прываблівасць і чароўнасць возера як келіха з віном ў аднайменным вершы М. Багдановіча ўзмацняецца яго арыгінальным параўнаннем, у якім аб'ядноўваюцца гарманічныя і хваляючыя прыродныя з'явы: *“У чарцы цёмнай і глыбокай / Плешча, пеніцца віно; / Хмелем светлым і халодным / Калыхаецца яно”* [2, с. 59].

І.-Б. Антоныч пашырае семантычную “ёмкасць” вобраза чаркі як сімвалу жыццёвага лёсу, прадстаўляючы яе як захавальніцу часу і ўвасабленне прыродных з'яў: *“В чаркі сріблісткі і чэрвоны / поналівалася весна”*. У вершы *“Вяселле”* натхненне і радасць творчасці паэт атаясамлівае з пахмеллем, якое дадаткова характарызуе ўрачыста-святочную атмасферу сімвалічнай спалучанасці паэтычна-песеннай і прыроднай стыхій, у чым выяўляюцца пантэістычныя асновы светапогляда паэта: *“Почалось так: упився я / від першых власных строф похмілля. / Був тільки місяць дружкойо / на мойму з піснёю весілля”* [1].

М. Багдановічам віно таксама звязваецца з прыроднай стыхіяй творчасці, натхнення. Паэт прыпадабняе творчасць віну менавіта ў здольнасці жыць, дыхаць, ап'яняць. Сіла ўздзеяння сапраўднай паэзіі падобіцца вытанчанай гульні вінных смакаў і водараў, якія з цягам часу толькі ўзрастаюць, робяцца ўсё больш насычанымі і моцнымі: *“Верш такі – як дар прыроды, / Вінаграднае, густое, цёмнае віно: / Дні ідуць, праходзяць годы, – / Але ўсё крапчэй, хмяльнее робіцца яно”* [2, с. 120].

Змяненне пажыўных ўласцівасцей вінных напою трактуецца вінаробамі як якасна розныя стадыі іх выпявання на працягу пазначанага працэсуальнасцю і зменлівасцю жыцця віна. Уяўленні пра эвалюцыю віна, пра тое, што яно, уплеценае ў прастору, жыве, дышае, памірае, бывае старое і маладое, пакладзена ў аснову паэтычных інтэрпрэтацый гэтага таямнічага ў сваёй чароўнай прыцягальнасці і зменлівай жыццёвасці напою. У санеце *“Старое віно”* І.-Б. Антонычам разгортваецца паэтычны паралелізм: жыццё віна і

жыццё чалавека. У цішыні старога склепу лірычны герой назірае, як некалі жыватворная вадкасць у сваёй пераспелай сіле раструшчвае пляшкі і бяследна знікае ў бездані пяску. Гэты сімвалічны малюнак наводзіць на роздумы аб пераходнасці чалавечага існавання, у якім выхад за прадвызначаныя быццёвыя межы можа абярнуцца знікненнем і бяспамяцтвам, эсхаталагічным растварэннем у бездані прасторы і часу. Паэтычныя высновы І.-Б. Антоныча набліжаюцца да сакраментальных ў сваёй быццёвай мудрасці радкоў з паэмы Якуба Коласа “Новая зямля” аб тым, што “*Ніхто з граніц сваіх не выйдзе, / З законаў, жыццём напісаных*”: “*І ми, бувае, нашої також / Бажаем дійсності розбити стіни, / Дарма що, може, кинувши їх пута, / Ми б розіллялись на незнані ріні*” [1].

Атрыбуты вінапіцця – хмель, хмельны солад, хмель валасоў, келіх пенны, карчомны чад, вакхавыя ружы і г. д. – і вершы віннай тэматыкі арганічна ўспрымаюцца ў кантэксте паэзіі дваццятых гадоў мінулага стагоддзя. Шэрагу творцаў указвалася на непрымальна багемныя адценні мастацкай палітры, недапушчальную цікавасць да варыяцый хмелю, свавольнае апяванне разгулу і чаркі. Падобныя з’едлівыя выпадкі крытыкі бліскуча парыраваў М. Рыльскі, паставіўшы віно ў адзін асацыятыўны рад з маладосцю, узвышанымі памкненнямі, жыццялюбствам і аптымізмам: “*Молодість не розпач топить в склянці, / А вином окроплює порив*” [10, с. 98]. Хмель і віно ўспрымаюцца паэтамі неад’емнымі спадарожнікамі натхнення і творчага ўзлёту, падкрэсліваюць несумяшчальнасць творчасці з прагматычнай зададзенасцю, рэгламентацыяй і абмежаваннем. Працэс паэтычнага азарэння Я. Пушчам уяўляецца як экстатычна-прагнае спажыванне-трансфармацыя жыццёвага матэрыялу і, як вынік, ап’яненне творчасцю: “*Красу жыцця / Я поўнай чарай п’ю*” [14, с. 134]. Польскі пісьменнік, культуралаг Я. Парандоўскі ў сваёй працы “Алхімія слова” тэарэтычна абгрунтаваў дабратворнае ўздзеянне ўмеранага спажывання віна на творчы працэс: “*Віно надае палёт, яснасць думцы, і тую асабліваю радасць, якая творыць гармонію, лад, прыемнасць... Стакан добрага віна, выпіты пад час творчасці, расейвае змрок, распальвае ўяўленне, акрыляе думку – ключом пачынаюць біць метафары, разгортваюцца шырокія разгалінаванні самых нечаканых асацыяцый*” [12, с. 124]. Я. Колас з гумарам адзначае вітальную сілу ўздзеяння напояў, іх ўласцівасць разнастаіць жыццё, прыўносіць у яго дыянісіскае буйства эмоцый, асалоду, натхненне, прадставіўшы бутэлі на святочным стале як “*Крыніцы бурнага натхнення, / Мінут вясёлых, ажыўлення*” [Кол, с. 112]. Падчас тостаў сялянскага святочнага застолля, звязанага з “мудрым словам”, узаемапаразуменнем і родавай згуртаванасцю герояў, адбываецца падсумаванне прайдзенага жыццёвага этапу, яго духоўнае асэнсаванне.

Віно афармляе сімваліка-паэтычную інтэрпрэтацыю тэмы кахання ў вершы У. Жылкі “Віно звініць” (1924). Лірычны герой верша прапаноўвае каханай насычаную палітру пачуццяў, колераў і смакаў “*У келіху, да краю поўным, / Чырвона-цёмнае, бы кроў*”. Віно, якое “ў якасці міфалагічнага знака, атаясамлівалася з крывёю чалавека, а кроў, у сваю чаргу сімвалічна ўспрымаецца матэрыяльным субстратам душы, – гэта формула і зрабіла магчымым адносіны да ўжывання віна як да вопыту прычасця бажаству – праз віно здзяйсняецца трансцэндэнтаванне як пераадоленне наяўнага чалавечага статусу на карысць адкрыцця боскага складніка душы, у віне цялеснае змыкаецца з духоўным” [16, с. 130]. Да краю поўны келіх і гасціннае запрашэнне: “*Прыйдзі і ні!*” дэманструюць душэўную шчодрасць і шырыню пачуццяў, самаадданасць і высакародства героя, які нібы сам раствараецца і “гарыць іскрыста” ў чароўным напоі кахання. “*У патаемна-цёрпкім хмелі*” чакаецца смелае і відовішчнае здзяйсненне чароўных сноў, заповітных спадзяванняў, высокіх парыванняў духу, насуперак непрыгляднай рэальнасці. Віно ўвыразнівае памкнёнасць духу, дэкларацыю жыццёвых каштоўнасцей героя, стымулюе памежна шчырае, палкае выяўленне-адкрыццё ўласнай душы. Эмацыянальнай дамінантай верша У. Жылкі выступае агучаная ў канцы натхнёная прага радасцей жыцця, але здзяйсненне гэтага адчайнага парыву магчыма толькі праз ратавальнае пазбаўленне-

забыццё сумна-драматычнай рэальнасці, выхад у трансцэндэнтнае вымярэнне: *“Праз лёс крывавай і лядачы / Я прывяду цябе к вясне... / О, ўсё згубіўшы да астачы, / Ты знойдзеш радасці ў віне!”* [5, с. 71]

Апошнія радкі верша выразна перагукваюцца з “Незнаёмкай” (1906) А. Блока, дзе агучана прага жаночасці і прыгажосці, наталенне якой таксама магчыма толькі праз забыццё і сыход ад рэальнасці. Віно выступае своеасаблівым медыятарам паміж будзёнасцю існавання і выхадам да трансцэндэнтнага: *“В моей душе лежит сокровище, / И ключ поручен только мне! / Ты право, пьяное чудовище! / Я знаю: истина в вине”* [3, с. 187].

Аналітычна-разважлівы погляд на свет скрозь магічную прызму “празрыстай шклянкі крышталёвай” надае лірычнаму герою верша М. Рыльскага “Чырвонае віно” цвярозасць і пранікнёнасць думкі, далучае да сфер вышэйшага ведання, філасофскіх ісцін. Урачысты малюнак адвечнай прыроднай велічы і характва, адценены чырванню хмельнага напою, прыўносіць разважлівасць, мудры спакой прыняцця жыцця ў яго хуткаплыннасці і зменлівасці, пераасэнсаванне каштоўнасцей і прыярытэтаў: *“Керуй на озеро покою / Свои шукання молоді; / Все, что осталось за тобою, – / Лишь след веселья на воді”* [10, с. 132].

Віно як крыніца задавальненняў і весялосці праяўляе свае гаючыя ўласцівасці. У кантэксце верша мы назіраем, як пазбаўляецца трывог і пакут стомлена душа героя, і такім чынам, расчытваецца вядомая са старажытнасці формула: “Віно – лекар”. Праз імкненне да еднасці і гармоніі са светам, пазбаўленне ад смутку і перажыванняў з-за не знойдзенага шчасця, нязбыўшыхся мар і надзей, прыманне жыцця як свята з простымі штохвіліннымі радасцямі рэалізуецца дыянісііскі пачатак аўтарскага светаадчування, выразна акцэнтаваны заключным “вінным акордам”. Менавіта віно праз яго спажыванне сімвалічна надзяляе магчымасцю паміраць і адраджацца: *“Минають дни, минает лето... / Але нащо тужить за ним? / Прозору склянку вцерьт налито / Вином червоним і хмільним!”* [10, с. 132]

Па меркаванню Цыцэрона, сяброўская гутарка паміж адукаванымі людзьмі ні з чым не параўнальная па прыемнасці, калі яна суправаджаецца віном. Выяўленае ў вершы У. Жылкі “Пентаметры” сяброўскае застолле абрамляе глыбокадумныя філасофскія развагі пра хуткаплыннасць маладосці, насычанасць і разнастайнасць форм і праяў жыцця, метафарычным увасабленнем якіх з’яўляецца поўны келіх віна, што аб’ядноўвае аднадумцаў і надае асаблівую ўрачыстасць моманту спасціжэння-адкрыцця ісціны: *“Келіхі, сябры, паўней! Асыпаюцца яблыняў кветы, / Гіне вясны характва – бела-ружовы убор, / Дзеці ўздыхаюць на ім, але мудрага яснасць няўзрушна; / Там, дзе распукаўся квет, к восені вышнее плод. / Келіхі сябры паўней! Час прызначаны кожнай праяве: / Моладасць прочкі міне. Сталасці прыйдзе чарга!”* [5, с. 81]

Такім чынам, вершы “віннай” тэматыкі ў беларускай і ўкраінскай паэзіі знамянуюць праяву дыянісііскай прагі духоўнага разняволення, жыцця, кахання, услаўленне іх радасцей, вітанне паэтычна-творчага пачатку ва ўспрыманні рэчаіснасці, сцвярджэнне яе каштоўнаснай шкалы. Віно выступала для паэтаў атрыбутам паўнакроўнага і яркага жыцця, каталізатарам душэўных і жыццёва-творчых сіл, крыніцай экстатычнага натхнення і знакам узвышэння над паўсядзённасцю, сімвалам высокіх ісцін. Акрамя таго, віно і застольная атрыбутыка прыўносілі свае нюансы ў партрэт лірычнага героя, умацнялі матывы лірычнай спавядальнасці, душэўнага вылучвання, задавалі па-філасофску роздумнае вымярэнне рэчаіснасці. Піетэт, з якім аўтары ставіліся да тэмы, можа быць звязаны з культавым значэннем віна ў хрысціянскай і антычнай традыцыі, і таму “чырвона-цёмнае, бы кроў” віно можа ўспрымацца як адна з варыяцый сакральнай вобразнасці ў паэтычнай спадчыне, паказчыкам яе духоўнай культуры і цывілізацыйнага статусу.

Літаратура

1. Антонич, Б.-І. Повні тексти творів. [Электронны рэсурс] / Б.-І. Антонич. – Рэжым доступу: <https://www.ukrlib.com.ua/books/author.php?id=25>. – Дата доступу: 07.05.2015.
2. Багдановіч, М. Поўны збор твораў: у 3-х т. / М. Багдановіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – Т. 1 : Вершы, паэмы, пераклады, наследаванні, чарнавыя накіды. – 751 с.
3. Блок, А. Стихотворения. Поэмы / А. Блок. – М. : Дрофа ; Вече, 2004. – 413 с.
4. Жылка, У. Выбраныя творы / У. Жылка. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 1998. – 358 с.
5. Колас, Я. Збор твораў у чатырнаццаці тамах / Я. Колас. – Мінск : Маст. літ., 1972–1978. – Т. 6 : Паэмы “Новая зямля” і “Сымон музыка”. – 1974. – 624 с.
6. Купала, Я. Збор твораў: у 7-мі т. / Я. Купала. – Мінск : Навука і тэхніка, 1972–1976. – Т. 5 : Паэмы. Пераклады. – 1974. – 592 с.
7. Науменко, Н. Мотивы винограду та вина в украінській і болгарській поезіі. [Электронны рэсурс] / Н. Науменко. – Рэжым доступу: <http://dspace.nuft.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/336/3/528.pdf>. – Дата доступу: 21.05.2017.
8. Рильский, М. Зібрання творів в дваццяті томах / М. Рильский. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. I : Поезіі, 1907–1929. Проза, 1911–1925. – 535 с.
9. Парандовский, Я. Олимпийский диск. Алхимия слова / Я. Парандовский. – М. : Прогресс, 1982. – 528 с.
10. Пушча, Я. Збор твораў у 2-х т. / Я. Пушча. – Мінск : Маст. літ., 1993. – Т. I : Вершы, паэмы, артыкулы (1922–1930). – 382 с.
11. Шевченко, Т. Кобзар / Т. Шевченко. – Київ : Веселка, 1998. – 486 с.
12. Юдин, Н. Л. «Накрыты праздничные столы»: опыт философской аналитики предметного универсума праздника / Н. Л. Юдин // Человек. – 2004. – № 6. – с. 123–132.

Языкович В.Р.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ОПЫТ РАБОТЫ БЕЛОРУССКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ ПО ИЗУЧЕНИЮ И СОХРАНЕНИЮ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

В решение задачи изучения, ревитализации и популяризации историко-культурного наследия белорусского народа большой вклад вносит профессорско-преподавательский состав и сотрудники, выпускники и студенты Белорусского государственного университета культуры и искусств (БГУКИ). В ходе многолетней кропотливой работы педагогов и ученых, художественных руководителей и участников творческих коллективов получают актуальную интерпретацию памятники традиционной культуры, включая образцы народно-песенной и инструментальной культуры, хореографического фольклора, традиционных ремесел и многое другое.

Для организации эффективной работы по сохранению, развитию и популяризации ценностей белорусской культуры большое значение имеет интеграция образовательного, научного и художественно-творческого направлений работы коллектива университета. В ходе учебно-воспитательного процесса большое внимание уделяется освоению ценностных и мировоззренческих оснований традиционной культуры, изучению ее разножанровых форм и проявлений. В учебные планы по специальностям университета включены дисциплины, изучение которых обеспечивает формирование системы знаний о традиционной культуре: «Этнография, мифология, фольклор белорусов», «Белорусский танец», «Белорусский традиционный костюм», «Традиционное ткачество», «Устное народное творчество», «Мифология белорусов», «Народное декоративно-прикладное

искусство», «История народного костюма», «Фольклорный театр», «Народное изобразительное искусство», «Традиционная праздничная культура белорусов» и др. Профессорско-преподавательским составом университета ведется значительная работа по подготовке учебных изданий и материалов, помогающих изучать различные направления традиционной культуры.

Для закрепления практических навыков работы по сохранению традиционной культуры большое значение имеет эффективная организация учебной и иных видов практики. Важным направлением совершенствования профессиональной подготовки студентов в области традиционного искусства является выступление на столичных и региональных концертных площадках, постоянное взаимодействие с организациями культуры и творческими коллективами. Ежегодно ансамбли, оркестры и другие коллективы БГУКИ принимают участие в праздничных мероприятиях, выступают с концертами и творческими проектами как в нашей стране, так и за рубежом. Разработанные студентами и педагогами сценарные и постановочные материалы широко используются в деятельности культурно-просветительных и образовательных учреждений.

Совершенствовать подготовку специалистов в области традиционной культуры помогают постоянные профессиональные связи с ведущими учреждениями культуры страны – Национальным художественным музеем Беларуси, Национальным историческим музеем Республики Беларусь, Белорусским государственным музеем народной архитектуры и быта, музеем древне-белорусской культуры на базе Центра изучения белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси, региональными краеведческими и историческими музеями, а также ведущими творческими коллективами.

Важным направлением научно-исследовательской работы коллективов кафедр этнологии и фольклора, хореографии, народного декоративно-прикладного искусства БГУКИ является проведение полевых экспедиций с целью сбора и систематизации фольклорных материалов. В результате многолетних полевых исследований был собран большой объем эмпирических материалов, которые используются в творческих проектах, в процессе ревитализации старинных обрядов, например, обряда «Вождение и похороны стрелы» в Ветковском районе Гомельской области [2].

На протяжении значительного периода ППС, сотрудники и студенты кафедры хореографии проводили фольклорные экспедиции в историко-этнографические регионы Беларуси, по результатам которых составлены алфавитный, жанровый и топологический каталоги; созданы фоно-, нота-, фото- и фильмотека, которые активно используются в учебном процессе. Опубликованы справочные издания «Белорусские народные танцы, хороводы, игры», «Хороводы, танцы, игры: наличие фольклорных материалов в фондах отраслевой научно-исследовательской лаборатории белорусского танцевального творчества»; репертуарные сборники: «Сценические танцы на основе белорусского фольклора», «Венок белорусских танцев», многочисленные учебные и учебно-методические пособия. На основе полученных в ходе экспедиции материалов доктор искусствоведения, профессор Ю. М. Чурко подготовила монографию «Белорусский хореографический фольклор: традиции и современность» [3].

Сотрудники и студенты кафедры народного декоративно-прикладного искусства участвовали в многочисленных фольклорных экспедициях, в ходе которых изучили традиционные приемы изготовления произведений народного искусства, было приобретено большое количество аутентичных предметов. По тематике традиционного декоративно-прикладного искусства ППС кафедры опубликованы монографии [4], учебные пособия, статьи. Студентами и педагогами выполнено большое количество экспериментально-творческих работ по таким художественным направлениям как керамика, ткачество, гобелен, соломоплетение, роспись, деревообработка и другим.

В рамках деятельности лаборатории народно-инструментального творчества

проведена значительная работа по популяризации традиционных белорусских народных музыкальных инструментов (дуды, свирели, дудки, трубы, окарины, соломки, парные дудки, поршневые дудки и др.), накоплен опыт изготовления традиционных инструментов, разработана методика обучения игре на народных духовых инструментах.

Научными коллективами на базе университета выполнены научные задания государственной программы «Культура Беларуси на 2011–2015 годы», направленные на изучение, возрождение и сохранение традиционной белорусской культуры. В тесной кооперации с учеными Центра исследования белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси выполнялось задание «Разработать методологию фиксации и репрезентации явлений нематериального культурного наследия (на материале основных видов и жанров традиционной культуры)», создан соответствующий электронный ресурс.

Для обеспечения высокого уровня изучения и интерпретации феноменов народной культуры большое значение имеет подготовка и защита диссертаций по соответствующей тематике. В диссертации О. А. Лобачевской на соискание ученой степени доктора искусствоведения «Белорусский народный текстиль: традиции и художественные новации в XX веке» осуществлена концептуальная репрезентация белорусского народного текстиля в измерении этно-художественных традиций и современных новаций. Автором дано определение художественного канона, выявлена его структура и этно-художественные признаки, разработаны принципы ареальной типологизации народных тканей, сформулирована проблема культурного влияния на Беларусь западноевропейских ремесленных традиций; разработана концепция визуализации новой культурной парадигмы в белорусском текстильном творчестве в XX столетии [1]. В диссертациях на соискание ученой степени кандидата искусствоведения были исследованы различные аспекты становления и современного бытования традиционных видов искусства: О. А. Терешонок «Тенденции и особенности развития художественной керамики Беларуси на рубеже XX–XXI веков», А. И. Гурченко «Исполнительский фольклоризм в Беларуси на рубеже XX–XXI вв.: основные тенденции и особенности развития», А. В. Сурба «Беларуская дуда ў кантэксце ўсходнееўрапейскай традыцыі: тыпалогія, дэкор і канструкцыйныя асаблівасці».

Получены интересные результаты по проблематике традиционной культуры в диссертациях на соискание ученой степени кандидата культурологии Г. В. Вахтомова «Конфигурация традиционной культуры восточнославянского пограничья (на материалах Гомельско-Брянско-Черниговского региона)», С. К. Кононович «Рэпрэзентацыя нематэрыяльнай культурнай спадчыны ўстановамі культуры Рэспублікі Беларусь», Д. В. Герасимёнка «Музеефікацыя сядзібна-паркавых комплексаў Рэспублікі Беларусь як сродак актуалізацыі гісторыка-культурнай спадчыны».

В ряде диссертаций по педагогическим наукам проанализированы актуальные направления, методы и формы воспитательной работы, направленной на освоение ценностей традиционной культуры: Л. Л. Рожкова «Фарміраванне нацыянальнай самасвядомасці падлеткаў сродкамі фальклору ў аматарскіх мастацкіх калектывах», Н. В. Петухова «Фарміраванне эстэтычнага ўспрымання прыроды ў падлеткаў – удзельнікаў аматарскіх фальклорных калектываў», Е. С. Сочнева «Формирование семейной культуры студенческой молодежи на основе белорусских народных традиций».

Большую работу по изучению и популяризации аутентичного фольклорного наследия Беларуси проводят творческие коллективы кафедры этнологии и фольклора: ансамбли «Талака», «Этносуполка», «Стрела», «Раме» и другие. Начиная с 2007 года, в университете ежегодно проводится международная научно-практическая конференция «Аутентичный фольклор: проблемы сохранения, изучения, восприятия», в которой принимают участие отечественные и зарубежные специалисты в области прикладной культурологии.

Значительных успехов в исполнении произведений, репрезентирующих песенные

традиции белорусского народа, добились творческие коллективы кафедры белорусского народно-песенного творчества. Педагоги и студенты кафедры в своей исполнительской практике оригинально трактуют богатейшее наследие белорусской народно-песенной культуры. Одним из прославленных коллективов университета является ансамбль «Валачобнікі», творческое становление и развитие которого проходило под руководством замечательного специалиста в области традиционной песенной культуры, заслуженного работника культуры БССР, профессора С. И. Дробыша. В репертуар ансамбля включены белорусские календарно- и семейно-обрядовые песни, передающие особенности традиционной культуры различных регионов Беларуси. Выступления ансамбля отличает необыкновенная энергетика, динамичность сценического действия, гармоничный синтез разнообразных художественных средств и приемов, умелое сочетание сольных и хоровых, хореографических и инструментальных партий. В процессе действия, разворачивающегося на сцене, создается целостная картина культурного мира белорусов, в которой представлены важные события традиционного календаря и этапы жизненного цикла человека, воссоздаются ключевые фольклорные образы и элементы обрядов. Более тридцати лет ансамбль успешно концертирует как в нашей стране, так и за рубежом, побывал во многих странах Европы и на других континентах, где ярко представил культуру Беларуси, завоевал много призов и наград.

Широко известен в нашей стране и зарубежом народно-песенный ансамбль «Грамніцы», в творчестве которого ярко воплощается стремление донести до слушателей красоту и богатство белорусского песенного фольклора. Для творческой манеры коллектива характерна особенная лиричность исполнения. Сольные и хоровые партии звучат задушевно, проникновенно, передают большую палитру настроений и переживаний, сопровождающих различные события и этапы жизни в традиционном социуме. Тонко подобранный репертуар позволяет не только полноценно реализовать вокальные способности и артистический талант участников, но и передать раздумья о человеческой жизни.

Ансамбль солистов «Белорусская песня» стал настоящей творческой мастерской по изучению и сохранению белорусского песенного фольклора. Творческую манеру этого женского коллектива отличает экспрессия, мощная энергетика, проявление жизнеутверждающего начала. Сольные и хоровые партии звучат ярко и выразительно.

Важным художественным событием, в подготовке которого приняли участие ведущие ансамбли кафедры, стало исполнение музыкальной поэмы «Весна» по мотивам белорусского песенного фольклора (композитор – кандидат искусствоведения К. Ю. Яськов), премьеры которой состоялась на сцене Белорусской государственной филармонии и была высоко оценена специалистами.

Знаковым художественным коллективом университета является уникальная капелла белорусских народных духовых инструментов «Гуды». В инструментальном составе капеллы представлены традиционные духовые инструменты (дудки, жалейки, окарины, дуды, деревянные пастушьи трубы, рога, соломки).

Значительную часть репертуара фольклорного ансамбля «Баламуты» составляют белорусские народные песни и припевки. Каждая программа ансамбля является своеобразным фольклорным спектаклем, живым, динамичным, наполненным народным юмором и шуткой.

Традиционными для кафедры хореографии стали постановка фольклорных программ и проведение фольклорных вечеров, которые готовятся на основе материалов, собранных в ходе экспедиций. Данная форма работы, соединяющая научный и творческий аспекты, позволяет студентам овладеть навыками исследовательской работы, реализовать свой креативный потенциал в форме авторской режиссерско-постановочной, репетиционной и исполнительской деятельности. Примером оригинального творческого проекта кафедры хореографии стало театрализованное представление по мотивам

весеннего фольклора, включающее танцы, игры и песни, с успехом показанное на площадке Белорусского государственного музея народной архитектуры и быта.

Педагоги университета добились значительных успехов в изучении и творческом воплощении традиций народного декоративно-прикладного искусства Беларуси. Результатом многолетней кропотливой работы стало возрождение многих видов, технологий и приемов традиционного декоративно-прикладного искусства (керамика, соломоплетение, ткачество, роспись ткани, деревообработка). Университетская школа имеет тесные профессиональные связи с методическими центрами народного творчества, домами ремесел в регионах Беларуси, народными мастерами.

Вовлечение в исследовательскую деятельность по сбору, изучению и творческой обработке фольклора, активное участие педагогов и студентов в проектах и фестивалях, посвященных презентации образцов традиционной культуры, являются основой для подготовки специалистов высокого уровня, прививает любовь к родной культуре.

Литература

1. Лобачевская, О. А. Белорусский народный текстиль: художественные основы, взаимосвязи, новации / О. А. Лобачевская. – Минск : Белорус. наука, 2013. – 527 с.
2. Цень стралы: культурныя і вербальныя коды традыцыі / пад рэд. Р. Кавалёвай, В. Калацэя. – Мінск : ІВЦ Мінфіна, 2018. – 190 с.
3. Чурко, Ю. М. Белорусский хореографический фольклор: традиции и современность / Ю. М. Чурко. – Минск : Четыре четверти, 2016. – 388 с.
4. Шаура, Р. Ф. Развіцце народнага выяўленчага і декаратыўнага мастацтва Беларусі ў другой палове XIX – пачатку XX ст. / Р. Ф. Шаура. – Мінск : БДУКМ, 2006. – 262 с.

ЧАСТКА 4

ГИСТОРЫКА-КУЛЬТУРНАЯ СПАДЧЫНА, МУЗЕІ, ЗАКАЗНІКІ, ТРАДЫЦЫЙНАЯ КУЛЬТУРА І ФАЛЬКЛОР

Агеева Л.Е.
(Республика Беларусь, г. Минск)

РЕДКИЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ БЕЛОРУССКИХ РУШНИКОВ

Несмотря на то, что народные ткани исследуются давно и множеством авторов, среди изображений на них все еще можно встретить редкие образцы, трактовка которых исследователями не рассматривалась. Поэтому в данной статье нами будут рассмотрены два белорусских рушника, один из которых находится в коллекции Музея древнебелорусской культуры АН Беларуси (рис. 1), а второй опубликован в монографии О. Е. Фадеевой в 1994 году [10, с. 8] (рис. 3). В нашей статье рассматриваются отдельные изображения на этих рушниках, которые, вероятно, имеют отношение к одному культу.

Народные ткани включают в себя разные типы символики: изображения растений, животных, людей, композиции из геометрических знаков, графические идеограммы, которые, как отмечалось Е. Н. Клетновой, могут быть правильно поняты лишь при изучении лежащих в основе их идей [5, с. 113]. Рушник, изображенный на рисунке 1 недавно поступил в коллекцию МСБК и пока не атрибутирован. Его особенностью является бордюрный орнамент по всем сторонам рушника, а концы с обеих сторон завершаются мотивом «домика» (рис. 2).

Рис. 1 – рушник из коллекции Музея древнебелорусской культуры, середина XX века

Рис. 2 – фрагмент рушника № 1 с мотивом «домика»

Рис. 3 – белорусский рушник из Могилевской области, 1890 г. [10, с. 108].

Рис. 4 – монограмма с рушника № 3

Рис. 5 – налобник намитки, конец XIX века, деревня Усышки Быховского уезда, Могилевской области [7, с. 214, рис. 43-1]

Рис. 6 – могильный «теремок», деревня Борки Кличевского района, Могилевской области [4, с. 242]

Рис. 7 – старообрядческие надгробные памятники с имитацией «теремков» [3, с. 27]



Стилистические особенности данного рушника позволяют отнести его к, так называемым, королевским рушникам. Для королевских рушников характерно сочетание

белого и красного цветов с богатым орнаментом по всему полю рушника.

Ткацкий промысел в Кролевце был основан с часов возникновения этого поселка, в 1601 году, в 1863 году на фабрике работало 208 ткачей. В конце XIX века ткачество стало кустарным промыслом. Чаще всего кролевцевские рушники представляют из себя нарядные свадебные рушники и набожники, которыми украшались иконы. Типы таких рушников встречаются не только в Украине, но и в Беларуси, на Смоленщине, а также в Южной России.

Рассматриваемый нами рушник содержит ряд изображений, которые позволяют возможность интерпретировать его назначение: топоры-лабрисы, утки, трехсвечники, вазоны с цветами, а также стилизованные домики, которые идут отдельно в компановке по три штуки по краям рушника. Бордюры из стилизованных топоров окаймляют все изображения, кроме домиков. Как известно, топоры в древности считались и орудием труда, и оружием, а изображение его считали оберегом. Само изображение топора может отождествляться со словами «крепкий» и «сильный». Его многочисленное изображение в орнаменте ритуального рушника может говорить о желании усилить идею оберега многократно. В круг оберегаемых символов входит трехсвечник, который когда-то был культовым предметом. Он мог символизировать абстрактное понятие жизни вообще, в частности, прошлое, настоящее и будущее, а в христианское время связываться с Троицей. Значение вазона с цветком можно трактовать как желание процветания. Изображение уток символизирует свадьбу, так как в фольклоре эти птицы фигурируют как сваты не только в Беларуси, но и в России, в Вологодской губернии, Украине, Болгарии. В форме утки пекли свадебный курник в России, в Томской области [9, т. 5, с. 383].

Изображение домиков за пределами вышеуказанных символов, отделенных тремя широкими красными полосами, может свидетельствовать о том, что этот символ, вероятно, связан с культом предков. Основанием для такого суждения могут служить старообрядческие традиции создавать для умерших на надгробиях так называемые «теремки» (рис. 6) [4, с. 242], а позднее – кресты с крышами, которые имитируют домовину (рис. 7) [3, с. 27]. Такие могильные домики существовали в Беларуси, начиная с XX века. Еще одна из таких могил с «теремками» в Оршанском уезде в конце XIX века опубликована О. А. Лобачевской по архивным материалам [7, с. 67]. А сочетание крестов с крышей, имитирующих домовину, можно встретить в настоящее время на кладбищах в разных регионах Беларуси.

К данному культу, скорее всего, можно отнести и второй рушник, конца XIX века из Могилевской губернии (рис. 3) [10, с. 108]. Три странных изображения сверху могут восприниматься как мифические существа. Принимая во внимание специфику древнего мышления, эти существа, скорее всего, изображают светлячков, которые, как и муравьи, считались в древности душами предков. Насекомое имеет длинные усы, шесть лапок, а светящееся брюшко, изображенное на рушнике, показано как лучистый (сверкающий) круг. Способность светлячков светиться в темноте отождествлялось в древности со светом звезд на небе, которые могут и упасть с неба на землю. До сих пор существует поверье о падающей с неба звезде, как об упавшей с неба душе, что означало новую душу, завершившую свой жизненный путь и ушедшую в мир иной. О том, что данный рушник может быть связан с культом предков, может говорить также изображение большого количества крестов под изображением «светлячков».

Может показаться, что изображение насекомых на рушниках маловероятно. Однако в древности существовал культ насекомых не только, к примеру, в Египте, где жук скарабей считался священным. На Полесье сохранились предания о культе паука, изображение которого можно увидеть на белорусском рушнике середины XX века (Воложинский район, Минской области) [2]. Изображение пчел – на белорусском рушнике из Могилевской области [8, с. 127]. По поверьям лужичан, жук-водомер («счастливый жучок») приносит счастье. Если выловить его из воды левой рукой и носить при себе в

кошелечке или в кармане, принесет удачу или позволит найти деньги [9, т. 2, с. 226]. Души предков могли превратиться в бабочку и других насекомых. Существовали представления о душе человека и ее странствиях после смерти в первые сорок дней после смерти. В связи с этим существовал обычай на подоконнике (на столе, подле икон) оставлять воду, хлеб, полотенце, чтобы душа могла поесть, умыться и утереться [9, т. 3, с. 228].

Рушник из Могилевской области интересен еще одной деталью – четырехкратным изображением одной монограммы между светлячками (рис. 4). Это еще один способ обозначить знак семьи. Похожие знаки в XX столетии довольно редко встречались в народных тканях. Чаще на рушниках можно встретить вышивки инициалов или фамилии хозяйки, например, на рушнике начала XX века из Могилевской области: «*Е. Е. Данилова*» [10, с. 142], или «*Х. Т.*» – в Гомельской области» [10, с. 70]. В XIX столетии пользовались популярностью тамгообразные знаки, один из них, похожий на трехсвечник, воссоздан по оригиналу XIX века З. И. Зиминой, и выявлен О. А. Лобачевской в Российском этнографическом музее в Санкт-Петербурге (рис. 5) [7, с. 214, рис. 43–а]. Это – так называемый налобник на головном уборе (намитке), состоящий из многократно повторяющейся графемы длиной примерно пятнадцать сантиметров, напоминающей трехсвечник. Знак изображается то в прямом, то в перевернутом виде. Этот образец намитки имел хождение в деревне Усышки Быховского района, Могилевской области в XIX веке. Похожий знак зафиксирован нами на рушниках и фартуке из Смоленской области [1].

В итоге можно сделать вывод, что на белорусских рушниках встречаются редкие изображения, связанные с культом предков. Изображения в виде «теремков» на ножке, похожие на старообрядческие надмогильные домовины, выявлены нами только на кролевецких рушниках из Украины. Другое изображение душ предков в виде «светлячков» свидетельствует о том, что в древности существовали верования в инкарнацию души, в нашем случае – в светлячков. Также возможно, что изображение насекомого связано с тотемом семьи с фамилией Жуковы.

Литература

1. Агеева, Л. Е. Графема сарматского типа в народном орнаменте смоленских рушников / Л. Е. Агеева // Традиції і сучасні стан культури і мастацтваў. – Мінск: Права і эканоміка. – 2018.
2. Агеева, Л. Е. Обрядовая кукла Филлиповка и ее символика в народном орнаменте / Л. Е. Агеева // Історія релігій в Україні: наук. щорічник. – Т. 2. – Львів: Логос. – с. 88–94.
3. Велецкая, Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов / Н. Велецкая. – М.: Наука, 1978.
4. Дучыц, Л. Язычніцтва старажытных беларусаў / Л. Дучыц, І. Клімковіч. – Мінск: Харвест, 2014. – 368 с.
5. Клетнова, Е. Н. Символика народных украс Смоленского края / Е. Н. Клетнова. – Смоленск, 1924.
5. Лобачевская, О. А. Белорусский народный костюм / О. А. Лобачевская, З. И. Зиминая. – Минск: Бел. наука, – 2013. – 280 с.
6. Лобачевская, О. А. Белорусский народный текстиль / О. А. Лобачевская. – Минск: Бел. наука, 2013. – 527 с.
7. Лабачэўская, В. А. Повазь часоў. Беларускі ручнік / В. А. Лабачэўская. – Мінск: Беларусь, – 2009. – 209 с.
8. Славянские древности. Этнолингвистический словарь / под ред. Н. И. Толстого. – В 5 т. – М.: Международные отношения, 2004–2012.
9. Фадзеева, В. Я. Беларускі ручнік / В. Я. Фадзеева. – Мінск.: Полымя, – 1994. – 328 с.

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ КОНЦЕПТЫ КАК ЧАСТЬ ЭКОЛОГИИ КУЛЬТУРЫ

Современные технологии проникают во все сферы жизни общества. Не стала исключением и Республика Беларусь. Тем не менее, в условиях ускоряющегося темпа жизни и появления инноваций, для человека как никогда важным становится ощущение душевного комфорта, непосредственно связанного с понятием «своего пространства», включающего не только городское жилище (квартиру), деревенский дом либо коттедж, но и примыкающее к ним природное окружение, пространство улицы, поселения, городского района. Как и сотни лет назад, на первое место выступает стремление к защищенности и уюту, а дом по-прежнему осознается, подобно представлениям наших предков, как микрокосм, словно повторяющий в себе структуру макрокосма и одновременно связанный с ним. В конце XX – начале XXI веков при планировке жилища, оформлении его интерьера возникла тенденция обращения к восточным практикам фэн-шуй – поэтическому, философскому взгляду китайцев на природу. Тем не менее, в белорусской культуре также присутствуют устойчивые представления о природном начале, духовности жилого пространства, что составляет часть емкого понятия «экология культуры», предложенного Д. С. Лихачевым, и ставшего чрезвычайно актуальным в последнее время. Ученый справедливо отметил, что любовь к родине «начинается с малого – с любви к своей семье, к своему жилищу, к своей школе. Постепенно расширяясь, эта любовь к родному переходит в любовь к своей стране – к ее истории, ее прошлому и настоящему, а затем ко всему человечеству, к человеческой культуре» [6]. И именно знакомство с традициями способствует возникновению данного чувства, приобщению к родной культуре. В белорусской науке данное понятие применительно к этномузыкальной традиции рассматривала З. Я. Можейко, справедливо отметив следующее: «Постановка проблемы экологии культуры обусловлена необходимостью создания благоприятных условий для проявления гуманистической сущности человеческого бытия, его художественного наследия, раскрывающих общую интенцию искусства, основная функция которого – защищать механизмы духовной жизни человека» [7, с. 5]. Экология культуры в современном обществе должна выступать одним из компонентов патриотического воспитания. Этому содействует, в том числе, и возрождение традиционных мифопоэтических представлений об окружающем пространстве, его одухотворение. Подобные взгляды отражены в белорусских пословицах и поговорках, песенном фольклоре, сказках, легендах и преданиях, орнаменте одежды и декоре жилища.

Непосредственно с понятием «экология культуры», детализируя его, связано сочетание «дух места» (*genius loci*), актуализирующее духовное, мифопоэтическое восприятие пространства, сочетающего в себе материальные и духовные объекты. Согласно философии М. Хайдеггера, «человек ... принимает присутствие, наличие Места, как дар», если бы он не являлся постоянным преемником этого дара, то «человек не был бы человеком» [8, с. 398]. Данное явление выступает наиболее устойчивым, поскольку существует в ментальности нескольких поколений, независимо от места их последующего проживания. И даже несмотря на исчезновение, разрушение материальной среды, сохраняется духовная составляющая понятия. Особенно ярко дух места проявляется в случае кардинальной смены среды бытования. Например, на территории Сибири и Дальнего Востока выходцы с белорусских земель конца XIX – начала XX веков до настоящего времени сумели сформировать особый «белорусский» характер поселений, не ассимилировавшись вследствие иноэтнических влияний.

«Дух места» оживает, прежде всего, в топонимике, сохраняющейся в памяти сотни

поколений, которые держаться своей местности, не уезжают оттуда (например, деревни Судилы Климовичского района, Могилевской области, Родевичи Логойского района и Роличи Вилейского района, Минской области и др.).

Наиболее выразительно дух места сохранился именно в сельских поселениях, где архитектурная застройка гармонично сочетается с природными ландшафтами, сакрализованными в народной памяти: ряды старых лип и дубов, сельские дороги, урочища, сакральные камни, кресты и криницы. Вот почему важно сохранять и сами места, и народную память о каждом рукотворном и нерукотворном объекте: это национальная память, отличающая один народ от другого, позволяющая сохранить не только традиции и культуру, но и глубинные ментальные структуры, что также влияет на жизнеспособность всего этноса.

Таким образом, жилое пространство включает в себя не только само жилище (дом, квартиру), но и, шире, территорию поселения (города), окрестных ландшафтов, страны.

В традиционном укладе сельской жизни немаловажную роль в коммуникации и культурной жизни жителей играла главная, центральная улица в поселении. И это восприятие сохранилось в современном пространстве не только поселков и агрогородков, но и крупных городов. Здесь своеобразной трансформацией указанных представлений выступает создание пешеходных улиц со своей внутренней жизнью. В Минске это улицы в пределах Верхнего города, где организуются культурные мероприятия с говорящим названием «Пешеходка». Еще более развита в данном плане концепция создания пешеходной улицы в Могилеве, где проходят и выставки народных ремесел, и арт-инсталляции представителей современных искусств. Именно благодаря перечисленным мероприятиям и творческим пространствам Беларусь считается одной из привлекательных стран для туристов.

В сельской среде и малых городах Беларуси в наибольшей степени сохраняется и соотношение пространств (природное окружение – поселение – главная улица с размещенной на ней церковью, костелом либо двумя храмами друг напротив друга, магазином, сельским клубом – двory и дома). В некоторых деревнях и бывших местечках сохраняется даже тип застройки, выработанный здесь на протяжении столетий, исходя из ландшафтно-географических условий, только строительные материалы меняются на более современные и практичные. Сохраняются и элементы декора, выполнявшие ранее, в первую очередь, апотропейную функцию: оберег от неблагоприятных внешних воздействий. Поэтому даже сегодня в такой среде остается понятным поэтический песенный образ колядных песен, обращенных к хозяину дома: «У тваім дварку, як у вянку». Это указание и на защищенность пространства, и на его упорядоченность, и на цикличность времени как годового, так и жизненного. Такое уподобление рукотворного создания кругу в последующем прослеживается и при возведении городов, что указывает на стойкость глубинных представлений о гармоничном пространстве. Неповторимый колорит духу места придает и то, что в традиционной культуре природа одухотворялась, свидетельством чему выступают представления о хозяевах определенной местности. Так, в лесу хозяйничал лесовик, водной стихией заправляли водяной и болотник, хозяйственные постройки и жилье имели своих защитников: хлевника, овинника, гуменника, банника (лазника), домовика («хатника»). Чтобы не разозлить этих духов, существовал своеобразный кодекс поведения в лесу, у реки или озера, отражающий постулаты бережного отношения к природе и всему окружающему. Эти представления не исчезли и в наше время, являясь основой создания экологических и мифологических троп в белорусских заповедниках и заказниках, в частности, в Березинском биосферном заповеднике.

Даже в современном мире понятие уюта, защищенности, теплоты по-прежнему во многом связано с многовековыми представлениями об устоявшемся укладе жизни, наличии и размещении объектов интерьера. Устойчиво сохраняется и структура жилого

пространства. Примечательно, что эти традиции проявляют свою жизнеспособность не только в сельском, но и в городском жилище.

Так, особый статус в народном жилище имела «покуць» («кут», красный угол). Согласно мифопоэтическим представлениям, она располагалась в восточной части дома, в углу возле окна, тем самым обнаруживая семантическую связь с восходящим солнцем, возрождающейся жизнью и, как следствие, благополучием и здоровьем. Здесь размещались иконы и рушники, висела лампадка, хранились дорогие семейные реликвии, символизировавшие память рода. Красный угол был непосредственно связан с хозяином, закрепляя его главенствующую роль в семье: «Сядзіць гаспадар усё на покуце, / А на ім сьвіта ўся ў золаце» [4, с. 228, № 294]. Во время свадьбы в красном углу усаживали молодоженов, сюда же в календарных песнях приглашались персонажи, воплощающие праздник и выступающие символом содействия семье на протяжении года: «Два сокалы шэранькія / На куце сядзелі» [2, с. 54–55, № 42]; «А я сваю каляду... / Ды на покуце пасаджу» [4, с. 121, № 126]; «Сядзь, спарыш, на покуце» [3, с. 471, № 349 р].

Непосредственно с красным углом был связан стол. Данный предмет интерьера играл основополагающую роль во время, как календарных, так и семейных обрядов. Его основная функция – своеобразная связь, единство всей семьи, разных поколений. Стол фигурирует в многочисленных поверьях, прогнозирующих, в первую очередь, достаток или бедность семьи, здоровье. Как можно заметить, даже в современный период стол располагается либо у окна, либо в центре помещения. По-прежнему, особенно в важные семейные даты, сохраняется его консолидирующая функция – собирать вместе несколько поколений.

Феномен и уникальность неразрывной связи человека, его жилища (микрокосма) и всего окружающего ландшафта (макркосма) стремятся сохранить городские и региональные этнографические музеи, а также некоторые современные агроусадьбы.

Наиболее информативным и функциональным в данном плане выступает Белорусский государственный музей народной архитектуры и быта, расположенный в деревне Строчицы, Минского района). Создание экспозиции осуществлялось в свое время в соответствии с научными принципами. Несомненным достоинством музея является то, что здесь выставляются не новоделы, а аутентичные дома, перевезенные из регионов их постройки и размещенные в соответствующих секторах в строгой привязке к ландшафтными особенностям местности. Скрупулезно сохранен здесь и интерьер домов, и уличная застройка, то есть, создатели стремились передать именно тот «дух места», о котором упоминалось выше. Поэтому логичной и целостной в данном пространстве выступает организация народных праздников (Спас, Коляды, Купалье), фольклорных фестивалей, известных далеко за пределами нашей республики (наиболее удачный проект – «Камяніца»). Популярностью пользуется музей и у молодоженов для проведения свадебного обряда с сохранением аутентичных черт.

Наряду с государственным музеем, создававшимся на протяжении многих лет по строго разработанной научной концепции и в современный период выполняющим не только музейно-экспозиционную, но и научно-исследовательскую функции, в Республике Беларусь успешно функционирует и частный скансен – музейный комплекс старинных ремесел и технологий «Дудутки». Это значит, что коммерческая деятельность может успешно сочетаться с позиционированием национально отличительных черт белорусского народа, вносить особый вклад в сохранение экологии традиционной культуры, памяти и духа определенного места. Пространство существования музея выбрано неслучайно и характеризуется богатой историей, связью с белорусскими шляхетскими родами Быховцов и Ельских. Имение Дудичи известно с начала XVII века, современный музейный комплекс начал создаваться в 1994 году. Как указывалось выше, в отличие от Белорусского государственного музея народной архитектуры и быта, Дудутки, в первую очередь, делают ставку на коммерческую составляющую. Однако при формировании

экспозиции из построек-новоделов учредителям музея удалось сохранить необходимую атмосферу типичной для белорусов гармонии природного, материального и духовного. Сам комплекс больше похож на центр небольшого местечка. Тем не менее, здесь имеется и собственная действующая церковь, и гостиница «Птичь», и гостевой дом с баней, и корчма (с шинком), и многочисленные мастерские, представляющие все характерные для Беларуси народные промыслы и ремесла, и торговые ряды для продажи сувенирной продукции. В музейном комплексе организуются традиционные календарные праздники (Крещение, Масленица, Пасха, Купалье («Свята Сонца»), праздник трех Спасов), корпоративы и семейные торжества. Наиболее привлекательным как для белорусов, так и для иностранных гостей считается проводящийся в Дудутках на протяжении многих лет фестиваль исторической реконструкции «Наш Грюнвальд», дающий возможность прикоснуться к истории, увидеть связь прошлого и современного. Подобные функции выполняют парк истории «Сула», комплекс «Дукорскі маёнтак».

Еще одним примером удачного сочетания нескольких составляющих традиционной среды бытования, сохранения и развития экологии культуры в самом широком ее понимании, передачи особенностей духа места являются белорусские мемориальные музеи-усадьбы. Целостностью и единством концепции в данном случае отличаются места, связанные с жизнью и деятельностью выдающегося классика белорусской литературы Якуба Коласа и формирующие единое пространство-мемориал в пределах Столбцовского района Минской области: Николаевщина, Альбуць, Окинъчицы, Ласток, Смольня. Мемориальные усадьбы гармонируют с современной сельской и коттеджной застройкой Столбцов, и в то же время, позиционируют те особенности традиционного уклада жизни и мышления крестьянина XIX столетия, которых, возможно, не хватает сегодня для полноценного существования личности: понимание себя как мировой частицы, от поведения которой зависит, в конечном итоге, жизнь и равновесие всей системы (то, что в современной физико-математической науке называется «эффектом бабочки»); философское восприятие радостных моментов и неприятностей как преходящих, осознание цикличности времени и всего бытия.

Для формирования преемственности между поколениями (а большинство экскурсий в филиалах организуется именно для школьников) важным является сохранение в усадьбах аутентичных элементов, играющих ключевую роль в осознании космоса белорусской традиционной культуры: красный угол («покуть») и стол, рушники, печь и, так называемый, «бабин кут», природное окружение, включающее вековые дубы, густые липовые кроны, пасеку и т. д.

Возможно, в плане дальнейшего развития такого важного в патриотическом и идеологическом смысле понятия, как экология культуры, в современной Республике Беларусь при сохранении и дальнейшем функционировании перечисленных музеев, а также агроусадоб не хватает еще одного направления, популярного во всей Европе, – создания музеев-рекреаций. Данный вид музея совмещает функции и структуру скансена, однако он словно включается в жизнь и события давно минувших столетий, чему способствуют и сотрудники таких учреждений, одетые, согласно моде соответствующих эпох (Средневековья, XVIII, XIX веков) и имитирующие типичные для того времени бытовые сцены из жизни деревни, города, ремесленных и торговых предместий. Туристы проводят в таких музеях несколько дней, проживая в гостиницах с интерьерами прежних времен, пробуя традиционные национальные блюда.

Таким образом, в современный период понятия «экология культуры» и «дух места» являются чрезвычайно важными для развития как отдельной личности путем осознания ее принадлежности к определенной культуре и нации, так и всего государства, сохранения его независимость и индивидуальность в мировом пространстве.

Літаратура

1. Воложинский, В. Г. Минск в легендах, мифах и преданиях / В. Г. Воложинский. – Минск: ФУАинформ, 2012. – 352 с.
2. Вяселле. Песні: у 6 кн. / склад. Л. А. Малаш; муз. дадат. З. Я. Мажэйка. – Мінск: Навука і тэхніка, 1980. – Кн. 1. – 680 с.
3. Жніўныя песні / уклад. А. С. Ліса; уклад. муз. часткі В. І. Ялатаў; рэд. А. С. Фядосік. – Мінск: Навука і тэхніка, 1974. – 816 с.
4. Зімовыя песні / уклад., сістэм. тэкстаў, уст. арт. і камент. А. І. Гурскага; рэд. М. Я. Грынблат. – Мінск: Навука і тэхніка, 1975. – 736 с.
5. Легенды і паданні / склад. М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі; рэд. тома А. С. Фядосік. – 2-е выд., дап. і дапр. – Мінск: Бел. навука, 2005. – 552 с.
6. Лихачев, Д. С. Экология культуры [Электронный ресурс] / Д. С. Лихачев. – Режим доступа: ecologia-cultur.ucoz.ru/load/9-1-0-4. – Дата доступа: 04.01.2011.
7. Можейко, З. Я. Экология традиционной народно-музыкальной культуры: нематериальная культура Беларуси в свете социально-экологических проблем / З. Я. Можейко. – Минск: Бел. наука, 2011. – 147 с.
8. Хайдеггер, М. Время и бытие / М. Хайдеггер // Время и бытие: статьи и выступления / М. Хайдеггер. – М., 1993. – с. 391–406.

Анцыповіч М.В.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ГІСТАРЫЧНЫЯ НАРАТЫВЫ АСЭНСАВАННЯ УНІЯЦТВА НА БЕЛАРУСКІХ ЗЕМЛЯХ (XVI–XIX СТСТ.)

Сучасная форма існавання гістарычнага наратыва заключаецца ў ненавязлівым суіснаванні ў адным корпусе крыніц, як зафіксаваных візуальных вобразаў, так і пісьмовых тэкстаў. Асобны расказ, фрагмент, крыніца ўбудоўваецца ў сацыяльную камунікацыю з нагоды пэўнай падзеі, што, ў сваю чаргу, прыводзіць да ”другаснай наратывізацыі”, да нейкай спецыфічнай камунікацыйнай прасторы. Пры наратывым падыходзе да пытанняў культуры і рэлігіі адбываецца яго адхіленне ад строгай рацыянальнай і паняццёвай паслядоўнасці, і робяцца спробы зразумець гэтыя ідэі праз сістэму каштоўнасцей, пачуццяў і вобразаў. Такое адхіленне ў літаратуры называецца клінаменам, г. зн. свабодным адхіленнем ад магістральнай паняццёва – рацыянальнай лініі. Клінамен – паняцце, якое ўпершыню выкарыстаў Эпікур, як спантаннае свабоднае адхіленне ад нарматыва. Адсюль вынікае, што фармаванне ўяўленняў аб мінулым і актуалізацыя гістарычных падзей можа адбывацца за кошт прыўнясення ў іх праўдападобнага мастацкоўскага асэнсавання. Спрэчка ў наратывым сферы ў якасці інтэлектуальнага феномена праходзіць этапы ўзнікнення, фармавання і змянення, якія залежаць ад сацыяльна – палітычных патрэбаў, інтарэсаў і зацікаўленасцей жыцця кожнага гістарычнага перыяда.

Афіцыйная гістарыяграфія царскай Расіі, а таксама камуністычна-атэістычная ідэалогія, кіраваліся палажэннем, што уніяцтва – не болей, чым “польская інтрыга”, а ягоная ліквідацыя мае на мэце “адзінакроўных браццяў зрабіць адзінавернымі”. Наратывыя падыходы ў пытаннях асэнсавання гісторыі ўніяцтва (грэка-каталіцтва) ў Беларусі маюць працяглую гісторыю і ўвасабляліся праз розныя формы: спрэчнасць праваслаўных і каталіцкіх падыходаў аб вяртанні грэка-католікаў ва ўлонне адзінай першароднай хрысціянскай царквы, рэлігійна-палітычныя пазіцыі ўсходніх і заходніх навукоўцаў па гісторыі хрысціянства ў Беларусі, камуністычна-атэістычнае бачанне праблем рэлігіі, нацыянальнага кампанента асэнсавання рэлігійных ідэй ў межах глабалістычнага інфармацыйнага грамадства. Уніяцтва (Берасцейская царкоўная ўнія

1596 года) сінтэзавала на беларускім грунце візантыйскую культурна-рэлігійную спадчыну (літургія, малітвы, абразы, таемнасці, святы, шанаванне айцоў усходняй царквы, юльянскі каляндар, шлюбаванне святароў і інш.); старажытныя ўсходнеславянскія традыцыі (царкоўнаславянская мова набажэнстваў, святыя і інш.) з заходнехрысціянскімі навацыямі (прымат папы рымскага, каталіцкі сімвал веры, музыка, скульптура). Паводле беларускага гісторыка, даследчыцы ўніяцтва ў Беларусі С. Марозавай, візантыйская спадчыннасць забяспечвала гістарычную пераемнасць, заходняя – наватарства ўніяцкай сакральнай культуры, а іх узаемадзеянне і канкурэнцыя былі крыніцай яе дынамікі. І, як вынік, ва ўніяцтве вырасла і выхавалася дванаццаць пакаленняў людзей, і “за два з паловай стагоддзі народ стаў прывязвацца да веры, якая шмат у чым адпавядала ягоным нацыянальна-культурным памкненням і сацыяльнаму статусу” [1, с. 237].

Менталітэт уніятаў афармляўся ў складанай геапалітычнай сітуацыі і непрыязным атачэнні пад уздзеяннем трох суб’ектаў ціску: праваслаўнай апазіцыі ў ВКЛ, польскага каталіцкага касцёла і Маскоўскага патрыярхату. Дваістае становішча на памежжы культур, рэлігій, цывілізацый і адначасова імкненне да раўнавагі стварала ў іх “адаптацыйны” тып свядомасці, жыццёвы код. Уніяты здолелі прымірыць у сваёй веры агульнахрысціянскія палажэнні, але адначасова былі дыскрымінаванымі рыма-каталікамі, якія накідвалі ім ідэю польскай нацыянальнай і рэлігійнай выключнасці, і мелі антырасейскі менталітэт. Асвойваючы новы статус у хрысціянскай супольнасці, вытрымліваючы пры гэтым уласную лінію і адстойваючы свае інтарэсы, беларускай царкве было нялёгка. Поўнае атаясамліванне ўніяцтва з рыма-каталіцызмам, якое выплывала з непрызнання за нашымі продкамі гістарычнага і маральнага права на царкоўна-рэлігійнае самавызначэнне і індывідуальнасць у межах хрысціянскага свету, а таксама ігнаравання ўмоваў царкоўнай згоды 1596 года, не дазволілі царскай і камуністычнай гістарыяграфіі ўбачыць розную ролю гэтых канфесій у этнагенэзе беларусаў на прыканцы XVI–XIX стагоддзяў, і выйсці за межы разумення ўніяцтва толькі як паслухмянай зброі ў руках езуітаў і польскага касцёла дзеля акаталічвання і паланізацыі беларускага насельніцтва.

Рэлігійная дамінантнасць у грамадствах рознага тыпу можа праяўляцца больш ці менш фрагментарна, насіць выбарачны характар, таму дастаткова высокі ўзровень талерантнасці ў адной сферы грамадскага жыцця можа суседнічаць з праяўленнем неталерантнасці ў іншых. Так, гарантаваныя праваслаўным права ў ВКЛ (XVI ст.) з’яўляліся пэўнай формай эканамічнага і судовага імунітэту царкоўнай арганізацыі. Уладанні і маёмасць Царквы ахоўваліся законам, і ніхто не мог умешвацца ў царкоўныя справы [2, с. 32]. У гады княжэння Жыгімонта Старога і ягонага сына Жыгімонта Аўгуста дзяржаўная рэлігійная палітыка паступова эвалюцыянавала ад стрыманай талеранцыі да свабоды веравызнанняў. У Статуце ВКЛ 1529 года аднолькава падцвярджаліся правы і прывілеі як каталіцкага касцёла, так і праваслаўнай царквы, і некаталікі карысталіся тут большымі свабодамі, чым у іншых краінах Еўропы. Першую значную хвалю рэлігійнай неталерантнасці ў Беларусі выклікала прыняццё Бярасцейскай царкоўнай уніі 1596 года. У дызунітаў (тых, хто не прыняў уніі) былі забраны храмы, шпіталі, школы, іх іерархію паставілі па-за законам. Кароль і вялікі князь Уладыслаў IV на пэўны час заспакоіў рэлігійны разлад, прыняўшы “Артыкулы Супакаення рэлігіі грэцкай”. Дзяржава вярнула праваслаўнай царкве рэлігійную свабоду, частку культавых пабудоў, прызнала законнай яе іерархію [2, с. 34].

Неталерантныя адносіны ў сакральнай сферы ўзнікаюць з таго, што культура ўсіх традыцыйных грамадстваў насіла пансакральны характар, і таму адхіленне ад афіцыйнай рэлігіі было не толькі блюзнерствам, але адначасова дзяржаўным і сацыяльным злачынствам, якое закранала ўвесь існуючы светапарадак. Змяненні, якія гістарычна адбываюцца ў структуры рэлігійных прастораў, абумоўлены існаваннем універсальнага кода – рэлігійнай дамінанты, у якой сканцэнтраваны ўвесь вопыт, закладзены генетычна ў

памяці чалавецтва і які адносіцца да дадзенай з’явы. Калі рэлігійная дамінанта была калісці закладзена ў памяці чалавецтва, то пры пэўных умовах яна нават праз вялікі адрэзак часу застаецца ў памяці і прыступае да працы. Існуюць калектыўныя і індывідуальныя рэлігійныя дамінанты. Чалавек з’яўляецца носьбітам індывідуальнай рэлігійнай дамінанты, якая скіравана на фармаванне асабістага рэлігійнага вопыта, што засноўваецца на яго ўласных рэлігійных уяўленнях, ці на рэлігійным вопыце народа. Этнас, у сваю чаргу, надзелены калектыўнай рэлігійнай дамінантай, якая служыць для зберажэння культурнага генафонда народа, але экстрапалюецца ў межах палітыкі. Палітычная рэфлексія рэлігійнай дамінанты праяўляецца ў якасці спецыфічных палітычных комплексаў і палітычных інстытутаў.

Веравызнаўчая палітыка, як сукупны матэрыял, заўсёды скіравана на падтрымку ці на абмежаванне пэўных рэлігійных дамінант. У 1863 годзе расійскі граф Дзмітры Андрэевіч Талстой (1823–1889) у сваёй публіцыстычнай працы “Рымскі каталіцызм у Расіі” адзначаў пра традыцыйнае “верацярпенне” расійскіх манархаў у адносінах да католікаў і ўніятаў, а ў александрэўскую эпоху нават асабліва паблажлівае стаўленне да іх. У кантэксце расійска – польскага канфлікта, на думку аўтара, падыходы да каталіцтва былі больш жорсткімі з-за палітычнай дзейнасці каталіцкага духавенства на тэрыторыі Расійскай імперыі. Дзмітрый Талстой абгрунтоўваў ідэю аб агульным паходжанні ўніятаў з праваслаўных прыходаў і аб місіянерскай ролі расійскай улады, якая ўзяла беларусаў пад абарону ад гвалтоўнай “польскай” (каталіцкай) веры. Паводле Дзмітрыя Талстога, як “государевы” слугі (міністр народнай асветы, обер – пракурор Свяцейшага Сінода, шэф жандармаў, міністр унутраных спраў Расійскай імперыі) уніяцтва было інспірыравана католікамі ў межах “Справы аб спакушэннях з праваслаўя ў каталіцызм”. Аўтар “Рымскага каталіцызма ў Расіі” пералічвае найболей пашыраныя спосабы спакушэнняў: пабудова без пільных патрэбаў касцёлаў і капліц у Паўночна-Заходнім краі (Беларусі), дзе “як толькі ўзбудоўваўся цудоўны будынак касцёла, то адразу з’яўляліся і прагныя далучыцца да рымскай веры з ліку неадукаваных, лёгка ўражлівых знешнасцю каталіцкай веры людзей”. Таксама высокі расійскі саноўнік-публіцыст звяртаў увагу на місіянерскую актыўнасць каталіцкага духавенства ў адносінах да быўшых уніятаў, якія фармальна пасля 1839 года лічыліся праваслаўнымі. У прыватнасці, ён адзначаў, што ў павятовых вучылішчах на беларускіх землях, якія ўтрымлівала каталіцкае духавенства, навучаліся і дзеці праваслаўнай веры, і ў якіх ксяндзы навучалі іх таксама і дагматам рымскай веры, змушалі іх хадзіць на богаслужбы ў касцёлы і нават прыслугоўваць на іх у каталіцкіх аблачэннях. З другога боку, каталіцкія святары не жадалі, каб дзеці рымскай традыцыі навучаліся пад кіраўніцтвам іншаверцаў. У 1818 годзе ў Слуцкім павятовым вучылішчы, якое ўтрымлівалася пратэстанцка-евангелічным сінодам для выхаванняў рымска-каталіцкай веры, урокі хрысціянскай веры праводзіў пробашч мясцовага касцёла Шантыр, які “публічна з кафедры з узнёслым пылам, даказваў недаравальнасць граху, ў які ўпадаюць тыя бацькі, якія даручаюць выхаванне сваіх дзяцей іншаверцам” [3, с. 304]. Гэтымі фактамі яскрава ілюструецца: рэлігійная дамінанта заўсёды праяўляецца амбівалентна як перамогі і паражэнні ў адносінах паміж канфесіямі. Расійскі публіцысц граф Дзмітрый Талстой, аналізуючы складаны і супярэчлівы працэс “вяртання” уніятаў ва ўлонне праваслаўя, кіраваўся вяліка-дзяржаўнай мэтазгоднасцю на карысць Расійскай імперыі. Палітызацыя рэлігіі заўсёды суправаджаецца канфесійнымі дэструкцыямі, якія перманентна ўводзяць рэлігійную прастору ў крызісны стан, выхад з якога суправаджаецца яго радыкальнай трансфармацыяй.

Яшчэ пасля першага падзелу Рэчы Паспалітай Кацярына II санкцыянавала афіцыйнае пераследванне ўніяцкай царквы ВКЛ. Уступіўшы на берасцейскі шлях, беларускія ўніяты адышлі ад праваслаўя, але і злівацца з рыма-каталіцтвам не пагаджаліся. Ім ўяўлялася, што царкоўная згода – гэта тая форма, якая ўмацуе незалежніцкія пазіцыі на беларускіх абшарах адносна Польшчы і Расеі. “Уз’яднанне”

1839 года змяніла не толькі рэлігію, але парушыла звычайную, размерную хаду сялянскага жыцця: пацягнула за сабой адмену ягоных святаў, абрадаў, рытуалаў, беларускай мовы ў набажэнствах; адбілася на царкоўным праве, запатрабавала перапісання гісторыі; абрынулася асабістымі і сацыяльна-грамадскімі драмамі і трагедыямі, устурбавала народ. Пасля задушэння паўстання пад кіраўніцтвам Кастуся Каліноўскага ўлады забаранілі друк і друкаваныя матэрыялы па-беларуску. У Вільні быў знішчаны ўвесь тыраж беларускага выдання “Пана Тадэвуша” Адама Міцкевіча ў перакладзе беларускага паэта В. Дуніна-Марцінкевіча [4, с. 152]. Шматлікія быўшыя ўніаты, якія фармальна пасля Полацкага царкоўнага сабора 1839 года лічыліся праваслаўнымі, па розных прычынах (звыкласць з уніяцкім уцаркаўленнем, залежнасць прыгонных сялян ад паноў, актыўная місіянерская і храмабудаўнічая дзейнасць рыма-католікаў, таёмнае навучанне асновам каталіцкай дзейнасці і польскай мове) наведвалі касцёлы, спавядаліся ў ксяндзоў, г.зн., з’яўляліся фактычна грэка-католікамі на практыцы. Нават прайшоўшае чвэрць стагоддзя пасля Полацкага сабора (1839 год) для чыноўнікаў, якія прызджалі з праваркай у беларускія губерні з Расіі, краіна ўяўлялася каталіцкай і польскай. І гэта працягвалася практычна да 70-х гадоў XIX стагоддзя. “Уніяцкія дзёрзкія бунты” сваімі дзеяннямі ставілі справу “ўз’яднання” на мяжу зрыву. Хоць і часова, але да дзевяноста працэнтаў “уз’яднаных” вярталіся ў сваю веру з лібералізацыяй часоў Паўла I [5, с. 29]. Гэтыя факты сведчаць аб тым, што ўсвядамленне чалавекам сябе часткай нейкай групы з’яўляецца пэўным механізмам абароны, надае яму ўпэўненасць у выпрацоўцы пэўных паводзінных стратэгий.

Дактрынальная неталерантнасць паміж рознымі рэлігіямі ніколі не можа трансфармавацца ў талерантнасць, бо гэта прыводзіць да рэлігійна-светапоглядавай эклектыкі і пазарэлігійнай раўнадушнасці, а дыялог у дадзенай сферы можа насіць канфратацыйны характар, у якім бакі ўспрымаюць адзін другога як місіянерскі аб’ект. Трансфармацыя рэлігійнай неталерантнасці ў талерантнасць можа працягвацца толькі на малекулярным узроўні асобных “Я”, калі людзі, шчыра прыхільныя ўласнай рэлігійнай традыцыі, паважаюць такога рода “крэпасць” у іншаверца. Па шэрагу пытанняў немагчыма прыйсці да агульнай думкі, у першую чаргу па рэлігійных поглядах, метафізічных сцвярджэннях, каштоўнасцях розных культур, этнічных вераваннях і перакананнях. Самаідэнтнасць розных культур заснавана на тым, што яны нібыта не судакранаюцца паміж сабой. Як адзначаў акадэмік РАН В. Лектарскі: “безумоўна, я можа і здольны засвоіць мову, звычкі, сістэму каштоўнасцей другой культуры ці засвоіць іншую пазнавальную парадыгму. Але важна падкрэсліць, што згодна дадзенаму разуменню, засвойваючы чужую сістэму каштоўнасцей ці парадыгму, я тым самым перастаю жыць у сваёй сістэме каштоўнасцей” [6, с. 50]. У этнічнай і канфесіянальнай групе самасвядомасць чалавека пашыраецца да ўзроўню калектыўнай ментальнасці як носбіта пазаасабовых і міжасабовых форм сэнса. Індывіды спрабуюць апрадмечваць свой сэнс у культурных і рэлігійных аб’ектах, зрабіць свой сэнс дасягальным для іншых.

Аналіз гістарычнай падзеянасці дазваляе выдзяліць тры асноўныя аспекты ўніяцтва: анталагічны аспект (Берасцейская царкоўная унія 1596 года як факт, які можна зафіксаваць у якасці аб’ектыўна існуючай дадзенасці). Гнасеалагічны аспект (пазнавальная інфармацыя адносна ўніяцтва) і магчымасць інтэрпрэтацыі ягонай гісторыі. Камунікатыўны аспект (расказ аб уніяцтву). Гэтыя зафіксаваныя факты мінуўшых падзей падпадаюць пад інтэрпрэтацыі, асэнсаванні і праблематызацыі, уступаючы пры гэтым у поле камунікатыўнага ўзаемадзеяння, народжваюць новы сучасны расказ аб уніяцтву. Гэты расказ, у сваю чаргу, здольны “прывесці” падзею мінуўшага ў актуальнае сучаснае, зрабіць значным, дзе вакол яго выбудоваюцца камунікацыя і дыялог, што і дазваляе ў выніку гаварыць аб актуальнай гістарычнай падзеянасці. Пагэтану гісторыя ўніяцтва ўнесла істотны ўклад не толькі ў паняццёвае напаўненне канцэптаў “культура” і “рэлігія”, але і ў асвечэнне рэлігійна-філасофскай тэматыкі ў цэлым.

Літаратура

1. Марозава, С. В. Уніяцкая царква ў этнакультурным развіцці Беларусі (1596–1839) / С. В. Марозава. – Гродна, 2001.
2. Сагановіч, Г. Рэлігійная талеранцыя ў ВКЛ / Г. Сагановіч // Матэрыялы па гісторыі Беларусі : Зборнік. – Мінск, 1997. – с. 30–35.
3. Толстой, Д. А. Римский католицизм в России: историческое исследование графа Дмитрия А. Толстого в двух томах / Д. А. Толстой // Т. 2. – СПб., 1887.
4. Нарыс гісторыі Польскай Дзяржавы і народа, X–XXI стст. – Варшава, 2005.
5. Марозава, С. В. Уніяцкая царква ў культурным развіцці Беларусі (1596–1839 гады): аўтарэф. на суіск. вуч. ступ. доктара гіст. навук / С. В. Марозава. – Мінск, 2002.
6. Лекторский, В. А. О толерантности, плюрализме и критицизме / В. А. Лекторский // Вопросы философии, 1997. – № 11. – с. 46–54.

Бараненка Т.В.

(Рэспубліка Беларусь, г. Полацк)

РУЧНІКІ БРАКАРАЎСКАГА ТЫПА Ў ФОНДАХ НАЦЫЯНАЛЬНАГА ПОЛАЦКАГА ГІСТОРЫКА—КУЛЬТУРНАГА МУЗЕЯ-ЗАПАВЕДНІКА

Канец XIX – пачатак XX стагоддзяў для традыцыйнай тэкстыльнай культуры беларусаў знамянальны з’яўленнем і распаўсюджваннем на тэрыторыі Беларусі новай для сялянскіх аздаблення тэкстылю – вышыванне крыжыкам. Яна ўваходзіць ва ўжытак, моду беларускіх майстрыц, дзякуючы распаўсюджванню ў гэты перыяд параўнальна недарагіх рускіх друкаваных выданняў, рэкламных малюнкаў парфумерных фірм [1; 6] (мал. 1; мал. 2).

Мал. 1. Старонка выдання “Второй альбомъ рукодѣлій”, 1886 г.



Размяшчэнне на ўпакоўках з танным мылам узораў для вышывання крыжыкам, акцыі з уручэннем пакупнікам бясплатных “прэмій” з ўзорамі для вышывання з’яўляліся на той час добрай прадпрымальніцкай стратэгіяй у парфумернай галіне. Самым вядомым такім прадпрыемствам з’яўлялася парфумерная фірма “Бракар і К”, працаваўшая ў 1864–1917 гадах у Маскве [4, с. 78–81].

Яна друкавала ўзоры для вышывання на сваіх рэкламных улётках, якія бясплатна даваліся пакупніку пры набыцці прадукцыі [5, с. 201]. Таму, народныя вышыўкі, зробленыя паводле такіх малюнкаў распаўсюдзіліся па ўсёй Расійскай імперыі і набылі агульную назву – “бракараўскія”. Рускія, польскія, беларускія сялянкі аздаблялі такімі ўзорамі элементы адзення і хатні тэкстыль [10]. Яскравымі прыкладамі “новага” майстэрства сярод тэкстыльнай прадукцыі беларускіх сялянскіх можна выдзеліць ручнікі. Поўнач сучаснай Беларусі яшчэ ў канцы XIX – пачатку XX стагоддзяў мела добрыя шляхі зносін з буйнымі прамысловымі цэнтрамі Расійскай імперыі [3, с. 52]. Таму сярод ручнікоў з традыцыйным для гэтай мясцовасці арнамантам, фонды запаведніка захоўваюць і ручнікі так званых бракараўскага тыпа.



Мал. 2. Старонка выдання “Сборникъ Великорусскихъ и Малороссийскихъ узоровъ для вышиванія”, 1877 г.

Доўгі час ручнікі азначанага тыпа ў фондах Нацыянальнага Полацкага гісторыка-культурнага музея-запаведніка (далей НППГКМЗ) не выдзяляліся і не разглядаліся як асобная група, іх характарыстыка праходзіла ў межах агульнай характарыстыкі традыцыйных беларускіх ручнікоў, што з’яўлялася недакладным [8; 9]. Мэта дадзенага артыкула – агульны агляд, навуковая характарыстыка і сістэматызацыя ручнікоў бракараўскага тыпа ў фондах НППГКМЗ, што будзе зроблена ўпершыню.

Калекцыя ручнікоў НППГКМЗ склалася на працягу не аднаго дзесятка гадоў (з 1986 па 2020 гг.). Па стану на 01.06.2020 г. яна налічвае дзвесце восем адзінак захоўвання (асноўнага фонду – сто дзевяноста пяць, навукова-дапаможнага – трынаццаць) з храналагічным прамежкам XX–XXI стагоддзяў. Пераважную частку калекцыі складаюць ручнікі з тэрыторыі Беларускага Падзвіння.

Усяго ў калекцыю ручнікоў бракараўскага тыпу з фондаў НППГКМЗ можна выдзеліць дваццаць сем адзінак захоўвання (асноўнага фонду – дваццаць пяць, навукова-дапаможнага – дзве).

Табліца 1. Сістэматызацыя ручнікоў бракараўскага тыпа ў фондах НППГКМЗ паводле храналагічнага прынцыпу

Прамежак часу	Характарыстыка перыяду	Колькасць адзінак у калекцыі
Пачатак XX ст. (да 1917 г.)	З’яўленне ўзораў яшчэ ў канцы XIX ст. і пік іх папулярнасці	5
1920–1940 гг.	Бытаванне і паступовае затуханне моды на ўзоры	11
1950–1960 гг.	Новы ўсплёск цікавасці да ўзораў	11

Узор на ручніках бракараўскага тыпу з фондаў НППГКМЗ выкананы ў тэхніцы вышывання аднабаковым крыжыкам з дамінуючай чырвона-чорнай кантрастнай каларыстыкай нітак [7, с. 188].

Бракараўскія ручнікі з фондаў НППГКМЗ можна сістэматызаваць па групам згодна выяўленчаму “сюжэту” ўзора. Беларуская даследчыца В. А. Лабачэўская выдзяляе наступныя групы: з раслінным узорам, з геаметрычна-раслінным узорам, з надпісамі, з сюжэтнымі малюнкамі [2, с. 384]. У ходзе аналізу калекцыі з фондаў НППГКМЗ высветлілася, што ручнікі з сюжэтнымі малюнкамі ў калекцыі адсутнічаюць. Разам з гэтым, некалькі ручнікоў можна аднесці да такой групы як “з жывёльным” узорам. Таму, сістэматызацыя па “сюжэту” ўзора разглядаемай калекцыі выглядае наступным чынам.

Дыяграма 1. Размеркаванне колькасці адзінак захоўвання згодна “сюжэту” ўзора



Для ручнікоў бракараўскага тыпу з фондаў НППГКМЗ з раслінным і геаметрычна-раслінным арнамантам характэрны традыцыйны бардзюрны прынцып пабудовы кампазіцыі (налічваецца ад аднаго да чатырох бардзюраў).

Вышытыя бардзюры з рознымі малюнкамі сканцэнтраваны на канцах ручнікоў. Яны адзелены друг ад друга нешырокімі (0,5–3,5 см) фонавымі прасветамі. Самыя шырокія бардзюры размешчаны ў нізе ці ў сярэдзіне бардзюрнай кампазіцыі. На ручніках з калекцыі НППГКМЗ можна сустрэць тыповыя бракараўскія бардзюры ў выглядзе розных стужак, ламбрыкенаў (верхняя частка аконнай ці дзвярнай драпіроўкі, нярэдка з фістонамі ці іншымі ўпрыгожваннямі – *Аўт.*) з драпіроўкамі і пэндзлямі, чаргаванне мудрагелістых завіткаў.



Мал. 3. Ручнік. 1916–1917 гг., в. Верхачэнне, Полацкі навет, Расійская імперыя. КП-01 100303

У раслінных арнаментых на ручніках НПКМЗ дамінаруюць выявы вінаграднай лазы, ружы, ліліі (Мал. 3). Сярод жывёльных выяў дамінаюць выявы птушак (Мал. 4).

Выява на адным з ручнікоў калекцыі (КП-18 21489) прадстаўляе прынецп свабоднага размяшчэння на адным канцы ручніка выявы вянка, у цэнтры якога вышыта чырвоная птушка. Ручнік паходзіць з вескі Язна Міёрскага раёна і датуецца 1935–1940 гг.



Мал. 4. Ручнік. 1920 г. веска Рабінаўка, Слаўгарадскага раёна, Магілёўскай вобласці, БССР. КП-17 019450

Сярод ручнікоў бракараўскага тыпа з фондаў НПКМЗ значную цікаваць прадстаўляюць чатыры ручнікі, якія ў сваёй арнаментальнай кампазіцыі змяшчаюць надпісы (літары).

Тры з іх змяшчаюць толькі асобныя літары (КП-14 011360 – “Ц”, “Е”, “С” на адным з канцоў (Мал. 5.); КП-19 024692 – “О” з лічбай “1” “упісана” у вянок пад каронай на адным канцы і “В” з лічбай “1” “упісана” у вянок адпаведна пад каронай на другім (Мал. 6.); КП-18 21489 – на адным з канцоў выява вянка, ў цэнтры якога літары “Н” і “П”).



Мал. 5. Ручнік. Браслаўскі навет, Віленскае ваяводства, Польская Рэспубліка, 1937 г. КП-14 11360

Дакладна вызначыць прызначэнне вышытых літар, лічбаў на дадзеных ручніках не ўяўляецца магчымым.

На адным з ручнікоў калекцыі маецца надпіс “Работа мучить, и кормить, и учитъ, 1915 г.” (КП - 040087), які паступіў у фонды музея-запаведніка пасля закрыцця музея ў 2017 годзе. ДУА “Бабыніцкая дзіцячы садок-сярэдня школа Полацкага раёна” (Мал. 7).



Мал. 6. Ручнік. веска Чарня, Полацкага раёна, Віцебскай вобласці, БССР. 1930–1940 гг. КП-19 24692

Калі казаць пра іншае (акрамя самой вышыўкі крывыкам) аздабленне ручнікоў бракараўскага тыпа з калекцыі музея-запаведніка, то асобныя з іх маюць аздабленне прошвай (карункавая або вышытая палоска, ушытая паміж часткамі асноўнага палатна таго ці іншага вырабу – Аўт.), шырынёй ад 1,7 да 9,0 сантыметраў.

Аздабленне прошвай маюць чатыры адзінкі з калекцыі (КП 040087 (Мал. 7); КП-15 12873; КП-19 24690; КП-19 24692). Сярод тэхнікі, у якой выканана прошва, вылучаюцца: мярэжка (шматрадкавая мярэжка з насцілам) – два ручнікі і вязанне кручком – два ручнікі. Выявы на прошвах паўтараюць тыпова бракараўскія матывы (напрыклад, выявы руж) (Мал. 7).



Мал. 7. Ручнік з надпісам: “Работа мучить, и кормить, и учитъ, 1915 г.” і прошвай. Віцебская вобласць, Полацкі раён. 1940–1950 гг. КП 040087

Па аздабленню канцоў, ручнікі бракараўскага тыпу ў фондах НПКМЗ можна вылучыць у наступныя групы: – з вязанымі кручком карункамі на канцах (дваццаць адзінак); - з аздабленнем канцоў у іншай тэхніцы

(тры адзінкі: вышытыя карункі ў лічанай гладзі ў “вочкі” (КП-040087); карункі з нітак асновы ў выглядзе кутасоў (пучкі нітак, звязаных разам на канцы, для упрыгожвання чаго-небудзь – *Аўт.*), што звязаны паміж сабой (КП-17 019819); бахрама з нітак асновы /КП-020581/); – без аніякага аздаблення канцоў (чатыры адзінкі – канцы падгорнуты і падшыты) (Малюнак 8).



Мал. 8. Ручнік без карунак. Расійская імперыя, Віцебская губерня, Полацкі навет. 1902 г. НД 003714

Пераважная колькасць ручнікоў разглядаемай калекцыі на канцах упрыгожана карункамі, вязанымі кручком. Тэхніка арнаментальнага вязання кручком пашыралася на Беларусі адначасова з тэхнікай вышывання крыжыкам [5, с. 202].

Вязаныя карункі ручнікоў бракараўскага тыпу з фондаў НППГКМЗ маюць пераважна геаметрычны арнамент (васемнаццаць адзінак). Раслінны арнамент (кветкавы) прадстаўлены на карунках дзвух адзінак захоўвання. Узорами для такіх карункаў служылі як малюнкi для вышывання, так і асабісты густ майстрыц. Карункі звязаны асобна, а потым прышыты да канцоў ручнікоў. На ніжнім краі карункі маюць зубчастае ці фістончатае заканчэнне (Малюнак 4).

Такім чынам, калекцыя ручнікоў бракараўскага тыпа з фондаў НППГКМЗ з’яўляецца матэрыяльнай крыніцай інфармацыі, якая адлюстроўвае і характэрызуе асобны гістарычны перыяд у развіцці мастацка-матэрыяльнай сялянскай культуры на тэрыторыі Паўночнай Беларусі ў пачатаку ХХ стагоддзя – 1960-я гады – таму заслугоўвае глыбокага і ўсебаковага вывучэння.

Ручнікі бракараўскага тыпу з фондаў НППГКМЗ з’яўляюцца яркім сведчаннем культурных працэсаў, што адбываліся на тэрыторыі Паўночнай Беларусі ў пачатаку ХХ стагоддзя – 1960-я гады, паказваюць нам перамены ў сялянскім грамадстве, мастацкім гусце майстрыц таго часу. Таму вывучэнне, даследаванне такіх ручнікоў, а таксама далейшае папаўненне калекцыі бачыцца мэтазгодным і актуальным.

Літаратура

1. Второй альбомъ рукодѣлій / Изданіе В. Баннеръ. – СПб., Забалканскій проспектъ, д. № 8, кв. № 28, 1886. – 20 с.
2. Лобачевская, О. А. Белорусский народный текстиль: художественные основы, взаимосвязи, новации / О. А. Лобачевская. – Минск : Беларус. навука, 2013. – 527 с.
3. Лобачевская, О. А. Брокеровские узоры и народная вышивка крестом как визуализация смены культурной парадигмы в традиционной культуре конца XIX – начала XX вв. / О. А. Лобачевская // Дизайн. Искусство. Промышленность. – № 1, 2012. – с. 45–61.
4. Михайлова, Л. Первый русский парфюмер / Л. Михайлова // Business Excellence. – № 5, 2011. – с. 78–81.
5. Повеязь часоў – беларускі ручнік : Альбом / В. А. Лабачэўская. – Мінск : Беларусь, 2002. – 231 с.
6. Сборникъ Великорусскихъ и Малороссийскихъ узоровъ для вышиванія. – СПб., 1877. – 12 с.
7. Фадзеева, В. Беларускі ручнік / В. Фадзеева. – Мінск : Полымя, 1994. – 327 с.
8. Філатава, Н. В. Каталог ручнікоў з музейнага збору НППГКМЗ / Н. В. Філатава // Матэр. навук.-практ. канф. па выніках навук.-даслед. работы ў 2006 г. / уклад. Т. А. Джумантаева. – Полацк : НППГКМЗ, 2007. – с. 161–164.
9. Філатава, Н. В. Тэматычны каталог калекцыі ручнікоў Полацкага раёна канца XIX – пачатку ХХ стст. / Н. В. Філатава // Матэр. навук.-практ. канф. па выніках навук.-

даслед. работы ў 1999 г.) / уклад. Т. А. Джумантаева. – Полацк : НППКМЗ, 2000. – с. 62–73.

10. Dkbowska, A. Katalog rzeznikow ludowych gminy Bielsk Podlaskiego / A. Dkbowska, K. Soiub, J. Soiub. – Białystok : Muzeum Podlaskie w Białymstoku, 2015. – 214 s.

Богдан П.А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ПРЫВАТНЫЯ ЗБОРЫ ЯК КРЫНІЦА ПАПАЎНЕННЯ МУЗЕЙНЫХ КАЛЕКЦЫЙ ТРАДЫЦЫЙНАГА БЕЛАРУСКАГА КАСЦЮМА І ТЭКСТЫЛЮ

Традыцыйны касцюм і тэкстыль – неад’емная частка калекцый музеяў этнаграфічнага, краязнаўчага і мастацкага профілю. Этнаграфічныя тканіны і адзенне насельнікаў Еўропы, у тым ліку беларусаў, сталі прыцягваць асаблівую ўвагу збіральнікаў з сярэдзіны XIX стагоддзя [1, с. 36–37]. Рэчы з беларускіх земляў траплялі ў гэты час пераважна ў склад збораў, якія дэманстравалі побыт розных народаў Расійскай імперыі. Найбольш значная з такіх калекцый была сабрана для Першай этнаграфічнай выстаўкі 1867 года ў горадзе Маскве. У вялікай ступені гэта стала магчымым дзякуючы фінансавай падтрымцы і падарункам ад прыватных асоб, сярод якіх былі дзяржаўныя дзеячы, навукоўцы, падарожнікі, а таксама прыхільнікі старажытнасцяў сярод дваранства, купцоў і разначынцаў [2, с. 18]. Прадметы беларускага касцюма на гэтай выстаўцы паходзілі з усходнебеларускіх тэрыторый (Магілёўская губерня) і былі перададзены дзейным членам Імператарскага таварыства аматараў прыродазнаўства, антрапалогіі і этнаграфіі Пятром Пятровічам Мурамцавым (у наш час яны знаходзяцца ў складзе калекцый Расійскага этнаграфічнага музея ў горадзе Санкт-Пецярбургу) [2, с. 136–139]. Некаторыя прыватныя этнаграфічныя калекцыі канца XIX – пачатку XX стагоддзяў, сабраныя на беларускіх землях, апынуліся на тэрыторыі Польшчы – напрыклад, збор Міхала Адольфавіча Федароўскага (Гродзенская губерня), у які ўваходзілі ў тым ліку прадметы адзення заходніх беларусаў [3, с. 34].

Асоба прыватнага збіральніка мела вялікае значэнне пад час станаўлення музейнай дзейнасці непасрэдна на тэрыторыі Беларусі ў другой палове XIX – пачатку XX стагоддзяў. Фарміраваннем музеяў навуковых таварыстваў і навучальных устаноў звычайна займаліся адданыя гэтай справе людзі. Нярэдка яны самі былі збіральнікамі і мелі асабістыя калекцыі, якія перадавалі на карысць новаствораных музеяў. Ахвяравалі рэчы і прадстаўнікі шырокіх колаў насельніцтва – настаўнікі, сяляне, чыноўнікі, святары.

Папаўненне музейных фондаў БССР таксама шмат у чым адбывалася, дзякуючы энтузіязму і асабістым сувязям супрацоўнікаў. У той жа час усё большую ролю пачала адыгрываць арганізаваная экспедыцыйная дзейнасць, наладжаная музейным кіраўніцтвам, закупкі прадметаў музейнага значэння, сярод якіх былі і прадметы этнаграфіі, у тым ліку традыцыйнае адзенне і тэкстыльныя вырабы. Папаўняліся такімі калекцыямі як мясцовыя беларускія музеі, так і галоўныя музеі СССР, якія ладзілі экспедыцыі па беларускіх тэрыторыях – у першую чаргу Музей антрапалогіі і этнаграфіі (у складзе Акадэміі навук СССР, зараз – Расійская акадэмія навук) [1, с. 38] і Дзяржаўны музей этнаграфіі (зараз – Расійскі этнаграфічны музей) [4, с. 103, 107–108].

Пасля распаду СССР мэтанакіраваная экспедыцыйная дзейнасць беларускіх музеяў зменшылася з-за склаўшыхся сацыяльна-эканамічных умоў. Аднак дзякуючы прыватным збіральнікам і ахвярадаўцам этнаграфічныя калекцыі працягвалі папаўняцца. Значную ролю паступленні ад прыватных асоб адыгрываюць і ў XXI стагоддзі. Можна вылучыць некалькі шляхоў папаўнення музейных калекцый такімі рэчамі. У фонды музеяў трапляюць:

1. Адзінкавыя фамільныя рэчы.
2. Калекцыі збіральнікаў-аматараў.
3. Калекцыі прафесіянальных даследчыкаў традыцыйнай культуры і мастацтва.

У кожным з выпадкаў маюцца свае характэрныя асаблівасці паступіўшых прадметаў і калекцый музейнага значэння, якія вызначаюцца адрозненнямі ў падыходах да іх збору і захавання. Што тычыцца традыцыйнага касцюма і тэкстылю – прыгажосць рукатворных тканых і вышываных вырабаў нярэдка прыцягвае ўвагу людзей, выклікае жаданне іх збрагчы. У той жа час як аб'ект калекцыяніравання гэтыя рэчы дастаткова складаныя і патрабуюць асаблівага клопату.

Фамільныя рэчы з'яляюцца надзвычай каштоўнай крыніцай папаўнення музейных фондаў. У першую чаргу гэта абумоўлена тым, што прадметы традыцыйнага касцюма, ручнікі, абрусы і іншыя тэкстыльныя вырабы старанна зберагаюцца ў сем'ях як памяць аб жанчынах-родзічках, што іх зрабілі, як прыклад майстэрства продкаў і сімвал сувязі пакаленняў. Таму, калі ўладальнік у пэўны момант вырашае перадаць музею такія прадметы, яны часцей за ўсё знаходзяцца ў добрым стане захаванасці і маюць дастаткова поўную атрыбуцыю. Звычайна вядомы імя майстра, гады і месца яго жыцця, часам – некаторыя асаблівасці стварэння і гісторыі будучага музейнага экспаната. Гэтая інфармацыя з'яўляецца вельмі важнай як для музейных супрацоўнікаў, так і для навукоўцаў, якія будуць працаваць з прадметамі ў далейшым. На жаль, у сем'ях найчасцей захоўваецца абмежаваная колькасць рэчаў – толькі тыя, што былі адмыслова пакінуты на ўспамін ці проста ацалелі на працягу сямейнай гісторыі, у віхуры гістарычных і асабістых падзей. Тым не менш, хоць такія музейныя набыткі і не даюць магчымасці скласці поўную карціну пэўнай лакальнай тэкстыльнай традыцыі, яны з'яўляюцца каштоўным матэрыялам, які можа выкарыстоўвацца ў комплексным даследаванні і прадстаўленні беларускага традыцыйнага касцюма і тэкстылю. Вялікую цікавасць уяўляюць рэчы, якія захавалі і перадалі ў музейныя зборы нашчадкі сем'яў беларусаў-перасяленцаў. Звычайна гэта прадметы канца XIX – пачатку XX стагоддзяў, і нярэдка ў больш позні час у месцах іх стварэння ўжо немагчыма было знайсці аналагі [5, с. 95].

Вельмі разнастайнымі па сваёй навуковай і мастацкай якасці з'яўляюцца перададзеныя ў музейныя фонды калекцыі традыцыйнага касцюма і тэкстылю, сабраныя аматарамі. Вялікую ролю ў фарміраванні такіх збораў адыгрывае асоба збіральніка. Ад накірунка яго зацікаўленасці, кампетэнцыі і ўсведамлення важнасці сваёй працы залежыць як падбор сабраных прадметаў, так і іх захаванасць, і належная атрыбуцыя. Адным з недахопаў такіх збораў можа стаць арыентацыя на асабісты густ збіральніка, які не заўсёды адпавядае сапраўднаму характару традыцыі. Другі істотны недахоп – непаўната або адсутнасць інфармацыі аб сабраных прадметах.

Істотная хваля збіральніцтва пачалася з сярэдзіны XX стагоддзя ў сувязі з ростам зацікаўленасці да традыцыйнай культуры і пераасэнсаваннем яе набыткаў сучасным мастацтвам. У аснове гэтай дзейнасці было высакароднае імкненне захаваць і перадаць нашчадкам прыгажосць, створаную рукамі продкаў. На жаль, сабраныя выключна з мастацкімі мэтамі, рэчы з такіх збораў вельмі часта пазбаўлены неабходнай музейнай атрыбуцыі. Да таго ж часам нездавальняючым з'яўляецца і стан прадметаў, якія маглі ўжывацца ў асабістым побыце збіральнікаў, у якасці антуражу ў майстэрнях мастакоў і г.д. Таму многім з такіх рэчаў папярэдне патрабуецца рэстаўрацыя і правядзенне параўнальнага аналізу для атрыбуцыі. Тым не менш, звычайна гэтыя прадметы маюць сапраўды высокія мастацкія якасці і могуць у далейшым выкарыстоўвацца музеймі як у экспазіцыйнай, так і ў навуковай дзейнасці. Напрыклад, у склад калекцыі народных тканін Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь уваходзяць рэчы, сабраныя мастаком Паўлам Васілевічам Масленікавым у 1957 годзе на тэрыторыі Брэсцкай і Мінскай вобласцей (да 1974 года яны захоўваліся ў Дзяржаўным ордэна Леніна Акадэмічным Вялікім тэатры оперы і балета БССР, дзе працаваў мастак на момант збору

калекцыі) [6, с. 8; 7]. Гэта выдатныя прыклады народнай творчасці, але, у той жа час, яны не заўсёды маюць поўную атрыбуцыю – нярэдка адсутнічае інфармацыя аб дакладным месцы паходжання і аўтарстве, што некалькі ўскладняе іх выкарыстанне ў навуковых даследаваннях. Яшчэ адзін прыклад, калі рэчы патрапілі ў музейны асяродак з мастацкага. У 2013 годзе збор адзела старажытнабеларускай культуры Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі (вядомы як Музей старажытнабеларускай культуры) папоўніўся выключна каштоўнымі ў навуковым і мастацкім плане прадметамі традыцыйнага касцюма з Жабінкаўскага і Кобрынскага раёнаў Брэсцкай вобласці. Яны былі перададзены мастаком Уладзімірам Якаўлевічам Сулкоўскім. Некаторыя з іх належалі ягонай бабулі, і гэта знайшло адлюстраванне ў творах мастака [8, с. 39; 9]. Доўгі час рэчы знаходзіліся непасрэдна ў майстэрні і стан іх захаванасці быў вельмі дрэнным. Але дзякуючы праведзенай рэстаўрацыі яны змаглі атрымаць другое жыццё, экспанаваліся на выставах і нават былі прадстаўлены ў альбоме, прысвечаным традыцыйнаму беларускаму касцюму [10, с. 126, 128–129].

Найбольш каштоўнымі з’яўляюцца аматарскія калекцыі, сабраныя дасведчанымі асобамі – настаўнікамі, мясцовымі краязнаўцамі, што добра ведаюць сваю лакальную матэрыяльную і духоўную культуру, а таксама навукоўцамі, чые прафесійныя інтарэсы могуць быць не звязаны непасрэдна з традыцыйным адзеннем і тканінамі, але якія тым не менш сутыкаюцца з гэтай галіной і маюць досвед у збіральніцкай дзейнасці (звычайна гэта гісторыкі, археолагі, лінгвісты і г.д.). Іх зборы можна назваць прамежкавымі паміж аматарскімі і прафесійнымі. У канцы ХХ – пачатку ХХІ стагоддзяў, на хвалі нацыянальнага адраджэння і асабістай зацікаўленасці людзей у вывучэнні сваіх каранёў, былі сабраны каштоўныя этнаграфічныя калекцыі, якія папоўнілі фонды многіх вядучых музеяў краіны. Напрыклад, значную колькасць традыцыйных ручнікоў, абрусоў, посцілак, адзення з Капыльскага і Слуцкага раёнаў Мінскай вобласці сабраў ураджэнец гэтых мясцін, філолаг, супрацоўнік галіны культуры Сяргей Леанідавіч Шпак. Зараз яны захоўваюцца ў Нацыянальным гістарычным музеі Рэспублікі Беларусь, Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь, Мінскім абласным краязнаўчым музеі, Слуцкім краязнаўчым музеі, Музеі старажытнабеларускай культуры НАН Беларусі. Асаблівую ролю маюць сувязі збіральнікаў з тымі рэгіёнамі, дзе праводзіцца праца, і давяральныя адносіны, якія складваюцца з мясцовымі жыхарамі. Усё гэта спрыяе больш поўнаму паглыбленню ў традыцыйную культуру і дае магчымасць адшукаць сапраўды каштоўныя рэчы музейнага значэння і інфармацыю аб іх. Такім чынам, напрыклад, была сабрана выдатная калекцыя традыцыйных ручнікоў і адзення з Лоеўскага раёна Гомельскай вобласці, Бярэзінскага раёна Мінскай вобласці ды шэрага іншых раёнаў Беларусі. Іх знайшоў і перадаў у Музей старажытнабеларускай культуры НАН Беларусі настаўнік, краязнавец, мастацтвазнаўца Анатоль Мікалаевіч Сініла – ураджэнец Лоеўшчыны і жыхар Бярэзіншчыны. Такая збіральніцкая праца працягваецца энтузіястамі і зараз. Так, у 2020 годзе аспірант Інстытута гісторыі НАН Беларусі, жыхар горада Брэста Антон Андрэевіч Дацкевіч, перадаў у Брэсцкі абласны краязнаўчы музей і Музей старажытнабеларускай культуры НАН Беларусі цэлы шэраг прадметаў этнаграфіі з Брэсцкага раёна Брэсцкай вобласці, у тым ліку традыцыйнае адзенне [11]. Сабраныя ім у вольны ад археалагічных раскопак час, гэтыя рэчы маюць значную музейную каштоўнасць, бо рэгіён Пабужжа, унікальны і выключна багаты ў плане народных мастацкіх традыцый, да гэтых часоў недастаткова прадстаўлены ў музейных калекцыях. Да таго ж вельмі важна, што прадметы суправаджаюцца старанна расшуканымі і занатаванымі збіральнікам звесткамі аб іх паходжанні, назвах і г.д.

Нарэшце, у музеі трапляюць калекцыі і асобныя рэчы, сабраныя прафесіянальнымі даследчыкамі традыцыйнай культуры і мастацтва. Часам збіральніцкая праца праводзіцца імі мэтанакіравана, але пераважна зборы фарміруюцца паступова, у выніку шматгадовай

навуковай дзейнасці. У любым выпадку даследчыкі імкнуцца зафіксаваць як мага больш звестак аб рэчах, уладальнікамі якіх яны становяцца. Таму звычайна гэта добра атрыбувананыя зборы, нярэдка дапоўненыя інфармацыяй аб спосабах стварэння і выкарыстання прадметаў, мясцовых назвах і г.д. Сярод такіх – калекцыі і асобныя рэчы, сабраныя беларускімі мастацтвазнаўцамі, даследчыкамі традыцыйнага касцюма і тэкстылю Яўгенам Міхайлавічам Сахутам, Вольгай Аляксандраўнай Лабачэўскай, Марыяй Мікалаеўнай Віннікавай, Ірынай Юр’еўнай Смірновай і інш. Многія з іх былі перададзены ўладальнікамі ў Музей старажытнабеларускай культуры Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Трапілі яны і ў калекцыі іншых музеяў (напрыклад, прадметы, сабраныя Я. М. Сахутам, захоўваюцца таксама ў Нацыянальным гістарычным музеі Рэспублікі Беларусь).

Нярэдка прафесійныя музейныя супрацоўнікі не ў стане ахапіць увесь аб’ём неабходнай збіральніцкай працы. Асабліва гэта тычыцца прадметаў традыцыйнай культуры, якія ў наш час хутка знікаюць, а тэкстыльныя рэчы – у першую чаргу, з-за лёгкасці іх фізічнага разбурэння. Таму плённае супрацоўніцтва прыватных збіральнікаў і музейных ўстаноў з’яўляецца важным сродкам развіцця і папаўнення музейных калекцый на агульную карысць беларускай нацыі.

Літаратура

1. Новик, А. Белорусские коллекции МАЭ РАН: новые экспедиционные привозы и новые проекты / А. Новик // Традиционный белорусский костюм в европейском культурном пространстве: матер. Междунар. науч. форума, Минск, 19–20 окт. 2017 г. / Нац. акад. наук Беларуси; сост. П. А. Богдан, М. Н. Винникова, Ф. П. Лысенко. – Минск: Беларус. навука, 2017. – с. 36–50.

2. Славяне Европы и народы России: к 140-летию Первой этнографической выставки 1867 года: каталог выставки / науч. ред. Н. М. Калашникова. – СПб.: Славия, 2008. – 256 с.

3. Гужалоўскі, А. А. Гісторыя музейнай справы Беларусі: вучэб.-метаад. дапам. / А. А. Гужалоўскі. – Мінск: БДУ, 2012. – 303 с.

4. Аброськина, Е. В. «Вместо этнографии приходится заниматься исключительно этим...»: послевоенные экспедиции Государственного музея этнографии сквозь призму писем к А. Я. Дуйсбург / Е. В. Аброськина // Музей. Памятник. Наследие. – 2019. – № 1 (5). – с. 102–114.

5. Богдан, П. А. История формирования коллекции традиционного костюма и текстиля отдела древнебелорусской культуры ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси» / П. А. Богдан // Традиционный белорусский костюм в европейском культурном пространстве: матер. Междунар. науч. форума, Минск, 19–20 окт. 2017 г. / Нац. акад. наук Беларуси; сост. П. А. Богдан, М. Н. Винникова, Ф. П. Лысенко. – Минск: Беларус. навука, 2017. – с. 90–101.

6. Беларускія народныя тканіны ў зборы Дзяржаўнага мастацкага музея БССР: каталог / склад. Т. І. Сцёпіна; пад рэд. І. М. Панышынай. – Мінск: Беларусь, 1979. – 256 с.

7. Пракапцова, В. П. Масленікаў Павел Васілевіч / В. П. Пракапцова // Беларус. энцыкл.: у 18 т. – Мінск, 2000. – Т. 10. – с. 187.

8. Гаранская, Т. Каардынаты твора: жывапісныя вандроўкі Уладзіміра Сулкоўскага / Т. Гаранская // Мастацтва. – 2013. – № 1. – с. 38–41.

9. Выставка произведений Владимира Сулковского «Его земля, его люди» [Электронный ресурс] // Национальный художественный музей Республики Беларусь. – Режим доступа: <https://www.artmuseum.by/ru/vyst/proshedshie-vyistavki/vyistavka-proizvedenij-izvestnogo-belorusskogo-xudozhnika-vladimira-sulkovskogo-ego-zemlya,-ego-lyudi.html>. – Дата доступа: 28.10.2020.

10. Віннікава, М. Традыцыйны беларускі касцюм = Традиционный белорусский костюм = Traditional belarussian costume: альбом / М. Віннікава, П. Богдан. – Мінск : Беларус. навука, 2016. – 302 с.

11. Казловіч, В. Капнуць глыбей [Электронны ресурс] / В. Казловіч // Народная газета. – 2020. – 11 сен. // Беларусь Сёння. – Режим доступа: <https://www.sb.by/articles/kapnuts-glybey.html>. – Дата доступа: 30.10.2020.

Бункевич Н.С.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ЭТНИЧЕСКАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ КАК ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ В БЕЛОРУССКОЙ ЭТНОЛОГИИ

В последней трети XX века понятие «идентичность» в научных кругах приобретает всё большее распространение в различных сферах деятельности человека [1]. Наиболее востребованной она стала в гуманитарных науках, таких, как философия, этнология, психология, социология и т. д. [2]. Согласно «Толковому словарю иноязычных слов» Л. П. Крысина (2008) идентичность трактуется как «свойство идентичного» [3, с. 288]. Понятие «идентичный», согласно данному источнику, наделяется таким значением, как «тождественный, вполне сходный» [3, с. 288]. Термин «идентичность» произошёл от позднелатинских слов – «identifiko», что в переводе означает «отождествляю», и «identicus» – одинаковый, тождественный, а также совпадение нескольких предметов или понятий. По своему значению рассматриваемый нами термин прочно вошёл в современный язык, постепенно вытесняя, при этом, такие традиционные понятия, как «самосознание» и «самоопределение» [4, с. 4].

В процессе этногенеза произошла трансформация идентичности, результатом чего является формирование этнической идентичности. Она базируется не только на родственных связях, а, в большей степени, на совокупности социокультурных факторов [4, с. 36]. Понятие «этническая идентичность» можно трактовать «как один из наиболее устойчивых исторических видов социальной идентичности». Оно возникает в результате познавательно-эмоционального процесса самоидентификации человека или сообщества в социокультурном пространстве. При этом, основополагающим является осознанное причисление себя индивидом к определённой этнической общности [5, с. 302].

Как на постсоветском пространстве, так и среди отечественных этнологов термин «этническая идентичность» получил широкое распространение в начале XXI столетия. Это связано, прежде всего, с изучением определённых регионов, в которых проживают белорусы. Масштабные научные исследования по изучению идентичности белорусов были проведены российскими учёными. Они, совместно с белорусскими этнологами, опубликовали ряд работ, отдельные главы которых были посвящены вопросам этнической идентичности населения белорусско-русского и восточнославянского пограничья [6–9]. Также значительные работы по изучению данной проблематики осуществлялись в различных регионах Российской Федерации: Калининградской области, Карелии, Среднем Урале и т.д. [10–13]. Локальная (региональная) идентичность белорусов за рубежом была рассмотрена и на территории польско-белорусского пограничья [14; 15].

В 2010-е годы отечественными учёными опубликованы работы, в которых появляются теоретические и методологические основы изучения формирования этнической идентичности у белорусов [16; 17].

Продолжение освещения тематики исследований белорусско-российского пограничья мы находим в материалах Международной научно-практической конференции «Жизнь и творческое наследие А. С. Дембовецкого: к 180-летию со дня рождения», прошедшей в 2020 году (статья А. Викт. Гурко «О факторах, влияющих на формирование

идентичности у жителей белорусско-российского пограничья в 2010-х годах» [18], а также Н. Г. Деметер «Трансформация этнической идентичности цыган на примере смоленско-могилёвского пограничья» [19]).

Большой интерес среди учёных вызвало также определение идентичности мигрантов, прибывших в Республику Беларусь. Примером тому могут служить исследования трансформации идентичности афганцев [20], особенности идентичности иммигрантов из исламских стран [21].

Во втором десятилетии XXI столетия становятся актуальными исследования этнической идентичности белорусов за пределами их родины в историческом ракурсе. В таких работах научный анализ материала, проведённый коллективами авторов, охватывает разные исторические периоды. Весомым вкладом в развитие данного направления стало опубликование коллективных монографий «Традиционная культура белорусов во времени и пространстве» (2013) [22] и «Белорусы в Пермском крае: очерки истории и этнографии» [23]. При изучении этнической идентичности объектом исследования могут быть и литературные источники. Так, в статье «Складаная прырода этнічнай ідэнтычнасці на беларускіх і ўкраінскіх землях у першай палове XIX стагоддзя (на прыкладзе Адама Міцкевіча і Мікалая Гоголя)» М. А. Михайлец проанализировал особенности идентичности на примере творчества элитарных представителей той эпохи [24].

Со временем в работах отечественных этнологов появилось более широкое осмысление данной проблематики. В публикациях появился переход от исследования локальных особенностей идентичности населения к разработке более обширных, характеризующих этнокультурные процессы Республики Беларусь в целом. Например, к изучению этно-республиканской идентичности обратился К. А. Шумский в своей статье «Образ родной земли в Интернет-пространстве и его роль в формировании этно-республиканской идентичности» [25]. Академик А. И. Локотко в статье «Историко-культурное наследие как основа национальной идентичности в современном европейском пространстве» раскрыл понятие национальной идентичности, которая базируется на историко-культурном наследии. В своей работе учёный выделил разные виды идентичности (этническую, урбанистическую, европейскую), дав каждой из них характеристику через призму архитектуры с учётом особенностей разных историко-культурных ландшафтов [26].

Новой вехой исследований в отечественной этнологии стало целенаправленное исследование идентичности белорусской диаспоры – белорусов и их потомков, проживающих за пределами Республики Беларусь. Проблематике этнической идентичности представителей белорусской диаспоры в различных странах мира были посвящены отдельные работы аспирантов и сотрудников отдела народоведения ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси» [27–29].

В изучении рассматриваемой нами проблематики можно наблюдать переход от общего к частному. В публикациях появилась постановка вопроса о маркерах идентичности, которыми могут выступать различные предметы материальной культуры [30, 31]. Наряду с многоаспектными исследованиями этнической и национальной идентичностей населения нашей страны и белорусов за рубежом, отечественными этнологами не рассматривалась в должном объёме парадигма «идентичность и традиции питания». Поэтому изучение данной проблематики требует дальнейших научных исследований.

Литература

1. Проблемы идентичности (или вопросы, которые мучают детей и взрослых) / Комитет администрации Алтайского края по социальной защите населения, Краевой кризисный центр для мужчин. – Барнаул, 2003. – 30 с.

2. Фабрика-Процкая, О. Р. Развитие национальных и этнических идентичностей жителей Карпатской Руси в историческом контексте / О. Р. Фабрика-Процкая // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі*. Вып. 25 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2018. – с. 220–226.
3. Крысин, Л. П. Толковый словарь иноязычных слов / Л. П. Крысин. – М. : Эксмо, 2008. – 944 с.
4. Малыгина, И. В. Этнокультурная идентичность: онтология, морфология, динамика : автореф. дис. ... д-ра философских наук : 24.00.01. / И. В. Малыгина. – М., 2005. – 41 с.
5. Ізергіна, А. М. Да праблемы этнічнай ідэнтыфікацыі беларусаў Літвы / А. М. Ізергіна // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі*. Вып. 22 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2017. – с. 301–306.
6. Белорусско-русское пограничье. Этнологическое исследование. – М. : Изд-во РУДН, 2005. – 378 с.
7. Границы, культуры и идентичности. Этнология восточнославянского пограничья / ред.-сост. М. Ю. Мартынова. – М. : ИЭА РАН, 2012. – 440 с.
8. Этнокультурный ландшафт белорусско-российского пограничья в начале XXI в. (по материалам полевых исследований в сельской местности) / Р. А. Григорьева (отв. ред.), А. В. Верещагина-Гурко [и др.]. – М. : ИЭА РАН, 2018. – 371 с.
9. Граница, идентичность, культура: этнография белорусско-российского пограничья: коллективная монография / отв. ред. Р. А. Григорьева, Н. Г. Деметер, А. В. Гурко / Ин-т этнологии и антропологии РАН; Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАНБ. – М. : ИЭА РАН, 2020. – 360 с.
10. Григорьева, Р. А. Белорусы в Калининградской области (переселение, демография, идентичность) / Р. А. Григорьева // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі*. Вып. 22 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2011. – с. 322–331.
11. Федоров, Р. Ю. Проблема этнокультурной идентичности белорусов – самоходов Приишимья / Р. Ю. Федоров // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі*. Вып. 7 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2009. – с. 349–354.
12. Калачева, И. И. Белорусская диаспора в Карелии: проблемы сохранения идентичности / И. И. Калачева // *Социологический альманах*. Вып. 8 / Национальная академия наук Беларуси, Институт социологии. – Минск : Беларуская навука, 2017. – с. 208–214.
13. Блешчык, А. Ул. Гісторыя, сучаснасць і перспектывы развіцця беларускай дыаспары на Сярэднім Урале / А. Ул. Блешчык // *Першы міжнародны навуковы кангрэс беларускай культуры : зб. матэр. (Мінск, Беларусь, 5–6 мая 2016 г.)* / гал. рэд. А. І. Лакотка ; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Мінск : Права і эканоміка, 2016. – с. 567–569.
14. Беспмятных, Н. Н. Этнокультурное пограничье и идентитет : взгляд с польской стороны / Н. Н. Беспмятных // *Вестнік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў*. – Мінск : БДУКіМ, 2007. – № 8. – с. 12–18.
15. Расолько, И. Белорусская подляская идентичность как локальный феномен / И. Расолько // *Трэці Міжнародны Кангрэс даследчыкаў Беларусі = The International Congress of Belarusian studies*. – Kaunas : Vytautas Magnus University press, 2014. – с. 144–147.

16. Науменко, Л. И. Белорусская идентичность. Содержание. Динамика. Социально-демографическая и региональная специфика / Л. И. Науменко. – Минск : Беларус. навука, 2012. – 205 с.
17. Денисюк, Н. П. Формирование этнической идентичности в современных условиях / Н. П. Денисюк // Веснік БДУ. Сер. 3. Гісторыя. Эканоміка. Права. – Мінск : БДУ, 2013. – с.86–89.
18. Гурко, А. Викт. О факторах, влияющих на формирование идентичности у жителей белорусско-российского пограничья в 2010-х годах / А. Викт. Гурко // Жизнь и творческое наследие А. С. Дембовецкого : к 180-летию со дня рождения : матер. Междунар. науч.-практ. конф., г. Могилёв, 13 марта 2020 г. / сост. В. В. Шейбак, Е. Н. Изергина, Я. С. Кнурева ; редкол.: А. И. Локотко (гл. ред.) [и др.]; Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Нац. акад. наук Беларуси. – Минск : Беларуская навука, 2021. – с. 165–173.
19. Деметер, Н. Г. Трансформация этнической идентичности цыган на примере смоленско-могилёвского пограничья / Н. Г. Деметер // Жизнь и творческое наследие А. С. Дембовецкого : к 180-летию со дня рождения : материалы Междунар. науч.-практ. конф., г. Могилёв, 13 марта 2020 г. / сост. В. В. Шейбак, Е. Н. Изергина, Я. С. Кнурева ; редкол. : А. И. Локотко (гл. ред.) [и др.]; Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Нац. акад. наук Беларуси. – Минск : Беларуская навука, 2021. – с. 173–178.
20. Стурейко, С. А. Формирование, функции и структура этнической идентичности афганских мигрантов в Беларуси / С. А. Стурейко // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 10 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2011. – с. 454–464.
21. Алампиёв, О. А. Религиозная идентичность в среде иммигрантов из исламских стран в Республике Беларусь и её влияние на восприятие белорусского социального и культурного пространства / О. А. Алампиёв // Веснік Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Янкі Купалы. – № 3. – 2012. – с. 116–120.
22. Традиционная культура во времени и пространстве / А. В. Титовец [и др.] ; под науч. ред. А. В. Титовца. – Мінск : Беларус. навука, 2013. – 579 с.
23. Белорусы в Пермском крае: очерки истории и этнографии / А. В. Чёрных, Т. Г. Голева, М. С. Шевырин. – Пермь, 2013. – 287 с.
24. Міхайлец, М. А. Складаная прырода этнічнай ідэнтычнасці на беларускіх і ўкраінскіх землях у 1-й палове XIX ст. (на прыкладзе Адама Міцкевіча і Мікалая Гоголя) / М. А. Міхайлец // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 9 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2013. – с. 420–427.
25. Шумский, К. А. Образ родной земли в Интернет-пространстве и его роль в формировании этно-республиканской идентичности / К. А. Шумский // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 14 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Беларуская навука, 2013. – с. 420–427.
26. Локотко, А. И. Историко-культурное наследие как основа национальной идентичности в современном европейском пространстве / А. И. Локотко // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 22 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2016. – с. 7–11.
27. Изергина, А. М. Этнокультурныя асаблівасці беларускай этнічнай супольнасці ў Літве / А. М. Изергина // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 21 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2016. – с. 170–175.

28. Изергина, А. М. Да пытання ўплыву беларускага школьніцтва на фарміраванне этнічнай ідэнтычнасці беларусаў Літвы / А. М. Изергина // *Жизнь и творческое наследие А. С. Дембовецкого: к 180-летию со дня рождения : материалы Междунар. науч.-практ. конф., г. Могилёв, 13 марта 2020 г. / сост. В. В. Шейбак, Е. Н. Изергина, Я. С. Кнурева ; редкол. : А. И. Локотко (гл. ред.) [и др.] ; Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Нац. акад. наук Беларуси. – Минск : Беларуская навука, 2021. – с. 249–254.*

29. Зубко, Д. Г. Современные тенденции в формировании белорусской диаспоры в Китае / Д. Г. Зубко // *Жизнь и творческое наследие А. С. Дембовецкого : к 180-летию со дня рождения: матер. Междунар. науч.-практ. конф., г. Могилёв, 13 марта 2020 г. / сост. В. В. Шейбак, Е. Н. Изергина, Я. С. Кнурева ; редкол. : А. И. Локотко (гл. ред.) [и др.] ; Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Нац. акад. наук Беларуси. – Минск : Беларуская навука, 2021. – с. 244–248.*

30. XIII Конгресс антропологов и этнологов России: сб. материалов. Казань, 2–6 июля 2019 г. / отв. ред. : М. Ю. Мартынова. – М. ; Казань : ИЭА РАН, КФУ, Институт истории им. Ш. Марджани АН РТ, 2019. – 516 с.

31. Бохан, А. С. Беларускі традыцыйны арнамент як маркёр ідэнтычнасці ў сучасным віртуальным асяроддзі / А. С. Бохан // *Культура Беларусі: рэаліі сучаснасці : Трансфармацыя традыцыйных каштоўнасцей у інфармацыйным грамадстве : матэрыялы V Міжнар. навук. – практ. канф. (Мінск, 27 верасня 2016 г.) / уклад. І. Б. Лапцёнак, А. А. Галкін, І. Р. Голубева ; рэдкал. : І. Б. Лапцёнак (гал. рэд.) [і інш.] – Мінск : Інстытут культуры Беларусі, 2016. – 348 с.*

*Ваныкина Г.В., Сундукова Т.О.
(Российская Федерация, г. Тула)*

ЭЛЕКТРОННЫЙ МУЗЕЙ КАК МОДЕЛЬ ВИЗУАЛЬНОГО ДОСТУПА И СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Оцифровка относится к процессу преобразования аналоговых данных в цифровые с целью обеспечения возможности обработки, хранения и передачи данных по цифровым схемам, оборудованию и сетям. Преобразование в электронный формат обеспечивается различными техническими устройствами, такими, как сканеры, камеры и 3D-технологии. Оцифровка культурного наследия является частью сегодняшней повестки дня для многих учреждений культуры и памяти, и преследует две основные цели: обеспечение доступа более широкого круга аудиторий к цифровому наследию и обеспечение долгосрочного сохранения преобразованных в электронный формат объектов, которые создаются с целью дальнейшего использования. Ни один процесс преобразования данных не может гарантировать абсолютную эффективность, поскольку необходимо учитывать последствия быстро меняющихся технологий и возможное устаревание электронных устройств или инструментов цифровизации, доступных в настоящее время. Термин «сохранение» в данном контексте определяет набор действий, которые предпринимаются для защиты объекта от искажения или полной потери. Применительно к культурному наследию сохранение может включать методы минимизации риска утраты, замедления физического износа и оптимизации условий, обеспечивающих сохранение целостности объекта наследия. В этом смысле сохранение является не только физическим, но и может включать методы защиты информации о конкретном объекте наследия или практике, включая надлежащую документацию с помощью цифровых методов. Сохранение – это ориентированная на будущее концепция, направленная на обеспечение доступа к наследию для последующих поколений.

Информационно-коммуникационные технологии и сохранение культурного

наследия. Рассмотрим основные вопросы, которые имеют непосредственное отношение к интеграции информационно-коммуникационных технологий (ИКТ) в сектор культурного наследия, а также являются центральными для целей сохранения и общественной оценки наследия.

- Каковы общепринятые и приемлемые цели интерпретации и представления информации на конкретных объектах культурного наследия?
- Как ИКТ могут помочь специалистам по наследию в достижении их исследовательских, административных, кураторских, интерпретативных и образовательных целей?
- Какие критерии должны помочь определить выбор приложений цифрового наследия с учетом их широкого разнообразия конкретных форм и методов?

Сфера культурного наследия остается особенно сложной областью для интеграции ИКТ в связи с постоянно расширяющимися масштабами. ИКТ также могут служить важным инструментом интерпретации и управления на объектах, к которым разрешен доступ, но безопасность должна поддерживаться на тщательно контролируемом уровне. ИКТ уникальны для обеспечения широкого спектра и видов доступа к различным типам информации и создания перспектив посетителям объектов культурного наследия. В последние годы большие успехи в управлении и обработке данных о наследии были достигнуты, благодаря разработке широкого спектра приложений для цифровых баз данных и географических информационных систем (ГИС), потенциал которых для дальнейшего использования велик и требует дополнительного изучения на практике. В дополнение к структурным и физическим данным в настоящее время систематически собираются и инвентаризируются новые категории нематериального наследия. ИКТ могут предложить новые приложения для комбинирования всего спектра ресурсов наследия. Цифровые визуализации, в том числе, виртуальная реальность, в последнее время стали важными элементами документирования объектов культурного наследия. Новые приложения ИКТ начали систематически использовать визуализацию для доступа к объектам, обнажив ряд различных проблем и рисков, стоящих перед приложениями ИКТ в области сохранения ресурсов наследия. Обеспечение информационной безопасности при работе с оцифрованными объектами наследия необходимо строить на основе дальнейшего активного исследования в области электронного музея, как визуального средства доступа к ресурсам наследия и их сохранения.

Последние десятилетия характеризуются значительными изменениями, и попытка точно спрогнозировать влияние новых ИКТ на культурное наследие без учета динамики происходящих процессов будет ошибочной. Для достижения достоверности прогноза необходимо проанализировать прошлые события, чтобы определить, какие из них могут оказать влияние на будущее десятилетие. Интернет быстро меняется как технология и концепция, трансформируя социум, экономику, политику, культуру и другие сферы деятельности человека. С технологической точки зрения, конвергенция была популярным термином на протяжении девяностых годов XX века, однако, конвергенция на новом уровне обеспечивает взаимозависимость телефонии, телевидения и интернет-систем, а затем и полную взаимозаменяемость. В рамках наследия и исторических дисциплин прошлое больше не является только областью специализации ученых, оно рассматривается как ресурс для экономического развития отдельных сообществ и регионов, среда для культурной идентичности и межкультурной коммуникации, востребованное место для культурных туристов и центр для развития образования. В то же время, цифровые ИКТ создали широкий спектр приложений для сбора и обработки исторических данных, документирования и мониторинга физической сохранности объектов и памятников, визуализации исторических структур и окружающей среды, а также создания интерактивных информационных сетей, которые могут связать профессионалов и ученых со студентами, посетителями музеев и заинтересованными

пользователями. Интеграция наследия с цифровыми технологиями уже продемонстрировала потенциал для значительного расширения многих аспектов исследований, управления и участия общественности в материальных остатках прошлого.

Модели электронного музея. ИКТ является достаточно объемной областью, вклад которой в культурное наследие может быть реализован только в том случае, если она используется эффективным и устойчивым образом. Специалисты по культурному наследию должны понимать, каковы реальные функции ИКТ и в каких ситуациях или контекстах они наиболее эффективны. С быстрым развитием цифровых приложений для исторических исследований и представления общественного наследия интеграция цифровых технологий в сферу культурного наследия должна осуществляться с полным осознанием их потенциального использования и воздействия. G. MacDonald и S. Alsford [1] в исследованиях обсуждают возможности, которые цифровые технологии предоставляют для распространения знаний в не изученных ранее масштабах, и рассматривают этот потенциал как ключевой фактор трансформации музеев. Видение авторами виртуального музея выходит за рамки только оцифровки ресурсов в отдельных музеях, концепция электронного музея призывает к сотрудничеству комплекса нескольких учреждений (музеев, библиотек, архивов, исторических объектов, научных обществ) и объединение своих цифровых ресурсов в «метамузей». Идея сделать коллекции более доступными и распространить знания среди максимально широкой целевой аудитории является позитивным процессом взаимодействия.

Ряд научных исследований в области разработки моделей электронного музея рассматривает философию процесса с точки зрения позитивных трансформаций и рисков. Авторы предупреждают об опасности того, что музеи просто предоставляют большие объемы информации значительному числу людей и при этом не используют интерактивные возможности ИКТ. K. Donovan [2] считает недостаточным в настоящее время, если музеи сосредоточены только на предоставлении доступа к музейным коллекционным базам данных и объектно-ориентированной информации. Исследователь призывает пересмотреть концепцию структуры и взаимодействия: предоставить контент, обеспечить знакомство с материалами, мотивировать на активное сотрудничество, стимулировать исследовательскую деятельность, обеспечить обмен онлайн-опытом и развиваться в востребованных широкой аудиторией направлениях. L. D. Dierking и J. H. Falk [3] подчеркивают, что способность новых технологий предлагать посетителям варианты обучения, интерактивность и различную степень глубины информации поможет музеям обеспечить лучшее понимание посетителями с различным уровнем подготовки, интересами и технологическими возможностями, тем самым, повышая концептуальную доступность. D. Anderson [4] предлагает обучающую модель для создания цифрового контента, а не модель информационного обеспечения: охват более широкой и разнообразной аудитории за счет способности ИКТ привлекать ресурсы и сообщества позволит решить глобальную социальную задачу гражданского образования.

По мнению G. MacDonald и S. Alsford [1], электронный музей станет доступен для людей с ограниченными возможностями, а технические и технологические инновации смогут привлечь молодое поколение, которое, как показывает практика, не очень активно посещает традиционные музеи. Интерактивность средств массовой информации (СМИ) привлекает детскую и юношескую аудиторию, поэтому музеи не могут оставаться в стороне от технологических тенденций, если они хотят привлечь аудиторию XXI века. Завтрашними посетителями музея станут люди, для которых компьютеры и мультимедиа уже сыграли заметную роль в их жизненном становлении благодаря учебе, отдыху и опыту работы. Помимо расширения географического и возрастного охвата музеев, интернет повлияет на социально-экономический, образовательный или культурный фон музейной аудитории. Музейная аудитория цифровых ресурсов быстро растет, но демографическая информация о качественном составе пользователей интернета указывает

на сходный профиль с традиционной музейной аудиторией, с точки зрения доходов и образования [1]: в развитых странах более половины населения в настоящее время имеют доступ к веб-технологиям из своих домов, школ или офисов. По мнению авторов, благодаря современным достижениям в области техники и технологий (мобильные гаджеты, 5G, 6G, интерактивное цифровое телевидение), а также национальным инициативам в области расширения взаимодействия среднего и высшего образования с библиотеками, более широкий спектр общества получит возможность доступа к ресурсам электронного музея. Создание новых отношений с аудиторией, изменение и укрепление способов взаимодействия с аудиторией, привлечение ИКТ играют важную роль в создании музея, ориентированного на целевую пользовательскую аудиторию, который предлагает современные тенденции в музееведении.

Конкретные стратегии интерпретации, ориентированные на аудиторию, рассматривают ИКТ в качестве способа взаимодействия и включают: мониторинг истории посетителей в процесс доступа; адаптация контента хранилищ музея к интересам посетителей; встраивание музейных объектов в приложения виртуальной реальности с привязкой к людям, местам и целям доступа; взаимодействие типа «человек-человек», «человек-ресурс»; содействие и поощрение активности и исследовательской деятельности пользователей; персонализация взаимодействия через истории и поведенческие особенности; вовлечение посетителей в принятие решений, выбор и суждения; предоставление множества точек зрения на факты и интерпретацию событий; создание дружелюбной интерактивной среды; предоставление соответствующей востребованной информации [2].

R. Jackson [5] рассматривает человеческий фактор в использовании ИКТ в качестве приоритетного, отмечает перспективность интерактивных приложений, которые способствуют выстраиванию социальных отношений и стимулируют пользовательское общение. Автор поддерживает идею совместного создания знаний или открытой информационной среды, которая подчеркивает ценность разработки знаний о коллекциях для свободного использования совместно с общественностью.

D. Anderson [4] подчеркивает необходимость помочь людям научиться творчески использовать цифровые культурные ресурсы и обеспечить возможность открытого применения для групп, которые традиционным способом не могут быть охвачены. Потенциал веб-медиа для фундаментального изменения коммуникации музеев с пользователями кратко обобщен в исследованиях P. Walsh [6]: автор утверждает, что тон институционального авторитета, характерный для традиционных музеев, плохо работает в Интернете, поскольку его интерактивные характеристики имеют большой потенциал для изменения статуса музея во взаимодействии с Миром.

После детального рассмотрения и анализа результатов исследований зарубежных ученых в области разработки моделей электронного музея можно констатировать, что применение цифровых технологий в сохранении и умножении ресурсов наследия будет по-прежнему сталкиваться с проблемами борьбы с технологиями. Огромный потенциал ИКТ позволил привлечь многие инновации к музейной практике и привел к появлению новых областей, таких, как гуманитарные вычисления, новые разработки в области текстового и гипертекстового анализа, и многие новые методологические дискуссии, касающиеся источников, подлинности, достоверности и надежности; целый ряд вопросов, которые ранее были вызваны введением рукописной и, более поздней, печатной культуры [7]. Достаточно полное отражение развития событий на глобальном уровне, увеличение числа ученых-исследователей, расширение границ Мирового знания может быть реализовано на основе моделей электронного музея.

Литература

1. MacDonald, G. Conclusion: Toward the meta-museum / G. MacDonald, S. Alford //

Katherine Jones-Garmil, *The Wired Museum. Emerging Technology and Changing Paradigms*, Washington DC : AAM. – 1997. – p. 267–278.

2. Donovan, K. The best of intentions: public access, the Web and the evolution of museum automation / K. Donovan // *Museums and the Web*. – 1997. – Т. 97. – p. 127–134.

3. Dierking, L. D. Audience and accessibility / L. D. Dierking, J. H. Falk // *The virtual and the real: media in the museum*. – 1998. – p. 57–70.

4. Anderson, D. Networked museums in the Learning Age / D. Anderson. – UKOLN, 2000.

5. Jackson, R. Whatever Happened to the ‘C’ in ICT? / R. Jackson // *Cultural Grid: Content&Connections Conference. MDA Information*. – 1998. – Т. 5. – №. 1. – p. 3–6.

6. Walsh, P. The web and the unassailable voice / P. Walsh // *Archives and Museum Informatics*. – 1997. – Т. 11. – №. 2. – p. 77–85.

7. Сундукова, Т. О. Тенденции и изменения в музейной среде / Т. О. Сундукова // *Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў*. – Вып. 1. – Мінск, 2020. – с. 688–691.

Витязь С.П., Нестерович Ю.В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ПРОБЛЕМЫ ТЕРМИНОЛОГИИ, МЕРЕОЛОГИИ И ТАКСОНОМИИ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ПАМЯТНИКОВЕДЕНИЯ И ОПТИМИЗАЦИЯ ПОНЯТИЙ В РАМКАХ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ ПРОЕКЦИИ, КОРРЕЛЯТИВНЫХ ТЕРМИНУ «ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ПАМЯТНИК»

Составной частью сферы охраны историко-культурного наследия является сохранение документальных памятников. В условиях информатизации изменился характер создания и использования документальных единиц социальной коммуникации. Чёткое описание и всестороннее обобщение таких единиц, включение их в состав историко-культурного наследия порождает в документальном памятниковедении проблемы терминологии, мереологии и таксономии.

Проблематика раздела комплексной дисциплины «памятниковедение» [1] – документального памятниковедения (в нём изучается история, теоретические и практические вопросы сохранения документальных памятников) является одной из самых неразработанных в ней. Оптимизация терминологии, мереологии, таксономии нуждается в междисциплинарной проекции, взаимодействия памятниковедения с архивоведением, книговедением, библиотековедением, источниковедением, документоведением, эдициологией (дисциплиной, изучающей историю, теорию, методику и организацию редакционно-издательского дела), текстологией, археографией. Последние крупные значимые исследования в области документального памятниковедения датируются концом советской эпохи [2 и др.]

В ст. 83 Кодекса о культуре Республики Беларусь разряд, маркированный «документальные памятники», выделяется видом материальных ОИКН (объектов историко-культурного наследия), по терминологии Кодекса – «историко-культурных ценностей». При этом дефиниенс к термину «документальный памятник» в значительной мере совпадает с дефиниенсом к нему в законе СССР «Об охране и использовании памятников истории и культуры» 1976 года; исключено из него лишь упоминание «записей фольклора и музыки»: «акты госорганов, другие письменные и графические документы, кинофотодокументы и звукозаписи, древние рукописи, архивные документы, редкие печатные издания». Снято только упоминание «записей фольклора и музыки» Данный дефиниенс в условиях широкого развёртывания информатизации архаичен. Учитывая их, в него следует добавлять упоминание об электронных документах – комплексах данных, создаваемых и функционирующих в электронно-программной среде,

сохраняемых в памяти ЭВМ, для восприятия которых участнику инфо-обмена необходимо использование программно-аппаратных средств. А также и электронных изданиях – инфо-продуктах, зафиксированных на съёмных машиночитаемых носителях данных. Одного такого добавления, уточняющего предметное значение термина, недостаточно для оптимизации понятия. Необходимо на основе отличительных признаков понятия сформировать смысловое значение термина «документальный памятник», первоначально – на эмпирическом уровне обобщения явлений. Сигнификат для него логически выводится из дефиниций культурной ценности и историко-культурной ценности в ст. 1 и в дефиниции материальной культурной ценности в ст. 67 Кодекса, но при этом *специфицирующее* смысловое значение (задаваемое наличием отличительного признака понятия), позволяющее *отграничивать от него* другие понятия, обобщающие материальные ОИКН, *не выводимо*. В связи с этим, сформулируем предварительно дефиницию: *Документальный памятник* – имеющий в социокультурном отношении уникальную либо особую ценность для представления и приумножения национальной и мировой культуры продукт деятельности с зафиксированной информацией [3], удерживающий в форме континуума знаков/отпечатков сигналов, преимущественно, первичные данные об исторических событиях/ценные сведения о явлениях культуры, конструкция которого может иметь эстетическую/историческую значимость.

Переход в эпистемологическую плоскость анализа понятия документального памятника и понятий, от объёма которых его следует отграничивать, порождает проблемы таксономии и мереологии объектов, обобщаемых ими. Взятие для него в качестве основы формирования его содержания понятий объекта, «материальное воплощение» которого «составляет основу его содержания» (ч. 1, ст. 67 Кодекса) и материального объекта (п. 1.7 ст. 1) недостаточно соразмерно, поскольку в документоведении и смежных дисциплинах общепринято положение о неадекватности характеристик «материальный носитель, объект» по отношению к документам, *функционирующим в условиях информатизации*. Материальное воплощение электронного документа вовсе не «составляет основу его содержания». Это непосредственно не воспринимается человеком. Принятие в качестве ОИКН единиц электронного документооборота порождает новые проблемы теории культурного наследия, касающиеся моделирования ОИКН, идентификации их в мереологическом аспекте и пр. Новым и особым разрядом продуктов деятельности с зафиксированной информацией в условиях информатизации выступают электронные инфо-ресурсы (к ним относят базы и банки данных и знаний, сетевые (Веб-сайты, страницы и порталы и др.). Причём, в документально-информационных науках объём понятий электронного документа и электронного инфо-ресурса не откоррелированы в степени, позволяющей избегать противоречий. В мереологическом плане оптимально исходить из того, что ОИКН являются не целиком отдельные электронные архивные документы и электронные инфо-ресурсы, а *их составная часть* – *унитарные инфо-продукты*, представляющие семантическое содержание, без технических метаданных, необходимых для их функционирования. Термин «материальный объект», выражающий предельную степень обобщения, не может характеризовать семантическое содержание.

В мереологическом и таксономическом аспекте проблемой памятниковедения является непротиворечивое соотнесение понятий единичного ОИКН с коллекцией, ансамблем ОИКН. Добавление объектом его продуктов деятельности с зафиксированной информацией, возникающих в условиях информатизации, делает её трудно-разрешаемой. В частности, в них добавляются новые учётные единицы архивных документов: файл, электронный архивный информационный ресурс, единица хранения и единица учёта электронных архивных документов (электронных архивных документов). Отдельный файл может включать совокупность ПДЗИ, выделяемых ОИКН, а отдельный ресурс может включать коллекцию ОИКН и единичные ОИКН. Исходя из критерия отнесения к материальным ОИКН в ст. 67 Кодекса: объекты, «материальное воплощение которых

составляет их содержание» электронные архивные документы неадекватно относить к материальным ОИКН. Хотя хранению подлежат продукты материального производства – файлы, съёмные носители данных, упакованные контейнеры с унитарным инфо-продуктом, составляющим содержание электронного архивного документа. Именно они и выступают единицами хранения электронных архивных документов.

В таксономическом плане «документальный памятник» оптимально брать гиперонимом к терминам «архивный, книжный памятник, памятник литературы, письменности, фольклора»; (термин «архивный памятник» редок, его самого приемлемо рассматривать гиперонимом к терминам «особо ценный, исключительно ценный, уникальный (архивный) документ»), но не к термину «исторический документ». Эxpлицируя понятие исторического документа в рамках источниковедения и археографии, на основе знаний междисциплинарной теории трансформации документа в исторический источник (её разработку осуществляли В. П. Козлов, С. Г. Кулешов, О. М. Медушевская и др.), [4] приходим к оптимуму дефиницирования: *Исторический документ* – над-тип исторического источника, охватывающий письменный, изобразительный, условный типы ИИ, имеющих традиционную и техногенную (технотронную) формы, представляемый астадиальными единицами (проект, подлинник, копия законодательного акта, экс-управленческого, делового и иного типа документа, оригинал, версия (вариант, редакция, список) нарративного произведения и т. д.), служащими источником для формирования достоверных знаний о произошедших событиях, процессах, явлениях общественной жизни, позволяющий определённо подтверждать/опровергать исторические факты и пр. *Потенциальный исторический документ* – исторический документ, взятый в качестве объекта исторического исследования/ретроэдиции. *Актуальный исторический документ* – исторический документ, введенный в научный (общественный) оборот в форме опубликования либо описания.

Полисемия и семантическая полиморфность терминов «памятник письменности, памятник литературы» делает востребованным при междисциплинарной проекции (при взаимодействии понятийного аппарата памятниковедения и текстологии) оптимизацию понятий, сопровождаемую дезинтеграцией терминов: *Типичное произведение письменности* – продукт применения знаковых систем письма и средств письменности, отражающий структуру и особенности определённого этнического языка. *Памятник письменности* – неординарное по структуре и лингвистическим, а также палеографическим особенностям произведение письменности, либо письменный инфо-продукт, обладающий характерными чертами отражения структуры и особенностей определённого этнического языка. *Литературный памятник* – классическое, неординарное литературное произведение, характеризующееся (предполагаемое, обоснованное) объектом историко-культурного наследия.

Эxpликация понятия книжного памятника, и корреляция его с понятием книжной коллекции, осуществляется в рамках библиотекведения. В условиях информатизации данная корреляция становится проблемой, учитывая, что для описания совокупностей книг, претендующих на статус ОИКН, наряду с понятиями, терминируемыми «фонд», стали использоваться понятия, терминируемые «инфо-ресурс» [5]. Кроме того, в экспликации нуждается понятие книги (учитывая, что с 1980-х годов распространился гипероним «книжный памятник к гипонимам «редкая, ценная книга»). В [6] на основе различия единиц технических, когнитивных, социальных инфо-процессов, обоснования книги одноуровневым продуктом деятельности, с зафиксированной информацией с документом (при сохранении *узкой трактовки документа*), при междисциплинарном синтезе общей теории книги и смежных с ней теорий, сформирована дефиниция: *Книга* – передаваемый в социальном пространстве предмет чтения, представляющий собой предназначенное для развития интеллектуальных способностей произведение, инфо-

продукт интеллектуального / социодуховного производства, в форме значительного семиотического объёма континуума знаков, в основе которого сплошной письменный текст.

В ст. 142 Кодекса о культуре Республики Беларусь внесена дефиниция: «книжный памятник – рукописные книги, печатные издания, которым придан статус историко-культурной ценности, либо которые являются редким или ценным документом, и имеют отличительные исторические, научные, художественные и иные достоинства». Вторая часть приведенного дефиниенса тавтологична: если продукт деятельности с зафиксированной информацией редкий, ценный, то он, тем самым, уже имеет определённые «достоинства». Перечисление «достоинств» в данной дефиниции *рассогласовано* с перечислением их («духовные, художественные/документальные») в дефиниции историко-культурной ценности в ч. 3 ст. 1 Кодекса. Это поднимает проблему документального памятниковедения – чёткого выверения круга значимостей и достоинств документальных ОИКН.

Проблема мереологического характера в книжном памятниковедении заключается в том, что к «книжным памятникам (истории и культуры)» относят и отдельные книги, и книжные коллекции; вводится различная таксономия для устранения несоразмерности. В «Положении о книжных памятниках России» (М., 2000) выделены три разряда книжных памятников: книжный памятник, фонд их, и «единый распределённый фонд» их. В приказе министерства культуры РФ 1998 года «О государственной политике в области сохранения библиотечных фондов как части культурного наследия и инфо-ресурса страны» также выделены три разряда их, но с более чёткой таксономией; единичный книжный памятник, коллекция их, и фонд их. Термин «единичный книжный памятник» истинно ориентирует, но в терминоведческом плане мотивированность его нуждается в обосновании. Поскольку его употребление предполагает наличие термина «собирательный книжный памятник», обозначающий собрание диахронных продуктов деятельности с зафиксированной информацией (рукописных книг/экземпляров печатного книжного издания), получившего юридический статус ОИКН. В данной ситуации в современных условиях обоснованно включать в терминосистему документального памятниковедения (и его подраздела – книжного памятниковедения) термины: *Книжный памятник* – имеющая в социокультурном отношении уникальную либо особую ценность рукописная книга, экземпляр печатного книжного издания, книжная коллекция с малым количеством единиц хранения, исторически связанных между собой, *Книжная коллекция* – систематизированное собрание книг, объединяемых по определённым признакам (теме, формату и др.). *Фонд книжных памятников* – специализированное собрание книжных памятников. *Национальный книжный фонд* – совокупность рукописных книг и экземпляров печатных книжных изданий, а также оцифрованных книжных печатных изданий, рукописных книг, деривативных книжных электронных изданий, созданных представителями конкретной нации и их этническими предшественниками на различных этапах истории общества, являющихся элементом книжного собрания, сохраняемого в определённой стране, находящихся на постоянном архивном хранении, в библиотечном или музейном фонде.

В терминологическом аспекте при междисциплинарной проекции «документальный памятник» терминологический элемент «документальный» не является сильномотивированным в силу его полисемичности. В документологии – в трудах Г. Н. Швецов-Водки и Ю. Н. Столярова обоснована его замена терминологическим элементом «документаризованный» [7]. В эпистемологическом плане понятие документального памятника нуждается в корреляции с понятием документа. Данная корреляция осложняется не преодоленной в документоведении коллизией широкой и узкой трактовки документа. При этом экспликации понятия документа необходима корреляция его с широким рядом понятий, обозначающих единицы документационной и

інфодзейнасьці, камунікацыі і пр. Прынамсі, з паняцьцямі выдання, вытворчасьці, публікацыі, інфа-прадукта [8, 9] і др.

Літаратура

1. Віцязь, С. П. Форміраваньне сучасных тэарэтычных ведаў у гісторыказнаўстве / С. П. Віцязь, Ю. В. Нестэровіч // Наўка і іннавацыі. – 2020. – № 1. – с. 65–69.
2. Шмідт, С. О. Дакумэнтальныя гісторыкі ў сістэме крыніказнаўства / С. О. Шмідт // Історыя СССР, 1989. – № 5.
3. Нестэровіч, Ю. В. Труды па эксплікацыі базісных паняцьцяў наўковых тэарыяў/ Ю. В. Нестэровіч. – Мінск : Інстытут гісторыі НАН Беларусі, 2010. – Т. I : Эксплікацыя базісных паняцьцяў дакумэнтазнаўства і інфасофіі. – 312 с.
4. Нестэровіч, Ю. Канцэпцыя трансфармацыі дакумэнта ў гістарычны крыніца і карэляцыя паняцьцяў гістарычнага крыніца і гістарычнага дакумэнта / Ю. Нестэровіч // Архіварыус : зб. нав. паведамл. і арт. – Мінск, 2013. – Вып. 11. – с. 129–140.
5. Жумарь, С. Карэляцыя паняцьцяў, абазначаюмых тэрмінаэлемэнтамі «фонд» і «інфармацыйны рэсурс» ў архівазнаўстве і бібліяказнаўстве (К постановке праблемы) / С. Жумарь, Ю. Нестэровіч // Тэрміналогія дакумэнтазнаўства та суміжных галузях ведаў : зб. наўк. праць. – Вып. 10. – Кіпв, 2017. – с. 102–107.
6. Нестэровіч, Ю. В. Сучасныя тэрміналагічныя праблемы і развіцьне тэарыі кнігі / Ю. В. Нестэровіч // Беркаўскія Чтэньне: Кніжная культура ў кантэксьце міжнародных кантактаў : матэрыялы між. наўковай канф. (Пінск, 29–30 маі 2019 г.). – Мінск : ЦНБ НАН Беларусі, 2019. – с. 366–372.
7. Швецова-Водка, Г. Н. Агульная тэарыя дакумэнта і кнігі : Уч. пос. – М. ; Кіев : Знаўне ; Рыбары, 2009. – 487 с.
8. Нестэровіч, Ю. В. Карэляцыя паняцьцяў «публікацыя», «вытворчасьць», «выданьне», «дакумэнт» ў міждысцыплінарным полі / Ю. В. Нестэровіч // Наўковыя і тэхнічныя бібліяка. – 2015. – № 4. – с. 66–83.
9. Нестэровіч, Ю. О трансдысцыплінарным узаемадзейньні паняцьцяў дакумэнта і інфармацыйнага прадукта ў ракурсьце апісьнага і структуры выдання, і публікацыі пры пабудаваньні агульнай інтэратэарыі / Ю. Нестэровіч // Тэрміналогія дакумэнтазнаўства та суміжных галузях ведаў : зб. наўк. праць. – Кіпв, 2017. – Вып. 10. – с. 48–60.

Гаўрылава С.В.

(Рэспубліка Беларусь, г. Полацк)

КАМУНІКАЦЫЙНЫ ПАТЭНЦЫЯЛ ФОРМ КУЛЬТУРНА-АДУКАЦЫЙНАЙ ДЗЕЙНАСЦІ КРАЯЗНАЎЧАГА МУЗЭЯ Ў ІНТЭРАПРЭТАЦЫІ ГІСТОРЫКА- КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ РЭГІЁНА

Само разуменьне музэя і яго ролі ў культуры і грамадстве неаддзельна ад асобы музэйнага наведвальніка. З часоў фарміраваньня музэя як сацыякультурнага інстытута яго ўзаемадзейньне з аўдыторыяй знаходзіцца ў пастаянным развіцьці. Гэты працэс суправаджаецца ўдасканаленьнем традыцыйных і пошукам і ўкараненьнем інавацыйных форм камунікацыі музэя і яго аўдыторыі.

Узрастаньне сацыякультурнага ролі рэгіянальных музэяў, развіцьцё новых форм і спосабаў камунікацыі гэтых музэяў са сваёй аўдыторыяй і грамадствам у цэлым выклікала запатрабаваць саміх музэяў у выяўленьні падыходу да ўласнага пазіцыянаваньня сябе як у рэальным сацыяльным асяродзьдзі, так і ў віртуальнай прасторы. Па-ранейшаму выкарыстоўваючы пастаянныя экспазыцыі ў якасьці асноўнага канала камунікацыі,

рэгіянальныя музеі актыўна пашыраюць іх інфармацыйнае поле пасродкам стварэння рознатэматычных часовых экспазіцый, у якіх мадэлююцца і рэпрэзентуюцца актуальныя для іх рэгіёнаў фрагменты сацыякультурнай рэчаіснасці, інтэрпрэтуюцца аб'екты гісторыка-культурнай спадчыны. Інфармацыя трансліюецца наведвальнікам праз разнастайныя формы культурна-адукацыйнай дзейнасці (далей – КАД).

Эфектыўнасць гэтага працэсу абумоўлена выкарыстаннем адэкватных пастаўленым задачам форм КАД, г. зн. форм, якія валодаюць камунікацыйным патэнцыялам. Мэтай дадзенага артыкула з'яўляцца выяўленне ў шэрагу выкарыстаных у практыцы краязнаўчых музеяў Беларусі форм КАД з найбольшым патэнцыялам ва ўстанаўленні камунікацыі музея і наведвальніка. Краязнаўчыя музеі – самая шматлікая група ва ўсёй музейнай сетцы рэспублікі. Іх асноўная аўдыторыя – прадстаўнікі мясцовай супольнасці. Менавіта на краязнаўчыя музеі ўскладзена задача фарміравання гістарычнай свядомасці і самаідэнтыфікацыі беларускага грамадства, таму эфектыўнасць камунікацыі краязнаўчага музея і наведвальнікаў мае асаблівае значэнне. Эмпірычным матэрыялам паслужылі публікацыі аб мерапрыемствах за 2018–2020 гг. на афіцыйных сайтах музеяў і ў суполках у сацыяльных сетках, дзе праяўляецца найбольшая публікацыйная актыўнасць музеяў, а таксама апэратыўнасць і паўната інфармавання.

Сярод усёй разнастайнасці форм, якая ўтварае рэпертуар КАД, выдзяляюць базавыя формы, што ўтвараюць аснову для новых мадыфікацый: экскурсія, лекцыя, кансультацыя, навуковыя чытанні (*канферэнцыі, сесіі, пасяджэнні*), клуб (*гурток, студыя*), конкурс (*алімпіяда, віктарына*), сустрэча з цікавым чалавекам, канцэрт (*літаратурная вечарына, тэатралізаванае відовішча, кінасеанс*), музейнае свята, гістарычная гульня [1, с. 213]. Іх у сваю чаргу класіфікуюць паводле асноўных і дадатковых характарыстык: асноўныя (традыцыйныя – новыя; дынамічныя – статычныя; групавыя – індывідуальныя; задавальняюць патрэбы ў пазнанні – у рэкрэацыі; прадугледжваюць пасіўныя паводзіны – актыўныя паводзіны аўдыторыі) і дадатковыя (прызначаныя для аднароднай – разнароднай аўдыторыі; унутрымuseumныя – пазамuseumныя; камерцыйныя – некамерцыйныя; разавыя – цыклавыя; простыя – комплексныя) [1, с. 215].

Камбінацыі простых форм, да якіх адносіцца большасць базавых, акрамя музейнага свята і гістарычнай гульні, утвараюць комплексныя (сінтэтычныя) формы, або мадыфікацыі. Варта адзначыць таксама ўзроставую характарыстыку музейнай аўдыторыі: разлічаныя на дарослую ці дзіцячую аўдыторыю формы. Музейная практыка выяўляе ўсё новыя варыянты камбінацый, таму ніводная класіфікацыя не можа адлюстраваць усю разнастайнасць форм КАД.

У шэрагу адабраных намі матэрыялаў былі выяўлены наступныя формы, якія выкарыстоўваюць айчынныя краязнаўчыя музеі ва ўзаемадзеянні з наведвальнікамі: *лекцыя, праект, квэст, ЭКА-мерапрыемства, сацыяльна-экалагічная акцыя, тэматычнае мерапрыемства, сустрэча з удзельнікамі, час гісторыі, круглы стол, тэматычная экскурсія, кінасеанс, прэзентацыя, прыём у піянеры, урачыстае мерапрыемства, адкрыццё выстаўкі, кватэрнік, літаратурны капуснік, літаратурна-музычная сустрэча, музейнае свята, конкурс, акцыя*. Мэта, якую пераследуе музей, абумоўлівае не толькі выкарыстанне той ці іншай формы КАД, але і яе мадыфікацыю.

У рабоце з наведвальнікамі айчынныя краязнаўчыя музеі на сталай аснове рэалізуюць рознага кшталту праекты, скіраваныя на актывізацыю інтарэсу мясцовай супольнасці да музея, да мінулага малой радзімы, папаўненне фондаў прадметамі, якія рэпрэзентуюць факты, падзеі, з'явы з гісторыі рэгіёна. Прыкладам таму служыць *праект* Лунінецкага раённага краязнаўчага музея “Асабістыя рэчы”, распачаты ў 2018 г., які прадугледжваў сустрэчы з цікавымі і творчымі людзьмі Луніначчыны, што перадавалі ў фонды музея рэчы з асабістага архіва.

Праекты могуць быць як самастойнымі, так і абумоўленымі іншымі відамі музейнай дзейнасці. Працягласць рэалізацыі праектаў часта вызначаецца тэрмінам работы выстаўкі, да якой яны прымеркаваны. У сваю чаргу, працягласць выстаўкі вызначае разнастайнасць форм КАД, якую лягчэй забяспечыць на доўгатэрміновай экспазіцыі. Напрыклад, у рабоце з выстаўкай «Ганаровыя грамадзяне горада Полацка» Краязнаўчы музей Полацка выкарыстоўвае як унутрымузейныя (сустрэчы з героямі экспазіцыі, юбілейныя вечарыны, экскурсіі і інш.), так і пазамузейныя формы (тэматычныя сустрэчы са школьнікамі і навучэнцамі мясцовых каледжаў).

Шырока выкарыстоўваюцца ў музейнай практыцы *квэсты* для рознаўзроставай аўдыторыі. Мадыфікацыя квэста – *гарадскі квэст* – дазваляе ўдзельнікам рознага ўзросту, выконваючы заданні, пазнаваць помнікі і памятныя мясціны, краявіды сучаснага ім горада (пасёлка, вёскі і г. д.).

Выкарыстанне новых форм КАД з’яўляецца адным з рашэнняў у прывабліванні дзіцячай аўдыторыі да наведвання музея на рэгулярнай аснове. Напрыклад, да Дня ведаў Столінскі раённы краязнаўчы музей прапанаваў навучэнцам школ *цыкл мерапрыемстваў*, аб’яднаных тэмай “Цудоўныя школьныя гады”. У гэты цыкл увайшлі: адкрыццё выстаўкі прадметаў адпаведнай тэматыкі, прэзентацыя “1 верасня ў гісторыі”, гульнявая праграма “Народныя гульні і забавы”.

Распаўсюджанай формай КАД з’яўляецца *акцыя*, а яе папулярнай мадыфікацыяй – *акцыя дарэння*. Такая акцыя дапамагае разнастаіць музейныя калекцыі, садзейнічае папулярызацыі музейнай дзейнасці, а яе ўдзельнікі адчуваюць датычнасць да гісторыі малой радзімы, што аказвае станоўчы ўплыў на маральнае развіццё і выхаванне падрастаючага пакалення. Такім чынам кожны можа пакінуць след у гісторыі свайго рэгіёна.

Яшчэ адна яе мадыфікацыя – *сацыяльна-экалагічная акцыя*, як, напрыклад, “Зрабі падарунак музею – захавай прыроду”, арганізаваная Слуцкім краязнаўчым музеям. Жыхарам Слуцка прапанавалі падарыць старым і непатрэбным рэчам другое жыццё, перадаўшы іх мясцоваму музею замест таго, каб аднесці на сметнік.

Вялікай разнастайнасцю мадыфікацый вызначаецца такая форма КАД, як *тэматычнае мерапрыемства*. Гэта традыцыйная для музеяў форма, якая праводзіцца для рознаўзроставай аўдыторыі ў музеі ці па-за ім. Разгледзім у комплексе аб’яднаныя адной тэмай мерапрыемствы, якія праводзіліся краязнаўчымі музеямі з нагоды Дня памяці воінаў-інтэрнацыяналістаў. Распаўсюджаным з’яўляецца правядзенне *сустрэч* з удзельнікамі вайны ў Афганістане. Светлагорскі гісторыка-краязнаўчы музей напярэдадні 30-годдзя вываду савецкіх войск з Афганістана правёў *час гісторыі* “Афганістан: неаб’яўленая вайна” для вучняў адной з мясцовых школ. У 2019 г. у тым жа музеі прайшоў *круглы стол* “Не забытыя героі неаб’яўленай вайны”, у якім прынялі ўдзел у якасці ганаровых гасцей воіны-афганцы. У Віцебскім раённым гісторыка-краязнаўчым музеі мерапрыемства складалася з *адкрыцця выстаўкі* “Афганістан: наша памяць і боль”, *кінасеанса*, на якім дэманстраваліся фільм “Вайна дзесьці побач”, *прэзентацыі* пра воінаў-інтэрнацыяналістаў Віцебскага раёна; *экскурсіі* па выстаўцы.

Вышэй ужо была адзначана такая форма КАД, як *сустрэча* (з цікавым чалавекам). Цікавую яе мадыфікацыю выкарыстоўвае ў сваёй практыцы Лунінецкі раённы краязнаўчы музей. З 2017 г. у музеі праводзяць так званыя *кватэрнікі* па ўзоры нефармальнага канцэртаў рок-гуртоў 1980-х гг. У іх прымаюць удзел прафесійныя спевакі і музыкі, а таксама аматары-выканаўцы.

Разнавіднасцю сустрэчы ў музеі можам лічыць літаратурную сустрэчу, мадыфікацыяй якой з’яўляецца *літаратурны капуснік*. Восеньскі літаратурны капуснік з удзелам асіповіцкіх паэтаў і прадстаўнікоў бабруйскага філіяла аб’яднання “Полоцкая ветвь” у 2019 г. прайшоў у Асіповіцкім раённым краязнаўчым музеі. Яшчэ

адна мадыфікацыя – *літаратурна-музычная сустрэча* – прайшла ў Шклоўскім раённым гісторыка-краязнаўчым музеі.

Часта музей становіцца пляцоўкай для правядзення рознага кшталту *ўрачыстых мерапрыемстваў*. Так, *урачысты прыём у піянеры* праводзіцца ў Быхаўскім гісторыка-краязнаўчым музеі, *урачыстае адкрыццё* новай выстаўкі, прысвечаны 60-годдзю ўстановы, арганізаваў Мінскі абласны краязнаўчы музей і г. д.

Даволі рэдкай для айчынных краязнаўчых музеяў формай з’яўляецца *музейнае свята*: гэта сінтэтычная форма звычайна заключае ў сабе некалькі базавых форм і патрабуе ад супрацоўнікаў высокай ступені арганізацыі. Паказальным, на наш погляд, прыкладам выкарыстання такой формы адзначым музейнае свята “Музей і спорт: ствараем гісторыю разам!”, праведзенае ў 2019 г. Нясвіжскім гісторыка-краязнаўчым музеём. Праграма свята ўключала прэзентацыйную праграму футбольнага клуба “Гарадзея”: аўтограф-фатасесію з дзеючымі ігракамі клуба, сустрэчу з ігракамі мінулых гадоў, конкурсы з прызамі; адкрыццё выставак “Спартыўнае дзяцінства” і “Мая каманда – мая надзея!”; настольныя гульні, спартыўныя віктарыны; майстар-клас метадыстаў ганчарнай майстэрні “Спартыўныя фантазіі ў гліне”. Такая пазнавальна-гульнявая форма была цікавай як для дзіцячай, так і для дарослай аўдыторыі, актуалізавала развіццё рэгіянальнага спорту ўвогуле і футболу ў прыватнасці, спрыяла папулярызацыі здаровага ладу жыцця.

Сучаснае інфармацыйнае грамадства патрабуе ад музеяў гнуткасці ў выбары той прасторы, у якой будзе адбывацца камунікацыйны акт: ці гэта рэальна існуючая музейная прастора, у якой фізічна ўзаемадзейнічаюць супрацоўнік і наведвальнік, ці гэта віртуальная Інтэрнет-прастора, у якой пасродкам тэхнічных сродкаў і інфармацыйных тэхналогій камуніцыруюць “вобразы” рэальных і нават нерэальных асоб.

Традыцыйная для ўсіх музеяў і звыклая для наведвальнікаў форма экскурсіі ў сённяшніх рэаліях мадыфікавалася ў *анлайн-экскурсію*, якая ў сваю чаргу можа адбывацца ў рэжыме прамой трансляцыі ці ў рэжыме відэазапісу. Вясной 2020 г. абодва рэжымы правядзення экскурсіі актыўна выкарыстоўвалі практычна ўсе рэгіянальныя музеі Беларусі. Анлайн-экскурсіі ў прамой трансляцыі, на наш погляд, больш адпавядаюць паняццю “камунікацыя” ў параўнанні з відэазапісамі экскурсіі, даюць магчымасць шырокай аўдыторыі ўключыцца ў музейнае жыццё, не змяняючы камфортнай абстаноўкі, а ў перспектыве – патэнцыяльнай музейнай аўдыторыі стаць рэальнай.

Шырока практыкуецца правядзенне рознатэматычных *анлайн-лекцый*. Форма анлайн-лекцыі як інструмент вырашэння пастаўленых музеём задач па актуалізацыі інфармацыі, пашырэння сваёй аўдыторыі і пошуку патэнцыяльных наведвальнікаў мае шырокія магчымасці, аднак яе рэалізацыя, абраная супрацоўнікамі музея, на наш погляд, няўдалая. Прадстаўлены чытачу тэкст з ілюстрацыямі ў Інтэрнет-прасторы не можа разглядацца ў якасці віртуальнага аналага рэальна праведзенай лекцыі.

Папулярнасцю як у музейных супрацоўнікаў, так і ў музейнай аўдыторыі карыстаюцца *анлайн-праекты*, што рэалізуюцца часцей за ўсё праз сацыяльныя сеткі. У якасці прыкладу прывядзём праект 2020 г. Лунінецкага раённага краязнаўчага музея “Гісторыя фатаграфіі”. Праект заключаецца ў публікацыі фатаграфій з асабістых архіваў мясцовых жыхароў з відамі горада. У перспектыве гэтага праекта можа быць фарміраванне лічбавай калекцыі фатаграфій Лунінца з прыватных збораў гараджан. Падобныя доўгачасовыя праекты рэалізуюцца сёння ў многіх беларускіх рэгіянальных музеях.

Удалымі, на наш погляд, з’яўляюцца праекты, якія рэалізуюцца ў комплексе з выстаўкай і ў рамках іншай КАД. Так, супрацоўнікі Лунінецкага раённага краязнаўчага музея, працуючы з выстаўкай, прысвечанай развіццю спорту ў рэгіёне, арганізавалі анлайн-серыю “Вядомыя спартсмены Луніначчыны”. Падобным чынам

паступілі супрацоўнікі Браслаўскага гісторыка-краязнаўчага музея: прапанавалі сваёй аўдыторыі анлайн-хроніку “Браслаўчане ў гісторыі раёна”.

Такім чынам, усё багацце гісторыка-культурнай спадчыны рэгіёнаў дазваляе музеем выкарыстоўваць як базавыя (экскурсія, лекцыя, навуковыя чытанні, конкурс, сустрэча з цікавым чалавекам, музейнае свята і г. д.), так і сінтэтычныя формы і іх мадыфікацыі як у рэальнай, так і віртуальнай прасторы. Выпрацаваныя сучаснай музейнай практыкай узаемадзеяння з аўдыторыяй мадыфікацыі адрозніваюцца шырокім камунікацыйным патэнцыялам: разлічаны як на арганізаваныя групы, так і на індывідуальнага наведвальніка, задзейнічаюць статычныя і дынамічныя спосабы камунікацыі, задавальняюць патрэбы ў пазнанні і рэкрэацыі, прызначаныя і для аднароднай, і для разнароднай аўдыторыі, адбываюцца ў музеі і па-за ім, разлічаны на разовае ці цыклавое правядзенне. Аналіз сучаснай музейнай практыкі ўзаемадзеяння краязнаўчага музея і яго наведвальнікаў выявіў шырокую разнастайнасць форм гэтага ўзаемадзеяння і іх камунікацыйны патэнцыял у самаідэнтыфікацыі мясцовай супольнасці і асэнсаванні яе як часткі сучаснай сацыякультурнай прасторы рэгіёна.

Літаратура.

1. Шляхтина, Л. М. Основы музейного дела: теория и практика : Учебное пособие / Л. М. Шляхтина. – СПб. : Лань ; Планета музыки, 2016. – 248 с. : ил.

Грэбень Н.Ф.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ЖАНОЧЫЯ АРХЕТЫПЫ Ў БЕЛАРУСКІХ ЛЕГЕНДАХ І ПАДАННЯХ

У сучасны перыяд у навуковых колах назіраецца абуджэнне цікавасці вывучэння архетыпічных вобразаў народных культур. Сёння, у сувязі з нестабільнымі сацыяльна-эканамічнымі і грамадска-палітычнымі абставінамі ў нашай краіне, для айчынай навукі становіцца важным аналіз глыбіннай сутнасці і спецыфікі выяўленых у беларускіх фальклорных творах архетыпічных вобразаў. Як слушна выказаўся на гэты конт Х. Дзікманн, “Асноўныя праблемы чалавечага існавання праходзяць не толькі праз усё наша жыццё, але і скрозь жыццё ўсяго чалавецтва. Яны павінны быць зразумелымі, сфармуляванымі і інтэрпрэтаванымі па-свойму ў кожны гістарычны перыяд, як і ў кожнай асобнай фазе нашага ўласнага жыцця. Такім чынам, нашы магчымасці разумення круцяцца вакол адвечнага першаўзору, і пры кожным новым павароце пачынае з’явіцца новая грань уласцівага яму сэнсу. Нам ніколі не ўдасца зразумець яго цалкам і кожны раз застаецца тая таямнічая рэшта, якая заўсёды нас вабіць і наводзіць на разважанні” [0].

Нягледзячы на тое, што фальклор у мінулыя часы з’яўляўся прадметам даследавання многіх беларускіх вучоных (напрыклад, У. Конан, А. Мальдзіс, М. Крукоўскі, С. Падокшын, В. Салееў, Ю. Чарняўская, Э. Дубянецкі і інш.), усё ж такі некаторыя яго аспекты і па сённяшні дзень застаюцца неасэнсаванымі айчынай гуманітарнай навукі. М. Я. Грынблат [0, с. 11] адзначае, што па сутнасці беларускія народныя легенды і паданні застаюцца амаль недаследаванымі. Што датычыцца даследаванняў легенд і паданняў у межах псіхалагічнай навукі, то гэта робіцца, мабыць, увогуле ўпершыню.

У дадзеным артыкуле мы плануем раскрыць сутнасць архетыпічных вобразаў жанчын дзеля таго, каб актуалізаваць аўтэнтчную сутнасць беларускай жанчыны, а разам з тым і захаваць гістарычную памяць, якую мы ўсё больш і больш страчваем. Трэба адзначыць, што ў цяперашні час на фарміраванне ўяўленняў жанчын пра сябе, жаночай ідэнтычнасці, моцны ўплыў аказвае масавая культура, якая часта падаўляе натуральны

жаночы пачатак, тую таемную сутнасць, з якой нараджаецца жанчына. Арыентуючыся на знешнія стандарты, многія жанчыны не адчуваюць у сабе таго глыбіннага патэнцыялу, які быў закладзены ў іх прыродай. Наадварот, часта яны перажываюць няўпэўненасць у сабе, незадаволенасць сабой і займаюцца пошукам ідэальнага вобраза. Для Беларусі, дзе назіраюцца незапатрабаванасць народнай культуры і слабая актуалізацыя культурных кодаў, такога кшталту вонкавыя ўплывы на жанчын асабліва прыкметныя. Гэта добра прасочваецца на прыкладзе публічнага і палітычнага жыцця беларускіх жанчын. Напрыклад, у палітыцы часцей за ўсё жанчыны пазіцыянуюць сябе ў адпаведнасці з традыцыйнымі піяр-стратэгіямі, рэдка звяртаючыся да этнічных каштоўнасцяў і вобразаў жанчын.

Для таго, каб раскрыць жаночыя архетыпы, асаблівую ўвагу мы звернем на беларускія народныя легенды і паданні, у якіх праўда жыцця пераплятаецца з вымыслам і фантазіяй. Больш за тое, легенды і паданні з'яўляюцца прадуктам калектыўнага неўсвядомленага, і адначасова крыніцай архетыпаў. На думку М. Люці, у легендах і мясцовых паданнях герой – гэта звычайны чалавек, пра чые пачуцці і эмацыйныя рэакцыі паведамляецца [0].

Мэта дадзенага даследавання – выявіць пры дапамозе псіхалагічнага аналізу беларускіх народных легендаў і паданняў найбольш тыповыя для нашай культуры жаночыя архетыпы. Прычым асабліва ўвага была акцэнтавана на пошук метадалагічных падыходаў для дасягнення пастаўленай мэты. Для аналізу фальклорных тэкстаў быў задзейнічаны кантэнт-аналіз. Намі было выдзелена дванаццать якасных адзінак, якія раскрываюць вобраз жанчыны ў тэксце праз яе індэнтыфікацыю, знешнасць, характар і жыццёвы шлях. На першым этапе даследавання мы азнаёміліся з больш чым 200 тэкстамі [0; 0; 0], сярод якіх вылучылі тыя, дзе галоўным альбо істотным героем легенды або падання з'яўляецца жанчына. Пры дапамозе кантэнт-аналізу было апрацавана сорак чатыры фальклорных твора.

Жаночыя архетыпы выяўляліся на падставе канцэпцыі архетыпаў К. Г. Юнга і работ пост'юнгіянцаў. Згодна з канцэпцыяй К. Г. Юнга, у нашым неўсвядомленым пад пластом асабістай памяці і ўяўленняў існуе пласт агульначалавечых душэўных магчымасцяў развіцця, які нам уласцівы першапачаткова і напоўнены першавобразамі адпаведнай культуры [0]. К. Г. Юнг называе гэты пласт калектыўным неўсвядомленым. Мова калектыўнага неўсвядомленага – гэта мова свету элементарных міфалагемаў. Пры правільным разуменні яго, ён можа паказваць людзям спосабы і магчымасці душэўнага функцыянавання, якія знаходзяцца па-за іх асабістым вопытам. У юнгіянскім разуменні архетып – гэта структурны элемент псіхікі, першасны агульны для ўсіх чальцоў грамадства вобраз, які праяўляецца несвядома і актывізуе ўяўленне. Таму архетыпы выяўляюцца перш за ўсё ў міфах і вераваннях, у творах літаратуры і мастацтва, фантазіях і снах. Акрамя паняцця “архетып”, К. Г. Юнг уводзіць у навуковы зварот паняцце “архетыпічны вобраз”. Навуковец размяжоўвае паняцці “архетып” і “архетыпічная вобраз”, які яго выяўляе. Колькасць архетыпаў, згодна меркавання К. Г. Юнга, абмежавана адным дзясяткам, але яны параджаюць яшчэ мноства іншых вобразаў. Асноўнымі архетыпамі з'яўляюцца Цень, Аніма/Анімус, Вялікая Маці, Дзіця, Шут, Самасць.

У творчасці К. Г. Юнга прысутнічае таксама і архетып Героя, які быў раней апісаны на аснове аналізу гераічных міфаў псіхааналітыкам О. Ранкам [0]. Найбольш грунтоўную распрацоўку тэма міфалагічнага героя набыла ў працах амерыканскага філолага Дж. Кэмпбэла [0], які выдзяліў наступныя яго тыпы – воін, палюбоўнік, правіцель і тыран, выратавальнік, святы. Хаця Дж. Кэмпбэл не ставіў перад сабой задачу вывучэння архетыпаў як псіхалагічных феноменаў, аднак уведзеная ім ў навуку тыпалогія прыжылася і ў псіхалогіі.

У сучасны перыяд адной з найбольш аўтарытэтных з'яўляецца канцэпцыя

архетыпаў Р. Мура [0], які выдзяляе чатыры базавыя архетыпы – Кароль, Воін, Маг, Палюбоўнік, кожны з якіх мае тры іпастасі (моцны бок і дзве супрацьлеглыя цені). Падобнай пазіцыі прытрымліваецца і расійскі псіхолаг І. А. Чэглова, якая для аналізу жачоных іпастасяў архетыпаў прапаноўвае выдзяляць наступныя – Прынцэса, Ваяўніца, Вядзьмарка, Каралева, Шуціха [0].

Нягледзячы на падабенства прыведзеных класіфікацый базавых архетыпаў, паміж імі ёсць пэўныя адрозненні, таму для нас застаецца адкрытым пытанне іх практычнага прымянення на беларускім фальклорным матэрыяле. Пры вызначэнні таго ці іншага архетыпічнага вобраза мы будзем зыходзіць з актуальнага кантэксту тэкстаў, з магчымасцяў існуючых класіфікацый і з нашага асабістага досведу. Як адзначыла М.-Л. Франц, псіхалагічная інтэрпрэтацыя фальклорнага матэрыялу – гэта аўтарскі спосаб распавядаць гісторыі, бо людзі па-ранейшаму маюць у іх патрэбу і прагнуць абнаўлення, якое адбываецца з усведамленнем архетыпічных вобразаў [0]. Пры гэтым такія гісторыі будуць абмежаваны нашым вопытам і часам, у якім мы жывем.

У беларускіх легендах і паданнях найчасцей сустракаецца такія архетыпічныя вобразы, якія згодна з уяўленнямі К. Г. Юнга можна аднесці да Аніма, у тыпалогіі І. А. Чэгловай – Прынцэса, альбо Палюбоўніца ў Р. Мура. Як правіла, гэта маладыя і вельмі прыгожыя жанчыны: Прадслава – прыгажуня-панначка з доўгай залатой касой (“Лоскае паданне”); прыгажуня Альхімія (“Акіньчына балота”); Рожа – прыгожая, пышная, як усход сонейка; белаліца, бы сняжынка, вочкі, як зоркі нябесныя (“Чортаў мост”), Вельяна – прыгожая, сінявокая, высокая, стан перагібісты, твар белы; Ірына – незямная прыгажосць, белатварая, светлакошая, празрыставокая (“Віт і яго грэх”); тураўскія князёўны – чарнабровыя, стройныя, небывалай прыгажосці (“Тураўскія саркафагі”); Паненка – прыгажуня, красуня, бялявая, вочкі жвавыя, блакітнага колеру, косы доўгія па зямлі цягнуцца, такую прыгажосць, мабыць толькі ў сне ўбачыць можна, гордая постаць (“Паненка”); Мальвіна – маладая, зеленавокая, золатавалосая, мілая, прыгожая і т. п.

Калі прааналізаваць характар беларускіх Прынцэс – простых дзяўчын, панначак, князёўнаў, то часцей за ўсё яны чыстыя і цнатлівыя, верныя свайму абранніку, смелыя, працавітыя, затым разумныя, добрыя і моцныя духам, іншым разам сціплыя, ціхія і набожныя. Яны гарманічна адчуваюць сябе там, дзе жывуць, знаходзяцца ў аднасці з прыродай, любяць свой народ, паважаюць бацьку, які нярэдка вырашае іх лёс.

Акрамя прыгажосці, гэтых жанчын аб’ядноўвае жаданне быць разам з каханым чалавекам, а таксама для многіх з іх патрэбнасць стаць жонкай. На жаль, у большасці выпадкаў гэтым марам не наканавана спраўдзіцца. Тыя выпрабаванні, якія выпадаюць на долю жанчын, робяць іх ахвярамі сацыяльнай няроўнасці, нораваў, гвалту і ўвогуле свайго часу, што замацоўвае за беларускай жанчынай трагічны вобраз. Таму невыпадкова яны так часта плачуць, гаруюць, сумуюць: менавіта гэтыя эмацыйныя перажыванні дамінуюць у беларускіх легендах і паданнях пра жанчын.

Вельмі важным для нацыянальнай свядомасці з’яўляецца архетып Героя, які мы можам назіраць у шэрагу легенд і паданняў пра жанчын. Бадай, самым вядомым паданнем, які яскрава дэманструе архетып Героя ў жаночым абліччы, з’яўляецца твор “Нарач”. Найрыта/Нара – прыгажуня, якія толькі ў казках і бываюць, з блакітнымі вачыма колеру азёрнай хвалі, залацістымі валасамі, якія тугою касой абкручвалі галаву, і са звонкім гучным голасам. Яна звычайная сялянская дзяўчына-сіраціна, якая збіраецца замуж за свайго каханага Андрэйку. Але маладая жанчына прыглянулася мясцоваму пану, які сілай прымушае яе стаць яго жонкай, расправіўшыся папярэдне з Андрэем. Найрыта з годнасцю праходзіць іспыт, які быў наканаваны ёй лёсам. Яна адпомсціла пану не толькі за каханага Андрэйку, але і за народ, над якім ён здзекваўся. Тым самым яна ўвасобіла архетыпічны вобраз Гераіні-Бунтаркі. Да гэтага ж тыпу можна аднесці і Прадславу з падання “Машэка”, якая забівае Машэку і пазбаўляе народ ад лютага разбойніка, тым самым адпомсціўшы яму і за сябе, і за ўсіх.

“Легенда пра князеўну Соф’ю” распавядае пра князеўну-пустэльніцу, якая выхоўваецца у манастыры і рыхтуецца стаць паслушніцай. Гэта маленькая, кволая, набожная маладая жанчына, ціхая і маўклівая, якая ў час выпрабаванняў і здрады бацькі бярэ на сябе адказнасць за лёс народа і горада. Яна чыстая і светлая, праяўляе адвагу і выратоўвае родную зямлю ад нашэсця татар. Яе архетыпічны вобраз больш адпавядае тыпу Гераніі-Святой. Блізкай да гэтага тыпу будзе і Лебедзь з падання “Выбар веры”, якой надае сілы яе нехрысціянская вера. Прыгожая Лебедзь у час буры, рызыкуючы сабой, выратоўвае людзей ад смерці і надзяляе верай у свае сілы.

Архетып Вядзьмаркі ў беларускіх легендах і паданнях прысутнічае ў біпалярным праяўленні. Станоўчы вобраз – гэта Чараўніца, якая не толькі прыгожая, незалежная жанчына, але і валодае таямнічымі ведамі. Так, у легендзе “Чараўніца-прыгажуня” Чарнава жыве адна ў лесе і апісваецца як жанчына неверагоднай красы, з велізарнымі чорнымі вачыма, з доўгімі чорнымі косамі. Але як і звычайная жанчына, яна марыць выйсці замуж за мужчыну, у якога закахалася. Таму яна карыстаецца сваім дарам, каб прываражыць маладога князя. У паданні “Выбар веры” галоўная геранія Лебедзь, дачка чарадзея, апісваецца як прыгожая дзяўчына з доўгімі валасамі. Яна жыве адасоблена ад людзей у маленькай хатцы ў лесе, захоўвае веру ў Перуна і Дажбога, а таксама марыць сустрэць свайго адзінага мужчыну.

Традыцыйна міфалагічны вобраз Вядзьмаркі адлюстраваны ў легендзе “Купальскае шчасце”, дзе пекненкая рагатуха Вальжына, якая бавіць вольны час з тоўстым і лянівым суседам Лявонам, у ноч на Івана Купалу ператварае яго нібыта ў каня, садзіцца яму на спіну і накіроўваецца на зборышча вядзьмарак і іншых нячысцікаў. Адмоўны архетыпічны вобраз Вядзьмаркі добра паказаны ў паданні “Вядзьмарчына прароцтва” і ўяўляе сабой старую жанчыну з сівымі валасамі, сухога целаскладу, якая валодае дарам прадказання, чарадзеяствам, вызывае пэўны страх у звычайных людзей і жыве ў гушчары лесу.

Антрапаморфны архетып Маці даволі рэдка сустракаецца ў беларускіх легендах і паданнях. Ён яскрава выяўлены ў легендзе “Маланін род”, дзе галоўная геранія Малання, нягледзячы на ўсе выпрабаванні, якія выпадаюць на яе долю, нараджае дзяцей ад ваўка, выхоўвае іх пасля выгнання з роднай вёскі, а пазней становіцца заснавальніцай новага пасялення і роду. Нараджэнне дзяцей ад ваўка дае падставу гаварыць і пра архетып Вядзьмаркі. Але архетып Маці тут больш значны, што падкрэсліваецца і наступнымі словамі Малання: *“Не кідайце мясцін гэтых, бо ішчаслівая зямля, на якой вы жывяце. ...Беражыце ж бацькаву спадчыну – зямлю гэтую, якую ён абраў нам для жыцця”*.

Архетып Маці прысутнічае і ў паданні “Дзве маці”. Ахвяруючы сваім жыццём, Еўпраксія спрабуе выратаваць ад смерці сваіх дзяцей. Яна звяртаецца да Хатуні, маці дзевяці татарскіх воінаў: *“Дзеці мае – адзінае, што маю на гэтай зямлі... Не будзе іх – навошта і жыць?”* А ў творы “Жаночы суд” маці выносіць апраўдальны вердыкт свайму сыну, які паспеў здзейсніць шмат нядобрых учынкаў у адносінах да іншых жанчын і да яе самой, і выратоўвае яго ад смерці. У паданні “Вядзьмарчына прароцтва” маленькая жанчына “Луня” прабіраецца праз буралом, гушчыню леса да ведзьмы, каб даведацца пра лёс свайго хворага ўнука: *“унук мой – апошняе, што ў мяне засталася. І вось ён памірае. Няўжо ты адмовіш мне хаця б у гэтым – ведаць праўду”*.

Такім чынам, на падставе праведзенага псіхалагічнага аналізу беларускіх легенд і паданняў былі апісаны найбольш тыповыя архетыпічныя вобразы беларускіх жанчын, якія раскрываюцца праз асаблівасці персанальнай ідэнтычнасці, знешнасці, характару і жыццёвага шляху. Найбольш распаўсюджаным у пазначаным фальклорным матэрыяле аказаўся архетыпічны вобраз Аніма/Прынцэса.

Атрыманыя вынікі маюць высокі эўрыстычны патэнцыял як у адносінах да беларускіх жанчын і мужчын, так і ў цэлым для беларускага народа. Лічым, што энергетычны патэнцыял жаночых архетыпаў застаецца недастаткова запатрабаваным у

грамадскім і палітычным жыцці сучасных беларусаў, бо, як лічыў К. Г. Юнг, архетыпы – гэта вялікія рухаючыя сілы, якія абумоўліваюць рэальныя падзеі, а не індывідуальныя чалавечыя меркаванні і ўчынкі, як мы прызвычаліся лічыць [0]. На наш погляд, вынікі даследавання могуць быць выкарыстаны для ўмацавання ролі жанчын у палітыцы.

Літаратура

1. Дрэва кахання: легенды, паданні, сказы / склад. : А. І. Гурскі. – Мінск : Маст. літ., 1980. – 160 с.
2. Легенды і паданні / склад. : М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі ; рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Бел. навука, 2005. – 552 с.
3. Млын на сямі колах: беларускія народныя легенды і паданні. – Мінск : Юнацтва, 1998. – 334 с.
4. Дикманн, Х. Юнгианский анализ волшебных сказок. Сказание и иносказание. Приложение: Методы аналитической психологии / Х. Дикманн. – СПб. : Академический проект, 2000. – 256 с.
5. Мур, Р. Король, воин, маг, любовник. Новый взгляд на архетипы зрелого мужчины / Р. Мур, Д. Жиллетт. – М. : Луч, 2014. – 192 с.
6. Кэмпбелл, Д. Тысячеликий герой / Д. Кэмпбелл. – СПб. : Питер, Питер Пресс, 2018. – 472 с.
7. Ранк, О. Миф о рождении героя / О. Ранк. – М. ; Киев : Рефл-бук ; Ваклер, 1997. – 249 с.
8. Франц, М.-Л. Толкование волшебных сказок / М.-Л. фон Франц. – М. : Б.С.К., 2004. – 364 с.
9. Чеглова, И. А. Женские миссии в домах архетипов / И. А. Чеглова, Е. А. Ходырева. – 2008. – № 11. – с. 71–76.
10. Юнг, К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов / К. Г. Юнг. – М. ; Минск : АСТ, Харвест. – 2005. – 398 с.

Демидова Н.Н.

(Республика Беларусь, г. Минск)

МЕТАФОРЫ ИНСИТА. ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКА СЕРГЕЯ ДАВИДОВИЧА: ПО МАТЕРИАЛАМ ЭКСПЕДИЦИИ

Почти в каждом провинциальном музее можно обнаружить произведения достойные особого внимания. Если не шедевры, то, работы, которые поражают в сюжетах иной трактовкой жизненных явлений, где реальность показана художником через призму парадокса, где главный элемент авторского письма и выражение мировоззрения – метафора. В г. Логойске находится галерея им. С. Давидовича с многочисленными произведениями живописи, скульптуры, а также книгами для детей, сборниками стихов, прозой. Имя уникального соотечественника включено в 80-томную энциклопедию «Художники всех времён и народов», изданную в Мюнхене. То, что поражает воображение в творчестве мастера – это блестящие этнографические примеры из жизни сельчан, свидетельства, в которых проиллюстрирована история родного края (С. Ф. Давидович родом из д. Карпиловка Логойского р – на).

Ему ближе фигуративная живопись. В картинах преобладают изображения людей, где автор стремится передать преобразования человека, его многогранность, которая не исчерпывается логическими связями. С. Давидовича влечёт не внешняя сторона вещей, а воспроизведение душевных качеств. Сконцентрированное их проявление он находит прежде всего в своих односельчанах. «Возлюби ближнего своего» (Рис. 1) – произведение, в котором реальность и воображение находятся в области особого, духовного измерения

повседневности. Художник отталкивается от простых деталей – валенок, какого-то пальтишка, наброшенного на руку старушки, опирающегося на лопату деда, который скребёт снег и кого-то приглашает войти в дом. А этот кто-то – Христос, босиком идущий по снегу и в лёгком хитоне. Родные впечатления детства и юношества автора от людей, обладающих великим и драгоценным качеством – испытывать любовь и сострадание к ближнему, являются чем-то исходным, каким-то «модулем первичности», в его мировосприятии. Всё пространство картины заполнено ярким неоновым бело-голубым цветом и насыщается особым духовным смыслом.



Рис. 1. Возлюби ближнего

Когда Давидович рисует своих персонажей, он любит их бесконечно. Сюжет для него значит всё. Ощущение счастья обыкновенного и земного возникает, глядя на картину «Золотая свадьба» (Рис. 2). И, хотя, жениху и невесте где-то по 80, все равно думаешь о том, что у них многое ещё впереди.

Рис. 2. Золотая свадьба

Звучание торжества вечных жизненных ценностей и идеалов, которые олицетворяет эта милая пара, предполагают бесконечную радость в детях, внуках, семье. Ведь и традиционное застолье – этот историко-культурный феномен, в народном быту использовался для сплочения семьи. Мажорные интонации, отношения между персонажами, иллюстрируют всю гамму человеческих отношений. Ощущением счастливой душевной полноты и безграничности любовного чувства, преданности проникнута вся сцена, изображённая вплоть до самой мелкой детали. «Полёт чувства» и художники, и поэты воспринимают как метафору.



Душевные качества искусства Сергея Фёдоровича Давидовича взлелеяны Логойщиной. Внимательный наблюдатель, немного насмешник, иногда дерзкий выдумщик, он создаёт серию картин, посвящённых спортивной тематике. Главные действующие лица не профессиональные спортсмены, а изобретательные и ироничные Карпиловцы.

Рис. 3. Регата

Эта спортивная симфония навеяна жизнерадостными светлыми сценами и условной метафоричностью.

Все персонажи немного фигляры: что-то шутовское есть в «Регате» (Рис. 3), «Тодесе» (Рис. 4), «Зимних ласточках», «Логойской крутизне», «Нет берегов», «Силичах» и др.



Динамика спортивных состязаний позволяет художнику выбрать ракурсы, создавать бесконечные калейдоскопы композиций. Лиричные и задорные они отмечены авторской экспрессией, которую невозможно перепутать ни с чьей другой. Здесь, по-видимому, лучше всего выявлена незаурядная фигура самого автора, склонная к изображению чудесных превращений в жизни.

Давидович конструирует сюжеты, для которых характерны какие-то волшебные, вневременные превращения, где реальность и фантастика одинаково взаимодействуют друг с другом.



Рис. 4. Тодес

Оттого всё в его картинах связано с чудачеством, усмешкой, сквозь которую проглядывает жизненная правда. «Ромашковый сон», «Дедов сон» – тактичность художника не вызывает сомнительных параллелей с пошлостью. Они бесконечно трогательны в светлой искренности чувств, как трепетна и нежна пожилая пара в картине «Голубки» (Рис. 5).

Рис. 5. Голубки

Мастер отлично исходя из жизненного Он даёт волю возможность искать гражданская позиция непримирима против всех негативных проявлений в обществе. Иногда содержит оттенок даже жёсткой фантазии, правда всегда оправданной и доказанной (Рис. 6).



знает, что хочет сказать зрителю, опыта и благодаря своему таланту. жизненным размышлениям и ответы на поставленные вопросы. Его

Рис. 6. Второе пришествие

Многогранность творческого таланта Сергея Фёдоровича Давидовича находит своё выражение во многих сферах искусства. В 1994 году он стал членом Союза писателей Беларуси. Избранные стихи его положены на музыку Е. Глебовым и Лученком, Л. Захлевым, В. Будником, Э. Зарицким. В 2001 году на киностудии «Белорусьфильм» вышла полнометражная комедия «Свеженина с салютом» по его сценарию. Как художник, работает в жанре тематических картин, где важное место занимают картины гражданской тематики. Провел более 50 персональных выставок в Беларуси, Польше, Германии, Литве, Латвии, США. Его живописные работы находятся во многих музеях Беларуси, а также в частных коллекциях (экс-президента США Джорджа Буша старшего).



В 2006 года с благословения Митрополита Филарета расписал купол храма в честь святых апостолов Петра и Павла в д. Жуковка Минского района (церковь построена в 1706 году), за что был награжден белорусской Православной Церковью медалью святителя Кирилла Туровского. Член Белорусского Союза художников с 1995 года, почетный гражданин города Логойска (2004 г.), человек года Минщины (2015 г.), Лауреат Национальной литературной премии в номинации «Лучшее произведение детской литературы» (2016).

По специальности юрист, полковник юстиции, живет в Минске.

ЦЕННОСТНЫЙ ПОДХОД В СОХРАНЕНИИ НАСЛЕДИЯ

Объект культурного наследия рассматривается как операционная единица культурного наследия, а его ценность – как сущностная характеристика, служащая основным принципом при его выявлении, а также критерием при определении его значимости. Культурная значимость объекта наследия, заключённая в сумме его ценностей, становится основанием для выделения и сохранения такого объекта и определяет собой ценностный подход в теории наследия.

Ценностный подход позволяет уйти от абсолютной охраны памятников в сторону сохранения отдельных наиболее важных ценностей, допуская контролируемое изменение других. В практике охраны допускаются практически любые методы и мероприятия в зависимости от ценности, которую планируется сохранить. Таким образом, в рамках обозначенного подхода охрана наследия становится индивидуальным выбором ценностей, определяющих цели и методологию охраны. Такой подход становится особенно актуальным для таких объектов наследия как населённый исторический город, поскольку способен обеспечить баланс между сохранением ценностей наследия и городским развитием.

В рамках подхода перед специалистами стоит задача определения ценностей объекта наследия, их атрибутов и индикаторов, подлежащих сохранению, а также их иерархии. Разнообразные по характеру и содержанию объекты наследия, а также региональные особенности в практике сохранения наследия привели к появлению значительного числа предлагаемых ценностей. Для оценки культурной значимости объекта наследия при формировании стратегий сохранения и управления наследием на основании выявленных ценностей были предложены различные типологии, которые получили закрепление в национальных законодательных актах.

Отправной точкой формализованного ценностного подхода в практике сохранения наследия послужила Хартия Бурра Австралийского Комитета ИКОМОС, где была предложена типология ценностей наследия, определяющих культурную значимость объекта наследия. Согласно Хартии эстетическая, историческая, научная, социальная и духовная ценности определяют культурную значимость, воплощенную в самом месте, материале, окружении, использовании, ассоциациях, значениях, записях, связанных местах и объектах. Так, Хартия определила перелом в стратегиях сохранения наследия, сместив фокус охранных практик с объекта на ценности, воплощённые в нём и отражённые в конкретных атрибутах [1].

Теперь для принятия адекватных и эффективных решений о взаимодействии с наследием требовалось детально определять ценности конкретного объекта. Типология ценностей, предложенная Хартией, в последствии стала одной из многих подобных типологий, основывающихся на различных направлениях научных исследований объектов наследия, закрепляя доминирование профессионального мнения профильных специалистов в данной сфере.

В последние годы западная концепция того, что есть наследие значительно расширилась. К решению вопроса о значимости наследия и его ценностях присоединились не только специалисты нетрадиционных для сферы наследия областей знания, таких как экономика, социология, экология и т. д., но и другие заинтересованные стороны: местные жители, общественные организации, культурные учреждения, государство, представители бизнеса и т.д. Они привносят в понятие и перечень ценностей наследия новые значения и смыслы, отличные от мнения профессионалов данной области. Такое активное включение, с одной стороны, подчёркивает важное значение, которое занимает наследие

сегодня, с другой стороны, выявляет необходимость разработки эффективной методологии оценки ценностей, предшествующей практическим мероприятиям по сохранению объектов, которая бы учитывала мнение всех заинтересованных сторон.

Как отмечает Стивенсон [2], недостатком приведённой выше типологии и подобных ей является невозможность формирования целостного подхода в определении культурной значимости, поскольку результатом работы специалистов из различных областей знания становится набор параллельных характеристик одного и того же объекта с точки зрения разных наук. Кроме того, применение таких ценностных типологий зачастую не позволяет отразить ценностей, которые вкладываются в объект наследия местным населением.

Для сохранения городского наследия способность типологии ценностей наследия эффективно отразить как профессиональную, так и непрофессиональную оценку становится особенно актуальной, в связи с широким кругом заинтересованных сторон. Кроме того, применяемая типология должна учитывать динамику городской среды, как физическую, так и социальную, и реагировать на нее.

Л. Х. Фредхайм приводит альтернативную типологию и предлагает разделять ценности наследия на группы с точки зрения следующих аспектов: ассоциативные (связь с людьми, событиями, местами, практиками, традициями, историями, объектами и т. д.), сенсорные (включая как профессиональные, так и непрофессиональные оценки объектов как источников сенсорного удовольствия), доказательственные (автор уходит от «научных», поскольку такая оценка может использоваться не только для науки), функциональные (не обязательно обосновывают ценность наследия, но важны как практики для поддержания отношений и придания ценности формам) [3]. Такая типология расширяет потенциальный круг выявляемых ценностей наследия, снимает проблему искусственного разделения объектов наследия на нематериальные и материальные, а также закрепляет равноправие между профессионалами в области наследия и профильных дисциплин и местными жителями (в случае населённых ландшафтов, например, исторического города).

Обозначенные и сгруппированные таким образом ценности наследия отражаются в различных атрибутах самих объектов наследия, т. е. в их элементах, аспектах и процессах. Типологии атрибутов ценностей наследия также многочисленны, как и типологии самих ценностей, поскольку вырабатываются в ходе практической деятельности. Одной из распространённых типологий, используемых для объектов населённого ландшафта, является типология Стивенсон, которая делит наследие на формы, отношения и практики. К формам она относит физические, осязаемые и измеримые особенности городского ландшафта: структуры, пространственные расположения, открытые пространства, а также природные и искусственные объекты. Отношения охватывают значение, интерпретации и значение, порождаемые отношениями между человеком и городской средой: идентичность, воспоминания, чувство места и духовность. Практика включает традиции, виды деятельности и события. Осознание ценностей сильнее там, где формы, отношения и практики продолжают динамично взаимодействовать [2]. В обозначении атрибутов автор также отходит от разделения объектов наследия на материальные и нематериальные, объединяя их в общую модель.

Практическое применение ценностного подхода к решению вопросов сохранения самого широкого и разнообразного круга объектов наследия можно наблюдать в деятельности Центра Всемирного наследия. Для включения объекта в список Всемирного наследия должна получить обоснование его универсальная выдающаяся ценность, которая «означает культурную и/или природную значимость, которая является столь исключительной, что выходит за пределы национальных границ и представляет всеобщую ценность для настоящих и будущих поколений всего человечества» [4, п. 49]. Предлагаемые критерии этой ценности также могут служить своеобразной типологией

ценностей. Атрибуты ценностей при этом включают, но не ограничиваются следующими пунктами: форма и замысел; материалы и вещества; использование и функции; традиции, методы и системы управления; местоположение и окружение; язык и другие формы нематериального наследия; восприятие духа и ощущение местности [4, п. 82]. В данном случае атрибуты не складывают собой органичную модель ценности, они более конкретизированы, практикоориентированы и представляют собой скорее набор инструментов для анализа объекта с точки зрения ценностного подхода.

В Республике Беларусь операционной единицей наследия, определенной законодательно, является историко-культурная ценность. Кодекс о культуре определяет культурные ценности как созданные человеком, либо тесно связанные с его деятельностью материальный объект и нематериальное проявление творчества человека, которые обладают историческим, художественным, научным или другим значением. Культурная ценность становится историко-культурной, если обладает отличительной духовной, художественной или/ документальной значимостью [5, с. 1]. Культурная ценность может получить статус историко-культурной после фиксации, научной обработки и художественной оценки, проведенных специалистами профильной области.

Признание культурной ценности историко-культурной возможно в случае соответствия ее следующим критериям: являются одним из факторов формирования национального менталитета; обладают значимостью с точки зрения истории, археологии, архитектуры и т. д., и оказали значительное влияние на развитие страны или её отдельного региона; непосредственно связанные с жизнью и деятельностью известных личностей, историческими событиями, традициями и т. д., которые оказали значительное влияние на ход исторического, культурного и/или духовного развития белорусского народа; являются аутентичными; являются выдающимся примером формирования ландшафта, в котором отражаются традиции определенного периода истории белорусского народа; являются выдающимся художественным шедевром, созданным на территории Республики Беларусь или белорусами зарубежья. [5, с. 44–45].

Сравнивая понятия, рассмотренные ранее, с понятиями Кодекса о культуре, можно условно отождествлять в рамках данного исследования объект наследия с историко-культурной ценностью, а ценности наследия с критериями для придания статуса историко-культурной ценности. В результате стоит отметить прогрессивный характер типологии ценностей наследия, приведённой в Кодексе, поскольку она не только соответствует современным мировым подходам в данном направлении, но и выделяет национальный контекст восприятия объектов наследия как ресурса социокультурного развития белорусской нации. Свободная трактовка ценностей позволяет участвовать в оценке как специалистам профильных направлений, ученых, так и местного населения, что является бесконечно важным для населенных исторических городов. Вопрос стоит лишь за процедурным оформлением такого вида деятельности. Вместе с тем, такая типология, опираясь на социокультурное измерение наследия, оставляет за рамками оценку наследия с точки зрения его экологической, экономической и пр. ценностей, что на данный момент является общемировой проблемой.

Литература

1. The Burra Charter: The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance [Electronic Resource] // Australia ICOMOS. – Burwood : Australia ICOMOS, 1999. – Mode of access: http://australia.icomos.org/wp-content/uploads/BURRA-CHARTER-1999_charter-only.pdf. – Date of access: 13.07.2020.
2. Stephenson, J. The Cultural Values Model: An Integrated Approach to Values in Landscapes / J. Stephenson // Landscape and Urban Planning. – 2008. – № 84 (2). – P. 127–139.

3. Fredheim, H. The Significance of Values: Heritage Value Typologies Re-examined / H. Fredheim, M. Khalaf // International Journal of Heritage Studies. – 2016. – № 22 (6). – P. 466–481.

4. Руководство по подготовке номинаций объектов всемирного наследия. Информационное издание // Организация объединенных наций по вопросам образования, науки и культуры [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mkrf.ru/ministerstvo/departament/list.php?SECTION_ID=41913. – Дата доступа: 19.07.2020.

5. Кодэкс Рэспублікі Беларусь аб культуры [Электронный ресурс]: 20 ліпеня 2016 г., № 413-3 : прыняты Палатай прадстаўнікоў 24 чэрвеня 2016 г. : адобр. Саветом Рэсп. 30 чэрв. 2016 г. // Национальный правовой Интернет-портал Республики Беларусь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pravo.by>. – Дата доступа: 20.08.2020.

Жихарко Ж.М.

(Республика Беларусь, г. Минск)

РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КАМНЯ В ФОРМИРОВАНИИ СОВРЕМЕННОГО ОБЛИКА ИСТОРИЧЕСКИХ ОБЪЕКТОВ БЕЛАРУСИ (НА ПРИМЕРЕ УСАДЕБНЫХ И ДВОРЦОВЫХ КОМПЛЕКСОВ)

Современной Беларуси досталось богатое наследие в виде многочисленных усадеб, замков, дворцов, большинство из которых, в силу известных причин, находились или пребывают до сих пор в плачевном состоянии, многие в виде руин. В последние десятилетия ведётся планомерная работа по восстановлению и реконструкции дворцовых и усадебных комплексов. В отреставрированных или восстановленных исторических зданиях, чаще всего, размещаются музеи, иногда учреждения культуры или образования. В оформлении многих из них важную роль играет художественный камень, который, являясь одновременно материалом и строительным, и отделочным, имеет при этом богатый художественный потенциал.

Применение художественного камня при восстановительных работах таких исторических объектов обусловлено несколькими факторами.

Во-первых, камень широко использовался при оформлении дворцов и усадебных домов белорусской знати, о чём свидетельствуют многочисленные архивные, иконографические и литературные источники. Камень применяли для отделки полов, стен и архитектурного декора парадных помещений; из полированного мрамора изготавливали предметы интерьера и элементы мебели. Широкую популярность имели резные каминные порталы из мрамора, а также каминные часы, письменные приборы, разнообразные вазы, канделябры и подсвечники, в которых художественный камень сочетался с художественным металлом и другими материалами. Также природный камень широко применялся в садово-парковой архитектуре и мемориальных композициях.

Во-вторых, в последнее время такие объекты всё чаще проектируются как крупные музейно-туристические комплексы с набором дополнительных услуг (культурные мероприятия, фестивали, свадьбы, ночлеги, отели, рестораны), предполагающие проведение торжественных церемоний, а камень в современной архитектуре и интерьерном дизайне является одним из основных элементов формирования официально-парадного интерьера.

Учитывая вышесказанное, логично обоснованным представляется применение художественного камня при оформлении интерьеров и экстерьеров восстановленных усадеб и дворцов. Однако в некоторых случаях камень заменяется другими, более дешёвыми материалами.

В качестве примера можно привести дворец Румянцевых-Паскевичей в Гомеле,

который во второй половине XIX века славился своим великолепным оформлением, в том числе, с применением художественного камня. Сегодня дворец является центром Гомельского дворцово-паркового ансамбля, одного из старейших музейных комплексов нашей страны. Основные реставрационно-восстановительные работы проводились здесь ещё во второй половине прошлого столетия. В XIX веке здесь размещался один из первых на территории Беларуси колонных залов. Это парадное помещение было отделано белым каррарским мрамором, о чём напоминает сохранившаяся до наших дней мраморная балюстрада [1, с. 75]. Колонны, которые двести лет назад были выполнены из массива мрамора, утрачены. Сейчас они реконструированы и украшены гипсовой лепниной, ствол их имеет декоративную отделку, имитирующую мраморный рисунок (т. н. венецианская штукатурка).

Работы по оформлению и благоустройству территорий, включённых в Гомельский дворцово-парковый ансамбль, выполнялись позже, в последние десятилетия. Поэтому природный камень использован в оформлении природного ландшафта намного шире. Светло-серым гранитом облицован парадный вход дворца, серый и красный гранит применяются в оформлении дворцового парка и набережной, малых архитектурных форм в парке.

В настоящее время проводятся работы по восстановлению дворца Булгаков в Жиличах, памятника архитектуры начала XIX века. Сохранность здания в начале реставрационных работ была достаточно высокой, около 85%; здесь сохранилась оригинальная лепнина, частично полы, в том числе, фрагменты мощения пола в часовне каменной чёрно-белой плиткой. При восстановлении фасада цоколь дворца облицевали серым полированным гранитом, что является примером одного из популярных в наше время способов отделки не только при формировании облика восстанавливаемых усадеб и дворцов, но и при реновации исторической застройки городов.

Следует отметить, что восстановление крупных и значимых исторических объектов, как правило, отличается широким и комплексным применением природного камня. Например, Мирский замок – памятник архитектуры, включённый в список современного наследия ЮНЕСКО, один из самых посещаемых туристических объектов современной Беларуси. Замокский комплекс «Мир» включает обширную музейную экспозицию, ресторан и отель. Реставрационно-восстановительные работы и музеефикация в Мирском замке велись с 1983 по 2010 годы.

В дворцовой части замка практически все межкомнатные дверные проёмы оформлены фигурными порталами из песчаника со сложным рельефным профилем, восходящим к ренессансным формам. Такими же фигурными элементами обрамлены окна снаружи дворца, а также двери в помещения замка из внутреннего дворика. Из подобного материала выполнены и фигурные опоры балкона на южной стене. В этом приёме прослеживается отсылка к истории создания замка, ведь, как известно, при археологических раскопках находили фрагменты дверных и оконных проёмов из известняка, которые изготавливались при перестройке замка в конце XVI – начале XVII века [2, с. 64].

Полы первого этажа дворца, а также большинство лестниц экспозиционно-музейной части облицованы гранитной плиткой. Здесь выбор камня обусловлен, в первую очередь, практическими соображениями и необходимостью создать парадную атмосферу, подчеркнуть значимость объекта. С точки зрения художественной выразительности выделяется композиция пола центрального холла административной части. Здесь создан ковёр из камня, рисунок фона которого построен на чередовании в шахматном порядке крупных квадратов тёмно-серого и золотистого гранита, в центре размещена розетка круглой формы с мотивом розы ветров и латинской «N». Композиция выполнена из белого, серого, графитного, чёрного, золотистого, красного и серо-голубого полированного камня (гранита) в технике бесшовной флорентийской мозаики.

В портретном зале Мирского замка установлен каминный портал, изготовленный из тёмно-зелёного мрамора. Обрамление камина имеет классическую форму с развёрнутыми по диагонали столбами и фигурной крышкой. Центральная панель и столбы декорированы резным растительным орнаментом.

Следует отметить оформление полов в подвале музейной экспозиции. Здесь сохранились оригинальные, мощёные бутовым камнем, полы. Для удобства передвижения по экспозиции среди старинного мощения выложены полосы из квадратной гранитной брусчатки, оформленные в виде ковровой дорожки.

Природный камень широко применён в оформлении прилегающей территории и парка Мирского замкового комплекса. Здесь гранит разных цветов, природных рисунков и способов обработки является основным декоративно-отделочным материалом – от мощения гранитной брусчаткой дорожек (как простого, так и узорчатого) до отделки малых архитектурных форм. Так, например, из розово-серых гранитных блоков в чередовании с красной кирпичной кладкой сложены столбы забора, а также элементы пролётов. С применением камня выполнено панно (2010, скульптор В. И. Янушкевич) у входа на территорию замкового комплекса. Масштабная полированная плита индийского мрамора «Бидасар Грин» с выразительным природным рисунком служит фоном для бронзовой барельефной композиции с изображением основателя замка Юрия Ильинича и свитка с планом замкового комплекса. В нижней части панно на полосе красного гранита расположен барельеф с хронологией и геральдическими символами владельцев замка.

Интересным является применённый здесь приём имитации средневековой кирпичной кладки при помощи натурального камня: гранитными «кирпичами» с колотой и галтованной, то есть, имитирующей старину, видимой поверхностью отделаны опорные стены, парапеты лестниц, основания пролётов ограждений. Для этого применён гранит разных цветов и сортов, создавая тем самым живописный колористический рисунок, а вытянутая прямоугольная форма, размер камней и способ их укладки ассоциируется со средневековой «пальчаткой».

Примером комплексного подхода к применению художественного камня является Дворцовый ансамбль в городе Несвиже, памятник архитектуры XVI–XIX веков. Ремонтно-восстановительные работы велись здесь с 2006 по 2012 годы. Архитектурный ансамбль Несвижского замка в настоящее время имеет статус Национального историко-культурного музея-заповедника и внесён в список современного наследия ЮНЕСКО.

Значительную роль играет художественный камень в формировании внешнего облика дворцового ансамбля. Песчаник – материал, который широко применялся для возведения замка и въездной бранды в XVI–XVIII веках, послужил материалом для создания фигурных дверных и оконных порталов во внутреннем дворе, отделки цоколя, создания балюстрад с рядами фигурных балясин, а также резных столбов и ограждений входного мостика.

В некоторые порталы инсталлированы фрагменты сохранившихся каменных блоков с оригинальными высеченными надписями. На въездной бранде, по обе стороны от входа на территорию замка, размещены две резные таблички из белого мрамора; надпись на одной из них гласит «CONDITUM ANNO DOMINI 1583» (лат. Основано в 1583 от Рождества Христова), а на другой – «RENOVATUM ANNO DOMINI 2010» (лат. Обновлено в 2010 от Рождества Христова). Композицию парадного входа на территорию замка венчает искусно вырезанный герб Радзивиллов, выполненный из такого же белого мрамора. Известно, что, согласно инвентарю 1658 года, фасад дворца и въездной бранды был облицован каменными блоками из серо-бежевого песчаника, некоторые из которых были украшены библейскими изречениями на латыни, а над карнизами замка располагались мраморные гербы Радзивиллов [3, с. 28–30]. Очевидно, современная композиция оформления въездной бранды разрабатывалась с отсылкой на эти данные. Кроме того, во внутреннем дворе замка, а также в некоторых местах экспозиции музея,

представлены фрагменты оригинальных каменных блоков с надписями и фрагментами резного декора.

Широко применён в оформлении внутреннего убранства дворцового комплекса полированный гранит: им облицованы практически все лестницы замка, на полах нижних этажей выложены каменные ковры из контрастных оттенков гранита в традиционном «шахматном» порядке.

Согласно архивным и иконографическим материалам, в разные годы в комнатах дворца насчитывалось до ста тридцати каминов и печей. Сейчас в экспозиции музея представлены двенадцать мраморных каминных порталов, из которых четыре являются сохранившимися или восстановленными с применением оригинальных фрагментов. При реставрации и музеефикации Несвижского дворцового комплекса было изготовлено восемь каминных порталов из мрамора различных пород и цветов, установлены они в залах третьего этажа. Все они в разной степени декорированы объёмной резьбой, в некоторых использованы элементы с изображениями геральдических символов Радзивиллов.

Следует отметить оформление информационных стендов, оградительных стоек и указателей: все эти предметы созданы в едином стиле, сочетают в себе такие материалы, как металл, оргстекло и светло-бежевый мрамор (а именно боттичино – из такого же камня изготовлены несколько каминов дворца). Такой приём декорирования экспозиционных аксессуаров, имеющих вспомогательное значение в музее, является примером комплексного художественного подхода к созданию экспозиции, с вниманием к мелочам и осознанием важности каждой детали, а применение благородного полированного мрамора здесь соответствует значимости объекта и констатирует роль художественного камня в формировании облика музейного объекта.

В 2008 году начались работы по восстановлению дворца Пусловских в Коссово, памятника архитектуры XIX века. Во дворце уже начаты ремонтно-отделочные работы. Комплексно оценивать композиционные решения пока ещё рано, тем не менее, уже сейчас можно сделать вывод, что художественный камень здесь применён широко. Полированной гранитной плиткой облицованы полы, во многих помещениях созданы «шахматные» ковры из гранита контрастных цветов. Ступени лестниц, плинтусы также выполнены из гранита. Для отделки стен лестницы, ведущей на третий этаж, применён бежевый мрамор, из которого выполнены классические панели с прямоугольниками фигурного профиля. Таким же мрамором оформлены обрамления дверных проёмов в виде классических резных пилястр и фигурного наличника. Планируется изготовление мраморного каминного портала в зале второго этажа.

Оформление прилегающей территории построено на сочетании двух основных материалов – светло-серого гранита и белого мрамора. Из такого камня выполнены ступени, ограждения и декоративные элементы многоуровневой лестницы, ведущей к находящемуся на возвышении дворцу. Значительного размера фонтан отделан светло-серым (почти белым) гранитом. Верхний ярус дворцовой территории ограждён балюстрадой, тетива которой выполнена из серого гранита, а перила и крышки столбов – из белого мрамора. Подобным образом оформлена массивная лестница, являющаяся главным входом во дворец. Дорожки и обширные площадки прилегающих территорий предполагается вымостить гранитной брусчаткой.

Коссовский дворец, хоть и ещё не завершён, являет собой образец современного видения восстановленного дворца как музейно-туристического комплекса, и камню в его оформлении отведена важная роль.

Подводя итоги вышесказанному, можно сделать вывод, что художественный камень занимает особое место в формировании современного облика исторических объектов, в том числе, в большинстве восстановленных в последние десятилетия дворцовых и усадебных комплексов. Очевидным представляется пропорциональность

значимости исторического объекта (соответственно, и объёмов финансирования) и использования изделий из природного камня для его восстановления. При этом можно проследить тенденцию к нарастанию количественного и качественного компонента в последние годы: чем позже восстанавливался объект, тем шире и разнообразнее применялся художественный камень в его оформлении.

Литература

1. Aftanazy, R. Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej: w 11 t. / R. Aftanazy. – Wrocław – Warszawa – Kraków : Zakład im Ossolińskich, 1991–1997. – Т. 1 : Województwa mińskie, mścisławskie, połockie, witebskie. – 1991. – 352 s.
2. Здановіч, Н. І. Матэрыяльная культура Міра і Мірскага замка / Н. І. Здановіч, А. К. Краўцэвіч, А. А. Трусаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1994. – 152 с.
3. Высоцкая, Н. Ф. Радзівиллы. Не я. – Минск : Беларусь, 2014. – 348 с.

*Жумарь С.В., Нестерович Ю.В.
(Республика Беларусь, г. Минск)*

АНАЛИЗ ПОНЯТИЙ ЕДИНИЦЫ ХРАНЕНИЯ И ЕДИНИЦЫ УЧЁТА АРХИВНЫХ ЭЛЕКТРОННЫХ ДОКУМЕНТОВ И ПАМЯТНИКОВЕДЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА ИДЕНТИФИКАЦИИ АРХИВНЫХ ЭЛЕКТРОННЫХ ДОКУМЕНТОВ В КАЧЕСТВЕ ОБЪЕКТОВ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

В Кодексе о Культуре Республики Беларусь ОКН (объектами культурного наследия) выделяются и документы Национального архивного фонда. В теоретико-онтологическом плане они идентифицируются «материальными культурными ценностями», классифицируются «документальными памятниками». Хотя культурную ценность в таких ОКН представляет интеллектуальный продукт, произведение, записанное посредством знаков и иных данных в запоминающем устройстве и иных ОХД (объектах хранения данных), а не данное устройство. С другой стороны, хранение и учёт архивных документов в качестве ОКН достижимы именно к изделиям материального производства с записанными на них данными. В условиях информатизации добавляются новые учётные единицы архивных документов: файл, электронный ИР (информационный ресурс), единица хранения и единица учёта ЭАД (электронных архивных документов). Представляется, что предлагаемый эпистемологический и терминоведческий анализ моделирования этих единиц (оно находится на уровне первичного теоретического обобщения) послужит, среди прочего, в методологическом плане экспликативной платформой для разрешения проблемы идентификации ЭАД в качестве ОКН.

В постсоветском дискурсе доминируют, скорей, амфиболические, нежели омонимичные дефиниции к «ЕХАД»: «учётная и классификационная единица, представляющая собой физически обособленный документ или совокупность документов, имеющая самостоятельное значение» (внесен в ГОСТ Р 7.0.8-2013, СТБ 2059-2013); к «ЕУАД» (в ГОСТ Р 51141-98, СТБ 2059 и др.): «единица измерения количества документов в архиве» Эрзац термина «документ в архиве» не синонимичен термину «архивный документ». Эти дефиниции не обобщают особенности осуществления архивной работы – сегмента ДИОД в условиях информатизации. Хотя настоятельная необходимость этого в связи с распространением ЭАД возрастает. Нуждается в конкретизации ЕУАД. «ЕУАД» предстаёт описательным наименованием величины учёта количества взятых в архив архивного учреждения ПДЗИ (продуктов деятельности с закреплённой информацией), выступающих оригиналами (а также и иными стадийными формами) архивных документов. Другой существенный момент – необходимость

раскрытия понятий ЕУАД и ЕХАД, охватывающее их корреляцию с понятиями целостности, аутентичности, подлинности документа.

В. И. Тихонов, употребляя термин «архивный ЭД» при описании принципов архивного хранения ЭД, избегает его в определениях, связанных с таким хранением. Термин «ЕХЭД» он определяет «физически обособленным электронным носителем, получившим в архиве учётный номер». А термин «единица учёта ЭД» – «визуально обособленным (с помощью программных средств) объектом файловой, реляционной или иной организации компьютерных данных, получившим в архиве учётный номер» [1]. Заметим, что термин «компьютерные данные» учёный употребляет эквивалентно конструкту «информация ЭД» (в определении терминов «документ на электронном носителе», «ЭД»). При этом употребление им термина «электронный носитель» нерелевантно употреблением термина «документ» в дефиниции к термину «ЕХАД» в ГОСТ Р 51141. Употребляемый им по отношению к ЭАД термин «единица учёта ЭД» неточен в междисциплинарном поле (в Рекомендациях ЦАДЭНМ [2] за данным термином закреплено иное значение «ЭД, зарегистрированного в ИС (инфо-системе) организации, включенного в состав электронного дела»). Поскольку в виду имеется учёт ЭД в архивном учреждении, то он нуждается в замене термином «ЕУАД».

В «Архивах электронных документов» РД РБ 07040. 1101-2000 «ЕУАД» определён расплывчато: «ЭД или группа ЭД». Вследствие многозначности термина «ЭД» ясное представление здесь об ЕУАД недостижимо. В методических рекомендациях РБ 2010 г. [3] и 2012 г. [4] термин «архивный ЭД» не употребляется. В них внесены: «ЕХАД в электронном виде – физически обособленный объект хранения (файл, ДЭВ (документ в электронном виде), электронное дело)», и «ЕУАД в электронном виде – единица измерения количества ДЭВ в архиве». Из них вытекает, что *ЭД-ы* (исходя из дефиниции Закона РБ «Об ЭД и электронно-цифровой подписи» 2009 г.: «ЭД – ДЭВ с реквизитами, позволяющими установить его целостность и подлинность») в архивах не хранятся, а единицей хранения ДЭВ в архиве выступает ДЭВ – документ с набором идентифицирующих реквизитов, файл – документ без такого набора. Есть основания подозревать, что здесь смысл изложения стремится в коллапс. Учитывая, что словосочетания «ДЭВ, архивный ДЭВ» – *предтермины* (их аналог «человек, мужчина в преклонном возрасте»). В терминосистеме *научной дисциплины* им нет места. В методических рекомендациях 2010 года пункт 10.2 озаглавлен следующим образом: во множественном числе: «основные единицы учёта ДЭВ». Тем не менее, в нём приводится лишь единственная основная единица учёта ДЭВ в структурном подразделении – ДЭВ, «состоящий из одного или нескольких связанных между собой файлов». Упускается из виду, что ЭД может быть представлен и в форме *части файла*, В п. 7.2 методических рекомендаций 2012 года «основными учётными единицами ДЭВ в архиве» выделены: документ, файл документа, электронное дело. АФ (архивный фонд), архивная коллекция, объединённый АФ. В терминоведческом аспекте здесь обращает на себя внимание употребление взамен термина «ЕУАД» употребление лексемы «учётная единица ДЭВ в архиве», которая в данном значении является псевдо-термином.

В ГОСТ Р 7.0.8 новация дефиниции ЕУАД принимает прагматический вектор: «единица измерения количества документов в архиве для отражения этого количества в учетных документах и архивных справочниках». Тем самым, содержание понятия ЕУАД остаётся не раскрытым. Из дефиниции выводимо, что это величина, применяемая к «документам в архиве», но в каких единицах производится измерение, неизвестно. Не обращается внимания не только на неточность дефиниции «единица измерения количества документов в архиве» вследствие подстановки значения термина «архив» в стандарте (получается, что измерению подвергаются и оперативные документы, циркулирующие в специализированном учреждении, а не только хранящиеся в нём), но и имеющая место контаминация понятий. В самом деле, из дефиниции ЕХАД в

рассматриваемых нами стандартах, из наличия в ней характеристики «учётная единица» оборот «ЕУАД» приемлемо использовать по отношению к «физически обособленным документам» и их совокупностям. Однако в дефиниции ЕУАД в стандартах он выступает дефиниендумом, из дефиниенса к которому его необходимо интерпретировать *величиной*.

В Рекомендациях ЦАДЭНМ чётко (в пределах, необходимых для осуществления архивного хранения ЭД) различается: «*учетная единица ЭД*»: ЭД, часть ЭД, комплекс ЭД или электронный носитель, выступающий в качестве обособленного объекта при учете документов и их систематизации по различным классификационным признакам». ЕХЭД (п. 1.2.4) и «*единица учёта ЭД*»: «визуально обособленный (с помощью программных средств) объект файловой, реляционной или иной организации компьютерных данных (компьютерная папка, компьютерный файл, таблица базы данных, лист электронной таблицы), получивший в архиве учетный номер» (п. 1.2.2). Учетными единицами ЭД в них выделяются фонд, *единица хранения*, *ИР*, *единица учета*. При этом «единицы учёта ЭД, составляющие разные ИР, учитываются по отдельным описям. В п. 2.1.1 их классификационной единицей ЭД в пределах архивного учреждения выделяется АФ (архивная коллекция). В п. 2.2.1.1 «за единицу классификации ЭД в пределах АФ (архивной коллекции) принимаются ИР и единицы учета ЭД», то есть, – ЭАД. «В пределах АФ единицы учета ЭД группируются по-исторически и логически связанным совокупностям – ИР-м». В п. 2.2.3.3 нормируется: «при файловой организации ИР единицы учета группируются в компьютерные папки (директории)... в реляционных базах данных единицы учета (таблицы) группируются по объектам и систематизируются по номинальному признаку (заголовки таблиц сортируются в алфавитном порядке), электронных таблицах единицы учета (листы) систематизируются по номерам листов или по их заголовкам слева на право» [97]. В «Архивах электронных документов» РД РБ 07040 1101-2000 оборот «основная учётная единица» не характеристика, а эквивалент термина «единица учёта документов в архиве». Исходной ЕУАД выделяется единица хранения (дело). Двумя другими: АФ (объединённый АФ) и архивная коллекция. Отметим даже недостаточную точность используемой в архивоведении предметной характеристики. В библиотекведении «основными *унифицированными* учетными единицами для газетного фонда являются годовой комплект и название» [5] (курсив наш).

Попытку экспликации значения (главным образом предметного) терминов «ЕУАД, ЕХАД» предпринял в своей статье В.З.Хаимов [6]. Он отмечает частичную («своего рода») синонимию терминов «ЕУАД» и «ЕХАД». В Рекомендациях ВНИИДАД 2013 года [7] (см. нормативную литературу по архивному делу РФ на: www.archives.ru) такое отождествление принимает вид положения: «учётной единицей ЭД является... единица хранения – контейнер ЭД». В Правилах ВНИИДАД 2015 года [8] оно сопровождается взятием основными ЕУАД – АФ и единиц хранения – дела, электронного дела. При этом фактически «за единицу систематизации принимается единица хранения, которая только одна есть «совокупность архивных документов или отдельный документ, относящиеся к одному вопросу, деятельности организации. Из этого следует механический перенос указанного понятия на ЭД, в том числе АВД (аудиовизуальные документы), независимо от того, передаются ли они в архив на материальных, физически обособленных носителях, либо поступают для дальнейших действий через инфокоммуникационную сеть в АПК (аппаратно-программный комплекс) ИС». В итоге, «электронные дела (единиц хранения) – совокупность контейнеров ЭД либо контейнер ЭД.

Нуждается в уточнении, несмотря на кажущуюся ясность, термин «отдельный документ», в том числе, употребляемый по отношению к ЭАД. В научно-практическом дискурсе *эквивалентно* излагается о *об отдельных и единичных* архивных документах (А. Е. Рыбаков и др.). Между тем, различие отдельно и порознь размещаемого единичного ЭАД значимо для формирования понятий единицы учета и хранения ЭАД. Единичное понятие охватывает логический класс, состоящий из отдельного предмета –

пространственно-монокристаллического либо разрозненного. Пространственно-монокристаллический ЭД – ЭД, все данные которого, то есть, целостный КДДМ размещены на одном НД, НЗ, ОХД, термилируем его «отдельный единичный ЭД». Пространственно- разрозненный ЭД – ЭД, целостный КДДМ которого замещается на нескольких НД, НЗ, ОХД, термилируем его «групповой единичный ЭД» (исходя из того, что ЭД в техническом аспекте – охватывающий файл, логическую запись КДДМ с технологическими метаданными, а в социальном аспекте – воспринимаемый и используемый в социальности документированный инфо-продукт, составляемый КДДМ). Антонимы, обозначающие понятия, обобщающие различие пространственного размещения документа, употребляются в конструкторском деле – в ГОСТ 2.102-68, ГОСТ 2.102-93, ГОСТ 2.113-76: «единичный документ» термилируют документ, данные которого размещаются на одном ОХД («изделие»), а «групповой, базовый документ» – на двух и более изделиях.

Неуместной предстаёт критика В. З. Хаимовым дефиниций ЕХАД и ЕУАД в разработке В. И. Тихонова: «эти формулировки носят в значительной степени формализованный, отстранённый от физической сущности этих понятий характер» формирует понятие, маркированное им «единица хранения» [9]. Во-первых, *понятия* не могут иметь физическую сущность, в отличие от предметов, охватываемых их объёмом. Во-вторых, В. И. Тихонов указывает «физическую сущность» для ЕХАД: «физически обособленный электронный носитель», и для ЕУАД: «объект файловой, реляционной или иной организации компьютерных данных». Маргинальный характер имеют вовсе не его дефиниции, а дефиниция документа, данная Центром развития цифровой экономики: «некая сущность, воспринимаемая человеком как целостность... а также традиционно удобная форма для «упаковывания» содержимого» [10]. Используя онтологическую характеристику, В. З. Хаимов излагает о ЭД, в том числе АВД, на упакованных физически обособленных материальных носителях. И об «упаковке архивного документа» – «материальном физически обособленном объекте», атрибутивный компонент которого «носитель контента, несущий однозначно определяемый архивный документ с известным заголовком, часть такого документа или набор документов». При этом контаминируя понятие упаковки документа, НД, ОХД. Например, упаковка ЭД, в том числе, цифровых АВД, охватывает упакованные в конверты, футляры диски однократной записи, стримеры, твёрдотельные НД. Соразмерным представляется.

Упаковка – дополнительное приспособление для защиты, перемещения и т. д. ПДЗИ, реализуемого через ОХД. Упаковыванию подлежит ОХД. На ОХД (который может быть упакованным либо не упакованным) размещаются комплексы, массивы данных, записи, образующие целостный (унитарный) инфо-продукт. В *социальном аспекте* архивный документ является таким инфо-продуктом, выступающим объектом восприятия и источником сведений; в *техническом аспекте* он – массив, комплекс данных и метаданных, размещенный на ОХД, части его, на нескольких ОХД, объект хранения и передачи данных, записи. По отношению к электронно-программной среде описание принято вести о вложении файлов, содержащих документированные данные и метаданные, в файл-контейнер. отождествление упаковки с документом можно даже считать заурядным в учебном дискурсе (например, «документ – не просто «упаковка» для той или иной идеи, а значащий предмет» [11]); разумеется, при построении теории оно недопустимо. Учёный в своей концептуализации употребляет квазитермин «носитель архивного документа» (поскольку носитель данных – компонент архивного документа), излагая, что такие носители «должны нести информацию в виде всегда однозначно контента – архивного документа с известным заголовком...» Тем самым, здесь архивный документ отождествляется с контентом архивного документа. В результате неунифицированности базовых терминов и неэксплицированности базисных понятий (проявляющихся в ряде контаминаций понятий) В. З. Хаимов попадает в логическую ловушку (разумеется, далеко не он один; здесь ситуация с его развивающей знания

архивного дела и архивоведения концептуализацией и корреляцией понятий служит иллюстрацией *недостаточности придерживания лишь* понятийного аппарата области практической деятельности – архивного дела и теоретических основ архивоведения). В его пояснении: «размещаемым на носителях архивным документам присваивают уникальные учётные номера, которые и идентифицируют формируемые единицы учёта» именно на «пустой носитель» (ОХД) и размещается архивный документ (его «контент»). Противоречие снимало бы изложение о закреплении на НД в ОХД КДДМ. Он продолжает без отождествления «носителя» с ОХД, но с включением «носителя архивного документа» в состав упаковки ЭД (впрочем, полиморфно характеризуя упаковку и «оболочкой»): только в условиях наделения архивного документа уникальным учётным номером «обеспечивается однозначная связь «единицы хранения» с «единицей учёта, только при этих условиях физически обособленный материальный объект – упаковка, содержащая носитель архивного документа (единицу учёта, часть единицы учёта, несколько единиц учёта), может быть признана и учтена как единица хранения. Время её жизни длится до тех пор, пока не разорвана однозначная связь между сущностью – хранимым контентом и оболочкой – упаковкой. Убрали контент – и нет единицы хранения». В таком случае, если ЕХЭАД – учтенный контент архивного документа с заголовком, то и излагать следует непротиворечиво – о носителе контента архивного документа, а не о НАД. А переходя от эмпирического к теоретическому уровню описания (*с учётом астадиальности* архивного документа) – о носителе *данных, представляющих* целостный инфо-продукт, выступающий *оригиналом* архивного документа,

В. З. Хаимов корректирует окончание дефиниции ЕХАД в ГОСТ Р 7.08: «физически обособленный материальный объект – упаковку, в обязательном порядке содержащую носитель архивного документа (архивных документов) с однозначно идентифицируемым заголовком (заголовками, реквизитами)». В его изложении «упаковка архивного документа» – упакованный в футляр, бокс диск и т. п., выступает ЕХАД. Необходимо определить пред-термин «упаковка архивного документа», поскольку архивный документ имеет социальную сущность (по Н. С. Ларькову – «социофеномен»), он не может содержаться в футляре и прочей упаковке, не является её компонентой. Упаковка охватывает (исходя из терминологии закона Украины «Про информацию» 1992 года и документологии в версии Г. Н. Швецово-Водки) лишь *материальную форму* его. Общетехнический термин «упаковка» омонимичен, в ISO 21067; 2007 и ГОСТ 17527-2014 за ним закреплено значение изделия, предназначенного для размещения, защиты, транспортировки и т. д. продукции, но для него допускается значение и операций, охватывающих такие процессы, и при этом он антоним «распаковки» (впрочем, не составляет труда корректировка: ставить в соответствие второму значению иную терминологическую единицу: «процесс упаковки» либо «упаковывание»). И в сфере информатизации «упаковка документа» употребляется в значении не только изделия, а и комплексной услуги, которая начинается с доставки файлов в архивный накопитель. В дефиницию ЕУАД он вносит уточнение величины: «единица измерения количества документов, определяемая по известным/приписываемым однозначно идентифицирующим заголовкам (реквизитам) архивных документов». Если ЕУАД – величина, то изложение следует вести не о ЕУАД – не единице, а о величине измерения количества поступающих в архив архивного учреждения и взятых на хранение, и вследствие этого, – *архивных документов*; единицу следует обозначать особо: например, величина измерения тяжести тела – «инертная масса» в килограммах, величина измерения поступающих архивных документов – «ЕУАД» – в файлах, участках ОХД, экземплярах либо прочее. Он обращает внимание на нарушение биекции между ЕУАД и ЕХАД «если ЭД, в том числе. АД поступают в архив извне через инфокоммуникационную сеть как цифровые потоки данных в виде упакованных контейнеров, несущих контент документа и сопутствующие ему метаданные». Учёный делает вывод: архивные «ЭД, в том числе, АД пока они

находятся в АПК ИС, определяются как» ЕУЭД. «Единицы хранения для них не существует, пока не актуализированы инфо-запросом». Он ведёт изложение о «конкретном контейнере (цифровом архивном документе) – единице учёта». И разъясняет: «только когда востребованный контейнер, несущий контент ЭАД с известным заголовком (единица учёта), считывается на выход из АПК ИС и записывается на физически обособленный материальный носитель цифровой информации, который после завершения процесса записи помещается в упаковку – футляр, бокс, конверт и т. д., появляется единица хранения». Тем не менее, если ЭД в виде файла-контейнера, папки записывается на архивный ОХД и помещается в бокс, футляр и прочее в архивной АИС в качестве ЭАД, то в наличии упакованный ОХД, контейнер, ЭАД, *а не упаковка ЭАД*. Учёный обосновывает и другой вывод – о необходимости «учитывать объёмы хранимых документов не только в единицах хранения, но и в единицах учёта». Основными учётными единицами архивных документов выделяет АФ (и приравняваемую к АФ архивную коллекцию), ЕУАД и ЕХАД. Остаётся прояснить при данной концептуализации смысловое значение терминов «документ, архивный документ» для того, чтобы избежать их полиморфизм. Замена термина «контейнер ЭАД» термином «упаковка ЭАД» не мотивирована, не устраняет противоречия изложения. В. З. Хаимов употребляет взамен его лексему «упакованный контейнер». Он излагает трояко об одинаковом явлении: о размещении на носителе и архивного документа, и его контента – с заголовком, с реквизитами. Излагает: документы несут свой контент на кино-, фотоплёнках и т. д. Аналогично изложение о том, что человек несёт свою личность в организме.

В других рекомендациях ВНИИДАД 2013 года [12] «ЕХАД» определяется «контейнером ЭД», что фундирует синонимию терминов «ЕХАД» и «контейнер ЭД», поскольку последний в рекомендациях также представлен, будучи определяемым «упаковкой, включающей ЭД в формате архивного хранения и его метаданные». Непроходимо (не устраняемо) противоречиво изложение в них базисных понятий: «архивный документ» характеризуется «материальным носителем», «Физически обособленный материальный носитель» – «материальным носителем, предназначенным для записи, хранения вне ИС и воспроизводящий информацию в цифровой форме». «Электронное дело» – «совокупностью ЭД и метаданных к ним», «ЭД» определяется «документированной информацией, представленной в электронном виде...», «ЕУАД» – «ЭД, зарегистрированным в ИС организации и включенным в состав Электронного дела», «ЕХАД» – «электронным делом, находящемся на хранении в архиве». Получается, что единицами учёта и хранения материальных носителей является документированная информация и метаданные к ней.

Мы полагаем, что на данный момент ситуация с терминосистемой и понятийный аппарат архивоведения, такова, что общую для всех типов ПДЗИ дефиниции ЕУАД и ЕХАД выработать не противоречиво по отношению ко всей сетке понятий не получается. В связи с этим продуктивно формулировать отдельно дефиниции ЕУАД и ЕХАД по отношению к традиционным, техногенным и ЭД. Для оптимизации терминологии следует обратиться к терминологии технической информатики. В украинское справочное издание по информатике [13] внесено четыре значения терминов «обёртка, упаковка, упаковщик», в том числе: объект, инкапсулирующий и делегирующий другой объект, его интерфейс, поведение; «программное средство создания системной оболочки для стандартизации внешних обращений...»; а также пять значений термина «контейнер», в том числе: «объект, содержащий один или несколько других объектов», например, папка в ОС Windows; дисковод, файл. ИР и прочее, используемый для хранения других объектов, например, объектно-ориентированной базы данных. Внесены в него и пять значений термина «пакет», в том числе, «производственная единица информации, передаваемая по сети или по каналу связи и содержащая собственно передаваемые данные и информацию об отправителе и адресате». В работе [14] «контейнер ЭД» определяется «упаковкой ЭД,

включающей ЭД в формате архивного хранения и его метаданные». В такой дефиниции диффузность терминов «контейнер, упаковка ЭД» порождается неоткоррелированностью их значений. Отсюда следует, что метаданные компонентом ЭД не являются. Именно контейнер ЭД выделяется «единицей хранения ЭД». Включение хранящегося ЭД предполагает, что контейнер сохраняет файлы, то есть, если исходить из того, что папка ОС служит для хранения файлов, то отдельный ЭД, рассматриваемый без его репликантов и совокупность отдельных ЭД (пусть составляющая электронное дело) имеют компонентом папку и метаданные. Во всяком случае, это верно при применении системного подхода к инфо-продукту.

И в СТб 2059-2013, и в в ГОСТ Р 7.0.8, и в ДСТУ понятия ЕУАД и ЕХАД формируются относительно теоретических объектов, соответственно, «единица измерения количества документов» и «учетной и классификационной единицы», *отсылающих к разным эмпирическим объектам, обозначаемым гиперонимом «документ»* (поскольку предметное значение данного термина варьируется, им могут обозначать и данные на ОХД, и участок ОХД с записью и пр.), что и обеспечивает использование их на эмпирическом уровне исследования и в практической деятельности. Устранение противоречий изложения, возникающих при обобщении опыта практической деятельности в изучающих ДИОД науках достигается следованием базисным схемам, вырабатываемым в документологии. На *теоретическом уровне* исследования востребовано логико-эпистемологическое, мереологическое, терминоведческое выверение изложения. В его рамках предлагаем рассмотреть в качестве аппроксимации дефиниции: *объём архивного (документного) накопления* – величина измерения количества архивных документов, выступающих ЕУАД взятый на сохранение унитарный инфо-продукт, снабжённый архивными реквизитами (заголовком, шифром), получающий статус подлинника архивного документа. *Объём архивного (документного) хранения* – величина измерения количества выступающих ЕХАД упакованных ОХД с учтёнными архивными документами. *ОХД* – изделие (техническое устройство и т.п.), на поверхности которого либо в его внутренней структуре закреплён комплекс данных, представляющий отдельный целостный инфо-продукт. *Унитарный инфо-продукт* – инфо-продукт, комплекс данных которого обрабатывается и передаётся единым целым. *ЭАД* – объект архивного хранения, взятый на архивное хранение (включенный в АИР), который выступает объектом комплекса архивных работ, осуществляемых в архивном учреждении. *Подлинник архивного документа* – объект архивного хранения (отдельный экс-документ, экс-законодательный акт и пр.), поступлений в архивное учреждение, аутентичность которого установлена, для ЭАД она обязательно удостоверена источником комплектования, при этом ЭАД находится в архивной АИС, на архиворегистрируемом носителе данных, сопровождаемый архивным шифром дела и другими метаданными. Исходя из критерия отнесения к материальным ОКН в ст. 67 Кодекса о культуре Республики Беларусь объекты, «материальное воплощение которых составляет их содержание», ЭАД неадекватно относить к материальным ОКН. Хотя хранению подлежат продукты материального производства – файлы, упакованные контейнеры с унитарным инфо-продуктом, составляющим содержание ЭАД. Тем самым, ОКН можно условно поделить на целиком отдельные ЭАД и электронные ИР, а *их составная часть* – *унитарные инфо-продукты*, без технических метаданных, необходимых для их функционирования. Представляется, что единицей учёта ЭАД, в том числе, отнесенных к ОКН, выступает архивный подлинник, снабжённый идентифицируемым заголовком.

Литература

1. Тихонов, В. И. Принципы архивного хранения электронных документов / В. И. Тихонов // Вестник архивиста, 2004. – № № 3–4.

2. Методические рекомендации по работе ЦАДЭНМ с документами на электронных носителях. – М., 2006.
3. Методические рекомендации по организации работы с документами в электронном виде в организациях Республики Беларусь // Электронный документооборот в государственных органах и иных организациях: Сб. правовых актов. – Минск, 2015.
4. Методические рекомендации по организации работы с документами в электронном виде в архивах организаций Республики Беларусь // Электронный документооборот.
5. Библиотечный фонд: словарь-справочник / Н. З. Стародубцева, Е. И. Ратникова, Л. М. Толчинская. – М. : ИНФРА-М, 2017. – 160 с.
6. Хаимов, В. З. Современные подходы к понятийному аппарату в области хранения и учёта электронных, в том числе, аудиовизуальных документов / В. З. Хаимов // Документация в информационном обществе «Актуальные проблемы управления электронными документами в мире»: докл. и сообщ. на XXIII межд. науч.-практ. конф. – М., 2018.
7. Рекомендации по комплектованию, учёту и организации хранения электронных архивных документов в государственных и муниципальных архивах. – М., 2013.
8. Правила организации хранения, комплектования, учёта и использования документов Архивного фонда Российской Федерации и других архивных документов в органах государственной власти, органах местного самоуправления и организациях. – М., 2017.
9. Тихонов, В. И. Организация архивного хранения электронных документов [Электронный ресурс] / В. И. Тихонов. – Режим доступа: aik-sngs.ru. – Дата доступа: 12.01.2020.
10. Тюрин, В. Чем грозит цифровая трансформация документооборота и почему к ней надо готовиться уже сейчас [Электронный ресурс] / В. Тюрин. – Режим доступа: www.irweek.ru. – Дата доступа: 22.01.2020.
11. Кушнарченко, Н. Н. Документоведение : Учебник / Н. Н. Кушнарченко. – Киев : Знання, 2006. – 459 с.
12. Рекомендации по комплектованию, учёту и организации хранения электронных архивных документов в архивах организаций. – М. : ВНИИДАД, 2013.
13. Глумачний словник з інформатики. – Дніпропетровськ : Нац. гірнич. ун-т, 2008. – 599 с.
14. Зозуля, С. До питання унормування архівноп термінологі / С. Зозуля // Студіп з архівоп справи та документознавства. – Кіпв. – Т. 18.

Ильин А.Л.
(Республика Беларусь, г. Пинск)

ФОЛЬКЛОРНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКАЯ ЭКСПЕДИЦИЯ К. МОШИНСКОГО И Ф. КОЛЕССЫ НА ЛУНИНЕТЧИНЕ В 1932 ГОДУ

В межвоенной Польше активно проводились научные исследования по изучению национальных проблем восточных кресов, а также изучались их социально-экономическое, политическое и культурное положение. Особенное внимание уделялось Украинским Карпатам и Полесью. Основной целью этих исследований было успешная интеграция восточных кресов в экономику Польши и ассимиляция непольского населения.

Этими исследованиями занимались такие организации: Институт исследования национальных проблем, Комиссия научных исследований восточных земель, Общество развития восточных земель, польские университеты, Фонд национальной культуры Юзефа

Пилсудского. Научные исследования очень активизировались после прихода к власти в Германии Адольфа Гитлера, когда польские власти почувствовали неизбежность будущей войны и решили ускорить ассимиляционные процессы.

Так, в начале 1934 года при президиуме Совета министров была создана Комиссия научных исследований восточных земель, которая сразу стала основным центром исследования Полесья и начала проводить языковедческие, демографические, экономические, этносоциологические исследования, а также ею составлялись различные карты, изучались настроения населения, земельные и водные ресурсы и др.

Много внимания уделялось изучению народной культуры Полесья, которое сохраняло многочисленные реликтовые формы и элементы традиционной народной культуры.

Крупнейший тогдашний польский этнограф, профессор Ягеллонского университета Казимир Мошинский (1887–1959), имевший уже богатый опыт изучения Восточного Полесья, решил совершить экспедицию в Западное Полесье. Для этого он выбрал район, куда ещё не ступала нога исследователя – северо-восточную часть Лунинецкого уезда. Можем предположить, что важным фактором выбора района исследования было и то, что во время мировой войны этот регион избежал массового беженства, и линия немецко-русского фронта находилась сравнительно далеко. Поэтому страшные военные потрясения не смогли значительно повлиять на способ жизни местного населения и его фольклор. Деньги на экспедицию выделил Фонд народной культуры Юзефа Пилсудского.

Казимир Мошинский планировал собирать не только фольклорные тексты, но и записывать народные мелодии с помощью фонографа. Поскольку польский этнограф не имел музыкального образования, поэтому он пригласил участвовать в экспедиции выдающегося музыковеда-фольклориста, композитора, основоположника украинского этнографического музыковедения Филарета Колессу (1871–1947), на которого возлагалась обязанность записи народных мелодий.

Казимир Мошинский также пригласил в экспедицию свою ассистентку, в будущем известного этнографа Ядвигу Климашевскую (1910–2006), которая помогала записывать мелодии и фотографировала народных исполнителей, предметы полесского быта и исследователей за работой.

Экспедиция была уникальной. Во-первых, её возглавили выдающиеся специалисты в области этнографии и фольклора Казимир Мошинский и Филарет Колесса. Во-вторых, впервые на фонограф записывались мелодии полесского фольклора, в том числе, инструментальные.

Экспедиция продолжалась всего две недели, с 11 по 26 сентября 1932 года. 10 сентября исследователи прибыли в уездный город Лунинец, где получили разрешение старосты на этнографические исследования в границах уезда, без права нарушать его границы. Полевой базой было выбрано село Хоростово Лунинецкого уезда (сейчас Солигорский район Минской области). Наверное, участники экспедиции жили в доме местного православного священника Кузьмы Раины (1898–1971).

Филарет Колесса так описывал цели и ход экспедиции: *«Целью путешествия, в которой я был сотрудником проф. Мошинского, было собрание как можно большего количества народных песен с мелодиями на территории Полесья, которое ещё не изучено с музыкально-этнографической стороны. Работу мы распределили таким способом, что проф. Мошинский управлял фонографом и очень аккуратно записывал песенные тексты, я же непосредственно от народных певцов записывал мелодии и одновременно тексты к ним, учитывая неразрывную связь между словом и мелодией в народной песне.*

После возвращения во Львов я расшифровал также мелодии, записанные на фонограф проф. Мошинским и его ассистенткой панной Я. Климашевской. Выбранная проф. Мошинским территория для исследований – село Хоростово с прилегающей

деревней Груздово и группой окрестных сёл (Пузичи, Челонец, Березняки, Вичин), откуда мы собирали певцов и сельских музыкантов, находится в Лунинецком уезде, на гричинских болотах возле притока Лани, на территории, которую с точки зрения языковой и этнографической можно назвать переходной – украинско-белорусской.

Собранный в той местности материал дополняют песни, записанные нами на обратной дороге в с. Синкевичи, возле нижнего течения Лани, в окрестностях Лунинца.

Во время исследований на Полесье перед нами прошла целая галерея типовых певцов и народных музыкантов, которых мы старательно подбирали, пользуясь в Хоростове указаниями местного православного приходского священника К. Раины» [1, с. 25].

Филарет Колесса записал 163 мелодии песен, а с помощью фонографа – 58 песенных мелодий, а также – 26 инструментальных мелодий, из них 22 на фонографические валики записал Казимир Мошинский.

Интересно, что были записаны песни со Столинщины. Так, крестьянка села Пузичи Настя Черевака спела 28 песен своего родного села Стахов Столинского уезда.

Жена хоростовского священника Мария Раина (1898–?) была дочкой настоятеля Велемичской церкви Антония Шпаковского, она спела 12 песен, которые запомнила в молодости в селе Велемичи (возле Давид-Городка, Столинский уезд). Она очень точно воссоздала народное пение.

Филарет Колесса так писал про жанры записанных песен: «В наших исследованиях мы обращали особое внимание на обрядовые песни, которые довольно хорошо сохраняли на Полесье архаичные черты. На обрядовые песни приходится 117 мелодий (с вариантами): 1) колядки – 22; 2) веснянки – 18 и купальские – 1; 3) жнивные – 9; 4) свадебные – 64; 5) похоронные голошения – 3. Любовные и другие песни с личной семейной жизнью составляют 62 мелодии (с вариантами): 7) колыбельные – 4; 8) танцевальные – 11; 9) юмористические; 10) казацкие и рекрутские – 7; 11) баллады – 13».

Записанная инструментальная музыка была, в основном, танцевальной. Почти половина этих мелодий являлись русскими: 7 казачков, «Барыня», «Камаринская», «Во саду ли в огороде», и одна еврейская – «Идли йонду» [1, с. 28].

Интересны народные инструменты, на которых тогда играли полесские сельские музыканты: скрипка, гармоник, дудка (сопилка), пастушья труба (полесская трембита).

Филарет Колесса сравнил собранные им полесские мелодии с тысячами украинских и сотнями белорусских знакомых ему мелодий, и пришел к выводу, что эти сравнения «указывают на решительное преимущество украинских элементов в музыке полешуков. В этом убеждает нас большое количество украинских вариантов почти ко всем типовым формам полесских песен и одновременно очень редко белорусских мелодий, которые бы представляли варианты, или указывали бы хотя бы отдаленную родственность с полесскими мелодиями. Такое соотношение наблюдается как в обрядных, так и бытовых песнях. Сравнения показывают, что песни, которые не имеют украинских вариантов, будучи, очевидно, песнями местного происхождения. Между тем, обсужденные особенности ритмики и мелодики полесских песен придают им характерный для Полесья колорит» [1, с. 19].

Интересно, что Хоростов относится к зоне распространения белорусского языка. Таким образом, влияние украинского фольклора и мелодий на Полесье было таким сильным, что они ворвались далеко на белорусскую этническую территорию. На наш взгляд, это может изменить взгляд на этногенез белорусов. Возможно, легендарное славянское племя дреговичи имело украинские корни.

Непростой была судьба, собранного Филаретом Колессой и Казимиром Мошинским во время полесской экспедиции, фольклорного материала и народных мелодий. Они пытались собранный материал напечатать в Польше, но тогда там очень подозрительно относились ко всему украинскому, поэтому уже подготовленную книгу не

печатали. Наконец, в 1939 году было принято решение об её издании, но началась мировая война, и книга так и не была напечатана.

Украинский фольклорист Софья Грица, изучавшая жизнь и деятельность Филарета Колессы, в его личном архиве нашла рукопись той неизданной книги с материалами полесской экспедиции. Она подготовила эту рукопись к изданию и издала её в 1995 году в Киеве под названием «Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського».

Интересно, что в свою книгу Филарет Колесса включил и три песни с нотами, которые ему передал украинский писатель, журналист, фольклорист и историк, родом с Полесья, Борис Ольховский (1906–1944), записанные им возле Антополя. Это интересный штрих к биографии писателя, который, наверно, имел музыкальное образование.

Литература

1. Колесса, Ф. Народна музика на Поліссі / Ф. Колесса // Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського. – Київ : Музична Україна, 1995. – 432 с.

Кавалёва Р.М.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

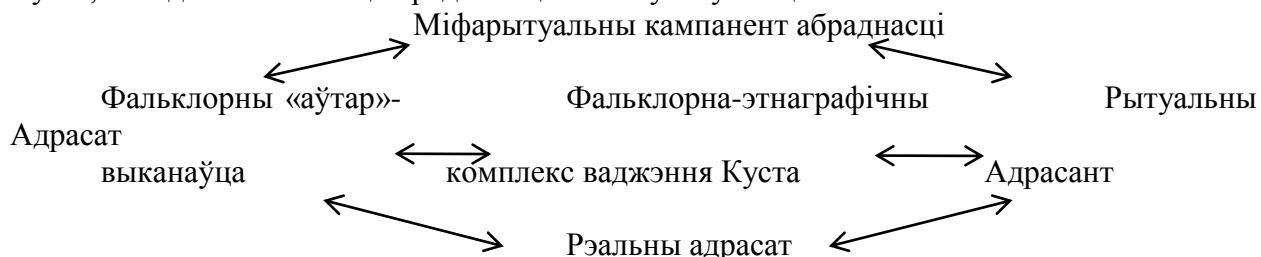
БЕЛАРУСКІЯ КУСТАВЫЯ ПЕСНІ: КАНТЭКСТ, ТЫПАЛОГІЯ, СУВЯЗІ

Беларускія каляндарна-абрадавыя куставыя песні уваходзяць у лакальна-рэгіянальную парадыгму ваджэння Куста / Кусты, якая ў цяперашні час ахоплівае частку беларуска-украінскага памежжа. У гістарычнай рэтраспектыве арэал Куста суадносіцца з заходняй ускраінай праславянскай зарубінецкай культуры, пазней стасуецца з заходнепалескай дрыгавіцкай, прычым ядром арэалу, відаць, заўсёды была фальклорна-этнаграфічная зона пінскіх палешукоў. Удакладненне сучасных межаў Куста належыць Вользе Шарай, хаця запісаныя ёю песенныя творы, на жаль, яшчэ не надрукаваны [5, с. 32–66]. Яго этналінгвістычны кантынуум праналізаваў Мікалай Антропаў, папярэдне пазначыўшы шэраг пытанняў, якія, на яго думку, недастаткова асветленыя [1, с. 100–150]. Найбольш значнае выданне куставых песень, роўных якому няма, ажыццявіў на падставе ўласных запісаў Уладзімір Раговіч у сваёй кнізе «Песенны фальклор Палесся» (2001), дзе змясціў 213 тэкстаў (разам з варыянтамі). Асэнсаванню куставых песень прысвечана даследаванне аўтара гэтых радкоў [гл.: 2].

У залежнасці ад мясцовай традыцыі, акрамя асноўнай назвы «куст», песні маюць дваістае або часам траістае пазначэнне: «куст» і «трыйца», «куст» і «вэсна», «трыйца» і «вэсна», «куст» і «танок»; «куст» – «трыйца» – «вэсна», «куст» – «трыйца» – «танок». Дадзеныя азначэнні могуць тычыцца як усяго кола куставых песень, так і асобных варыянтаў твора: для адных выканаўцаў гэта, так бы мовіць, «куст», а для другіх – «танок». Адразу адзначым, што памыляліся тыя даследчыкі, якія разглядалі куставыя песні ўсяго толькі як самабытную разнавіднасць траецка-сёмушных: насамрэч абодва абрады – заходнепалескі з Кустам і руска-беларускі з бярозкай – самастойныя і незалежныя адна ад адной часткі Зялёных святак. У іх адсутнічае агульны песенны фонд і няма перакрывавання варыянтаў. Кожнаму ўласцівы ўстойлівы склад твораў з адметнай сістэмай вобразаў. Нават калі і заўважаецца пэўнае падабенства песенных матываў і дэталей, то іх семантычнае нападўненне абумоўліваецца кантэкстам таго ці іншага абраду.

Сам тэрмін «куставыя песні» выкарыстоўваецца выключна ў навуковых даследаваннях, прычым звужана – пераважна да тых твораў, чыя сувязь з абрадам відавочная, пры гэтым зусім пакідаюцца па-за ўвагай *танковыя* (карагодныя) песні, у якіх няма ніякіх згадак пра Куст. Іх беспадстаўна лічаць звычайнымі лірычнымі песнямі позняга паходжання, прымеркаванымі да абраду. Між тым суадносіны матываў абходных

і танковых куставых песень маюць глыбінную логіку, адпаведную абрадаваму значэнню Куста, што дае магчымасць прадставіць сістэму «Куст» цалкам:



Міфарытуальным кампанентам куставай абраднасці выступае культ роду, які запачаткаваўся пры пераходзе да земляробства і аселага ладу жыцця. Пра гэта сведчыць кола прыказак, занатаваных М. Федароўскім, дзе куст ужываецца ў значэнні старажытнага паважанага роду, а яго галінкі сімвалізуюць годных нашчадкаў: «Дзе стары куст, там двор ні пуст» (дзе стары кусток, там няма пусток), «Добрага куста добрыя адросткі», «Які куст, такія адросткі». І зусім невыпадкова гаворыцца пра неабходнасць ушанавання роду: «Пакланіся кусту, то ён дасць хлеба лусту» [6, с. 159].

Ядро сістэмы складае уласна фальклорна-этнаграфічны комплекс з такой цэнтральнай фігурай, як Куст. Яго прадстаўляе дзяўчына або дзяўчынка ў зялёным убранні. Структура «чалавек + зеляніна» шырока распаўсюджана ў абрадавай культуры еўрапейскіх народаў, але блізкіх аналогій да імя «куст» у ёй няма. Дадзены Куст не умоўны знак, не каляндарны сімвал: згодна з рытуальным момантам, ён сапраўднае ўвасабленне свайго роду, у іншым выпадку гэта быў бы не абрад, а імітацыя, падробка пад яго, пусты знак. Тым не менш можна дапусціць, што зеляніна Куста сімвалізавала жывое адзінства ўсіх членаў роду, пачынаючы ад першапродкаў і да сучасных нашчадкаў. Сіла Куста-роду ў яго сувязі з зямлёй, якая знаходзіцца ў падвойнай пазіцыі *адрасата / адрасанта*. Спалучэнне ў адным творы дзвюх тэм – нараджэння зямлі і ваджэння Куста становіцца «адчувальнай ідэяй» (Р. Барт), найбольш набліжанай да рытульнага зместу абраднасці: «Труйца, Труйца, зэмля народжаецца, // А дочка мамцы до нужок кланяец(ца): // - Ой, позволь, маты, да до Куста ходыты, // Да з дівонькамы корогоды водыт(ы) [3, с. 218].

Фальклорны «аўтар» - тэарэтычны канструкт і метафізічная постаць. У дадзеным выпадку ён разглядаецца ў якасці ўмоўнага носьбіта калектыўнай свядомасці, што ўзнаўлялася пры кожным выкананні куставага абраду праз семантыку песенных вобразаў. Фенаменалогія абдорвання шчыльна звязана з жыццесцвярдзальнай семантыкай наступнага стану рэчаў: «Нэхай вашэ жыто дай на полі колосыцца, // Нэхай наша Куста дай по світу вэсэлыц(ца) [3, с. 186]. «*Аўтар*»-выканаўца куставых песень і папярэднічаў любому абрадаваму акту, і ён жа самая крайняя кропка апошняга яго кроку ў доўгай чарадзе асобных дзей, і злучальнік абраду з часам этнагенезу беларусаў, калі ў адных лакальна-рэгіянальных умовах укараніўся менавіта такі духоўна-этнаграфічны комплекс, як Куст, а ў другіх – іншыя, хоць часам нейкімі рысамі падобныя да Куста. Для Заходняга Палесся абрад Куст стаў канстантным культурным утварэннем, скандэсаваўшы ўяўленні пра непарыўную сувязь куста-роду - ад самага яго запачаткавання да цяперашняга часу, часу жывых нашчадкаў.

Лічым мэтазгодным зрабіць наступную заўвагу наконт зместу і функцыі куставага абраду: на наш погляд, бадай што занадта паспешліва залічваць ваджэнне Куста да памінальных абрадаў і бачыць культ продкаў яго міфарытуальным зместам. Памінанне продкаў сапраўды адбывалася, але папярэдне, у суботу, калі адзначаліся Дзяды. Каляндарны збег традыцый яшчэ не азначае тоеснаснасці, хаця дае падставы для іх комплекснага разгляду.

«Свет не бывае прадметам – ён ёсць тая непрадметнасць, якой мы падуладны, дакуль кругазвароты нараджэння і смерці, бласлаўленні і пракляцці адрываюць нас у

сярэдзіну быцця» [4, с. 284]. Працягваючы думку М. Хайдагера, пазначым, што гэтаксама і род ёсць тая непрадметнасць, дзякуючы якой чалавецтва адчувала сябе ў плыні быцця. Менавіта да гэтай «непрадметнасці» скіравана куставая абраднасць з мэтай атрымаць дапамогу ў нейтралізацыі дэструктыўных сіл прыродна-міфалагічнага кшталту і ўсталяваць сувязь з жыццяздольнымі сіламі зямлі.

У сістэме куставай абраднасці зямля і імпліцытны адрасат, да якога звернуты абрад, і той адрасант, чые жыццёвыя сілы праз Куст-род скіроўваюцца на ўсталяванне дабрабыту соцыума. Менавіта соцыум у рэальнасці сваёй духоўнай, сямейнай і гаспадарчай дзейнасці з'яўляецца такім чынам, *канчатковым адрасатам* ваджэння Куста.

Куставы фальклорна-этнаграфічны комплекс уяўляе сабой квазістацыянарнае ўтварэнне з пульсуючымі межамі, унутранымі рэзервамі самазахавання нават пры страце магічнай функцыі і ўласнымі механізмамі самаарганізацыі. Найважнейшым вынікам яго развіцця ў часе стала запачаткаванне паэтычнай сістэмы, якая складаецца з дзвюх стадыяльна розных груп песень — *першасных* і *другасных*. Да першасных песень адносяцца абходныя куставыя песні, да другасных – танковыя.

Адпаведна камунікатыўнай стратэгіі абходу вясковых двароў у першасных песнях яскрава выражаны наступныя матывы:

1. Рэпрэзентатыўныя – прасторава-часавыя з пазначэннем, што «булы у вэлыкому лісы» або «бору», дзе «звылы Куста із зылёнаго клёну», а «прывылы... дай до славного двору» [3, с. 124, 127]; суб'ектна-аб'ектныя, калі Куст выступае то як аб'ект уздзеяння — яго ўтвараюць і прыводзяць, то як суб'ект, калі Куст быццам бы сам «юв зылёный май вбравса» [3, с. 125]; суб'ектныя, якія тычацца выканаўцаў абраду ў іх стасунках з Кустам, гаспадарамі і суседзямі: яны малююцца як калектыўнае «мы», канкрэтызуюцца адпаведна месцу жыхарства як «богдановочкі», «каменьчане», «чэнчаночки», «гончарывскы дывкы» і «гончарывскы дівочки», а таксама як дзіўнае «войско», якое ніхто не б'е, не карае, а наадварот – «вэлычае», запрашае да сябе; згадваюцца яшчэ «прыпевалночкы» і ўласна Куста-гурт, тоесны войску: «Ой, по сэлу да по Лобэцкому // Ішла ж Куста да ўсяя жоноцкая, // Да ныхто ж Кусту нэ б'е, нэ карае, // Кажын туй Кусты да здороўя жадае» [3, с. 275].

Яшчэ ў XIX ст. даследчыкі адзначалі падабенства беларускага куставага абраду і сербскага краліцкага па часе правядзення, складу ўдзельнікаў і песнях. У куставым абрадзе няма адпаведнікаў ключавым фігурам сербскага абраду – кралю і бар'яктару-сцяганосцу (адно са значэнняў слова – галава воінскага атраду), ролі якіх выконвалі пераапанутыя дзяўчаты з адметнымі воінскімі атрыбутамі, але менавіта вайсковая тэма насамрэч дазваляе разглядаць іх як агульны праславянскі культурны тэкст, у астатнім суадносіны паміж імі хутчэй тыпалагічнага кшталту. Змястоўны рэпертуар сербскай абраднасці больш разгалінаваны ў параўнанні з куставай. Безэквівалентнымі адзінкамі з'яўляюцца краліцкія песні, адрасаваныя *невесты (млады)*, *свештенику (попу)*, *господару (официру)*, *ратару (орачу)*, *ученику (дьяку)*, *художнику (майстору)*, *старцу*, *брату и сестри (разам)*, *детету*, *момку каковом*, *кои стои код кола*, і інш.

2. Рытуальна-шлюбныя: Куст / Куста – тыповая нявеста каляндарных абрадаў, у шэрагу выпадкаў яе называюць «молодая», тады яна мае на галаве не кляновы вянок, а вяночак з кветак і вэлюм (параўн.: майская нявеста ў Заходняй Еўропе). Рэальна Куст заўсёды ходзіць без пары і тым адрозніваецца ад такіх парных абрадавых фігур, як краліца – краль (серб.), лазарыца – лазар (балг.), Мая – Май (ісп.), лэдзі мая – лорд мая (англ.) і пад. Між тым у песнях захоўваюцца цьмяныя згадкі пра нейкае выпрабаванне, калі той, хто пакосіць траву каля Куста, знойдзе сабе пару: «Ой, дэ Куста, сочэвычэнька густа... // Ой, хто ж тую сочэвычэньку скосэ, // То туй мэнэ од таточка отпросэ» [3, с. 128]. Прама гаворыцца пра двубой хлопцаў за адну дзяўчыну, пра тое, як «жэнышко Ёванко дай по бэрэжку ходыть, молодую Маню дай за ручэньку водыть» [3, с. 159], пра танец «егомосці» і «імосці» на гары ды на новай крамяніцы, што разам з абрадавай абаронай Куста ад

чужых хлопцаў (в. Парэчча Пінскага раёна) можа адсылаць да рытуальнай шлюбнай лініі, якая такім чынам пакінула самаўзнаўляльныя сляды ў куставай абраднасці. Шэсце дзяўчат парамі (в. Чухава Пінскага раёна), найменне «дві молодых», песенныя Куст і Куста, Густ і Густа слугуюць важкім аргументам на карысць існавання рытуальнага шлюбу ў куставай абраднасці. У гэтым кантэксце не падаецца штучнай назва абраду «Жаніцьба куста», занатаваная ў 2000 г. на Гродзеншчыне [1, с. 144].

Трэба думаць, што любы каляндарны шлюб, і куставы не выключэнне, рытуальна ўзнаўляў прэцэдэнтны шлюб з удзелам сакральных асоб (богалюдзей, паводле Дж. Фрэзера) і тым самым, як лічылася, магічна ўплываў на росквіт прыроды і ўраджайнасць палёў.

3. Нешматлікія, але дастаткова выразныя аграрна-магічныя матывы, звязаныя з Кустам: «Ой, коло Куста сочэвычэнька густа» [3, с. 207], вядуць Куста туды, «дэ пшэнычэнька густа» [3, с. 151], і агульныя заклінальныя на жыта, пшаніцу, лён: «Ныхай пшыныца юв полю буе, // Ныхай наша Куста дай по світу гуля(е)» [3, с. 125], «Я посею ленку, дай нэхай зародыцца» [3, с. 165] і пад. Нароўні з Кустам апошнім акордам містэрыі плоднасці зямлі можна лічыць ваджэнне Маі, для «вопраткі» якой выкарыстоўвалі не кляновыя, а выключна бярозавыя галінкі (Усходняе Палессе). Містэрыяльны танец Маі скіраваны на забеспячэнне ўраджаю: «У чыёй хаті // Мая танцуе, // Овес і ячмень // Там колосуе» [2, с. 47]. Адпаведна ў траецка-сёмушых песнях магічны акт прадстаўлены матывам завівання вяноў на годы добрыя і на ўраджай розных культур, а ў куставых, нагадаем, зівання самога Куста.

4. Патрабавальныя матывы, якія сінкрэтычна знітаваныя з адорваннем Куста, але змястоўна разыходзяцца з ім: патрабуюць адно – грошы, адзенне, абутак, розныя напоі, а рэальна атрымоўваюць ад гаспадароў іншыя наборы, сярод якіх няма, напрыклад, ні бочкі мядочку, ні адзення, ні чаравічак.

У чым справа? Заўсёды, калі адбываецца абрад, маецца на ўвазе нейкі пачатак і пабуджальны штуршок да ўзнаўлення нанова сапраўднага пачатку, няхай сабе тое ніякім чынам не ўсведамляецца выканаўцамі: за іх гавораць песенныя творы. Такім сапраўдным пачаткам з'яўляўся міфічны час пачатку роду, а ісціна палягала ў яго метафізічнай неўміручасці, непарыўнасці ў часе і значнасці для нашчадкаў.

Пералік адзення і напояў, неабходных Кусту, сярод якіх асабліва пазначаецца «крынычная вода» – жывая «кроў» маці-зямлі, перадае першапачатковую ісціну куставага абраду: яна ў вяртанні да маладых вытокаў роду, рытуальным увасабленнем якога становіцца заўсёды малады Куст / Куста «з зэлэненькаго клёну». Для сапраўднага арэчаўлення ў гэтым свеце кусту-роду патрэбна тое, што патрэбна маладым дзяўчатам шлюбнага ўзросту, у тым ліку «на высілле», без якога «зіванне куста-роду» ў часе праблематычна. Сэнсавай падзеяй становіцца пераход ад патрабавальнай (грашовай) формулы да заклінальнай: «Выйды ж, пане, із новаго покою, // Вынэсы ж, пане, хоч по золотому. // Нэхай вашэ жыто дай юв полю буе, // Нэхай наша Куста дай по світу гуля(е)» [3, с. 186].

Да другасных куставых песень адносяцца карагодна-танковыя бытавой тэматыкі: любоўна-шлюбнай і сямейнай. Яны адэкватна дэкадзіруюцца толькі ў выніку высвятлення іх рэфэрэнтнай суаднесенасці з першаснымі, адкуль яны запазычвалі базавыя ідэі і развіталі іх, ахутваючы субстанцыяй жыццёвага зместу. У некаторых лакальных варыянтах ваджэнне Куста наогул адбывалася без заходаў у двары, і вулічны танок у прысутнасці Куста быў адзінай формай абраду, які заканчваўся на полі за вёскай. Рытуалізацыя карагода і яго ўдзельнікаў на чале з Кустам дае ключ да ўсведамлення генезісу і эвалюцыі танковых песень-скаргаў на долю, завершанымі вобразамі якіх выступаюць сіроты, бяздольныя дзяўчаты і замужніцы. Жаданая доля – гэта перш за ўсё абрадавая функцыя, што і вызначае яе семантычнае напаўненне: пара, шлюб, выселле.

Драматычны модус мастацкасці ў сукупнасці з агульнай пазітыўнай ідэяй абраднасці – той мост, які прадвызначаў іх разгортванне ў часе з улікам папярэдніх і далейшых сувязей. Паколькі Куст-род выступае ўвасабленнем і носьбітам долі, менавіта ў гэтай якасці ён здольны надзяліць доляй тых, хто так горка скардзіцца на бяздольнасць. Часам на ролю Куста лічылі за лепшае выбіраць сірату, як пры ваджэнні Дадолы і Пеперуды ў паўднёвых славян, калі трэба было выклікаць дождж, бо лічылася, што сіроты знаходзяцца пад асаблівым апекаваннем продкаў і бацькоў з таго свету. Канчатковая мэта скаргаў мае пазатэкставы характар, застаецца ў вобласці нявымаўленага, але, відаць, гэта магічная замена нешчаслівай долі на шчасліваю.

Такім чынам, сістэмная гісторыя куставых песень паўстае ў адносінах да міфарытуальнага зместу абраднасці, ва ўнутраным развіцці і ўзаемасувязі першасных і другасных твораў. Іх семантычныя каардынаты суразмерныя з міфарытуальнымі маштабамі ваджэння Куста. Нягледзячы на бытавую абалонку сюжэтных сітуацый, другасныя песні з'яўляюцца адметнай формай існавання абрадавага зместу, таму з цяжкасцю вырываюцца за яго межы ў вобласць агульных веснавых, рэдкія з іх разыходзяцца шырэй па палескім рэгіёне, а далей яго – толькі адзінкі.

Літаратура

1. Антропаў, Мікалай. Этналінгвістычны кантынуум заходнепалеска-беларускага абрадавага *Куста* / Мікалай Антропаў // Беларускі фальклор: Матэрыялы і даследаванні. Выпуск 2. - Мінск: Беларуская думка, 2015. – С. 100 – 150.
2. Кавалёва, Р. М. Лакальна-рэгіянальныя парадигмы беларускага фальклору: У 3 ч. Ч. 1. Заходнепалескія куставыя песні / Р. М. Кавалёва. – Мінск: БДУ, 2008. – 151 с.
3. Раговіч, У. І. Песенны фальклор Палесся: У 3-х т. Т. 1. Песні святочнага календара / У. І. Раговіч. – Мінск: Выд-ва «Чатыры чвэрці», 2001. – 527 с.
4. Хайдеггер, М. Источник художественного творения / Мартин Хайдеггер // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М.: Издательство Московского университета, 1987. – С. 264 – 312.
5. Шарая, Ольга. Западнополесский обряд «вождение Куста» как социокультурный феномен и проблемы его изучения / Ольга Шарая // Беларускі фальклор: Матэрыялы і даследаванні. Выпуск 2. – Мінск: Беларуская думка, 2015. – С. 32 – 66.
6. Federowski, M. Lud białoruski na Rusi Litewskiej. Materiały do etnografii siowiańskiej zgromadzone w latach 1877–1905. T. 4 / M. Federowski. – Warszawa: Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warszawa [red. S. Poniatowski], 1935.

Казакевич О.Р., Куцыр Т.В.
(Украина, г. Львов)

ДЕКОР ТРАДИЦИОННЫХ РУШНИКОВ УКРАИНСКОГО ПОЛЕСЬЯ: ВЫШИВКА, КРУЖЕВО

Традиционные рушники Украинского Полесья – это одни из массово распространённых многофункциональных изделий обрядового, интерьерного и хозяйственного назначения. Функция полотенец предопределяла их форму, размеры и существенно сказывалась на способах декорирования различными текстильными техниками. Наиболее часто использовались приемы ткачества и вышивки, которые дополняли кружевом (промышленным или домашнего изготовления). Материал (его свойства и качество), возможности техник, средства достижения декоративной выразительности являются определяющими в формировании орнаментики полотенец различных типологических групп. На Украинском Полесье в конце XIX – начале XX вв., как и в других историко-этнографических районах Украины, принципы

украшения рушников переживали определенные изменения и трансформаций. Доминирующим для изделий этой типологической группы на протяжении XIX в. был тканый декор, который дополняли вышивкой, имитирующей ткачество («занызування», «заволикання»), и ажурной отделкой. В XX в. вышивка и кружево постепенно перебирают на себя внимание в композиции изделия до полного вытеснения тканых орнаментов. Таким образом, домотканое полотно простого полотняного, саржевого или даже многоремизного переплетения становится основой для вышитых и кружевных узоров. Результаты исследования расширят и обогатят научные знания о народном искусстве Украинского Полесья; пригодятся при реставрации и восстановлении сохранившихся памятников; могут использоваться в создании объектов в стиле этнодизайна.

В основу статьи положен комплексный анализ технических и художественно-стилистических параметров рушников Украинского Полесья, основной акцент в котором – на вышитом и кружевном декоре, их соотношениях в изделии, принципах сочетания с ткаными узорами.

На Украинском Полесье были распространены гигиеническо-бытовые («утыральныкы», «хатни») интерьерные (например, «набожники» – для украшения икон) и обрядовые рушники [6, с. 444]. Наиболее разнообразным и композиционно выразительным был декор вышивкой и кружевом преимущественно двух последних групп изделий.

Широкое распространение на этих территориях получили рушники с гладкоткаными красными репсовыми полосами, сосредоточенными у поперечных концов изделий и симметрично обрамленные узкими ленточками-«обмитками», а также клетчатые со схожим расположением тканого декора [6, с. 444]. Иногда его дополняли вышивкой и мережкой. Тогда узкие концы изделий украшали одной-двумя полосами «мэрэжкы»: «одинарный прутык» или «двойной прутык». Ее выполняли непосредственно на тканой основе «рушныка» максимально приближенными к основе цветом и тоном нитками, часто – неотбеленными льняными. Кружевная часть контрастировала с плотной структурой тканого полотна, в то же время завершая орнаментальную композицию полотенца [5, с. 49–50]. В музейных коллекциях также представлены артефакты, изготовленные из нескольких частей (основание прямоугольное – удлиненное, противоположные края – узкие), соединенных декоративными швами шириной 1–2 см (узелковый, узелково-плетенный). Такие способы декорирования полесских полотенец «мэрэжкою» и соединительными швами «змэрэжуванням» были наиболее распространены в конце XIX – начале XX вв.

Встречаются также рушники такого типа, в которых тканые горизонтальные полосы полотняного, саржевого или репсового переплетения дополнены узорами, вышитыми цветными промышленными хлопчатобумажными нитками. Для их создания чаще всего использовали «стэбнивку», швы «впэрэд» и «назад голка», позже – крестик. Из мотивов доминировали линейные шевроны различных конфигураций или уложенные за тем же принципом растительные элементы, зигзагоподобный стебель которых украшали небольшие листики/цветы/бутоны. Эти элементы композиции подчеркивали тканый декор, оживляя и разнообразя его ритм, или же служили своеобразным связующим, переходным звеном между ними.

Наполненные переборным орнаментом были поперечнополосатые рушники («перебырани»), типичные не только для Украинского, но и для Белорусского Полесья. Основные и подчиненные им группы полос (три, пять или же семь) тоже концентрировались возле узких концов полотенец. Традиционно центральная из них была более массивной и формировалась красными розетами, ромбами и крещатыми фигурами, треугольниками и др., выполненными перебором, которые соединялись между собой по

принципу симметрии, равновесия пятен и линий [6, с. 446]. Тканые узоры иногда дополняли вышивкой, характерным признаком которой был спокойно-размеренный ритм одного лаконичного в соответствии с абрисами мотива [7, с. 58]. Для этого использовали «занызування» (с парным числом ниток утока в мотиве) или «заволикання» (с непарным числом ниток утока) – двусторонние швы за принципом шва «вперед иголка», при помощи которых на обратной стороне изделия получался негатив лицевого орнамента (рис. 1).



Рис. 1. Рушник. с. Грабовэ Старовыживского р-на Волынской обл. 1940-е гг. Ткачество (многоремизное), вышивка («занызування», крестик), кружево, вязанное крючком. Волынский краеведческий музей

Эти две техники вышивания считают наиболее древними и такими, которые имитировали сотканые орнаменты [8; 2]. Полесские рушники являются ярким подтверждением этой гипотезы: вышитые узоры на них иногда настолько точно копируют тканые, что различить их довольно сложно. Иногда мастерицы вносили некоторую вариативность в каждый из мотивов таким образом, чтобы не нарушить общего равновесия. «Занызування» или «заволикання» в отдельных изделиях дополняли «стебнивкой» или крестиком (рис. 2). Так же, как и для тканого декора, из материалов для вышивки предпочтение отдавали красным и черным хлопковым нитям.

Рис. 2. Рушник. Волинь. Первая пол. XX в. Ткачество (полотняное, репсовое), вышивка (стебловой шов, крестик), мережка («паучек»), кружево, вязанное крючком. Волынский краеведческий музей



В 1950-х гг. рушники (полотенца) с ткаными узорами начали украшать гладью свободного начертания, реже – счетной и поверхностной гладью. Для этого иногда оставляли незаполненные рапортом полосы полотняного переплетения (от 1 до 4). Среди мотивов преобладали растительные цветочные композиции, заключенные в горизонтальные полосы, соединенные между собой одной или несколькими ветвями. Расположенные на монохромном фоне, заполненные геометрическими или геометризованные узорами, красочные цветочные орнаменты приносили цветную и контурную вариативность, разнообразя декор плоскости изделия.

В конце XIX – начале XX вв. на территории Украинского Полесья распространяются полотенца полотняного переплетения, в декоре которых преобладала вышивка. Их характерными признаками были: крестик как доминирующий вышивальный шов; использование красных и черных хлопчатобумажных нитей; растительные, орнитоморфные, зооморфные орнаменты, которые иногда дополняли каллиграфическими мотивами или же совмещали с сюжетными композициями. Преобладающими были три типа орнаментальных схем: поперечно-ленточная; центрально-симметричная с доминирующим мотивом в центре композиции; сюжетная, состоящая чаще всего из двух полос. Существуют изделия, в нижнем ряду которых сплошной лентой размещали геометрический или растительный узор, в верхнем – многофигурную композицию или же буквы-вензеля. Композиции таких украинских рушников (полотенец) близки к белорусским и литовским аналогам.

Для полотенец конца XIX–XX вв. характерно декоративное завершение узких концов бахромой («торокамы») или кружевом, изготовленным разнообразными текстильными техниками (плетение, плетение на коклюшках, вышивка, вязание крючком)

и техническими приемами. Наиболее давние образцы, которые доступны для изучения и датируются концом XIX в., свидетельствуют о том, что в этот период украшения «рушныкив» были довольно простые в исполнении. Это обусловлено тем, что именно тканый декор был разнообразен в техническом исполнении и в орнаментально-цветовом решении. Соответственно, что дополнительные украшения или отсутствовали, или же применяли минимально. Чаще всего использовали «тороки»: обрезанные, свободно свисающие нити основы тканого полотна [3, с. 599]. Иногда их сплетали между собой, создавая таким образом ажурную декоративную сетку. Преимущественно применяли безузелковое плетение, которое не требовало сложных навыков и дополнительных инструментов. С первой половины XX в. распространилось узелковое вязание, что дало возможность разнообразить ажурную структуру сетки [4, с. 116–121]. Однако, в отличие от бойковских и опольских полотен, в украшении которых в течение 1930–1980-х гг. вязания узелков развилось в популярное рукоделие «макрамэ», в полесских оно не получило такого разнообразия.

В конце XIX – начале XX вв. в декоре полотен Украинского Полесья также используют мерное кружево, плетенное на коклюшках. Чаще всего использовали льняные нити, в следствии чего ажурная отделка гармонировала с тканой основой [1, с. 329–341]. Однако, с распространением новых текстильных техник (главным образом вязания крючком) и промышленного текстиля коклюшечное кружево постепенно приходит в упадок. На образцах полотен первой половины XX в. в кружеве учащается применение имитации плетения на коклюшках (изготовленного на специальном оборудовании), тем не менее высокого качества и с разнообразными орнаментальными композициями.

Влияние социокультурных факторов, локальных этнографических особенностей, городской культуры, промышленного производства и модных текстильных новинок XX в. повлияло на декор полотен на Полесье – посредством техник и орнамента. Если вышеперечисленные ажурные отделки к началу XX в. использовались значительно реже, в последующие периоды (особенно 1920–1980-е гг.) кружево, вязанное крючком, наоборот, стало характерным и распространенным декоративным завершением «рушныкив» Украинского Полесья. В конце XIX – начале XX вв. использовали главным образом льняные нити натуральной окраски или отбеленные, а с доступностью пряжи промышленного производства, особенно с 1920–1930-х гг. – «крошэ» или «шпульковани» (нити равномерного скручивания, с определенным отблеском и текстурой).

Ажурные отделки бытовали двух типов. Первый – мерное кружево с ровными краями, которое вшивали между двух тканых частей полотна. Ширина колебалась от 5 до 15 см. Второй: декоративные полосы на открытых узких концах полотен вывязывали шириной 10–15 см: ровный край пришивали к тканой основе изделия, фигурный же (зубцы разнообразной конфигурации, закругленные фестоны) оставался свободно спадающими. Сочетая разные технические приемы вязания крючком (столбик, полустолбик, столбик с накидом и др.), мастерицы достигали ажурной и плотной структуры декоративной отделки. Мотивы орнамента – геометрические (ромбы, треугольники, звезды «звизды»), фитоморфные (цветы, бутоны, ветви, листья, виноградные гроздья, гроздья рябины, вазоны), орнитоморфные (петушки «пивныкы», павлины «павычи»), зооморфные (зайцы). Часто композиция и ритм орнамента кружева были созвучны с вышитым узором, иногда – строились на контрасте (растительно-цветочная вышивка и геометрический ажурный). Как и в вышивке, отдельные орнаменты наследовали печатные образцы с модных изданий определенного периода или же интерпретировались согласно локальных традиций и предпочтений.

Итак, традиционные полотна Украинского Полесья конца XIX в. характерны главным образом разнообразием и доминированием тканого декора, который изготавливали непосредственно в процессе ткачества. Однако с распространением новых текстильных техник декора в отделке таких изделий начинают использовать вышивку и

кружево. Особенно это проявляется с 1920–1930-х гг. Благодаря разнообразию технических приемов, мастерицы получили возможность создавать дополнительный декор уже на готовом изделии. Вышитые швы дополняли тканый орнамент, соединительные ажурные швы использовали для соединения отдельных частей. Постепенно с изменением функции полотенец (декоративная начинает доминировать над утилитарной) вышитый и кружевной декор приобретает в отделке все большее значение. Распространены накладные узоры и ажурные «мэрэжкы», «тороки». Характерны геометрические, фитоморфные, орнитоморфные, значительно реже — антропоморфные, сюжетные композиции с элементами каллиграфии, которые часто заимствованные с печатных изданий. Сравнительно с «рушныкамы» с ткаными узорами, декорированные вышивкой и кружевом отличаются эклектикой орнамента и более динамичной композицией.

Литература

1. Булгакова, Л. Поліський рушник ХХ ст. / Л. Булгакова // Полісся України: Матеріали історико-етнографічного дослідження. – Вип. 2. Овруччина. – Львів : ІН НАН України, 1999. – С. 329–341.
2. Захарчук-Чугай, Р. Художні тканини: одягові, інтер'єрні / Р. Захарчук-Чугай // Народне декоративне мистецтво Українського Полісся: Чорнобильщина. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2007. – С. 51–108.
3. Козакевич, О. Тороки / О. Козакевич // Мала енциклопедія українського народознавства. – Львів : Афіша, 2007. – С. 599.
4. Козакевич, О. Традиційні в'язані вироби та мереживо Волині й Полісся: техніки виготовлення, типологія, художні особливості / О. Козакевич // Матеріали Третьої Волинської обласної науково-етнографічної конференції «Роде наш красний» (14–15 червня, 2007, м Луцьк). Збірник наукових праць. – Вип. 24. – Луцьк, 2007. – С. 116–121.
5. Козакевич, О. Традиційне мереживо й в'язання на Волині та Поліссі (за матеріалами кінця ХІХ–ХХ ст.) / О. Козакевич // Матеріали ІІІ Волинської Міжнародної історико-краєзнавчої конференції (Житомир, 12–13 листопада 2010 р.). – Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2010. – С. 49–50.
6. Никорак, О. Українська народна тканина ХІХ–ХХ ст. Типологія, локалізація, художні особливості. / О. Никорак. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2004. – С. 444.
7. Українська вишивка: Альбом / упор. Т. Кара-Васильєва. – Київ: Мистецтво, 1993. – 264 с.
8. Украинский народный орнамент. Вышивки, ткани, писанки / О. П. Косачева. – Киев : Типография С. Н. Кульженко, 1876. – 23 с.

*Карэлін У.Р., Мельнікаў М.П.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)*

ДАТАВАНЫЯ АБРАЗЫ З КАЛЕКЦЫІ МУЗЕЯ СТАРАЖЫТНАБЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ (ЧАСТКА ІІІ)

Агляд датаваных абразоў з калекцыі Музея старажытнабеларускай культуры Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі (МСБК), на якіх знаходзяцца надпісы з датамі, а таксама прозвішчы мастакоў і данатараў, завяршаецца творамі сярэдзіны – другой паловы ХІХ ст. Такія творы жывапісу з’яўляюцца “рэпернымі кропкамі” пры атрыбуцыі іншых абразоў, згодна з іх стылістычнымі і тэхналагічнымі асаблівасцямі. Аднак даты, што прыводзяцца на абразях,

не заўжды азначаюць час стварэння помніка, да таго ж даціроўкі ў кожным выпадку, па магчымасці, трэба ўдакладняць іншымі метадамі даследавання – фізіка-хімічнымі, мастацтвазнаўчымі, архіўнымі і інш.

З царквы г. Бяроза Брэсцкай вобл. паходзіць святочны абраз (1846 г., дошка, тэмпера, 54x44; Ж-204, КП-231), у цэнтры якога знаходзіцца сюжэт “Уваскрэшанне/Сашэсце ў пекла”, а па перыметры змешчаны выявы з двудзятка святых. Абраз мае расійскае паходжанне, на тыльным баку дошкі прыклеены надрукаваны ў тыпаграфіі надпіс: “*Пожертвовано въ 1843 году Московскимъ 2-й гильдіи купцомъ, Александромъ Ивановымъ ШИЛОВЫМЪ*”.

Абраз “Іосіф з дзіцем” (1847 г., палатно, алей, 60x46; Ж-199, КП-218) паходзіць з в. Мышчыцы Жабінкоўскага раёна. Брэсцкай вобл. Св. Іосіф трымае на каленях дзіця-Хрыста, які сваімі ручкамі цягнеца да яблыка, што знаходзіцца ў левай руцэ бацькі. Хрыстос злёгка прыкрыты чырвонай пялюшкай, ад якой на яго шчочкі адлюстроўваюцца чырвоныя рэфлексы. У ніжнім правым вугле абраза змешчана напалову страчаная дата стварэння абраза – 1847.

Даволі рэдкі сюжэт “Сабор архістратыга Гаўрыіла” (1850 г., палатно, алей, 86x70; Ж-353, КП-3709) паходзіць з в. Лемяшэвічы Пінскага раёна Брэсцкай вобл. Абраз мае значныя пашкоджанні фарбавага пласту і патрабуе рэстаўрацыі. У цэнтры кампазіцыі, на аблоках, прадстаўлена выява арханёла Гаўрыіла са сцяблінай лілеі ў левай руцэ, аднак без крылаў. Паабапал змешчаны яшчэ дзве постаці з малітоўна складзенымі рукамі, таксама без крылаў, магчыма, анёлы. У верхняй частцы абраза змешчана яго назва: “*Соборъ С. архістратыга Гаврыіла*”, ўнізе злева – надпіс белай фарбай: “*Сія Икона построенная Старательствомъ Крестьянъ Деревни Курадова октябре 10 дня 1850 Года*”.

З царквы св. Юр’я, што на могілках в. Жыровічы Слонімскага раёна Гродзенскай вобл., паходзіць абраз “Апошняя вячэра” (1851 г., палатно, алей, 60x95,5; НВ-1257). З супрацьлеглага боку вялікага стала, пакрытага белым абрусам, на якім змешчаны келіх і стравы з хлябамі, сядзяць апосталы разам з Хрыстом у цэнтры. Яны ажыўлена размаўляюць між сабой, узрушаныя весткай Хрыста, што адзін з іх акажацца здраднікам.

Абраз выкананы ў інсітным стылі і па кампазіцыі нагадвае фрэску Леанарда да Вінчы. З тыльнага боку палатна змешчаны надпіс: «*Obraz Wiczerzy chrystusa pana Ofiarowany przez G: Panno Emilio zielinska do Cerkwy S: Gerzego namogilkach Zyrowickich. 1851. roku miesioca maia 23 dn*».

З Брэсцкай вобл. паходзіць абраз “З’яўленне Маці Божай Леснянскай” (Мал. 1), дзе прадстаўлены непасрэдны момант з’яўлення пастушкам цудадзейнай Леснянскай святыні, што, згодна падання, адбыўся ў 1683 г. у Леснянскай жаночай абіцелі Вельскага павета Гродзенскай губерні (сучасная Польшча). У цэнтры кампазіцыі, на дубовым дрэве, у авальнай раме з выявамі херувімаў, знаходзіцца абраз Маці Божай з дзіцем на правай руцэ. У левай руцэ Марыя трымае адкрытую кнігу, над якой лунае св. Дух у выглядзе голуба. Дзіця-Хрыстос бласлаўляе правай ручкай, а ў левай трымае закрытую кнігу. Абраз падтрымоўвае юнак, які сядзіць злева на галіне. Над ім, на фоне неба, бачны надпіс «*Zablocki*».

Мал. 1. Абраз “З’яўленне Маці Божай Леснянскай”; Б. Заблоцкі, 1852 г., палатно, алей, 68x58, Ж-37, КП-458, Брэсцкая вобл.



Верагодна, мастак намаляваў самога сябе. З супрацьлеглага боку такі ж юнак валіцца з дрэва ўніз галавой. Пад ім надпіс “*Bazył*”. Відаць, гэта імя мастака, якога Маці Божая пакарала за такі дзёрзкі ўчынак. Пад дрэвам стаяць два здзіўленыя пастушкі – “*Jzydor*” і “*Marcin*”. З левага боку, пад кронай дрэва, прыведзены надпіс: “*Wizerunek Cudownego Obrazu N.P. MARYJ Lesney Roku 1852*”.

З г. Клецк Мінскай вобл. паходзяць два падобных па стылістычных прыкметах абразы – “Пакроў” (В. П. Ярмоловъ, 1853 г., палатно, алей, 87x56; Ж-396, КП-5741) і “Цуд св. Юр’я аб зміі” (Ж. П. Ярмоловичъ, 1853 г., палатно, алей, 87x56; Ж-395, КП-5740). У сярэдняй і верхняй частцы абразоў, адпаведна, прыведзены іх назвы: “ПРЕСВЪТАА Покровъ. Божей. Матери.” і “С. Велико. Мученникъ. и Победоносець. Георгій.”. У ніжняй частцы абразоў змешчаны надпісы: “1853-го Года Мар 2 В. П. Ярмоловъ” і “1853-го Года. Марта 3. Ж. П. Ярмоловичъ”, з якіх вынікае, што абодва абразы выкананы ў сакавіку 1853 г. Прозвішчы мастакоў амаль супадаюць, супадаюць і імёны па бацьку. Магчыма, што гэтыя былі два браты, і адзін з іх, каб не было блытаніны, стаў падпісваць свае творы троху інакш.

Абраз “Галава Яна Хрысціцеля” (1853 г., дошка, алей, 54x41; НВ-317) паходзіць з г. Камянец Брэсцкай вобл. На зваротным баку знаходзіцца надпіс: “Дѣлалъ Павелъ Нецковичъ 1853 г. д. 3 Апреля въ Каменце”.

Яшчэ адзін абраз “Апошняя вячэра” паходзіць з в. Сейлавічы Нясвіжскага раёна Мінскай вобл. (Мал. 2). Выявы апосталаў амаль дакладна паўтараюць твор Леанарда да Вінчы. Над галавамі апосталаў пазначаны іх імёны, а на франтальнай частцы абруса, што зборкамі звисае са стала, адмечаны імёны апосталаў, што не прысутнічалі пры гэтай падзеі.



Мал. 2. Абраз “Апошняя вячэра”; А. Міхновіч, 1853 г., палатно, алей, 51x130, КП-305, Ж-408, в. Сейлавічы Нясвіжскага раёна Мінскай вобл. (фрагмент з подпісам павялічаны)

Справа ўнізе знаходзіцца надпіс: “Malowat Aleksander Michnowi(c)z Anno 1853”. Літара (с) адсутнічае ў прозвішчы мастака, відавочна, ён яе памылкова прапусціў.

Трэці датаваны абраз “Апошняя вячэра” (Хв. Мішоў, 1857 г., палатно, алей, 63x127; Ж-82, КП-350), што паходзіць з г. Свіслач Гродзенскай вобл., мае значныя страты фарбавага пласту і з’яўляецца найбольш адметным па кампазіцыі. Выява Іуды змешчана на пярэднім плане і вылучаецца колерам адзення. У правай руцэ ён трымае мяшэчак з грашыма, а на яго правым калене чапляецца кіпцюрамі за вопратку маленькі дракончык. На зваротным баку змешчаны надпіс: “Писалъ Живописецъ Федоръ Мишовъ. Проживающий въ Д. Тростинка. 1857 Г.”.

Кананічная кампазіцыя абраза “Пакроў Багародзіцы”, змешчаная ў ківот (1857 г., дошка, алей, 90x56; Ж-411, КП-6448), паступіла ў калекцыю МСБК у 1987 г. з царквы в. Місяцічы Пінскага раёна Брэсцкай вобл. Аднак у Місяцічы гэты абраз, верагодна, быў перавезены з зачыненай у 1961 г. царквы ў в. Вуйвічы, як гэты вынікае з надпісу ў ніжняй частцы ківота: “Икона Сіа Сооружена Леонтиемъ Петровымъ Калауромъ. 1857 г. Околицы Вувичъ.”.

Такая ж гісторыя адбылася і з абразом “Уваскрэсенне Хрыстова” (1863 г., дошка, алей, 49,5x39,5; НВ-1362), які таксама паступіў у МСБК з в. Місяцічы, аднак, як сведчыць надпіс на зваротным баку абраза, быў створаны для храма ў в. Вуйвічы: “1863 года Августа 15 дня Сія Икона написана коштомъ и стараниемъ ... Петра Шоломицкаго въ Вувицкую Св. Ильинскую церковь.”.



Мал. 3. Абраз “Аляксандр Неўскі”; 1863 г?, палатно, алей, 100x73, Ж-450, КП-8011, в. Чарневічы Глыбоцкага раёна Віцебскай вобл.

Пасля адмены прыгоннага права шмат абразоў было створана ў азнаменаванне гэтай падзеі. Адным з іх з'яўляецца абраз “Аляксандр Неўскі” (Мал. 3) з в. Чарневічы Глыбоцкага раёна Віцебскай вобл., у ніжняй частцы якога змешчаны надпіс: “*Образъ Св. Благовѣрнаго Александра Невскаго. Въ память отъ Черневицкихъ Крестьянъ вышедшихъ изъ крѣпостной зависимости 1. мая 1863 года.*”.

Абраз “Тройца Новазапаветная” (1864 г., палатно, алей, 136x113; НВ-1258) з в. Жыровічы Слонімскага раёна Гродзенскай вобл. мае значныя страты асновы і фарбавага пласту. Усю плошчу займаюць змешчаныя на воблаках выявы Бога-Айца са сферай у левай руцэ (правай бласлаўляе) і Хрыста з вялікім крыжам, які ён трымае правай рукой. Іх ногі абапіраюцца на галоўкі анёлкаў з крыльцамі. Зверху лунае св. Дух у выглядзе голуба. У ніжняй частцы палатна прыведзены надпіс: “*Помяни Господи рабовъ Божыихъ Алексія Илеодору Тарасюковъ Изъ Казенной деревни Гловсеви(чь) 1864 года*”.

Ад абраза “Пакроў Багародзіцы” (186(6) г., дошка, алей, 130x91; НВ-46) з в. Худаўцы Крупскага раёна Мінскай вобл. засталіся толькі фрагменты фарбавага пласту. Захавалася і частка надпісу з назвай мясцовасці і датай стварэння абраза: “*... деревни Вострова Онуфрѣем Дѣмьянови(чем)ъ ... 186(6) года*”.

На абразе “Прэпад. Ануфрый Вялікі” (1868 г., палатно, алей, 110x90; Ж-449, КП-8010) з г. Камянец Брэсцкай вобл. прадстаўлены ўкленчаны каля сваёй пячоры пустэльнік з доўгімі барадой і валасамі, у адной набедранай павязцы з лісця. Яго рукі малітоўна складзены на грудзях. Зверху спускаецца анёл з чашай для прычасця ў правай руцэ, левая скіравана ўверх, да нябёсаў. У ніжняй частцы абраза змешчаны надпіс: “*Сію Икону пожертвоваль отъ усердіа своего. Церковный староста Іліа Романюкъ 1868 го...*”.

Яшчэ на двух абразях з г. Камянец маюцца надпісы з датамі стварэння і прозвішчамі заказчыкаў. Гэта “Евангеліст Ян Багаслоў” (1868 г., палатно, алей; Ж-299, КП-3691) і “Пакроў Багародзіцы” (1881 г., дошка, алей, 168x127; ЭР-55). Ян Багаслоў прадстаўлены сядзячым за столікам з раскрытым Евангеллем і скруткам з Пасланнем. Галава яго павернута ў правы бок, позірк скіраваны ўверх, да нябёсаў. Унізе, з правага боку абраза, змешчаны надпіс: “*Сію Икону пожертвоваль отъ усердіа своего Попечитель Кругельской Цеквы Николай Василевскій. 1868 г.*”. У ніжняй частцы абраза “Пакроў Багародзіцы” з кананічнай іканаграфіяй прымацавана металічная таблічка з гравіроўкай: “*жертва раба Божія Власія Придѣко 1881 г 1 Октября*”.



Мал. 4. Абраз “Феадосій Чарнігаўскі”; М. Чыненка, 1903 г., палатно, алей, 115x57, НВ-805), г. п. Казлоўшчына Дзятлаўскага раёна Гродзенскай вобл. (фрагмент з подпісам павялічаны)

Тры абразы – 1. “Узнясенне” (1881 г., палатно, алей, 152x82; Ж-384, КП-5061); 2. “Маленне аб чашы” (Шорохов Ж. Е., 1882 г., палатно, алей, 111x58; НВ-902) і 3. “Успенне Багародзіцы” (Шорохов Ж. Е., 1882 г., палатно, алей, 190x140; ЭР-355) паступілі ў МСБК з царквы в. Жыровічы Слонімскага раёна, куды яны былі перададзены з царквы в. Сынкавічы, якая была зачынена пасля другой сусветнай вайны. На ўсіх абразях маюцца надпісы: 1. “*Пожертвоваль въ Сынковичскую Церковь крестьянинъ деревни Ходевичъ Григорій Надудикъ. 1881. г. Октября. 18. дня.*”; 2. “*Пожертв: въ Сынковичскую Церковь крестьян: д. Ходевичъ, Антонъ Петровъ Клыбикъ 1882 г. 1. го Ноября.*”; 3. “*Пожртвовал въ Сынковичскую Церковь крестьянин д. Ходевичъ Антонъ Пет... Клыбикъ 1882 г. 8 го Ноября.*”. Як бачна, усе абразы былі створаны па заказу жыхароў в. Хадзевічы Слонімскага раёна для царквы ў Сынкавічах, прычым два апошніх абразы ахвяраваў адзін і той жа чалавек. На гэтых двух творах добра чытаецца прозвішча мастака “Ж. Е. Шорохов”, якое змешчана асобна ад асноўнага надпісу. На

першым абразе прозвішча мастака моцна пашкоджана, аднак з вялікай верагоднасцю можна сцвярджаць, што гэта таксама быў Шорахаў.

Абраз “Св. Мікалай” (1882 г., дошка, алей, 76x53; НВ-1378) з в. Місяцічы Пінскага раёна мае значныя пашкоджанні фарбавага пласту, аднак надпіс у ніжняй правай частцы твора чытаецца даволі добра: “Сія Икона Пожертвована Фіодоромъ Ивановичемъ (Л)емешевскимъ 1882 Года. Апри: 3 дня.”.

На абразе “Феадосій Чарнігаўскі” (Мал. 4) з г. п. Казлоўшчына Дзятлаўскага раёна Гродзенскай вобл. прадстаўлена раставая выява святога. Унізе, на вялікім камяні знаходзіцца надпіс з прозвішчам гродзенскага мастака: “М. Чиненко. Гродно. 1903 г.”.

Апошні датаваны абраз “Маці Божая Чанстахоўская” (Мал. 5) паходзіць з в. Пелішча Камянецкага раёна Брэсцкай вобл.



Мал. 5. Абраз “Маці Божая Чанстахоўская”; 1938 г., палатно, алей, 121x86, Ж-456, КП-8084), в. Пелішча Камянецкага раёна Брэсцкай вобл.

На зваротным баку змешчаны надпіс: “OFIARA V ... PODLESIE DLA KAPLICY... 1938 r”, з якога вынікае, што першапачаткова абраз быў прызначаны

для капліцы в. Падлессе, якая зараз знаходзіцца ў межах суседняга Жабінкоўскага раёна. Ніжэй асноўнага надпісу прысутнічае прозвішча мастака, якое пакуль не ўдалося прачытаць.

Такім чынам, у калекцыі ікананісу МСБК знаходзіцца значная колькасць датаваных твораў (частка іх патрабуе яшчэ дадатковага вывучэння), на падставе якіх можна праводзіць атрыбуцыю іншых твораў старажытнабеларускага мастацтва

Литвякова К.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

МУЗЕИ В ПЕРИОД ПАНДЕМИИ: ОПЫТ И ДАЛЬНЕЙШИЕ ПЕРСПЕКТИВЫ

Республика Беларусь имеет богатое историко-культурное наследие, представленное тысячами памятников археологии, истории, архитектуры и градостроительства, декоративно-прикладного искусства, документальными источниками. Все это отражает исторический путь белорусского народа.

По состоянию на 2019 г., в республике Беларусь насчитывается 159 музеев, среди которых 43 исторических, 97 комплексных, 13 искусствоведческих, 4 литературных и 2 естественных. В 2000 г. количество составляло 139 объектов. На 2019 г., количество посещений музеев составило чуть более 7 миллионов по республике, из них более полутора миллионов приходится на музеи города Минска. Стоит отметить, что посещаемость музеев с каждым годом увеличивается. За последние 5 лет она увеличилась на 12 процентов [1].

Не должен был стать исключением и 2020 г. Однако в конце 2019 г. в Китае возникла эпидемия нового типа коронавируса, в последствии была объявлена пандемия. Пандемия COVID-19 стала причиной серьёзных социально-экономических последствий. Это привело к торможению множества экономических, политических и социально-культурных процессов, к переносу или отмене спортивных, религиозных, политических и культурных мероприятий. Коснулась пандемия это и музеев.

Несмотря на увеличение заболеваемости COVID-19, карантинные меры на государственном уровне введены не были, белорусские музеи продолжали работать.

Однако посетителей стало на порядок меньше. Из-за низкой посещаемости музеи стали осваивать новый формат работы. Рассмотрим методы работы некоторых из музеев [2].

Например, *Национальный исторический музей Беларуси* стал проводить в своих стенах различные культурные мероприятия, снимать их на камеру, а затем выкладывать видео на YouTube-канале и в социальных сетях. Также в «историческом» готовят виртуальные экскурсии. Уже сделали пробный ролик. В нем коллекционер Владимир Лиходедов рассказывает о выставке «Война и мир. Возвращение».

В период пандемии в *Национальном художественном музее Республики Беларусь* стараются уделять больше внимания сайту музея и его страницам в социальных сетях. Стоит отметить, что и до пандемии на сайте музея выкладывали достаточно большое количество материала, благодаря которому можно познакомиться с коллекциями музея, не выходя из дома. В общей сложности уже накопилось более 30 виртуальных выставок с фотографиями и текстовой информацией. В социальных сетях музей начал не только выкладывать видеофрагменты с открытия выставок, но и вести полноформатный онлайн-показ. Удачный кейс работы музея в социальных сетях – первая онлайн-лекция архитектора Георгия Заборского, где он рассказывал о «Пространстве утопий». К данной трансляции в социальных сетях присоединилось порядка 1 300 человек, потом запись лекции посмотрело еще около 1 200 человек.

В *Музее истории Великой Отечественной войны* существует виртуальный тур по музею. В период пандемии сотрудники музея стали записывать видео об экспонатах, которые выкладывают в социальные сети. Там же проводят интерактив со своими подписчиками, интересный пример – рубрика «домашний экскурсовод». Для участия необходимо записать видео о семейной реликвии, связанной с ВОВ. Также в данном музее проводятся виртуальные-выставки с трансляцией на YouTube.

Мировая ситуация с музеями в период пандемии довольно сложная. Власти многих государств ввели карантинные меры. По данным ЮНЕСКО и ИКОМ, во всем мире из-за пандемии были вынуждены закрыться на различные периоды времени около 90% (более 85 тысяч) музеев. Оставшись без посетителей, они столкнулись с уменьшением доходов, что негативно отразится как на самих музеях, так и на их сотрудниках [3].

Этот вызов дал повод задуматься о дальнейших методах работы, чтобы сохранить и транслировать имеющееся культурное наследие. Далеко не все музеи имеют свои сайты, аккаунты в социальных сетях и имеют возможность и финансирование перейти в онлайн. По данным исследования ЮНЕСКО, после пандемии 13% музеев не откроются вовсе [3].

В современных условиях, не только в период неблагоприятной эпидемиологической ситуации, виртуальный музей может стать эффективным инструментом сохранения культурного наследия и развития музейных систем.

Литература

1. Опубликован рейтинг самых посещаемых музеев Беларуси [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.tio.by/info/novosti/rejting_muzeev_belarusi/. – Дата доступа: 28.09.2020.

2. Ни одного посетителя. Как белорусские музеи работают во время пандемии [Электронный ресурс] // Новостное агентство Sputnik. – Режим доступа: <https://sputnik.by/docs/about/index.htmlhttps://sputnik.by/culture/20200401/1044325623/Ni-odnogo-posetitelya-Kak-belorusskie-muzei-rabotayut-vo-vremya-pandemii.html>. – Дата доступа: 28.09.2020.

3. ЮНЕСКО: Коронавирус «убьет» каждый восьмой музей в мире [Электронный ресурс] // «МИР 24»: информационно-аналитический интернет-портал. – Режим доступа: <https://mir24.tv/news/16410637/yunesko-koronavirus-ubet-kazhdyi-vosmoi-muzei-v-mire>. – Дата доступа: 28.09.2020.

ПРАЗДНОВАНИЕ УСПЕНИЯ ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ: НЕКОТОРЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ ЛИТОВСКИХ И БЕЛОРУССКИХ ОБЫЧАЕВ

В христианском календаре Успение Пресвятой Богородицы (далее Успение Богородицы) является одним из основных церковных праздников. У восточных христиан праздник Успения Богородицы был известен с V столетия, а в VII веке его начали отмечать католические страны [24, с. 41]. Хотя праздник посвящен Успению Богородицы, существуют конфессиональные различия современного празднования в календаре (католики отмечают 15, а православные 28 августа) и в литургии. В католической традиции существует освящение зелени и этот торжественный акт связан с легендой, что апостолы собрались у могилы девы Марии, открыли гроб и вместо тела покойной нашли только цветы [13, с. 124]. Именно на этой основе в католической литургии в X веке возник ритуал освящать цветы во время празднеств. С другой стороны, содержание процедуры освящения позволяет этнологам истоки ритуала, народных обычаев и поверий Успения Богородицы отнести к земледельческим обрядам, даже к дохристианским праздникам сбора урожая [1, с. 296–301; 4, с. 177–178; 5, с. 357–366; 6, с. 15; 9, с. 55 и др.].

В Литве обряд освящения зелени изначально появился в западной ее части (Жямайтии) в XVII веке. Нацеленный на стремление придать различным освященным травам образ оберега *праздник Трав*, также молитвы с просьбой у Бога здоровья для людей и животных, пришли от известного в Польше в средние века праздника [24, с. 41–43; 25, с. 114]. Литовское народное название Успения Богородицы – *Жолине* (от слово жолетрава), и такое название имеет общность с соседними народами: у поляков *Matka Boska Zieina*, белорусы православные и католики также именуют праздник *Зяленая, Зельная* [8, с. 163; 23, с. 295].

Исторически в Литве сложилась особая значимость Успения Богородицы, что привело к отнесению этого праздника к числу нескольких обязательных для католиков религиозных, а также провозглашением 15 августа государственного праздника (В 1996 году Иерархи Католической церкви Литвы праздник Успения Богородицы включили в число нескольких обязательных для католиков Литвы религиозных праздников. В 2000 году Сейм Литовской республики 15 августа, день празднования Успения Пресвятой Богородицы (*Жолинес*), объявил государственным праздничным днем [20, с. 53]). Обрядовая значимость и празднование Успения Богородицы (*Жолинес*) основаны на единой для всей Литвы католической традиции освящать букетики цветов. Таким образом, если Успение Богородицы в Беларуси не имеет адекватного Литве статуса, то католиков Юго-восточной Литвы и Западной Беларуси объединяет литургия и интерпретация освящаемого инвентаря. В Юго-восточной части Литвы в этот день принято освящать, помимо цветов и букетов цветов, также овощи, яблоки, либо сложенные в корзинки разные фрукты и овощи, и на этой основе существуют параллели в народных обычаях праздника с Западной Беларусью. Данное положение определило *объект* статьи – празднование Успения Пресвятой Богородицы на территории Юго-восточной Литвы и Западной Беларуси. Основной *целью* является изучение освящения в костелах на Успение Богородицы фруктов, овощей, используя данные полевых материалов и научные исследования. *Задачами* ставим рассмотрение содержания освящаемого ритуального инвентаря и использование его на практике после праздника, а также анализ обстоятельств формирования параллелей обычаев Юго-восточной Литвы и Западной Беларуси.

Актуальность такого подхода определяет отсутствие межкультурного исследования обычаев праздника Успения Богородицы на территории Юго-восточной Литвы и Западной

Беларуси. Исторически данный регион в XX веке имел особенности исторического развития, выделялся активными этнокультурными процессами. Проживающие в пограничных с Беларусью районах Юго-восточной Литвы поляки составляют большинство сельских жителей и часть городского населения, тогда как литовцы находятся, чаще всего, в меньшинстве, но спорадически находятся и в большинстве. Примечательно, что в значительной мере на территории Юго-восточной Литвы население употребляет в общении бытовой белорусский язык (*напросту*). В этой связи, как утверждает польский исследователь Г. Юзала, в Литве на основе религиозного идентитета такие жители, как католики, причисляют себя к полякам [15, с. 12]. Белорусы, постоянно проживающие на территории Западной Беларуси, причисляют себя, помимо православной церкви, еще и к католикам. Таким образом, особенностью Юго-восточной Литвы и Западной Беларуси является конфессиональный, имеющий выход и на этнический, состав населения. Поэтому мы выбрали в статье конфессиональный фактор в качестве основного при изучении параллелей в обычаях Успения Богородицы.

В Юго-западной Литве номенклатура освящаемого материала отличалась разнообразием. Например, в Шальчининкайском районе женщины освящали лен, капусту, лечебные травы от разных заболеваний, а мужчины – для осеннего посева: рожь, морковь, свеклу, иногда даже лук. В окрестностях Вильнюсского района (деревня Янулишкес) на Успение Богородицы акцент делали на морковь, капусту, свеклу [3, с. 417]. Однако в наборе для освящения овощей не наблюдается единой системы. Примечательно, что в набор для освящения среди овощей включаемая в Литве капуста придавала празднику специфические краски. В некоторых местах Юго-восточного региона существовало название праздничного дня *Копустине* (*Капустная*) [26, с. 106]. Хотя такое название не имело широкого распространения, благодаря СМИ в начале XXI века *Копустине* начата представляться как исключительная черта этнографического региона Дзукии, в который входит юго-восточная часть республики. Не случайно в Варенском районе (Матуйзос) только в XXI веке начали освящать капусту, а в Тракай в контексте государственного праздника организуют «*Кирмаш Копустине -Жолине*».

В народной традиции овощи освящали для конкретных целей. Например, литовцы, проживающие в Варенском районе Литвы, также, как проживающие на территории Лидского района (Беларусь) освященную на празднике капусту употребляли в пищу, шинковали и сушили для подкормки коров после отела. Морковь из букетика использовали при заболевании желтухой, пили воду (отвар), в которой варили овощи [19, с. 125; 27, с. 249]. В Вильнюсском районе при квашении капусты в бочку принято класть сухой лист (деревня Куляй) [2, с. 425]. В Ширвинтском районе освящали овощи для животных, иногда из освященной капусты для семьи варили щи (Гелвонай) [16, с. 915]. В Шальчининкайском районе капусту сушили вместе с освященными травами, заболевших коров кормили вареной капустой. В тоже время из свеклы и моркови готовили праздничный суп. После возвращения из костела садились за праздничный стол, на котором одним из традиционных блюд непременно должен быть такой суп, его должен съесть каждый, чтобы в семье не было гнева. Аналогии прослеживаются и в Беларуси, где освященная капуста также использовалась в народной ветеринарии: кормили коров при болезни, чтобы хорошо доились (Берестовицкий район, Мостовский район) [10, с. 233]. Литовцы Опса и Пелково кроме полевых и цветов, в корзинку клали овощи и овес, ячмень, рожь, бобы, фасоль, горох [17, с. 45]. При посеве освященное зерно сеяли первым, небольшими горстками, желая хорошего роста и урожайности озимых.

Данный состав освящаемого материала, в целом, свойствен белорусам, у которых в народной традиции праздник Успения Богородицы имеет более выраженный земледельческий уклон [1, с. 296–303; 10, с. 233–234; 11, с. 310]. В такой перспективе праздник существовал и в окрестностях Гервят (Островецкий район), где освящали с овощами и фруктами букетик зерновых и фунт ржи для осеннего посева, чтобы озимые

были урожайными [14, с. 75]. Такой характер освящаемого набора, в котором сочетаются травы, зерно, плоды огорода и сада в Беларуси известны шире [7, с. 373–374; 10, с. 233–234]. В Юго-восточной Литве сакрализация урожая также имеет место, но главный акцент делается на освящение трав, плодов сада и огорода. Следует подчеркнуть, что в структуре освящаемого набора (зелень, цветы, овощи, фрукты) можно заметить черты регионального обрядового поведения в целом. Травы, колосья, морковь или мак в знак благодарности за богатый урожай этого года освящали в Куявах (Польша) [22, с. 35]. Немцы на Успение Богородицы благословляли мед и яблоки [12, с. 129–130]. Таким образом, обрядовая и магическая трактовка освященного материала из зелени, как и овощей в качестве оберега, лечебных целей, известная на территории Западной Беларуси и Юго-восточной Литвы, вписывается в более широкий европейский контекст.

Другая особенность освящаемого материала связана с влиянием православной ритуальной культуры. Это проявляется в целенаправленном освящении фруктов и, в первую очередь, яблок, на основе сакрализации которых строятся обычаи, имеющие черты народной религиозности. Если в целом по Литве спорадически распространены поверья и обычаи, связанные с освящением яблок, то интенсивная сакрализация яблок происходит на юго-востоке республики, что свойственно католическим обрядам в Западной Беларуси. Посещающие в праздничный день костел, в корзинки с овощами и фруктами обязательно добавляют яблоки. Обычай варьирует в отдельных местностях, как и среди верующих, но основой является запрет есть яблоки до их освящения во время праздника.

Суть поверий сводится к легенде, согласно которой в этот день на небесах Дева Мария одаривает души умерших детей яблоками. Поэтому женщинам, у которых умерли дети, запрещается есть яблоки нового урожая до Успения Богородицы, или, точнее, до освящения их в костеле во время литургии. В Утянском, Варенском районах бытуют нарративы про Деву Марию, которая во время праздника на небесах дарит умершим детям яблоки, а тем детям, мать которых кушала до праздника яблоки, говорит: «Твоя мать съела, и тебе не дам». В таком виде рассказы существуют и в XXI веке в Шальчаникайском районе, а также в окрестностях Диевянишкес (местность у границы с Беларусью). Особенность обычая данной местности заключается в том, что повсеместно жители презирали тех женщин, которые его нарушали, поедая яблоки до установленного срока, называли грешниц свиньями, поскольку для свиней не существует запрета, они могут есть в любое время. Подобного содержания поверья о последствиях нарушения запрета существуют и в Беларуси. Запрет и предсказания адресованы тем женщинам, у которых есть умершие дети [5, с. 360–361; 10, с. 232].

Интересная трактовка этого обряда существует в Тургяляй (Шальчаникайский район). Только после освящения яблоки можно употреблять в пищу не только женщинам, но и остальным членам семьи, в которой умерли дети. Более того, запрет также распространяется на женщин, потерявших ребенка вследствие выкидыша или умышленного аборта. Такую особенность толкования обряда поясняют тем, что, несмотря на причину, повлекшую смерть новорожденного либо еще не родившегося ребенка, их души находятся на небесах. В то же время в окрестностях Онушкис (Тракайский район) яблоки связывают с образом Девы Марии шире, с молитвой Божьей Матери [18, с. 1293]. Также существует обычай съесть освященное яблоко, а семена скормить скоту, так как освященное нельзя выбрасывать. В Варенском районе яблоко нарезали на дольки и давали детям с тем, чтобы дети выросли спокойными и добрыми [19, с. 125]. Разделение на дольки освященного яблока по числу членов семьи в Юго-восточной Литве сохранилось и в XXI столетии.

В некоторых местах Юго-восточной Литвы существовал запрет употреблять в пищу до Успения Богородицы не только яблоки, но и груши, морковь, капусту, другие овощи и фрукты, и только с этого дня разрешалось есть фрукты, готовить блюда с

овощами [14, с. 75]. В окрестностях Онушкис (Тракайский район) до Успения Богородицы не употребляли в пищу морковь и огурцы [18, с. 1293]. Однако встречается запрет на употребление в пищу всех плодов нового урожая, кроме огурцов. В Тургеляй утверждают, что в корзинку с другими фруктами необходимо положить гроздь винограда. Хотя символика Христа и символическая его связь с виноградом уходит к истокам христианства, тем не менее, освящение винограда в день Успения Богородицы становится новым обычаем в современной Литве. Исторически возможность приобрести свежий виноград накануне празднования дня Успения Богородицы появилась в литовских селах только в последние десятилетия минувшего столетия.

Связанные с освящением яблок обычай и поверья коррелируются с православными обычаями Преображения Господа Бога, называемым в народной традиции восточных славян Вторым, или Яблочным Спасом [1, с. 300–301; 5, с. 360–361]. Хотя православный праздник и освящение яблок происходит через несколько дней, 19 августа, трактовка материала практически одинаковая. У православных до 19 августа также, как у католиков исследуемого региона до Успения Богородицы, нельзя есть яблоки, и только после освящения фрукта в храме разрешается употреблять его в пищу. В Беларуси на Яблочный Спас православные готовили праздничные блюда и завершали праздничное застолье угощением (Слони́мский район) [5, с. 360–361; 10, с. 232]. Повсеместно в Западной Беларуси, равно, как и среди православных жителей Вильнюса, на Яблочный Спас освящали садовые и огородные дары, мед, даже воду, урожай и, особенно, яблоки, которые после освящения нарезали дольками и угощали ими детей. Православные жители Беларуси посещали в день Успения Богородицы кладбище, навещали могилы усопших, оставляли на надгробной плите яблоки, чтобы в том мире их получили дети [5, с. 361]. Такой обряд существует у старообрядцев Швенченис и Вильнюса, которые по сей день освященные на Яблочный Спас яблоки несут на могилы родных.

Обобщая сказанное, следует отметить, что семантика обычаев составляет отдельную тему, раскрытие которой не является целью настоящей статьи. Можно только предполагать, каким образом образовались параллели у юго-восточных литовцев с аналогичными обычаями западных белорусов. Первые сведения об обряде стали известны в начале XX века, поэтому, вполне вероятно, что истоки освящения различных плодов уходят своими корнями в XIX столетие. Так как народная культура не ограничивается территорией одного народа и государства, а пограничье отличается этнической и религиозной мозаичностью, происходит взаимовлияние культур [21, 18]; следовательно, рассмотренные нами параллели в обычаях являются результатом данных процессов.

В заключение следует отметить, что решающее значение в образовании параллелей в обычаях Успения Пресвятой Богородицы на территории Юго-восточной Литвы и Западной Беларуси имеет религиозный фактор. Освящение во время церковных праздников зелени и плодов труда земледельцев входит в католическую литургию. Однако в народной традиции сформировался обряд освящения, наряду с цветами, также овощей и фруктов. Освященные плоды, овощи и фрукты использовали в качестве сакраменталий, имели символический, аграрный и лечебный характер. Ритуальной особенностью изучаемого региона является освящение и использование в пищу после праздника свежей капусты.

Предполагается, что, благодаря единому этнокультурному ареалу, православные обряды и обычаи оказали влияние на католическую народную культуру. Поэтому на всей территории Юго-восточной Литвы и Западной Беларуси наблюдаются параллели в католических обычаях, основанных на православных традициях Яблочного Спаса. В этой связи следует отметить следующее: несмотря на то, что природа праздников имеет свои особенности и различия, тем не менее, освящение яблок и народная трактовка с ними связанных обычаев стали одной из основных черт Успения Богородицы на исследуемой

территории. Таким образом, параллели обычаев Успения Богородицы на территории Юго-восточной Литвы и Западной Беларуси основаны на православной религиозной и народной культуре, выступают примером взаимовлияния религиозных и культурных традиции изучаемых регионов.

В обрядах Успения Богородицы в Юго-восточной Литве и Западной Беларуси сакрализация плодов земледельцев является единым литургическим актом. В народной религиозности, в трактовке и использовании освященного материала, помимо символа праздника Успения Богородицы, сакраменталии становятся также подтверждением религиозности людей и выражением их житейских стремлений.

Литература

1. Валодзіна, Т. В. «Ядраное жыта гаспадара клыча...»: каляндарны год у абрыдах і звычаях / Т. В. Валодзіна, Т. И. Кухаронак. – Минск : Беларуская навука, 2015.
2. Внуковіч, Ю. І. Народная культура Віленшчыны ў палявых запісах пачатку ХХІ стагоддзя / Ю. І. Внуковіч // Беларускі фальклор : матэр. і даслед. : зб. навук. прац. – Мінск : Беларуская навука, 2014. – Вып. 1. – с. 387–434.
3. Внуковіч, Ю. І. Народная культура Віленшчыны ў палявых запісах пачатку ХХІ стагоддзя / Ю. І. Внуковіч // Беларускі фальклор : матэр. і даслед. : зб. навук. прац. – Мінск : Беларуская навука, 2015. – Вып. 2. – с. 393–455.
4. Ганцкая, О. А. Поляки. Календарныя обычаі і абряды в странах зарубежной Европы: Летне-осенние праздники / О. А. Ганцкая. – М. : Наука, 1978. – с. 174–184.
5. Котович, О. Золотые правила народной культуры / О. Котович, Я. Крук. – Минск : Адукацыя і выхаванне, 2017.
6. Красновская, Н. А. Итальянцы. Календарныя обычаі і абряды в странах зарубежной Европы: Летне-осенние праздники / Н. А. Красновская. – М. : Наука, 1978. – с. 8–19.
7. Кухаронак, Т. Летне-восеньскі календарнай цыкл Бярозаўскага раёна Брэсцкай воласці / Т. Кухаронак // Беларускі фальклор : матэр. і даслед. : зб. навук. прац. – Мінск : Беларуская навука, 2014. – Вып. 1. – с. 365–377.
8. Лозка, А. Беларускі народны каляндар / А. Лозка. – Мінск : Полымя, 2002.
9. Серов, С. Я. Народы Пиренейского полуострова. Календарныя обычаі і абряды в странах зарубежной Европы: Летне-осенние праздники / С. Я. Серов, С. А. Токарев. – М. : Наука, 1978. – с. 39–57.
10. Традиційная мастацкая культура беларусаў. – Т. 3. Гродзенскае Панямонне : у 2-х кн. – Мінск : Вышэйшая школа, 2006. – Кн. 1.
11. Традиційная мастацкая культура беларусаў. – Т. 5. Цэнтральная Беларусь : у 2-х кн. – Мінск : Вышэйшая школа, 2010. – Кн. 1.
12. Филимонова, Т. Д. Немцы. Календарныя обычаі і абряды в странах зарубежной Европы: Летне-осенние праздники / Т. Д. Филимонова. – М. : Наука, 1978. – с. 123–142.
13. Iibiras, K. Liturgika / K. Iibiras. – Kaunas, 1942.
14. Čilvinaitė, M. Metiniai bei kalendoriniai papročiai Kernavės apylinkėje XX a. Pradžioje / M. Čilvinaitė // Mūsų kraštas, 1994. – Nr. 1 (4). – p. 67–75.
15. Juzala, G. Lietuvos lenkiškasis paveldas: žvilgsnis iš šalies / G. Juzala // Liaudies kultūra, 2008. – Nr. 2. – p. 9–13.
16. Krylavičienė, G. Kalendorinės, agrarinės šventės ir papročiai. Gelvonai / G. Krylavičienė. – Vilnius : Versmė, 2009. – p. 896–916.
17. Kudirka, J. Apso ir Peleku lietuviškoji kultūra / J. Kudirka. – Vilnius : Lietuvos liaudies kultūros centras, 1997.
18. Marcinkevičienė, N. Onušio krašto kalendorinės šventės. Onušis / N. Marcinkevičienė. – Vilnius : Versmė, 2017. – p. 1268–1306.
19. Marcinkevičienė, N. Pavarėnis (Varėnos rajonas) / N. Marcinkevičienė. – Vilnius :

Lietuvos liaudies kultūros centras, 1998.

20. Mardosa, J. Feast of the Assumption of the Virgin Mary (Žolinė) in the ethnoconfessionally mixed environment of modern Vilnius. The Ritual Year / J. Mardosa // Traditions and transformation. Kazan ; Moscow, 2016. – T. 8. – p. 53–67.

21. Mardosa, J. 2009. Rytų Lietuvos ir Vakarų Baltarusijos verbos: Liaudieskojo pamaldumo raiška XX a. antrojoje pusėje – XXI a. pradžioje / J. Mardosa. – Vilnius : Vilniaus pedagoginis universitetas, 2009.

22. Pawiowska, K. Zwyczaje i obrzknody doroczne na Kujawach. Dobrzycsko Kujawskie towarzystwo kulturalne / K. Pawiowska. – Wlociawek : Wydawnictwo Duszpastextwa Rolnikyw, 2003.

23. Uryga, J. Rok Polski w iyciu, tradicji i obyczajach ludu / J. Uryga. – Wioclawek : Wydawnictwo Duszpastextwa Rolnikyw, 2006.

24. Vaiļņora, J. Marijos garbinimas Lietuvoje / J. Vaiļņora. – Roma, 1958.

25. Valančius, M. Žemaičių vyskupystė. Raštai / M. Valančius. – Vilnius : Vaga, 1972. – T. II.

26. Vyšniauskaitė, A. Mūsų metai ir šventės / A. Vyšniauskaitė. – Kaunas : Šviesa, 1993.

27. Žumbakienė, G. Gėlių darželiai. Lydos krašto lietuviai / G. Žumbakienė. – Kaunas : UAB "Poligrafija ir informatika", 2002. – p. 243 – 250.

Нестерович Ю.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ПРОБЛЕМА АУТЕНТИЧНОСТИ В ПАМЯТНИКОВЕДЕНИИ

Проблема свойства аутентичности для ОИКН (объектов историко-культурного наследия) возникает в памятниковедении в связи с тем, что понятие аутентичности ОИКН выходит за пределы дифференциация его при обобщении разного типа ОИКН. Особая трактовка аутентичности ДП (документальных памятников) ведёт к тому, что данное понятие не выступает логическим родом к понятию аутентичности ДП. Трактовка аутентичности ДП задаётся корреляцией понятий аутентичности документа, архивного и исторического документа, ИИ (исторического источника) в документально-информационных дисциплинах и дисциплинах источниковедческого цикла. Обобщая огромный дискурс по характеристикам этих единиц, максимально сжато эссенцируя и оптимизируя для памятниковедения, формулируем дефиниции: *аутентичный служебный документ* – достоверный по происхождению служебный документ, *нормализованный служебный документ* – достоверный по происхождению и адекватный по содержанию служебный документ; *архивный подлинник* – взятый на архивное хранение единичный документ (проект, подлинник, дубликат, копия документа), снабжённый архивными метаданными/архивным шифром, аутентичность которого подтверждена источником комплектования; *аутентичный ИИ* – ИИ, достоверность происхождения которого установлена; *подлинный ИИ* – аутентичный ИИ с адекватным и достоверным содержанием

В ст. 92 Кодекса РБ о культуре [1] по отношению к ДП (документы, рукописи, старопечатные издания, фотодокументы, графика и др.) употребляется семантически полиморфный терминологический оборот «аутентичная форма письменности и изобразительного искусства», допускающий отнесение к аутентичным памятникам письменности поздних копий, списков произведений, сохраняющих образцы письменности либо служащих свидетельством о редкой письменности. В международной практике охраны ОИКН терминологический элемент «аутентичный» по отношению к материальным ОИКН употребляется полисемично: в значении сохранившейся у него изначально, имевшей место материальной основы, а не только придания ему первоначального облика, и в значении подтверждённой

достоверности происхождения ОИКН. В [2] сформулирован «мягкий» вариант аутентичности материального ОИКН, когда аутентичность его устанавливается наличием комплекса разнообразных внешних и внутренних факторов и подводится под формулу: «удовлетворения условиям аутентичности». Напротив, по отношению к ДП, создаваемых в условиях информатизации, аутентичность документа задаётся весьма «жестко».

В ст. 92 Кодекса внесено положение об аутентичности ОИКН как одном из оснований придания ему статуса ИКЦ (историко-культурных ценностей), если он «является аутентичным, с точки зрения авторского замысла и его реализации, используемых при создании материалов, сохранности окружающей среды либо наиболее значимых его элементов». Замысел креатора реализуется в изделии, изготавливаемом из определённого материала, в последовательности движений и поз и др. В качестве ОИКН может выступать изделие, например, скульптура, архитектурный ансамбль, традиция осенения крестом, танец. Креатор создаёт произведение в рамках производства материальных благ, знаний, социодуховных благ. Ремесленное изделие, не имеющее эстетических черт, не реализует замысел креатора. Статья 92 Кодекса Республики Беларусь о культуре в пункте 2 гласит: «статус ИКЦ может быть придан НМКЦ (недвижимой материальной культурной ценности) при условии, что она является аутентичной либо реставрированной, в соответствии с научно-проектной документацией...» В чём заключается свойство аутентичности НМКЦ, в Кодексе не раскрывается. В ст. 97 проекта Кодекса излагается внеконтекстуально: об аутентичности «материального объекта».

В памятниковедении не только не выработано понятие аутентичности ОИКН, но и не эксплицированы понятия аутентичности разных видов ОИКН. В литературе по архитектурному памятниковедению понятие аутентичности памятника архитектуры отличительными наделяется признаками достоверности пропорций, деталей, стилистики, материала, особой техники, сочетаемой с признаками наличия авторского стиля, изначального внешнего вида здания. В хартии ИКОМОС выделение таких признаков упорядочено: 1. аутентичность форм; 2. материалов; 3. техники; 4. функций; 5. места и контекста. Различается практический и методологический план определения аутентичности. В [3] утверждается: «в постсоветских странах под термином «аутентичность» (обобщённо – «подлинность»), чаще всего, понимается подлинность материала... в методологическом плане выделяется аутентичность замысла; материала; мастерства; среды; исполнения». Придерживаясь «практической» и «методологической» трактовки аутентичности ОИКН, приходим к радикально различному определению аутентичности НМКЦ и иных ОИКН, и к выделению степени аутентичности НМКЦ. Если придерживаться первой трактовки конструкции изделия, получается, что внешний облик и прочие признаки, которые приемлемо располагать по шкале градаций аутентичности ОИКН, при не сохранности (утрате) вещества (материала) изделия не могут приращивать аутентичность ОИКН. Например, восстановленный замок в Новогрудке будет частично аутентичен. Софийский собор в Полоцке имеет минимальную степень аутентичности, в соответствии с критерием сохранности материала и изначального внешнего вида НМКЦ. Для описания такого рода ОИКН приемлемо вводить понятие *вторичной* аутентичности.

В [4] традиционная культура характеризуется «аутентичное народное творчество», что соответствует широкой трактовке фольклора. Такая формула делает терминологию «аутентичный фольклор» псевдо термином; во всяком случае, ставит под сомнение его непротиворечивость. В [5] характерной особенностью аутентичного фольклора подчёркивается связь с этнической почвой, возникающими на ней обрядами и обычаями (она к «широкой» не склоняется). Не исключение в плане нарушения итерации и Кодекс, в статье 239, при раскрытии семантического содержания термина «аутентичный фольклор» (определяется «народным искусством в его исконном, соответствующем генетическим истокам виде без каких-либо обработок»); «фольклор» имеет значение далеко не только

устного народного творчества: «существует как устная традиция», и вместе с этим, проявляется в материальной и нематериальной форме. Такое рассогласование продолжает ст. 250 проекта Кодекса, в котором термину «аутентичный фольклор» дана лишь расплывчатая характеристика: «специфическая сфера культуры». «Народное искусство» предстаёт антонимом к «специализированному искусству». Понятия, терминируемые «фольклор» в ст. 70 и ст. 239 Кодекса несравнимы (логическим родом к первому понятию выступает понятие творчества, а ко второму – понятие искусства). Исходя из трактовки искусства процессом и совокупным результатом художественного творчества, для того, чтобы избежать противоречий при оптимизации понятий, следует различать фольклор – процесс и результат народного творчества, и искусство – процесс и результат специализированного художественного творчества (то есть, осуществляемого в профессиональной сфере деятельности). Очевидно, терминология Кодекса не только не гармонизирована, а и рассогласована с терминологией данного закона (в статье 229 Кодекса употребляется лишь термин «произведение искусства», в проект Кодекса был внесен в статье 214 термин «произведение народного искусства»).

Предлагаем аппроксимировано фрагмент терминосистемы памятниковедения, связанный с термином «аутентичный». *Аутентичность НМКЦ* – свойство НМКЦ, обусловленное наличием не утраченного им первоначального материала (носителя изображений, вещества), из которого он изготовлен, а также иными характеристиками, учитываемыми в шкале градаций аутентичности. *Аутентичность ОИКН* – свойство ОИКН, обусловленное достоверностью происхождения, наличием сохранения им первоначальных характеристик. *Аутентичный НМКЦ* – НМКЦ, достоверность происхождения которого не вызывает сомнений, либо установлена в процессе атрибуции НМКЦ. *Степень аутентичности НМКЦ* – показатель, определяемый соответственно шкале градаций аутентичности. *Шкала градаций аутентичности* – система располагаемых по значимости признаков (вещество изделия, форма (внешний вид), конструкция изделия, место расположения, контекст и др.), позволяющая уточнять степень аутентичности НМКЦ. *Атрибут аутентичности НМКЦ* – сохранение вещества (материала) НМКЦ. *Установление аутентичности НМКЦ* – определение, верификация времени и места, а также креатора НМКЦ. *Атрибут аутентичности ДП* – совокупность инфо-элементов, позволяющих верифицировать автора, время и место продуцирования ДП.

Литература

1. Кодэкс Рэспублікі Беларусь аб культуры. – Мінск : Нацыянальны цэнтр прав. інф РБ, 2016. – 272 с.
2. Руководство по выполнению Конвенции об охране всемирного наследия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: unesco.org. – Дата доступа: 7.03.2020.
3. Проблема аутентичности // Архитектура и строительство. – 2012. – № 2.
4. Конан, У. М. Традыцыйнасць, традыцыя / У. М. Конан // Беларускі фальклор : Энцыклапедыя. – В 2-х т. – Минск, 2005. – Т. 2.
5. Кабашнікаў, К. П. Аўтэнтычны фальклор / К. П. Кабашнікаў // Беларускі фальклор : Энцыклапедыя. – В 2-х т. – Минск, 2005. – Т. 1.

ФАЛЬКЛАРЫЗМ ЯК СТРУКТУРНЫ І СЭНСАЎТВАРАЛЬНЫ ЭЛЕМЕНТ ДЗІЦЯЧАЙ ПАЭЗІІ Р. БАРАДУЛІНА

*Праца выканана пры фінансавай падтрымцы Беларускага рэспубліканскага фонда фундаментальных даследаванняў у межах задання “Беларуская фалькларыстыка ў сучасным свеце: метадалагічны, праблемна-тэматычны дыяпазон, тэарэтычныя навацыі”; дамова № Г20У-004,
нумар дзяржаўнай рэгістрацыі 20201112 ад 26.06.2020*

Фалькларызм – аналітычны канцэпт, які абазначае свядомае ўжыванне фальклорных элементаў у розных відах мастацкай культуры – у тым ліку літаратуры – і выкарыстоўваецца ў дачыненні да шэрагу разнастайных відаў мастацкай дзейнасці, накіраваных на захаванне, адраджэнне і стварэнне традыцый. Фалькларызм вывучаецца як нейтральны па сваёй сутнасці індикатар культурных працэсаў, якія ўзнікаюць у адказ на пэўныя сацыяльна-эканамічныя ўмовы і надаюць фальклору новыя функцыі. Пад уплывам адзначаных працэсаў фальклор выходзіць за межы арыгінальнага кантэксту, захоўваецца, атрымлівае другое жыццё ці пераствараецца па традыцыйных мадэлях. Еўрапейскія даследчыкі вызначаюць фалькларызм як выкарыстанне фальклорнага матэрыялу альбо стылістычных элементаў у кантэксце, адрозным ад зыходнай традыцыі [3, с. 1405], свядомае стварэнне новых мастацкіх твораў альбо рэчаў па папулярных народных узорах [6], як сацыякультурную з’яву, што ўвасабляе і адраджае народную культуру разнастайнымі шляхамі, ад навуковага рэканструявання да фальклорнага перформансу [4], свядомае выкарыстанне фальклору як сімвала этнічнай, рэгіянальнай альбо нацыянальнай культуры [5] і г. д.

Праблема ўзаемасувязі мастацкай літаратуры і фальклору, фалькларызацыі літаратурных твораў і ўвядзення ў іх “фалькларэм” – фальклорных вобразаў, матываў, элементаў з традыцыйнай або часткова змененай семантыкай [2] – даволі шырока прадстаўлена ў айчынным літаратуразнаўстве ў працах Р. Кавалёвай, І. Казаковай і іншых даследчыкаў. Тым не менш, уплыў фальклору на дзіцячую літаратуру нярэдка застаецца па-за ўвагай навукоўцаў. Мэта гэтай працы – прааналізаваць уплыў беларускага дзіцячага фальклору на дзіцячую паэзію Р. Барадуліна на ўзроўні структурна-зместавых асаблівасцяў яго творчасці.

У паэзіі Р. Барадуліна прадстаўлены ўвесь жанравы спектр дзіцячага вербальнага фальклору: калыханкі (“Калыханка Мірону”, “Засынай...”), забаўлянкі (“Ляпатушкі-хуткамоўкі”), загадкі (“Загадкі-багаткі”, “Колькі кошак у кашы?”, “Ён, яна, яно, яны”), казкі (“Мех шэрых, мех белых”, “Бабуліна казка”), байкі, якія пашыраюць уяўленне дзяцей пра навакольнае асяроддзе (“Чаму заяц даўгавухі”), лічылкі (“Скакалка”, “Лічылка-цапалка”), небыліцы (“Ты чуў? Ты чула?”), жарты і інш.

У аснову шматлікіх дзіцячых вершаў Р. Барадуліна пакладзены вобраз ката – адзін з найбольш распаўсюджаных у дзіцячым фальклору (вершы “Лічылка-цапалка”, “Мурлыка муляр”, “Калыханка Мірону”, “Кот Мірон”, “Фарфор” і інш.). Кот у паэта – найлепшы сябар дзіцяці. Ён атрымлівае разнастайныя памяншальна-ласкавыя назвы (коця, коцік, каток), эпітэты. Кашэчае муркатанне выступае асновай гукапісу (вершы “Хурма”, “Фарфор”, “Калыханка Мірону”), значная ўвага надаецца паэтам апісанню знешнасці ката (кот вусаты, рыжы), яго звычкам (любіць спаць, грэцца, лавіць мышэй). У дзіцячым фальклору вобраз ката найчасцей сустракаецца ў калыханках, што таксама знаходзіць увасабленне ў творчасці Р. Барадуліна.

Калыханкі Р. Барадуліна ўабралі ў сябе ўсе найбольш тыповыя жанравыя адметнасці традыцыйных беларускіх калыханак: звароты, традыцыйныя формулы (спі-

засні, люлі-люлі, баю-бай), паўторы, апісанне сну, які павінны прысніцца, пажаданне прачнуцца мацнейшым, разумнейшым. Зборнік дзіцячых вершаў “Ішоў коця па канапе” ўтрымлівае два аднайменныя вершы “Калыханка” [1]. Першы з іх складаецца з сямі строф, паслядоўная сувязь якіх перадае павольнае разгортванне аповяду. Сродкамі сувязі строф выступаюць пераважна паўторы – як поўныя, так і варыятыўныя (“мёд”, “казка”, “дзіцятку” (“дзеткам”) – у другой і трэцяй строфе, “дзед (дзядок)” – трэцяя-чацвёртая і чацвёртая-пятая строфы, “засынае” (“засне”) – пятая-шостая строфы), часам займеннікі (“дзед – ён” у першай і другой строфах) і сінанімічныя паўторы (“Ілонку – малую – Ілонка” ў пятай, шоста і сёмай строфах). Да фальклорных напеваў твор набліжаюць звароты, метрарытмічная структура (трохстопны харэй з анафарычным выклічнікам (“А вязе ён кадку...”, “А гэтага дзеда...”), інверсійная пабудова асобных сказаў (“добрым сном завецца...”), сістэма вобразаў (казка, рэчка, лодка, сон, хвалі, месяц, зоры) і шырокае выкарыстанне памяншальна-ласкальных форм назоўнікаў і прыметнікаў (дзядок, вочкі, зоранькі, дзіцятка, сівенькі і інш.), а таксама мелодыка верша з апорай на санорныя зычныя (памалу, вяслу[й]е, паснулі, малу[й]ю і г. д.). Другая “Калыханка” меншая па памеры, але таксама выступае выдатнай ілюстрацыяй фалькларызацыі паэтычнай творчасці Р. Барадуліна як на лексічным (ужыванне традыцыйных формул, наяўнасць значнага корпусу лексем семантычнага поля “сон” – спаць, люляць, сон, супакой, залюляй, драмаць, падушку), так і на сінтаксічным (звароткі, паралельныя сінтаксічныя канструкцыі (“Прыйдзі, конь, / Супакой. / Прыйдзі, бай, / Залюляй.” [1, с. 177]) і фанетычным (апора на санорныя зычныя) узроўнях.

Уплыў беларускага песеннага фальклору выразна адчуваецца ў вершы “Чаму гром злуецца” [1, с. 39]. Як і ў разгледжаных вышэй калыханках, фальклорна-песенная паэтыка праяўляецца ў ім на лексічным узроўні (ужыванне выклічніка ў пачатку радка (“А лугам, кругам”), памяншальных форм назоўнікаў (“вясёлка” – маленькае вясло, “вязёнка-ясёнка”), адухаўленне з’яў прыроды (вясёлка “ішла”, “плыла”, “вяслуе”, гром “злуецца”)) і на сінтаксічным (анафарычныя паўторы (“ішла вясёлка” – “ішла памалу”), унутрырадковая рыфма (“А лугам, кругам”). Асаблівую дынаміку вершу надаюць кароткія радкі ў спалучэнні з вялікай колькасцю дзеясловаў пераважна прошлага часу (ішла, збірала, звязала, плыла, упусціла). На фанетычным узроўні песеннасць верша падкрэсліваюць санорныя зычныя (“лугам”, “плыла вясёлка”, “ішла памалу” і г. д.).

Прыродныя з’явы (гром, вясёлка, трава, бары) – цэнтральныя вобразы лічылькі “Скакалка”. Кароткія (часам аднаслоўныя) радкі і паўторы ствараюць зрокавы малюнак вясёлых скокаў: “Скача гром. / Скача, / Скача / Без аглядкі” [1, с. 102]

Метрарытмічная формула лічылькі (чатырохстопны харэй) прысутнічае і ў шэрагу іншых вершаў, якія фармальна належаць да іншых жанраў (верш-жарт “Ад снядання да вячэры”, загадка “Дзе гузак, а дзе гусак”, верш “Мурлыка муляр”, небываліца “Адкуль прыходзіць апетыт?” і інш.). Жанравы сінкрэтызм дзіцячай паэзіі Р. Барадуліна праяўляецца не толькі на ўзроўні адзначаных вышэй блізкажанравых спалучэнняў (лічылка-жарт, лічылка-загадка, лічылка-небываліца), але і ў паяднанні даволі далёкіх разнапланавых жанраў – напрыклад, лічылькі і калыханкі ў вершы “Калыханка-баінка” [1, с. 60]. Метрарытмічная структура лічылькі з паралельнай рыфмоўкай радкоў і пабуджальнымі дзеясловамі (не круці, не тры, вазьмі) спалучаецца ў ім з вобразнай сферай фальклорнай калыханкі (сава, сон, цёмны гушчар, Бай і г. д.).

Асобна раздзел зборніка дзіцячых вершаў “Ішоў коця па канапе” прысвечаны загадкам, якія адлюстроўваюць разнастайныя катэгорыі дзіцячага загадкавага фальклору: жартоўныя загадкі-задачы (“Грышка, Мішка і Шчыпай...”), загадкі пра прадметы гаспадаркі і дабрабыту (“Ён, яна, яно, яны”), загадкі пра жывёл (“Падказкі-згадкі”) і інш. Разгадаць загадку дапамагае комплекс лексічных сродкаў мастацкай выразнасці – метафары (святло “пазірае ў вочы”, газ “цвіце сіняй кветкаю”, тэлевізар – “можа пець і гаварыць”), метаніміі (“зорка” (вавёрка), барсук носіць “кажушок з іголак”, рыжы лісіны

хвост – “пажар”), эпітэты (вавёрка – “пышнахвоста”, ліса – “хітрыца”), параўнанні (батарэя “цурчыць, як той ручай”), перыфраза (барсук – “сваяк сабачы”, дыван – “густым лугам радня”), аўтарскія неалагізмы (заяц – “дрыжаец” (той, хто дрыжыць)), а таксама супрацьпастаўленні, ці адмоўныя параўнанні: “*На падлозе, не ў лазе / На адной стаіць назе. / І не бусел, / І не звер, / І завецца ён / (таршэр)*” [1, с. 183].

Вельмі часта ў якасці падказкі выступае таксама рыфма.

Асабліваю цікавасць з пункту погляду перапрацоўкі беларускага дзіцячага фальклору ў творчасці Р. Барадуліна ўяўляюць яго “казкі-пераказкі”: “Бабуліна казка”, “Бо б да неба вырас боб...”, “Мех шэрых, мех белых”, “Як воўк калядаваў” і “Залатая прасніца”. Паэт перастварае народныя казкі ў паэтычнай форме, адначасова захоўваючы ўсе адметнасці фальклорнага наратыву: формулы зачыну і канцоўкі (Бабка яшчэ / Усяго напячэ / І таму дасць блінца, / Хто казку выслухаў / Да канца! [1, с. 229]), зварот да чытача (“Слухай жа, калі ласка, / Як пачынаецца казка” [1, с. 220]), аўтарскія каментары (“Адкуль яно прыйдзе, ліха, / Не знала каза-шчыруха” [1, с. 191]), паўторы (“У цёмным, / У цёмным лесе” [с. 190], “раніцай ціхай-ціхай” [1, с. 191]), рэфрэн (песня казы ў “Бабулінай казцы”), а таксама традыцыйныя лексічныя, сінтаксічныя і фанетычныя сродкі мастацкай выразнасці. Жанравы сінкрэтызм паэзіі Р. Барадуліна ўвасоблены ў казках праз увядзенне стылёва афарбаваных фрагментаў (напрыклад, галашэнні ў “Бабулінай казцы”): “*Бедненькія сіроткі, / Беленькія казляняткі, – / Летняю ночкай кароткай / Не стала / Іхняга таткі*” [1, с. 190]. “*Як ударыцца каза / Капыткамі. / – А за што ж мяне бяда / Напаткала?.. / Несуцешная, / Як грукнеца рожкамі: / – А я ж бегла карацейшымі / Дарожкамі*” [1, с. 196].

Такім чынам, аналіз дзіцячай паэзіі Р. Барадуліна сведчыць пра высокі ўзровень яе фалькларызацыі як на семантычным, так і на структурным узроўні – праз жанравыя адметнасці, у т. л. сінкрэтычныя жанры, вобразную сферу, метралірычныя формулы, лексічныя, сінтаксічныя і фанетычныя сродкі мастацкай выразнасці.

Літаратура

1. Барадулін, Р. Ішоў коця па канапе: вершы, загадкі і адгадкі, казкі-пераказкі / Р. Барадулін. – Мінск : Полымя, 1997. – 271 с.
2. Прыемка, В. В. Кароткі слоўнік фальклорна-этнаграфічных тэрмінаў. Метадычны дапаможнік для студэнтаў 1-га курса філалагічнага факультэта БДУ (электронны рэсурс). – Выд. 2-е, дап. / В. В. Прыемка, Р. М. Кавалёва. – Мінск : БДУ, 2012.
3. Bausinger, H. Folklorismus / H. Bausinger // Enzyklopedie des Mdrchens. – P. 1405–1410.
4. Istenii, S. P. Texts and Contexts of Folklorism / S. P. Istenii // Traditiones. – 2011. – Vol. 40, № 3. – P. 51–73.
5. Љmidchens, G. Folklorism Revisited / G. Љmidchens // Journal of Folklore Research. – Vol. 36. – No. 1 (Jan.–Apr., 1999). – P. 51–70.
6. Voigt, Vilmos. 1980. “Folklore and Folklorism Today” in Venetia Newall, Ed. Folklore Studies in the 20th Century. – Woodbridge, UK : D.S. Brewer, p. 419–424.

Рахно К.Ю.

(Украина, пос. Опшное)

ГОНЧАР В КРЕСТИННОМ ОБРЯДЕ БЕЛОРУСОВ

Когда говорят о фольклорном отражении гончарства, столь развитого на территории Беларуси, то обычно имеют в виду многочисленные белорусские легенды, былички, песни, потешки, поверья, пословицы и поговорки. Между тем, за каждой покупкой новой посуды, используемой в народной обрядности, незримо присутствовала

фигура гончара или горшковоза как участника обряда.

Не всегда это можно проследить в обрядовых текстах, но белорусский крестинный обряд с битвём так называемой бабиной каши, зафиксированный выдающимся этнографом Евдокимом Романовым в селе Заболотье Рогачёвского уезда Могилёвской губернии, предоставляет такую возможность. Происходил он следующим образом. Специально для крестин баба-повитуха варила крутую, на молоке, с маслом или салом гречневую, реже, пшеничную кашу. В конце обряда она повелевала поставить горшок с этой кашей на стол и предлагала разбить его тому, кто положит больше денег. Присутствующие клали в стоящую на столе тарелку мелкие деньги, причем по неписаному правилу наиболее крупную сумму жертвовал крестный отец ребенка, который и разбивал горшок: *«А тым часам кум бярэ кашу, абкруціўшы гаршчок платінкай якой-нібудзь, падымя і аб стол тіхенька стук! – «Ой, баба, – якій гаршчок крэпкіі у ганчара выбрала! Ніяк ні разбіць!» – «Ну, кумок, у другій раз як найду, дак ня буду брать такога крэпкага. Ужэ прыстаўлю дівавый, абы кашу зварыць!» Тагды кум бье тіхенька гаршчок у другій раз. «Ай, баба, – ті ні злезный твой гаршчок? Ніяк ні разабьеш!» – «Ну-тка бі, ой! Відна, кумок мала еў!» Шутятца. За трэтьтім разам гаршчок разбіваітца». Сзывали детей. Тагды баба бярэ чарапockі от гаршка і кажа: «На каго каша накінетца, таму кварту (водки) купляць!» Той ёй кажа: «А табе што-ніделі быць у етым делі!» Баба кладе на чарапockі кашу і раздае детям. Тья тутака ж і ядыць. А узрослыя бяруць і дамоў нясуть» [12, с. 333].*

В восточных районах Белорусского Полесья этот обряд битвья бабиной каши был сходен с обрядом на смежной территории Украинского Полесья [14, с. 83]. В местечке Ельск Мозырского уезда Минской губернии, согласно записям Павла Шейна, баба обращалась к крестному отцу с речью, в которой тоже упоминалась покупка горшка: *«Кумочек, голубочек, соловейко, прохаю цябе, не бі мойго горшка, бо ён жа у мяне не простый, а сребный с золотыми бережками, да й не тут купованы, я ж за ім езділа в Альвово»,* то есть в город Львов. Кум отвечал насмешливо: *«Бабко! Ты вжо стара, трохі слепа, не добачіш, гэто ж горшчок гліняный да й той расколатый».* Баба отвечала: *«Ты, куме, попьян, то і не бачішь!» – «Я хоць і попьян, але ж ўсе-такі бачу, што гэто чэрап, а не сребный, а колі сребный, то ён не разабьецце»* – и с этими словами с размаху ударял горшок о стол. Горшок разлетался вдребезги. Тогда со всех сторон начинали сыпаться шутки: *«Але ж ты, куме, добре бьеш горшкі, каб ты так бів цэпам да косою»* [16, с. 386]. Такой тип крестинного обряда известен также к северу и северо-востоку от Полесья: в Слуцком и Борисовском уездах Минской губернии, в Могилевской, Смоленской, Орловской, Курской губерниях, а также у балтийских народов. На остальной территории Украины такой вариант крестинного обряда неизвестен, нехарактерен он и для западных районов Украинского Полесья [14, с. 83].

Представляет интерес сам процесс битвья посуды, который, по мнению исследователей, содержит брачно-эротические оттенки, приобретавшие яркий законченный вид уже в свадебной обрядности [4, с. 66]. В Кобринском районе Брестской области горшок с кашей разбивала сама бабка-повитуха с пожеланиями: *«Каб к нашай дзеўцы хадзілі кавалеры»* или для мальчика: *«Каб жаніўся, у пары жыў».* Так программировались стратегии брачного поведения. Там, где в роли бабиной каши выступала яичница, после её раздела и поедания, миску, в которой было обрядовое кушанье, кум разбивал о стол или бросал её на пол и топтал ногами, иногда швырял на крыльцо, приговаривая: *«Гэта, каб за дзеўку, як яна вырасце, так біліся хлопцы»* [9, с. 90]. В селе Белявины на Белосточчине разбивание тарелки на крестинах мальчика означало, что, на сколько кусков разбилась тарелка, столько девушек в будущем будут биться за него, а у девушки – столько парней [11, с. 147].

Крестинные обычаи указывали не только на символичность бабиной каши как воплощения роста, жизни и плодovitости, но и на ритуальное соотнесение с этими же

идеями обломков глиняного сосуда, содержавшего её [4, с. 67]. По данным исследователей Полесья, черепки от разбитого горшка кидали в подол, на голову или за пазуху присутствующим (в основном, молодым женщинам), чтобы у них было много детей; в некоторых местах черепки швыряли на порог, бросали свиньям, относили в огород, использовали при посадке овощей [14, с. 83]. Так, в деревне Городецкая Краснопольского района Могилёвской области считали, что *«етья чьярпкі хлапцам да мужыкам надзявалі на галаву, штоб радзіла жонка. Толькі мужыкам!»*. В Терехове Петриковского района Гомельской области верили: *«і таго шчэ гаршка чарапкі на галаву адно аднаму клалі, каб дзеці разводзіліся. Хоць і е дзеці, усё раўно кладуць, каб шчэ дзеці былі»*. В Жаховичах Мозырского района той же области это служило предметом женских шуток: *«Чэрап як пасыплецца, дак за тэе чэрапа – от я, от я табі на голаву, а ты мні на голаву, а то мужчыне кінуць у пелен. От некая возьме на стараго і старому якому – шуця, эта ўжэ шуцяць»*. В поселке Воротынь Бобруйского района Могилёвской области черепки хватали гости и клали своему соседу на голову, при этом приговаривая: *«На табе чарапочак, каб у цябе праз год быў сыночак»*. Те из гостей, что уже имели по несколько детей, вжимали голову в плечи – не хотели больше пополнения в семействе. Тут гости начинали бегать друг за другом и класть черепки на голову. Начиналось веселье с шумом и кутерьмой [11, с. 150; 9, с. 86; 7, с. 62; 5, с. 64]. С аналогичной формулой клали черепки от горшка на голову своим младшим либо бездетным товаркам в селе Малые Бортники того же района [11, с. 147]. А на Восточном Полесье женщины – участницы крестин бросали друг на друга осколками разбитого горшка и при этом высказывали пожелания: *«На табе, каб і ў цябе праз год была каша»* [2, с. 159]. В селе Скородное Ельского района Гомельской области черепки от разбитого горшка возлагали на головы бездетным женщинам, чтобы они так же в скором времени родили детей [11, с. 121]. Как и сама каша, черепки наделялись «сверхъестественными свойствами способствовать плодородию и благополучию», которые распространялись на взрослых и малолетних [6, с. 144].

Особый интерес представляет сообщение о том, что по количеству черепков судили о количестве будущих детей. В Дорошевичах Петриковского района объясняли: *«І сколькі чэрэпкоў будзе, столькі і будзе дзяцей»* [14, с. 83]. В селе Рубановка Мстиславского района Могилёвской области кум разбивал горшок, а бабка при этом приговаривала: *«Сколькі будзя чаряпочкаў – столькі будзя дзяцёночкаў»*. Потом считали черепки и по их количеству предсказывали, сколько детей будет в этой семье [11, с. 153; 9, с. 86]. Предполагают, что первоначально речь шла не о гадании, а о магическом действии, которое должно было принести супругам многодетность. Именно такие действия с черепками отмечены в украинской полесской и в севернорусской свадебной обрядности [14, с. 83–84].

Ещё Евдоким Романов обратил внимание на то, что черепки горшка иногда уносили домой. Очевидно, предусматривалось их использование в хозяйственных целях: *«А тыя чьярпкі хватаюць, хто скарей схваціць. Як с хресьбін ідуць, так кідаюць у свівінушнік, штоб свівіньні вяліся»*, – объясняли в деревне Каничи Костюковичского района Могилёвской области. В Бугляях Краснопольского района той же области вспоминали, что *«бабы бралі гэтыя шкаропачкі ад гаршка і неслі дамой, штоб скот вёўся»*. В соседнем селе Полядки «чарапочкі» забирали с собой и бросали в сарай, *«штоб прыплод быў у каровы, у свіней»* [9, с. 86; 5, с. 64]. Для украинцев были более характерны аграрные, а не животноводческие коннотации. В отношении черепков делается вывод, что они приобретают подчеркнуто фаллическую символику [4, с. 67]. Но более взвешенным и осторожным выглядит мнение, что в ходе обряда оказывалось почтение остаточной, но празднично высокой святости черепков [13, с. 18].

То же самое можно сказать и о семиотическом статусе предметов, контактировавших с горшком. В селе Чикаловичи Брагинского района Гомельской области красный тканый рушник, в котором баба-повитуха несла горшок с кашей,

забирала мать и берегла его до тех пор, пока ребенок не делал первых шагов, а в тот день, когда он самостоятельно шёл, стелили ему под ноги рушник, чтобы ребенок вдоль него прошёл [10, с. 269]. Подобную прагматику кое-где приписывали и черепкам. В Шапчицах Стародорожского района Минской области черепки бросали под порог, дабы малыш пошёл ножками так же быстро, как летят черепки [11, с. 121]. У белорусов села Холмец в Оленинском районе Тверской области дети, съев кашу, должны были покатить миску с порога. При этом они приговаривали: «*Штоб так дзіцё скакала*» [11, с. 121].

Выдвигалось слабо аргументированное предположение о том, что горшок с бабиной кашей символизировал женскую утробу, а его разбивание воспроизводило акт рождения [15, с. 54], обновление жизни [8, с. 324]. Семантику разбивания горшка с кашей рассматривали также с точки зрения агрессии как формы магического и ритуального поведения – как способ очистки и, одновременно, – обезвреживание опасности и защиты как ребенка, так и всех присутствующих от потенциального зла [3, с. 186]. Значительно убедительнее мнение, что по своей структуре и смыслу крестинный обряд с кашей был близок свадебному обряду деления каравая. И каша, и каравай воплощали долю, достаток, в благодарность за угощение гости делали подарки. При рождении нового ребенка возникала необходимость перераспределения общей доли. Эта семантика особенно явственно проступала в тех случаях, когда, как у украинцев, на крестины приглашались все главы семей деревни и каждый из них уносил с крестинного обеда немного каши для своих детей. Таким образом, каждый ребенок селения получал свою часть каши, свою долю после очередного перераспределения. Показательно, что каша – не только крестинное, но и свадебное, и поминальное блюдо, то есть использовалась всякий раз, когда возникала необходимость символического перераспределения жизненных благ и ценностей – своего рода потлач. Таким образом, и деление свадебного каравая, и деление крестинной каши имели характер обмена, в ходе которого коллектив приобщался к достатку, воплощаемому караваем или кашей [1, с. 52–53, 83; 14, с. 84]. Когда горшок разбивался, его семиотически значимую круглую форму сохраняла каша, следовательно, он повышал её сакральность [13, с. 18].

Из обрядовых действий и пожеланий, сопровождающих битье горшка, видно, что в народных представлениях человеческая жизнеспособность и деторождение ассоциировались с плодородием земли, особенно хлебных растений и домашних животных [6, с. 144]. Этим крестинный обряд с горшком каши сближался со свадебными обрядами, связанными с дежой. Важную роль в нём у белорусов, судя по записям этнографов, играл гончар, у которого бабой-повитухой осуществлялась покупка горшка для обряда.

Литература

1. Байбурин, А. К. Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов / А. К. Байбурин. – СПб. : Наука, 1993. – 240 с.
2. Борисенко, В. К. Семейные обычаи и обряды / В. К. Борисенко, Т. И. Кухаронак.
3. Ф. Росинская // Общественный, семейный быт и духовная культура населения Полесья. – Минск : Наука и техника, 1987. – С. 153–182.
3. Борьяк, О. Баба-повитуха в культурно-історичній традиції українців: між профанним і сакральним / О. Борьяк. – К. : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2009. – 400 с.
4. Валодзіна, Т. В. Семантыка рэчаў у духоўнай спадчыне беларусаў / Т. В. Валодзіна. – Мінск : Тэхналогія, 1999. – 167 с.
5. Варфаламеева, Т. Б. Сямейныя абрады і звычай / Т. Б. Варфаламеева. – Мінск : Вышэйшая школа, 2017. – 719 с.
6. Гаврилюк, Н. К. Картографирование явлений духовной культуры (по материалам родильной обрядности украинцев) / Н. К. Гаврилюк. – К. : Наукова думка, 1981. – 279 с.

7. Гура, А. В. Материалы к полесскому этнолингвистическому атласу / А. В. Гура, О. А. Терновская, С. М. Толстая // Полесский этнолингвистический сборник : матер. и исслед. – М. : Наука, 1983. – С. 49–153.
8. Зеленин, Д. К. Восточнославянская этнография / Д. К. Зеленин. – М. : Наука, 1991. – 511 с.
9. Кухаронак, Т. І. Радзіны і маленства ў традыцыйнай культуры беларусаў / Т. І. Кухаронак. – Мінск : Беларуская навука, 2017. – 140 с.
10. Орел, Л. Земля, обпалена Чорнобилем: світлій пам'яті жертв аварії ЧАЕС / Л. Орел. – К. : видавництво ім. Олени Теліги, 2009. – 340 с.
11. Радзіны. Абрад. Песні / уклад. і сістэмац. тэкстаў Г. А. Пятроўскай. – Мінск : Беларуская навука, 1998. – 637 с.
12. Романов, Е. Р. Белорусский сборник / Е. Р. Романов. – Вильна : типография А. Г. Сыркина, 1912. – Вып. 8 : Быт белоруса. – VIII, 594 с.
13. Свирида, Р. Координати нашої етнічної спадщини / Р. Свирида, С. Верговський // Образотворче мистецтво. – К., 2004. – № 1. – С. 14–19.
14. Топорков, А. Л. Домашняя утварь в поверьях и обрядах Полесья / А. Л. Топорков // Этнокультурные традиции русского сельского населения XIX – начала XX в. – М. : Наука, 1990. – Вып. 2. – С. 67–129.
15. Черв'як, К. Весілля мерців. Спроба соціологічно пояснити обряди ініціації / К. Черв'як. – [Харків] : Пролетарій, 1930. – 142 с.
16. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края / П. В. Шейн. – СПб. : типография Императорской Академии Наук, 1902. – Т. III : Описание жилища, одежды, пищи, занятий; препровождение времени, игры, верования, обычное право; чародейство, колдовство, знахарство, лечение болезней, средства от напастей, поверья, суеверья, приметы и т. д. – IV, 585 с.

Смыкова Е.Ю.

(Республика Беларусь, г. Минск)

МУЗЕЙНЫЕ ПРАКТИКИ В СТРУКТУРЕ ДОСУГА БЕЛОРУССКОГО НАСЕЛЕНИЯ

Тенденции развития современного общества, связанные с широким применением информационных технологий, активным формированием сектора индустрии досуга и развлечений, развитием городской инфраструктуры приводят к изменению содержания и структуры образа жизни современного человека, не последнее место в котором отводится досугу. На сегодняшний день индустрия досуга характеризуется не только существованием большого количества альтернатив, конкурирующих за внимание посетителя, но и смещением акцента с традиционных досуговых практик на инновационные, появлением их новых форм (общение в социальных сетях, посещение культурных площадок, торгово-развлекательных центров и др.). В подобного рода социокультурных условиях существенно меняется место культурных досуговых практик в структуре свободного времени. В связи с чем, остановимся более подробно на культурных практиках, в частности музейных, и определим их востребованность на фоне других форм досуга среди белорусского населения. Как показывают результаты исследования, приоритет преобладающая часть белорусов отдает домашнему досугу (87,2%). Активное развитие информационных технологий, как одного из ряда главных факторов, поспособствовало тому, что 58,8% респондентов ассоциируют досуг с проведением свободного времени в Интернет-пространстве. Причем интерес представляет тот факт, что в динамике количество респондентов, которые склонны выбирать данный вид досуга выросло с 38,6% в 2013 г. до 58,8% в 2019 г. (В качестве эмпирической базы выступали

результаты социологических исследований, проведенных Институтом социологии НАН Беларуси в 2013, 2019 гг. Объем выборочной совокупности составил 1 545, 1 947 чел. соответственно). Занятие любимым делом (50,7%), а также выезд на природу (49,1%) отметила половина опрошенных. В условиях интенсивного развития городской инфраструктуры в качестве досуговой альтернативы следует отметить появление такой формы как посещение торговых, торгово-развлекательных центров, которые по данным исследования актуальны для 35,7% респондентов. Что же касается востребованности культурных практик среди населения, в частности посещения учреждений культуры, спорта, а также культурных площадок, событий, то данный пункт отметил каждый пятый респондент. Самообразованием, в частности прохождением различного рода курсов, тренингов и т. п. в свободное время занимается 17,7% опрошенных. К числу наименее востребованных досуговых практик следует отнести участие в мероприятиях, проводимых общественными или политическими движениями, организациями (5,3%).

Сегодня на фоне развития городской инфраструктуры количество пространственных площадок для осуществления досуговых практик стремительно растет за счет появления различных по содержанию и направленности учреждений культуры и спорта. Согласно данным исследования, к числу наиболее востребованных мест проведения досуга относятся учреждения развлекательного характера – парки отдыха, парки с аттракционами (67,1%) и кинотеатры (56%). Чуть меньше половины опрошенных предпочитает посещать концертные залы (48,9%). Спортивные учреждения (бассейн, зал), театры и музеи находятся в пределах 42,2%–45,1%. Проведение досуга в библиотеке актуально для каждого третьего респондента. Фактически четверть опрошенных отдает предпочтение в сторону посещения пространственных площадок, которые относительно недавно сформировались в индустрии досуга, в частности антикафе, арт-центры и т. д. Последнюю позицию в предложенном списке занимают клубы, где проходят занятия по интересам (18,6%) (Таб. 1).

Таб. 1. Посещаемость учреждений культуры и спорта (2019 г.), %

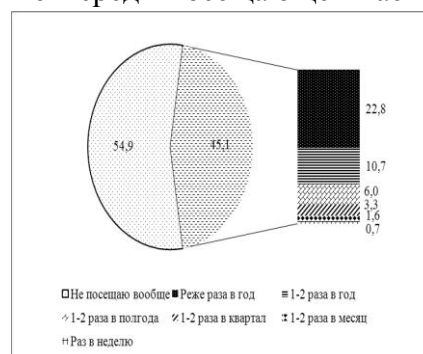
Музей	Театр	Кинотеатр	Библиотека	Антикафе, арт-центры	Парк отдыха	Спортивный зал, бассейн	Концертный зал	Клуб, где проходят занятия по интересам
5,1	44,4	56,0	33,3	23,6	67,1	42,4	48,9	18,6

Исходя из представленных выше данных касательно посещаемости учреждений культуры и спорта следует, что музей занимает четвертое место по популярности среди населения. По сравнению с 2013 г. посещаемость музеев выросла с 40,2% до 45,1% в 2019 г. Социально-демографический профиль посетителей музеев выглядит следующим образом: 63% женщин ходит в музей и только 37% – мужчин. Практически треть посетителя составляют респонденты (32,4%) в возрасте 25–39 лет, 24,8% – возрастной когорты 40–54 лет, 22,3% – до 24 лет и каждый пятый относится к группе 55 лет и старше (Выборка разбита на 4 возрастные группы: до 24 лет; 25–39 лет; 40–54 лет; 55 лет и старше). Кроме того, посещающая часть населения представлена всеми образовательными группами: третья часть посетителей имеет высший уровень образования, 29,5% – среднее специальное, 26,7% – общее среднее и только 10,4% респондентов закончили(вают) профессионально-технические учреждения (Выборка разбита на 4 группы в зависимости от уровня образования: общее среднее образование (неполное базовое образование/базовое образование+неполное среднее/полное среднее образование), профессионально-техническое образование, среднее специальное образование, высшее

образование /I ступень+II ступень+послевузовское образование/). На основе анализа типа занятости посетителей были выделены три группы респондентов: обучающиеся (учащиеся, студенты), работающие и неработающие (пенсионер, домохозяйка, безработный). Оказалось, что основной массив посетителей музеев составляют работающие респонденты (65,1%), 17,0% относится к категории неработающих, 14,3% – обучающиеся.

Частота же посещения музея достаточно разнообразна: больше половины опрошенных (54,9%) в целом не ходят в учреждения подобного типа. В то время как 45,1% респондентов с различной периодичностью посещают музеи, начиная от одного раза в неделю и заканчивая реже, чем один раз в год. Причем среди посещающей части населения преобладает те, кто ходит в музей реже чем один раз в год (22,8%) (Рис. 1).

Рис. 1. Частота посещения респондентами музеев, % от числа ответивших



Одной из числа важнейших характеристик музейных практик посетителей следует обозначить формы посещения. Наиболее востребованной среди респондентов считается групповая экскурсия с гидом, которую отметило чуть больше половины опрошенных (52,5%). В пределах 28,1–30,4% находятся такие формы как посещение иных культурных мероприятий музея, индивидуальная экскурсия с гидом, посещение экспозиции музея без экскурсовода. Набирает популярность достаточно новый вид такой как виртуальная экскурсия по музею (14,5%) на основе использования сайта учреждения. Посещение экспозиции музея с аудиогидом отметило 14,1% респондентов. Традиционного содержания культурно-образовательные мероприятия в частности лекции, занятия актуальны для 12,2% опрошенных (Таб. 2).

Таб. 2. Формы посещения музейных учреждений, % от числа ответивших

Формы посещения	Процент
Групповая экскурсия с гидом	52,5
Посещение экспозиции или выставки музея без экскурсовода	30,4
Индивидуальная экскурсия с гидом	28,1
Посещение иных культурных мероприятий музея (музейный праздник, бал, концерт и т.д.)	28,1
Виртуальная экскурсия по музею (с помощью музейного сайта)	14,5
Посещение экспозиции музея с аудиогидом	14,1
Традиционное культурно-образовательное мероприятие (лекция, занятие), с использованием музейных фондов / коллекций	12,2
Другое	1,6

Расширение возможностей для посещения того или иного культурно-досугового учреждения детерминировано целым рядом факторов, начиная от объективных (цена, график работы и т. д.) и заканчивая субъективными факторами (привычка, советы знакомых). Ценовая доступность (54,0%) и советы ближайшего окружения (53,8%) относятся к числу ключевых факторов, которые определяют выбор респондентами того

или иного культурного мероприятия, учреждения. Чуть больше трети опрошенных ссылается на важность территориальной доступности учреждения (36,5%), личную привязанность, привычку (35,1%), а также качество предоставляемых услуг (34,0%). Для каждого четвертого респондента принципиально важной причиной, влияющей на решение относительно посещения культурного мероприятия, является удобный график, режим работы учреждения, а также желание следовать семейным традициям. В пределах 11,1–14,7% в качестве побуждающих факторов отметили эксклюзивность, престижность мероприятия, наличие публикаций в СМИ, участие популярных исполнителей. К числу менее значимых факторов респонденты отнесли следование модным тенденциям (7,2%), а также наличие широкой рекламной кампании мероприятия, учреждения (6,7%) (Таб. 3).

Таб. 3 – Перечень факторов, влияющих на решение посетить культурное мероприятие/учреждение, %

Факторы	Процент
Ценовая доступность	54,0
Советы друзей, знакомых	53,8
Территориальная доступность	36,5
Личная привязанность, привычка	35,1
Качество предоставляемых услуг	34,0
Удобный график, режим работы	27,7
Семейная традиция	25,4
Участие в мероприятии популярных исполнителей	14,7
Публикации в СМИ о предстоящем мероприятии	13,7
Престижность мероприятия	13,6
Эксклюзивность мероприятия	11,1
Следование модным тенденциям	7,2
Широкая рекламная кампания учреждения	6,7

Таким образом, активное развитие городской инфраструктуры, сектора индустрии досуга, развлечений и т. д. расширяет возможности населения в вопросах проведения досуга. Наряду с учреждениями развлекательного характера, устойчивую позицию занимают культурные учреждения, в частности музеи. Как показывают результаты исследований, из года в год наблюдается постепенное увеличение количества посетителей, как правило, посещающие музей реже одного раза в год. Социально-демографический портрет посетителей выглядит следующим образом: среди посещающей части населения преобладают женщины, различных возрастных и образовательных групп, преимущественно относящиеся к работающей части населения. Выбор форм посещения музея связан с групповой экскурсией с гидом. В качестве ключевых факторов, определяющих факт выбора культурного учреждения, для респондентов является ценовая доступность и советы ближайшего окружения.

Спирина М.Ю.

(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА И МОЛОДЕЖЬ

В XXI в. молодежь составляет почти треть населения планеты. Никто не отрицает, что со временем ей будут принадлежать ведущие позиции в экономике, политике, социальной и духовной сферах общества. Но в современном, стремительно технизирующемся мире мы сталкиваемся с преувеличением роли подрастающих поколений в различных сферах человеческой жизнедеятельности, что дезориентирует

детей и юношество относительно их подлинного места в земной реальности. Молодежь действительно нацелена в будущее, но она как главная действующая сила социально-экономического и культурного развития разных стран и народов обязательно должна быть основательно подготовлена к будущей профессиональной, общественной и иной деятельности. Ее необходимо воспитать именно как людей деятельных, высоконравственных, любящих свое Отечество, творческих и инициативных.

Не только среди специалистов ныне все более широкое распространение получает мнение, что глобализация затронула как континенты, народы, так и отдельно взятую личность. На практике человечество столкнулось с т. н. глобализационными кризисами, в том числе антропологическим. Этот кризис проявляется в сужении сферы свободы человека, стандартизации его, что происходит под воздействием не всегда заметных, но мощных экономических, политических, масс-культурных, масс-медиаальных и других манипуляторов. Властные элиты ныне приобрели беспрецедентную способность диктовать и навязывать свою волю, используя новые технологии, манипулируя массовым сознанием, трансформируя экономику, политику и даже сферу человеческого общения в область виртуальных и искаженных образов [3]. Философы, социологи, культурологи, иные специалисты пишут о последствиях мировой компьютеризации, пост-человеческом обществе, обсуждают вопросы генной инженерии, даже проектирования человека и его телесного производства.

В течение XX в. человек, прежде всего молодежь, претерпел серьезные изменения. М. А. Блюменкранц определяет современного человека как номада, который проносится по жизни, не оставляя за собой следа во времени. Такой «кочевник» выступает как одна из элементарных частиц в атомизированном мире человеческого распада. Ученый называет их «кочевниками с кейсами», для которых важнее всего скорость передвижения и портативность необходимых технических средств [1, с. 54–55]. Чтобы предотвратить преобладание подобных молодых людей ныне и в будущем, обществу и государству необходимо учитывать и правильно формировать воздействие таких факторов, как семья, школа, трудовой коллектив, а также средства массовой информации. Однако, сегодня социумы сталкиваются с отсутствием воспитания в семье и школе, что приводит к оторванности молодежи от реальности, увеличивает их зависимость от электронных гаджетов и сети Интернет, вследствие чего большинство молодых людей питает бездумную веру в легкие деньги и райские будни, забывая традиционные ценности Красоты, Добра, Совести, Любви и т. д.

Чтобы облегчить манипулирование во многом неопытной, еще не полностью сформировавшейся личностью ребенка, подростка, молодого человека, его лишают необходимых знаний, прежде всего, исторических, формируя из подрастающего поколения «иванов, родства не помнящих». Превратив образование в услугу, совершенно забыли о воспитании. А ведь еще Д. И. Менделеев писал, что образование без воспитания — это «меч в руках сумасшедшего».

Современная семья переложила одну из своих важнейших функций — воспитание подрастающего поколения — на детские сады, школу, ВУЗы. Система высшего образования практически потеряла свое «высшее» содержание (достаточно обратиться к последним государственным образовательным стандартам). Ситуация невольно заставила вспомнить о традиционных ценностях, которые издревле формировались в рамках традиционной культуры разных народов. Именно эта культура имеет особое значение в процессе подготовки молодежи к жизни и последующей профессиональной деятельности. Именно традиционная культура оказалась в наибольшей степени способной к саморазвитию. Ее позитивный социокультурный потенциал, направленность на самосохранение этноса стали основой, на которой формировались экономическая, социокультурная и образовательная деятельность в различных регионах Евразии. Развитие традиционной культуры обеспечивает возможность преодоления многих

проблем и аномалий, возникших и прогрессирующих в общественной жизни евразийских государств на протяжении последних десятилетий.

Ныне культурное разнообразие человечества оказалось под угрозой. Социокультурное пространство заполнено продукцией массовой культуры и далеко не лучшими стандартами американского образа жизни. А. С. Панарин отмечает, что возможности современных информационно-политических технологий ведут к информационному неравенству и культурной гегемонии, при которой наиболее агрессивная культура может навязывать свои ценности культуре реципиенту, полностью подчиняя ее своему влиянию [2, с. 328]. В связи с этим подчеркивается, что при направлении молодежи учиться в зарубежные учебные заведения дело их воспитания попадает в чужие руки. Такие специалисты практически никогда не возвращаются на Родину, ибо за рубежом им никто не прививает любовь к своему Отечеству. А если и приезжают обратно, то их деятельность по возвращении состоит практически в слепом копировании западных образцов, без опоры на родную почву.

Атлантические страны в процессе развития капитализма почти полностью утратили свои традиционные культуры. Им трудно понять особость евро-азиатских народов, поскольку период колониализма воспитал в них уверенность в превосходстве европейско-американской культуры над культурами Евразии. Но нельзя забывать, что именно в национальных культурах, способных дать неповторимое и обобщающее видение общего мира человечества, создавались универсальные этические и эстетические ценности, те, что сегодня именуется традиционными ценностями. Традиционная культура демонстрирует слияние общечеловеческого и национального, глобального и регионального. Общие для всех народов нравственные ценности не препятствуют воспитанию в личности молодого человека «нравственной оседлости» (Д. С. Лихачев).

Традиционная культура являет собой источник социокультурных, социально-экономических и иных инноваций, которые неизбежно должны опираться на исторический опыт. В ней наличествует единство материального производства и духовной жизни. Эта культура пребывает в непосредственной связи с природной средой и со всей социальной практикой людей, с их общественным и семейным бытом, с обычаями, со всем укладом жизни. Она обладает такими важнейшими свойствами, как коллективность, традиционность, нравственность, оптимизм, преемственность.

Проблема включения традиционных ценностей в воспитание детей и юношества требует тщательного изучения и разработки методов введения этих понятий в жизнь современного социума. Напомним еще один термин – «мировоззренческие универсалии». В. С. Степин неоднократно подчеркивал: «Мировоззренческие универсалии выполняют в жизни общества такую же функцию, как и гены в живом организме. Они организуют в целостную систему сложный набор различных феноменов культуры и выступают в качестве базисных структур социоклада, играют роль своего рода ДНК социальной жизни». С точки зрения философа, «система мировоззренческих универсалий — это своеобразный культурно-генетический код, в соответствии с которым воспроизводятся социальные организмы». Смыслы мировоззренческих универсалий (категорий «природа», «космос», «пространство», «время», «человек», «справедливость» и т. д.), формируя целостный образ человеческого жизненного мира и выражая шкалу ценностных приоритетов соответствующего типа культуры, определяют, какие фрагменты из непрерывного обновляемого социального опыта должны попасть в поток трансляции, а какие должны остаться вне этого потока, то есть не передаваться новому поколению и не играть сколько-нибудь важной роли в его становлении. Тем самым они определяют, какие знания, верования, ценностные ориентации, целевые установки, образцы деятельности и поведения будут преимущественно регулировать поведение, общение и деятельность людей, формировать их социальную жизнь» [5, с. 18].

Традиционная культура содержит образец идеальной совершенной личности,

которую отличает, в первую очередь, высокая нравственность, духовное и физическое здоровье. У всех народов нравственность тесно связана с умением человека преодолевать трудности, выполнять определенные обязанности, проявлять волевые черты характера (упорство, терпеливость, настойчивость, инициативность). Народный идеал человека, как правило, связан с такими компонентами личности, как трудолюбие, ответственность, человечность, самостоятельность, ум, здоровье, любовь к Родине, уважительное отношение к представителям других культур и др. Выдающийся российский мыслитель и педагог Г. Н. Волков называет его «народным идеалом совершенного человека». Для его достижения выработалась народная педагогика, которая в реальности являет собой обучение и воспитание в процессе всей жизни. Ее применение имеет неопределимое значение в формировании высокообразованной, интеллигентной личности. Этнопедагогика выступает базисной характеристикой системы непрерывного образования [4]. Представители традиционных культур всегда знали: невежество в сочетании с безнравственностью особенно опасно. Необходимым представляется обратить особое внимание на те образцы, которым следует современная молодежь. Не богатырь-защитник Отечества, не Мастер (Учитель), не Иванушка-дурачок, который на самом деле оказывается умницей и человеком, способным находить выход из сложных ситуаций, выступает образцом для подражания. Прививаемый ныне индивидуализм вынуждает молодых людей менять свое поведение в семье, обществе, трудовом коллективе, ставить себя выше других и часто «идти по головам», строя свою карьеру. Этому, в частности, способствует и современная реклама (достаточно вспомнить девочку со скалкой из рекламного обращения покупать продукцию компании «Семейные традиции» или рекламное послание о планшете, который бабушка якобы использует как подставку под сковородку).

Традиционная культура играет важную роль интегратора общества. В ней в образно-художественной форме выражаются и религиозные, и социально-утопические, и нравственные, и правовые, и педагогические воззрения. Интегрирующей является пронизывающая всех их связь со средой обитания и жизнедеятельности, с трудовой деятельностью и бытом народа.

В этом отношении следует привлечь внимание к уникальному опыту сохранения, возрождения и развития традиционной культуры России. Российская культура как особая национальная культура складывалась в форме синтеза славянской, финно-угорской, тюркской, монгольской культур [6]. Такой опыт важен для новых государственных образований Евразии.

Во все времена знакомство с традиционной культурой является наиболее простым и в то же время мощным средством духовного развития подрастающего поколения. Приобщение ребенка с раннего возраста к культуре своего народа способствует возрождению генетической и культурной памяти детей и развитию их духовного потенциала. Целенаправленное ознакомление дошкольников с народной культурой представляет собой процесс решения совокупности различных педагогических задач, из которых, на наш взгляд, наиболее важной является формирование у детей общего представления о культуре своего народа, ее богатстве и красоте; развитие творческого потенциала, творческого самовыражения ребенка, формирование этических нравственных ценностей, лежащих в основе народной культуры. Традиционная культура позволяет гармонизировать социально-семейную среду, укрепляя отношения между поколениями. Следует отметить и такую важную задачу, как развитие у ребенка способности осознать свою принадлежность к определенной культуре. Среди детей и молодежи за последние годы явственнее стал обозначаться интерес к национальным культурным традициям и желание их освоить. Активное включение подрастающего поколения в мир традиционной культуры позволяет укрепить у детей и юношества национальный иммунитет, воспитать чувство любви к Отчизне, добропорядочность, ответственность, уважение к старшим;

сохранить психическое и физическое здоровье детей и юношества, развить творческие способности и уверенность в собственных силах, укрепить инициативность.

Традиционная культура является основой современной мировой культуры, корневой системой национальных культур. Ее генеральная функция есть «воспроизводство человеческого в человеке», воссоздание связей личности с общенародным, общечеловеческим при сохранении национальной укорененности. Исполнению этой функции препятствует почти полное прекращение ее научного изучения и отсутствие необходимой методологии ее включения в жизнедеятельность современного социума. В связи с этим полагаем важным привлечь внимание к необходимости расширения научных поисков в сфере традиционной культуры, в том числе народной философии, народного права, психологии, системы хозяйствования, обучения и воспитания, а также народной физической культуры (а не спорта).

Среди молодежи на уровне генетической памяти пока еще сохраняется интерес к традиционной культуре, но ей нужны истинные знания, а не суррогат, подделки под народное искусство, китчевая продукция ручного ремесла, что сегодня наблюдается в существующей реальности. Необходимо объединение усилий человека, общества и государства по сохранению традиционных ценностей и включению их в жизнь современного человека.

Литература

1. Блюменкранц, М. В. В поисках имени и лица. Феноменология современного ландшафта / М. В. Блюменкранц // Вопросы философии. – 2007. – № 1. – С. 47–60.
2. Панарин, А. С. Философия политики / А. С. Панарин. – М. : Новая школа, 1996. – 423 с.
3. Рязанов, В. Т. Будущее России, СНГ и евразийской цивилизации [Электронный ресурс] / В. Т. Рязанов // Евразийское интеграционное пространство: через взаимодействие цивилизаций к поиску альтернатив современной модели глобализации / Материалы ХУ Междисциплинарной дискуссии. – Режим доступа: http://www.nasledie.ru/politvne/18_20/kniga1/article. – Дата доступа: 12.06.2020.
4. Спирина, М. Ю. Народная художественная культура: теория и практика в современном социуме [Электронный ресурс] / М. Ю. Спирина. – Режим доступа: <http://birch-bark.info/articles-ru/54-narodnaja-hudozhestvennaja-kultura-teorija-i-praktika-v-sovremennom-sociume-mju-spirina.html>. – Дата доступа: 25.08.2020.
5. Степин, В. С. Философия и эпоха цивилизационных перемен / В. С. Степин // Вопросы философии. – 2006. – № 2. – С. 16–26.
6. Этнография восточных славян: Очерки традиционной культуры. – М. : Наука, 1987. – С. 50–80.

*Ткачёва М.Д.
(Республика Беларусь, г. Жлобин)*

КРАСНЫЙ БЕРЕГ. ТЕРРИТОРИЯ ПАМЯТИ

*Когда человек безразличен к памятникам
истории своей страны – он, как правило,
безразличен к своей истории*

Академик Д. С. Лихачёв

В современных условиях проблема сохранения историко-культурного наследия приобрела особую актуальность. Известный белорусский литературовед, критик, прозаик, публицист, профессор Адам Мальдис утверждает: «настоящее – это звено цепи между прошлым и будущим». Кто не знает прошлого, у того нет будущего. А часто ли мы заглядываем в историческое прошлое? И для этого не обязательно исследовать и изучать огромные территории. Ведь зачастую вполне достаточно обратить внимание на события, судьбы людей, историю одного населенного пункта.

Уникальным в этом плане является агрогородок Красный Берег Жлобинского района Гомельской области.

Сегодня Красный Берег – центр Краснобережского сельского совета, железнодорожная станция направления Минск – Гомель, входит в число достопримечательностей Гомельской земли, объединенных в туристический маршрут «Золотое кольцо Гомельщины».

Красный Берег расположен в четырех километрах от трассы М-5 Минск-Гомель, на железнодорожной станции с одноименным названием, в двадцати километрах от районного центра, города Жлобина.

Поэтическое название Красный Берег происходит от слова «красный» – красивый, то есть, красивые места на берегу реки Добосна.

С конца XIX века владельцем Красного Берега становится Михаил Семенович Гаттовский, позднее подаривший свое имение дочери Марии, выросшей в родительской заботе и любви. В скором времени управление имением по доверенности переходит к супругу Марии – Викентию Альфонсовичу Козелл-Поклевскому (рис. 1).



***Рис. 1. Внешний вид усадебного дома XIX века
Козел-Поклевских***

Викентий Козелл-Поклевский принадлежал к старинному дворянскому роду. Он – известный российский предприниматель, виноторговец, горно- и золотопромышленник, наследник асбестовой промышленности на Урале и первого регулярного пароходства по рекам Западной Сибири.

Внешний облик усадебного дома, построенного в 1893 году по проекту известного петербургского архитектора Виктора Александровича Шретера, выполнен в стиле модерн. Оригинальные эркеры, увенчанные чешуйчатыми шатрами, мансардные крыши, уникальная межэтажная лепнина, мистические фигуры горгулий у главного входа, причудливое цветочное решение придают зданию особую выразительность и необычайную привлекательность.

Внутри дома все удивляет, захватывает дух и сбивает с толку.

Парадные залы усадебного дома (всего их тридцать шесть) соответствуют определенному историческому периоду, не повторяются и представлены в разнообразных художественных стилях: романском, рококо, арабском, готическом, классическом, то есть,

это своеобразный путеводитель по истории архитектурных стилей.

Все металлические изделия: флюгер, засовы для окон, подвески для светильников, коньковые украшения на крыше были сделаны руками кузнечных дел мастера Константина Гензеля. Роскошь декора подчеркнута искусными орнаментами на стенах и потолках.

В настоящее время удивляет красотой салон в стиле рококо, бальный зал соответствует эпохе Людовика XVI; в столовой можно увидеть супропорты, расписанные известным польским художником и реставратором Александром Баравским; в зимнем саду внимание привлекает аутентичная керамическая плитка на полу, украшенная широко известным классическим орнаментом – меандрами.

Стоит отметить, что усадьба Козелл-Поклевских – единственная в Беларуси, в оформлении которой использовался редкий арабский стиль – альгамбра [1].

Альгамбра – архитектурно-парковый комплекс, расположенный в провинции Гранада Южной Испании. Орнаменты и арабская вязь образуют необычайно красивое сочетание. Альгамбру считают высшим достижением мавританского искусства в Западной Европе.

В Красном Береге, как и в Альгамбре, орнаменты и узоры увековечили изящество и мастерство мавританских мастеров.

Не уступает красотой своего внешнего вида флигель, расположенный рядом с усадебным домом.

Сохранились также винокурня, конюшня, ряд хозяйственных построек, кирпичная ограда с брамой вокруг территории усадьбы и парка.

Парк пейзажно-регулярного типа, площадью четыре гектара, заложен известным садовником Варшавы – Франтишеком Шаниором. Продуманная сеть дорожек делит парк на несколько зон, одна из которых примыкает к реке Добасна, притоку Днепра (рис. 2).



Рис. 2. Краснобережский парк расположен на берегу реки Добасна

Для каждой зоны характерны свои растения. В парке росли семьдесят три вида деревьев и кустарников, при этом восемь видов деревьев были очень редкими. Из хвойных – ели, лиственницы, пихты, сосна Веймутова. С ними соседствуют дубы, липы, ясень, бархат амурский и др.

Парк отличается компактностью. В северо-западной части парка разместилась всегда светлая, даже в самый пасмурный день, поляна. В центре поляны, диаметром примерно около сорока метров, находилась беседка. От реки через весь парк проходил небольшой канал с тремя мостиками в местах пересечения с прогулочными дорожками. Известно, что местные жители в парк не допускались. Сейчас Краснобережский парк занесен в Перечень памятников природы республиканского значения.

Хочу подчеркнуть, что в настоящее время несомненным достоинством музейного комплекса в Красном Береге является целостность, аутентичность дворца, горгулий, кованых изделий, лепнины и особая, умиротворяющая атмосфера.

Потому комплекс в н. п. Красный Берег внесен в Список историко-культурного наследия Республики Беларусь [2], его называют «жемужиной Гомельской области». Памятник включен в туристический маршрут «Золотое кольцо Гомельщины».

К огромному сожалению, показывать во всем величии этот прекрасный туристический объект очень сложно. В штате только два смотрителя (должно быть десять), нет в штатном расписании должности садовника парка и экскурсовода. Не в полной мере завершены в парке музеефикация и восстановительные работы.

Тем не менее, сотрудники музейного комплекса рады всем неравнодушным,

заинтересованным, увлекающимся историей посетителям.

Ведь в Красном Береге расположен еще один памятник белорусской истории – мемориальный комплекс, посвященный детям – жертвам Великой Отечественной войны. Мемориал призван не только хранить память о жертвах нацизма, детях, прошедших гитлеровский ад, он посвящён всем малышам, погибшим или выжившим на охваченной войной территории, независимо от расовой принадлежности, возраста, вероисповедания.

В Красном Береге немцы создали сборный накопительный пункт для детей в возрасте от восьми до четырнадцати лет, которых насильно отнимали у матерей в Жлобинском, Рогачевском, Стрешинском и других районах. Дети проходили медицинский осмотр, после чего их отправляли в Германию. Всего немцы вывезли тысячу девятьсот девяносто детей.



Рис. 3. Мемориал «Детям – жертвам войны»

Памятник спроектирован творческой группой заслуженного архитектора Беларуси Леонида Левина (рис. 3).

По замыслу автора, здесь раскрыты две темы и две идеи – война и мир в жизни ребёнка. Мемориал расположен в яблоневом саду. Центром композиции является площадь Солнца, как символ мира, тепла, жизни. Один из лучей, отходящих от площади Солнца, – луч Памяти. Скульптура одинокой девочки-подростка, школьные парты, детские рисунки, кораблик Мечты являются немymi свидетелями – символами трагедии маленького человека в годы военного лихолетья.

Посещение мемориала играет большую роль в патриотическом воспитании молодёжи, даёт возможность подрастающему поколению узнать и как бы пережить исторические события, а это очень важно для рационального осмысления исторического материала и его эмоционального восприятия.

Тем более важна историческая точность, правильная подача материала. К огромному сожалению, в Интернете приводится, тиражируется огромное количество непроверенной надуманной информации: о полной выкачке крови у детей в Красном Береге, об отрезанных пятках малышей, о сложенных свастикой детских трупах и т. д.

Научно-квалификационной комиссией при Государственном комитете по архивам и делопроизводству Республики Беларусь статус лагеря в Красном Береге установлен как пересыльно-накопительный. Подчеркиваю, не донорский, а пересыльно-накопительный!

Данные Интернета, ужасные «страшилки», не посетив мемориал и не услышав рассказ экскурсовода, преподносят, тиражируют слушателям и туристам некоторые мои коллеги- экскурсоводы, даже лекторы и преподаватели истории высших учебных заведений. И это очень серьезная проблема. Приходится объяснять, оправдываться, показывать документы, так как на мемориал едут не только белорусы, а и немцы, итальянцы, россияне, французы, узбеки, украинцы.

Кстати, среди почетных гостей музейного комплекса – Чрезвычайные и Полномочные послы Венгрии Ж. Чутору, Молдовы – В. Сорочак; консул Посольства Франции в Беларуси А. Бенштейн; бригадный генерал, военный атташе посольства Венесуэлы Г. Барбоса; министр по налогам и сборам С. Наливайко; архиепископ Гомельский и Жлобинский Стефан; историк моды А. Васильев; члены и сотрудники Евразийского суда; председатель Следственного комитета Российской Федерации А. Бастрыкин и многие другие.

Джакомо Мария Олива, директор Епархиального музея в итальянском городе Джерасе, в книге Почетных гостей оставил запись следующего содержания: «Цивилизация народа измеряется, оценивается по сохранности исторических ценностей. Усадебный комплекс и мемориал – свидетели великой цивилизации».

Оценить великолепие музейного комплекса «Красный Берег» можно, только побывав здесь. Приезжайте!

Литература

1. Urbanski, A. Memento kresowe. – Warszawa, 1929. – s. 97–99.
2. Пастанова Савета Міністраў Рэспублікі Беларусь ад 14 мая 2007 г. – № 578.

*Хворастаў Д.В.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)*

ГІСТОРЫЯ І СУЧАСНЫ СТАН ВОЇНСКІХ ПАХАВАННЯЎ ПЕРШАЙ СУСВЕТНАЙ ВАЙНЫ НА ТЭРЫТОРЫІ БЕЛАРУСІ

Першая сусветная вайна прыйшла на тэрыторыю Беларусі пасля адступлення расійскіх войскаў восенню 1915 г., калі вораг быў спынены на нашай зямлі. У выніку чаго быў створаны фронт, які праіснаваў тут два з паловай гады і перакрэсліў шлях наступу германскім войскам углыб Расійскай імперыі.

На тэрыторыі Беларусі ўздоўж стабільнай лініі фронту і ў тылавых зонах двух супрацьпастаўленых армій засталася вялікая колькасць воінскіх могілак і брацкіх магіл расійскіх, нямецкіх і аўстрыйскіх салдат і афіцэраў [1, с. 384]. Ваеннаслужачыя абодвух бакоў гінулі не толькі ў перыяд маштабных баявых аперацый, але і ў перыяд “мірнага” зацішша – ад кулі снайпера, выпадковых сутычак, нярэдка прарываў германскай і рускай кавалерыі, няшчасных выпадкаў і хвароб. У выніку прыфрантавая зона пакрылася мноствам магіл – брацкіх і адзіночных [8, с. 17].

Хавалі загінуўшых з пашанай і з адпаведным рэлігійным абрадам. Для пахаванняў абіралі найбольш прыдатныя месцы – пагоркі, палі, лясы. Таксама пахаванні праводзіліся і ў населеных пунктах, на тэрыторыі грамадзянскіх могілак, каля цэркваў і касцёлаў [8, с. 18].

Звычайна воінскія могілкі ўяўлялі сабой агароджаную тэрыторыю, дзе размяшчаліся рады магіл з драўлянымі крыжамі. На змешаных пахаваннях магілы расійскіх войнаў адрозніваліся ад нямецкіх і аўстрыйскіх толькі зробленай па праваслаўнаму канону ніжняй дыяганальнай перакладной на крыжы. На вялікіх па памеру рускіх воінскіх могілках часта ўзводзілася капліца ці помнік у выглядзе абеліска. Немцы, як правіла, усталёўвалі на сваіх могілках агульныя каменныя ці цагляныя помнікі ў выглядзе высокага трапецыяпадобнага ці цыліндрычнага пастамента-тумбы, на якім зверху ўзводзілася фігура арла ці ільва, якія сімвалізавалі смеласць і адвагу [1, с. 384]. Афармленне магіл яшчэ залежала ад аддаленасці фронту, адлегласці размяшчэння ворага. Калі дазваляў час, то салдаты, якія праводзілі пахаванне, імкнуліся нейкім чынам абазначыць сваё стаўленне да памерлага (службовае, таварыскае) [4, с. 50].

16 снежня 1919 г., была створана нямецкая гуманітарная грамадская арганізацыя, задачай якой з’яўлялася добраўпарадкаванне і стварэнне новых могілак нямецкіх салдат за межамі Германіі, а таксама збор дадзеных аб нямецкіх воінскіх пахаваннях за мяжой. Арганізацыя атрымала назву “Народны саюз Германіі па догляду за ваеннымі пахаваннямі”, а яе афіцыйным лозунгам сталі словы – “Прымірэнне над магіламі – праца ў імя міру” [7].

Згодна з руска-германскай Дадатковай дамовай, да Брэст-Літоўскага мірнага дагавора ад 3 сакавіка 1918 г. абодва бакі абавязваліся шанаваць і ўтрымліваць у парадку магілы ваенных і грамадзянскіх асоб іншага боку. Але Брэст-Літоўскі мірны дагавор, як вядома, быў ануляваны, а ў сістэму міжнародных дагавораў і пагадненняў Версальскай сістэмы СССР не ўвайшоў [5, с. 25].

Падзеі Першай сусветнай вайны ў многім засталіся “белай плямай” у гісторыі

СССР на працягу доўгага часу. Рэвалюцыя 1917 г. і грамадзянская вайна як бы запаланілі сабою больш даўнія падзеі, а савецкая ідэалогія не дазваляла аб'ектыўна ацаніць перадумовы, планы і вынікі Першай сусветнай вайны [6, с. 7]. Забвенне чакала і помнікі на тэрыторыі БССР.

У 1921–1939 гг. Заходняя Беларусь знаходзілася ў складзе Польшчы. Значная частка воінскіх пахаванняў рускай, нямецкай і аўстрыйскай армій апынулася на гэтай тэрыторыі.

Польшча ўзяла на сябе абавязкі па добраўпарадкаванні воінскіх пахаванняў згодна з арт. 225 Версальскага дагавора. Акрамя таго, абавязкі па захаванні гэтых аб'ектаў ўскладаў Рыжскі мірны дагавор ад 18 сакавіка 1921 г. Паводле распараджэння польскага ўрада ад 27 жніўня 1922 г. пытанні па нагляду за воінскімі пахаваннямі былі ўскладзеныя на Міністэрства грамадскіх работ Польшчы. На тэрыторыі Заходняй Беларусі на ўзроўні ваяводстваў былі створаны акруговыя дырэкцыі грамадскіх работ, а пры іх адмысловыя сектары воінскіх пахаванняў. Непасрэднай працай па добраўпарадкаванні ваенных могілак і мемарыялаў, акрамя адміністрацыйных структур, займаліся грамадскія арганізацыі, напрыклад, агульнапольскае Таварыства аховы пахаванняў, а таксама парафіі праваслаўнай і каталіцкай цэркваў [3, с. 4].

Пасля 1939 г. Заходняя Беларусь увайшла ў склад БССР. Па ідэалагічных матывах добраўпарадкаванні воінскіх могілак і брацкіх магіл салдат, якія загінулі падчас Першай сусветнай вайны, на дзяржаўным узроўні не праводзілася. Тым больш, падзеі Другой сусветнай вайны надоўга адкінулі і так слабую памяць аб Першай сусветнай вайне ад увагі насельніцтва і дзяржаўнай улады. Гэта з'яўлялася галоўнай прычынай абьякавага стаўлення да помнікаў. Выключэнне складае невялікая колькасць брацкіх магіл расійскіх салдат, на якіх былі ўстаноўлены невялічкія помнікі, альбо памятныя знакі – у вёсцы Нягневічы Навагрудскага раёна, Камары і Мядведзіна Вілейскага раёна, Скробава Баранавіцкага, Брусы, Чарэмшыцы, Мядзельскага, Шашаны Пінскага і інш. [2, с. 667] А што датычыцца ўсходняй часткі БССР, то пераважная большасць пахаванняў, якія знаходзіліся ў тылавой зоне рускіх войск, да нашых дзён не захаваліся. Часта іх была знішчана ў працэсе будаўнічай і іншай гаспадарчай дзейнасці, а могілкі, якія размяшчаліся ў лясах і палях, з цягам часу зраўняліся з навакольным ландшафтам [1, с. 384]. Лакалізаваць іх магчыма толькі з дапамогай архіўных крыніц.

Новы перыяд, звязаны з аднаўленнем і ўладкаваннем воінскіх пахаванняў часу Першай сусветнай вайны на тэрыторыі рэспублікі пачаўся з канца 1980-х, калі праца ў даным напрамку стала больш актыўнай. Варта адзначыць, што ініцыятыва зыходзіла ў асноўным ад прыватных асоб, грамадскіх арганізацый і рэдка ад мясцовых арганізацый [8, с. 19].

Сур'ёзную працу па аднаўленні і ўладкаванні воінскіх пахаванняў праводзіць Народны саюз Германіі па догляду за ваеннымі магіламі. З сярэдзіны 1990-х гг. да гэтага часу намаганнямі гэтай арганізацыі на тэрыторыі Беларусі былі адноўлены і ўладкаваны каля 30 могілак Першай сусветнай вайны, на многіх з якіх пахаваны не толькі нямецкія, але і салдаты рускай арміі [2, с. 668].

Асобна неабходна згадаць Вілейскі раён, дзе вядомы беларускі мастак Барыс Цітовіч ужо шмат гадоў працуе над стварэннем у рэгіёне мемарыяльнага комплексу своеасаблівага музея пад адкрытым небам, які прысвечаны Першай сусветнай вайне. Па яго ініцыятыве адноўлены лазарэтныя могілкі расійскіх салдат каля вёскі Заброддзе. Прыведзена ў парадак пахаванне ў вёсцы Жарсцвянка, у 2003 г. пастаўлены вялікі помнік-крыж на месцы былых могілак у вёсцы Рускае Сяло і інш.

Цэнтральнай падзеяй аднаўлення памяці аб Першай сусветнай вайне стала ўрачыстае адкрыццё мемарыяла на месцы Мінскіх Брацкіх воінскіх могілак дзе было пахавана каля 5 тыс. салдат Рускай Імператарскай арміі, якія загінулі ў час Першай сусветнай вайны. На могілках узведзена мураваная капліца, побач з якой размешчаны

бронзавыя пліты з імёнамі 2 500 пахаваных на могілках афіцэраў і салдат рускай арміі.

Згодна з даследаваннем А. В. Шаркова “Воинские захоронения Первой мировой войны в Беларуси”, на 2010 г. на тэрыторыі Рэспублікі Беларусь знаходзіцца 249 воінскіх пахаванняў гэтага перыяду [9].

Варта адзначыць што сучасны стан могілак вельмі моцна залежыць ад месца знаходжання. Большая частка могілак і пахаванняў знаходзяцца ў населеных пунктах (гарадах і вёсках), альбо побач з імі. За населенымі пунктамі – каля дарог, у палях і г. д., знаходзіцца больш за 20 месцаў пахаванняў Першай сусветнай вайны. Нярэдка выпадак знаходжання іх на тэрыторыі грамадзянскіх могілак, такіх месцаў налічваецца каля 45. І самая недаступная частка могілак, у сэнсе іх захаванасці, знаходзіцца ў лясах і цяжкадаступнай мясцовасці [2, с. 672].

Немалая колькасць помнікаў, пачынаючы з сярэдзіны 1990-х гг., адноўлена і уладкавана Народным саюзам Германіі па догляду за ваеннымі пахаваннямі. Таксама адносная большасць догляду праводзіцца мясцовымі жыхарамі і адміністрацыяй, прычым амаль палова помнікаў добраўпарадкавана, там пастаўлены, альбо адноўлены памятныя знакі. Існуе частка пахаванняў, якія знаходзяцца ў здавальняючым стане, хоць рэгулярнага догляду за імі не назіраецца [2, с. 675].

Адной з галоўных праблем сёння з’яўляецца несанкцыянаваны раскоп могілак. Па назіраннях В.А. Богданава, раскоп пахаванняў адбываўся прыкладна на 30 могілках Першай сусветнай вайны, у асноўным размешчаных у лясах. Гэта вялікая лічба (15% ад агульнай колькасці) і сур’ёзная праблема, якая мае грамадскае значэнне [2, с. 678].

Трэба сказаць, што гістарычны лёс помнікаў Першай сусветнай вайны быў дастаткова складаным. На працягу гісторыі адбываліся як станоўчыя, так і негатыўныя працэсы. У выніку чаго на сучасным этапе воінскія могілкі і месцы пахаванняў Першай сусветнай вайны, крыху больш за 50% знаходзяцца ў добрым і здавальняючым стане: большасць з іх адноўлены, уладкаваны, за імі ажыццяўляецца догляд. Аднак гэта складае толькі каля паловы ад агульнай колькасці. Астатнія могілкі у той ці іншай ступені можна аднесці да катэгорыі праблемных. Яны альбо закінутыя, альбо не пазначаныя як месцы пахаванняў, некаторыя знаходзяцца пад пагрозай поўнага знікнення.

Літаратура

1. Белявина, В. Н. Беларусь в годы Первой мировой войны / В. Н. Белявина. – Минск : Беларусь, 2013. – 398 с. : ил.
2. Богданов, В. А. Воинские захоронения Первой мировой войны на территории Беларуси: современное состояние / В. А. Богданов // Беларусь у гады Першай сусветнай вайны. Смаргоншчына: трагедыя, гераізм, памяць. Матэр-лы міжнар. нав.-практ. канф. – Мінск : Чатыры чвэрці, 2009. – С. 666–678.
3. Вабішчэвіч, А. М. Стан і захаванне воінскіх пахаванняў Першай сусветнай вайны ў Заходняй Беларусі ў 1921–1939 гг. / А. М. Вабішчэвіч // Беларускі гістарычны часопіс. – 2014. – № 9. – С. 15–22.
4. Великая война: сто лет / под ред. М. Ю. Мягкова, К. А. Пахалюка. – М. ; СПб. : Нестор-История, 2014. – 324 с.
5. Военно-историческое наследие Первой мировой войны в Республике Беларусь и Российской Федерации: проблемы изучения, сохранения и использования : сб. науч. ст. / ГрГУ им. Я. Купалы ; редкол. : А. Н. Нечухрин (гл. ред.) [и др.]. – Гродно : ГрГУ, 2016. – 271 с.
6. История войн XX века в памятниках их участников : Каталог / сост. Е. В. Суздальцев [и др.]. – М. : НИИЦентр, 2009. – 400 с. : ил.
7. Народный союз Германии по уходу за военными могилами. Краткая информация [Электронный ресурс] // Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge e.V. – Режим доступа: <http://www.volksbund.de/ru/volksbund.html>. – Дата доступа: 16.03.2019.

8. Последний приют солдата = Letzte Ruhestdte für die Soldaten / А. В. Шарков [и др.]. – Минск : Звезда, 2014. – 208 с. : ил.

9. Шарков, А. В. Воинские захоронения Первой мировой войны в Беларуси = Soldatengrabanlagen aus dem Ersten Weltkrieg in Belarus / А. В. Шарков. – Минск : НАРБ, 2010. – 188 с.

Цяпкова Т.К.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ГАРАДОЦКІ ЖНІЎНЫ ВЕРБАЛЬНА-АБРАДАВЫ КОМПЛЕКС

Жніўную творчасць як самабытны пласт традыцыйнай беларускай культуры даследавалі не толькі фалькларысты. Навуковы інтарэс да гэтай тэматыкі праяўлялі таксама этнолагі і этнамузыкалагі, пра што сведчаць грунтоўныя зборнікі як уласна песень, так і тэарэтычныя працы. У навуковай літаратуры жніўны вербальна-абрадавы комплекс асэнсоўваўся ў межах усяго сабранага фактычнага матэрыялу. У той жа час яго лакальна-рэгіянальная спецыфіка, як правіла, заставалася па-за ўвагай вучоных. А жніўная творчасць Гарадоччыны надзвычай каларытны і адметны феномен нават на фоне ўсяго найбагацейшага беларускага жніўнага фонду. Аналізу гарадоцкага жніўнага вербальна-абрадавага комплексу і прысвечаны дадзены артыкул.

Жніво на Гарадоччыне, як некалі ў мінулым і па ўсёй Беларусі, пачаналася зажынкамі. У абрадавым плане гарадоцкія зажынкi не адрозніваліся ад зажынак у іншых мясцовасцях Беларусі. Збіраліся некалькі жнеек і ішлі на поле. Зразумела ж, кожная ішла на свой загон. Зыходзячы з таго, што інфарматары паведамлялі, яны *“першыя тры разы атрэжуць і назвяжуць пучком яго, а патам за ікону кладуць”* (Зап. у 1998 г. у в. Маскаленяты ад Маісеенка Сцепаніды Міхайлаўны, 1908 г. н., Мажуровай Вольгі Дзмітрыеўны, 1926 г. н., Сафронавай Марыі Канстанцінаўны, 1919 г. н.). З пашанай і належнай народнай паважлівасцю да першага зажынкавага снапа распавядала Мандрык Ніна Міхееўна, 1927 г. н., з в. Вярэчча: *“Бывала, как атажнуць первы зажынак, атажнуць нескалька там, пястку жыта прынясуць і абязацельна ў кут паставяць, за ікону дажа заложачь. За то, што эта счытаецца як святое. Вот всегда ў куце абразы вісяць і тады этае жыта стаіць там, пакуль этае жыта ўсё пажнуць і памалоцюць”*.

Цяжка меркаваць, жнейкі працягвалі жаць, або з гэтымі першымі зажынальнымі снапкамi ішлі дахаты, а ўжо назаўтра пачыналася гарачая жніўная пара. Гэта меркаванне як дапушчэнне грунтуецца на тым, што звычайна на Беларусі зажынкi адбываліся адвечоркам, калі нажыналі толькі адзін сноп, які забіралі дахаты. Але на Гарадоччыне магла назірацца і такая карціна. Жнейка варыла два яйкі, і з імі ішла на сваё поле. Нажаўшы першы сноп, яна садзілася на яго і з’ядала гэтыя яйкі, пасля чаго працягвала жаць (Зап. у 1998 г. у в. Бычыха ад Буруновай Лідзіі Мікалаеўны, 1913 г. н.). А вось інфарматар Сафронава Марыя Канстанцінаўна, 1919 г. н. з вёскі Маскаленяты, заўважыла, што праз першы нажаты сноп неабходна было куляцца, каб не балела спіна ў час жніва. Гэтая ж інфарматар сцвярджала таксама, што з такой жа мэтай куляліся, пачуўшы першы гром, а яшчэ маглі трэсці агароджу. Заканчвалася ж жніво дажынкамі. Але на Гарадоччыне для заключнай фазы жніва характэрным было выкарыстанне паняцця *“абжынкi”* замест слова дажынкi. Гэты завяршальны момант жніва на Гарадоччыне маглі абазначаць як *“іграць казла”*.

У час жніва жнейкі спявалі тыя песні, якія адпавядалі ў кожным канкрэтным выпадку іх эмацыянальна-псіхалагічнаму стану, пачуццям, роздумам. Тут маглі быць не толькі жніўныя песні, але і тыя, якія спяваліся ў любую пару года і якія можна назваць лірычнымі пазаабрадавымі. Выконваліся гэтыя песні звычайна па дарозе на поле, у час кароткіх перапынкаў і па дарозе дадому. А калі жніво набліжалася да завяршэння, тады

Ўжо спявалі дажынкавыя, ці, як кажуць мясцовыя жыхары, “абжынкавыя” песні. Сярод іх сустракаюцца як уласна традыцыйныя тэксты, так і тэксты, у якіх адлюстраваны павевы новай рэальнасці. Калі ў даваенны час, да Другой сусветнай вайны, гаспадара ў песнях называлі гаспадаром, панам, называлі яго канкрэтнае імя, то пасля вайны з усталяваннем саўгасна-калгаснага ладу гаспадаркі на зямлі, калі ў сталы ўжытак сялян-земляробаў увайшлі такія паняцці як брыгадзёр, старшыня, дырэктар, то ў дажынкавых песнях да “гаспадара” звяртаюцца ўжо як да “*таварыша-гаспадзіна*”, што знайшло адлюстраванне ў песні “Як на нашай ніўкі”, запісанай у в. Марчанкі ад Баранавай Алімпіады Філіпаўны, 1938 г. н. У дасціпным для народа гумарыстычным тоне спяваецца, што “*таварыш-гаспадзін*” не пытаецца, ці многа нажалі, а пытаецца, ці многа сядзелі, што трапна характарызуе яго як нейкага начальніка. А ў адказ гучыць, што нажалі “*сем коп*”, “*дзівяноста кырагод*” і “*адзін лішнінскі снапок*”. Інфарматар паведаміла збіральніку, што далей тэкст песні не памятае. Але можна меркаваць, што гэты “*лішнінскі снапок*” і ёсць заключны пажынальны снапок, які ўручаўся “*гаспадару поля*”.

У сувязі са сказаным неабходна адзначыць, што гэты апошні абжынальны снапок на Гарадоччыне маглі называць і “*казлом*”, і “*барадой*”. Але у 1986 годзе ў г. Гарадку ад Кавалёвай Домны Спірыдонаўны, 88 гадоў, быў запісаны надзвычай цікавы тэкст, які налічвае ўсяго толькі чатыры радкі. У ім спяваецца, што “*адзін лішні снапок*” прызначаецца гаспадару на вянок: “*Да мяне што поп, / Адзін лішні снапок. / Адзін лішні снапок / Хазяіну на вянок*”.

Занатавана таксама цікавае этнаграфічнае апісанне пра “*казу*”. Паводле інфарматараў з вёскі Вярэчча, няспрытная жнейка застаецца “*на казе*”, гэта значыць, што яна не паспявае за астатнімі жнеямі. Тады гучала наступнае: “*Ляжала, ляжала і на козаньке асталась. Вы й мяне пагадзіце – сіву козаньку падажніце*”. А ў адказ чулася: “*Лучша будзем дажыдаці, чым сіву казу дажынаці*”. Як можна меркаваць, гэта быў час кароткага перадыху, калі жнейкі маглі спяваць песні, і можна было пачуць, што свякроўка не мамка, свёкар не татка, яны лазню не вытапяць, а мамка, шкадуючы дачушку, вытапіць баню калінаю і папарыць бузінаю. Інфарматары адзначалі, што ўсё гэта “*старынныя песні*” (Зап. у 1986 г. у вёсцы Вярэчча ад Мандрык Ніны Міх’ееўны, 1927 г. н., Павядзёнак Марыі Васільеўны, пад 80 гадоў, Качанавай Ніны Дзмітраўны, 1917 г. н.).

Пры заканчэнні жніва жнеі пакідалі невялікі лапак нязжатага жыта, “*баряду*”. Падарожна, вяртаючыся да тэмы “*іграць казла*”, паводле інфарматара з в. Маскаленяты Сафраонавай Марыі Кузмінішны, 1919 г. н., як можна зразумець, гэтыя некалькі жытніх каласоў называліся “*казлом*”. І гэтыя каласы завязваліся хахлом, па сутнасці гэтаксама як і першы зажынальны снапок. Паколькі інфарматар апавядала пра рэаліі жыцця пяцідзiesiąтых – шасцідзiesiąтых гадоў мінулага стагоддзя, то яна згадала і пра такую характэрную для таго часу постаць як брыгадзёр. Ён прыходзіў на поле і прыносіў жнейкам пачастунак. А тыя садзіліся “*кругом вакол казла*”, частаваліся і спявалі песні. Пры гэтым брыгадзёру вешалі на шыю папярэдне сплечены з каласоў вянок. Усе гэтыя пералічаныя складнікі, як можна меркаваць, і ўтвараюць паняцце “*іграць казла*”, гэта значыць абжынкi, а не толькі заключныя абжынальныя жытнія каласы.

Працягваючы размову, адзначым наступнае. Апрача згаданага вышэй запісу, пра “*баряду*” спяваецца яшчэ ў адной песні, занатаванай у 1964 годзе ў в. Целяшова ад Грыбалёвай Марыі Васільеўны, 80 гадоў. У ёй казёл дзівуецца на баряду, аблітую дзэгцем, а абліта яна дзэгцем ў Яўхімкі. Як можна меркаваць, гэта азначала, што жніво ў яго яшчэ не завяршаецца. А ў Сямёна жніво завяршаецца і барада абліта мёдам. “*Мядовая барада*” і сведчыла пра завяршэнне жніва. Гаспадар павінен быў аддзячыць жнеек адпаведным чынам, у адной з дажынкавых песень ён прапаноўваў жнейкам стакан мёду, тры вядры гарэлкі і сыр на талерцы (Зап. ў 1978 г. у в. Шмані ад Кіраёнак Ганны Якаўлеўны, 1902 г. н.). А па дарозе з поля жнейкі ў адным выпадку маглі ісці з вянком і спяваць: “*Ай-ё! / Пераймі сваё дабро / У шурокае гумно. / Ай-ё!*” (Зап. у 1964 г. у в. Целяшова ад

Грыбалёвай Марыі Васільеўны, 80 гадоў). У другой жа песні “Як на нашай ніўкі”, запісанай у той жа вёсцы ад Конышавай Тамары Іванаўны, 1914 г. н., спяваецца, што гаспадару-пану прызначаецца сноп і вянок, а жнейкам – гарэлка і мядок.

Тыповымі для жніўных песень Гарадоччыны з’яўляюцца матывы нялёгкай жаночай долі ў сямейным жыцці, узаемаадносін з бацькамі мужа, цяжкай фізічнай працы. У песні “Ой, літала пчолка па шчырыму бору” (Зап. у 1978 г. у в. Шмані ад Кіраёнак Ганны Якаўлеўны, 1902 г. н.) спяваецца, як дзяўчына хадзіла па полі, шукала родную мамку, а знайшла ліхую свякроўку. Свякроўка рана будзіць, прымушае малоць па тры зерні ў цяжкіх жорнах. А нявестка маладзенькая, сілы на цяжкія жорны не хапае, і смеласці на слова ў адказ няма. А ў песні “Дума мая вялікая” (Зап. у 1991 г. у в. Маскалянты ад Вобрыкавай Ганны Іванаўны, 1910 г. н.) распавядаецца, што маладая жанчына хацела б узяць у зары ключы ды прыбавіць дня да ночы, каб ночка была даўжэйшай, і расказаць маці пра ўсё сваё гора. Жніво заўсёды патрабавала вялікіх фізічных і эмацыянальна-псіхалагічных высілкаў. Калі пагода была спрыяльнай, то жнейкі працавалі на полі не пакладаючы рук. За гэтую сваю цяжкую працу яны спажывалі “кашу з маслам”, але прасілі і аблачынкі, каб адпачылі іх сярэдзінкі. Пра гэта спяваецца ў песні, запісанай у 1991 годзе ў в. Кавалёўцы ад Сямёнавай Еўфрасінні Паўлаўны, 1918 г. н.: “*А дай, Божа, пагоданьку, / А дай, Божа, пагоданьку / Да на нашу работаньку. / А дай, Божа, болачынку, / А дай, Божа, болачынку / Да на нашу сярэдзінку. / Мы ў пагодку парабляем, / Мы ў пагодку парабляем, / Кашы з маслам паедаем. / А ў нянасце, а ў нянасце / Пагуляем, пагуляем. У-у!*”.

Да ліку жніўных песень на Гарадоччыне інфарматыры адносяць і творы на тэматыку касьбы. Як можна зразумець, такое меркаванне мясцовых жыхароў грунтуецца на аснове сугучнасці эмацыянальна-псіхалагічнай настроёнасці, пачуццёвай сферы. Дарэчы, такога ж меркавання прытрымліваўся і вядомы беларускі фалькларыст Арсень Ліс [1]. З аднаго боку, гэтыя песні можна разглядаць як самастойныя, але, з другога боку, інфарматыры лічаць іх за жніўенскія таму, што па сваёй лірычна-інтанацыйнай складовай яны сугучныя ўсёй палітры жніўенскай паэзіі. Да гэтага неабходна яшчэ дадаць, што касьба травы як фізічны працэс доўжылася ўсё лета. І, канешне ж, у той ці іншай ступені гэтая праца выконвалася і ў час жніва. Тыповымі матывамі для гэтых песень з’яўляецца нараканне касца на тое, што ў яго і “каса тупа” і “жонка глупа”. Але ўсяму можна даць рады. Касу трэба тачыць “трыпалачкай” ці “кляўцом”, а жонку трэба вучыць “качалачкай” ці “дубцом”. Жарты жартамі, а гэтыя песні яшчэ раз сведчаць пра нялёгкую жаночую долю ў сямейным жыцці. Яшчэ адна песня падобнай тэматыкі, запісаная ў в. Фралова ад Еўстаф’евай Ганны Мацвееўны, 1892 г. н., пазначаецца як летняя. Гэты тэкст адрозніваецца ад папярэдніх тым, што ў ім даецца парада аб неабходнасці тупую касу тачыць, а жонку – вучыць. Праўда, ў ёй не ўпамінаецца ні качалачка, ні дубец. Але ўсе гэтыя песні аб’ядноўваюцца ў адным. Маладая пара, як хлопец, так і дзяўчына, раслі і выхоўваліся ў розных сем’ях, у якіх быў свой уклад жыцця. Апрача гэтага да афармлення сямейнага статусу пэўную вольніцу і паслабленні ў гаспадарчых занятках мелі як хлопцы, так і дзяўчаты. Пры гэтым яны мелі магчымасць назіраць за ўзаемаадносінамі бацькоў і іншых прадстаўнікоў старэйшых пакаленняў на прыкладзе ўласнай сям’і. У пэўнай ступені, пабраўшыся, хлопец і дзяўчына – маладыя муж і жонка – капіруюць той тып сямейных узаемаадносін, які быў характэрны для іх сем’яў. Але ўласнага сямейнага вопыту ў іх яшчэ не было. І паколькі маладая дзяўчына прыходзіла ў чужую сям’ю, то зразумела, што для гарманізацыі стасункаў, як са свякроўкай так і са свёкрам, не кажучы ўжо пра іншых членаў сям’і маладога, патрабаваўся пэўны адаптацыйны перыяд, калі адбываўся працэс прыцірання і прывыкання. Вось гэтыя кантэксты і стаяць за згаданымі песнямі.

Такім чынам, гарадоцкі жніўны комплекс, з аднаго боку, знаходзіцца ў рэчышчы агульнабеларускай жніўнай творчасці, а, з другога, вылучаецца шэрагам падрабязнасцей,

уласцівых дадзенай мясцовасці. Да іх ліку адносіцца нярэдка спецыфічная тэрміналогія, напрыклад, “мядовая барада”, “каза”, “казёл”, абжынкi (дажынкi) і інш. Маецца таксама ў жніўным комплексе Гарадоччыны і свая камунікацыйная спецыфіка, часам жартоўная: неруплівая жнейка заставалася “на казе”, гэта значыць не паспявала за астатнімі. Як бачна, жартоўнае і сур’ёзнае месцяца побач і ў гарадоцкай жніўнай творчасці. Можна сцвярджаць, што як лакальна-рэгіянальная спецыфіка гарадоцкага жніўнага комплексу сваімі гранямі судакранаецца з агульнабеларускім, так і агульнабеларускі жніўны комплекс адлюстроўваецца ў гарадоцкім.

Літаратура

1. Паэзія беларускага земляробчага календара / Акадэмія навук Беларускай ССР, Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – С. 61.

Чавус С.Э.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ПОМНІК ДРАЎЛЯНАЙ ПЛАСТЫКІ КАНЦА XVII СТАГОДДЗЯ СА ЗБОРУ НАЦЫЯНАЛЬНАГА МАСТАЦКАГА МУЗЕЯ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ. УДАКЛАДНЕННЕ АТРЫБУЦЫІ.

У зборы Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь захоўваюцца створкі дзвярэй, атрыбутаваныя як Царскія вароты з выявамі святога Сімяона Стоўпніка, святога Мікалая і чатырох евангелістаў, час стварэння – каля 1690 года. Вядома, што яны паходзяць з Юраўскай (Георгіеўскай) царквы горада Віцебска. Да вайны твор знаходзіўся ў Віцебскім аддзяленні Беларускага дзяржаўнага музея (№ 376). У 1955 годзе ў якасці вяртання даваенных фондаў трапіў у Дзяржаўны мастацкі музей БССР (мал. 1).

У памятнай кніжцы Віцебскай губерніі за 1865 год маецца нарыс Аляксандра Семянтоўскага з падрабязным апісаннем старой драўлянай царквы святога Георгія, прыпісанай да Багаяўленскага прыходу ў Віцебску. Адзін з фрагментаў гэтага апісання ўяўляе для нас асаблівую цікавасць. Аўтар піша: *“нельзя не астановіцца пердъ дверью церкви; оригинальность ея, носящая на себе следы глубокой старины, невольно приковывает внимание посетителя. Дверь эта двухсторонняя, при значительной ширине весьма низка, съ полукруглымъ верхомъ; на обоихъ половинахъ ея глубокой резьбой изображены: вверху Св. Николай Чудотворецъ и Симеонъ Столбникъ, а пониже – четыре Евангелиста. Изображенія отделяются другъ отъ друга особыми рисунками, кои, равно какъ и фигуры святыхъ, раскрашены разными красками. Резныя надписи названій святыхъ начертаны частію греческими, частію русскими буквами”* [6, с. 168].



Мал. 1. Створкі дзвярэй Георгіеўскай (Юраўскай) царквы горада Віцебска. Каля 1690 года. Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь

Нарыс А. Семянтоўскага вядомы даследчыкам старажытнабеларускай пластыкі, у прыватнасці Н. Ф. Высоцкая спасылаецца на яго ў каталогу “Скульптура і рэзьба Беларусі XII–XVIII вв.” Тым не менш, айчынныя мастацтвазнаўцы ніяк яго не каментуюць [2, с. 104].

На наш погляд, нельга не заўважыць, што ў прыведзеным фрагменце нарыса апісанне дзвярэй царквы вельмі нагадвае разглядаемы музейны прадмет. Супадаюць наступныя дэталі: унікальнае спалучэнне святых, арнаментыка, надпісы часткова

грэцкага, часткова кірылічнага шрыфту. У той жа час, маюцца і пэўныя адрозненні: паўкруглае завяршэнне і “значная шырыня” (шырыня вядомага нам помніка – 98 сантыметраў; яе наўрад ці можна лічыць значнай у дачыненні да ўваходных дзвярэй нават невялікай драўлянай могілкавай царквы).

Такім чынам, перад намі паўстае пытанне, ці можна вызначыць разьбяныя створкі варот з калекцыі Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь і апісаныя А. Семянтоўскім уваходныя дзверы як адзін прадмет.

Адзначым, што А. Семянтоўскі прыводзіць таксама і апісанне ўнутранага выгляду царквы: “Внутри церковь обтянута холстомъ, выкрашеннымъ желтою краскою; местами на немъ изображены событія изъ ветхаго и новаго заветовъ. На левой стороне иконостаса и въ олтаре стоятъ на подставкахъ, совершенно почерневшія, резныя изображенія Спасителя в сидячемъ положеніи, съ накинутымъ на плеча плащами, на первомъ – парчевого, а на последнемъ – краснаго суконнаго. Изображенія эти, какъ несоответствующія духу православія и времени, как-то болезненно сжимають сердце, возбуждая въ голове посетителя воспоминанія о событіяхъ, на кои хотелось бы накинуть завесу забвенія”. У гэтым фрагменце асноўнае, на што звяртае ўвагу даследчык, – наяўнасць у царкве старой, верагодна, уніяцкай скульптуры, аднак ніякіх звестак пра адметныя “арыгінальнасцю”, “старажытнасцю”, ці падобныя да ўваходных дзвярэй разьбяныя царскія вароты ў апісанні няма. Гэты факт, разам з высокай ступенню своеасаблівасці іканаграфіі і спалучэння пэўных святых, з’яўляецца ўскосным аргументам на карысць таго, што ў зборы мастацкага музея ўсё ж захоўваюцца ўваходныя дзверы царквы, а не дэталі яе алтарнай перагародкі [6, с. 168].

Існуе таксама іканаграфічная крыніца, якая фіксуе выгляд Георгіеўскай царквы ў Віцебску ў 1866 годзе. Гаворка вядзецца пра малюнак Петрашэвіча, арыгінал якога захоўваецца ў фондах бібліятэкі Віленскага ўніверсітэта (мал. 2).

Зразумела, што малюнак адлюстроўвае ўваходныя дзверы царквы даволі схематычна і на ім не паказаныя выявы святых, але ён не прычыць апісанню А. Семянтоўскага, зробленаму ў 1865 годзе: бачна, што дзверы сапраўды мелі дзьве створкі, паўкруглую форму і разьбяны арнамент, які ўяўляў сцеблі раслін S-падобнай формы, якія ўверсе завяршаліся закручанымі долу кветкамі. Акрамя таго, чытаецца адасоблены арнамент на цэнтральнай планцы, якая падзяляе дзьве створкі, а таксама на вонкавых баках па перыметру дзвярэй.



ўніверсітэта

Мал. 2. Георгіеўская царква на малюнку мастака Петрашэвіча. 1866 г. Бібліятэка Віленскага



У 1876 годзе царква, якая на той час мела “ветхі” стан, была адноўленая ў іншым стылі. Верагодна, ў гэты час былі замененыя ўваходныя дзверы (мал. 3).

Мал. 3. Віцебск. Царква на Юр’евай горцы. Паштоўка, пачатак XX стагоддзя

Важным аргументам, які схіляе нас на карысць таго, што помнік канца XVII стагоддзя са збору Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь, які добра захаваўся на працягу свайго бытавання ў Юраўскай царкве, выконваў функцыю ўваходных, а не алтарных дзвярэй, з'яўляецца яго бліжэйшым аналагам. У альбоме “Пластыка Беларусі XII-XVIII стагоддзяў”, адзначана, што “царскія вароты з Юр’еўскай царквы стылістычна блізкія да разьбы Царскіх варот 1690 г. з Троіцкай царквы (1691) Маркава манастыра ў Віцебску”. Пры гэтым, спасылка падаецца на адпаведныя старонкі і табліцу VI у працы Андрэя Міхайлавіча Паўлінава “Деревянные церкви в г. Витебск”, дзе прыводзіцца апісанне і выява не царскіх варот, але заходніх уваходных дзвярэй Троіцкай царквы Маркава манастыра [1, № 104; 5, с. 23–26].

Мал. 4. Заходнія дзверы Троіцкай царквы Маркава манастыра ў Віцебску. Ілюстрацыя да артыкула Андрэя Міхайлавіча Паўлінава “Деревянные церкви в г. Витебске” 1893 г.



У той жа час, маецца апісанне інтэр’еру Троіцкай царквы, складзенае ў 1822 годзе, дзе ў тым ліку фіксуецца выгляд царскіх варот: “В иконостасе Царские врата резные золочены: в нихъ шесть малых иконъ, на коихъ изображены благовещение и четыре евангелиста”. Гэтае апісанне цалкам супадае з дайшоўшай да нас выявай іканастанса, якая фіксуе яго аздабленне ў стылістыцы пышнай барокавай ажурнай разьбы, уласцівай для другой паловы XVII стагоддзя [4].

У сваю чаргу, заходнія дзверы царквы, пра якія пісаў А. М. Паўлінаў, гэта датаваны помнік, у верхніх клеймах якога маюцца надпісы лацінскім і кірылічным шрыфтамі пра час збудавання царквы – 1690 год; ніжэй пазначаны ініцыялы фундатора – Шымана (Сімяона) Караля Агінскага (ці не яго святы патрон месціцца на дзвярах з Юраўскай царквы?), а яшчэ ніжэй – выявы тэтраморфа, сімвалізуючыя Евангелістаў (мал. 4). Гэтыя дзверы сапраўды досыць своеасаблівыя і надзвычай блізкія па стылістыцы, пластыцы і кампазіцыйным вырашэнні да разглядаемых дзвярэй Юраўскай царквы. Менавіта паводле іх і датаваны разглядаемы помнік.

Паводле ілюстрацый, змешчаных у даследаванні Паўлінава, і на заходніх, і на ўсходніх уваходных дзвярах Троіцкай царквы Маркава манастыра маюцца дробныя разьбяныя кветкі, ідэнтычныя элементам арнаментыкі на створках дзвярэй са збору Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь. Розніца ў іх афарбоўцы тлумачыцца познімі запісамі, наяўнымі на музейным помніку, што бачна па тэкстах евангелляў (асабліва на выяве кнігі, якую трымае святы Матфей), дзе паміж радкамі тэкстаў пад бяліламі праглядаецца больш ранні тэкст, напісаны з выкарыстаннем грэцкіх і кірылічных літар. Н.Ф. Высоцкая таксама адзначала наяўнасць берлінскай лазуры – пігмента, які з’явіўся толькі ў XVIII стагоддзі, што сведчыць пра пазнейшыя фарбавыя слаі [с. 104].

У 1925–1926 гадах разглядаемы помнік экспанавалася на Першай Усебеларускай мастацкай выстаўцы. У каталогу ў раздзеле “дэкарацыйнае разьбярства” пад № 41 значацца “аўтарныя дзверы XVII в. З б. Юраўскае царквы ў Віцебску. Разьмеры: 89x176 сант. Дэкарацыйная поліхромная разьба з буйным расьлінным арнамэнтам і барэльефнымі чалавечымі фігурамі ў прыміўным, але компактным і моцным вырашэнні” [7, с. 27].

Мы бачым, што твор ужо ў той час разглядаўся як алтарныя дзверы, ці, згодна з прынятай сёння музейнай тэрміналогіяй, царскія вароты. Аднак, пазней, у 1960 годзе, у раздзеле “Всеобщей истории искусств”, прысвечанай беларускаму мастацтву XIV–XVII стагоддзяў Міхаіл Сяргеевіч Кацар дае ім іншае вызначэнне (верагодна, абапіраючыся на апісанне А. Семянтоўскага): “В высшей степени своеобразным памятником белорусской резьбы XVII века является хранящаяся в Художественном музее

Минска одностворчатая дзверь с рельефными изображениями Николы, Симеона Столпника и четырех евангелистов, обрамленными сочными побегами растительного орнамента”. Звяртаем увагу на тое, што гаворка вядзецца не пра царскую браму, а пра “одностворчатую дзверь” [3, с. 197].

Такім чынам, крыніцы і даследчыкі па-рознаму вызначаюць функцыянальную прыналежнасць помніка, які мае для нас цікавасць. А. Семянтоўскі ў 1865 годзе згадвае двухстворкавыя ўваходныя дзверы, у Беларускам дзяржаўным музеі і ў сучаснай музейнай дакументацыі фіксуюцца алтарныя дзверы (царскія вароты), М. Кацар апісвае аднастворкавыя дзверы.

Мал. 5. Супастаўленне фрагментарна захаванага элемента расліннага арнаменту і яго поўных аднаведнікаў



Для таго, каб зразумець, з чым насамрэч мы маем справу, звернем пільную ўвагу на сам прадмет. Матэрыялам вырабу з’яўляецца дуб, што не ўласціва для царскіх дзвярэй і іншых элементаў іканастаса, якія звычайна выраблены з больш мяккіх парод дрэва (ліпа), што у сваю чаргу, дазваляе аздабляць інтэр’ер больш ажурнай вытанчанай скразной разьбой. У той жа час, дуб з’яўляецца больш трывалым і ўстойлівым да неспрыяльных умоў навакольнага асяроддзя і ўжываўся як матэрыял пабудовы драўляных цэркваў (экстэр’ерных частак пабудовы).

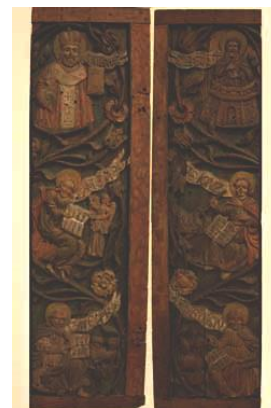
Створкі дзвярэй абасобленыя (змацаваныя з адваротнага боку драўлянымі планкамі выключна для магчымасці экспанавання). Познімі элементамі з’яўляюцца верхнія і ніжнія гарызантальныя ўразныя планкі з пярэдняга боку. Пры гэтым вертыкальныя ўзвышаючыся палі ёсць часткай арыгінальнага драўлянага шчыта.

У агульнай кампазіцыі твору адчуваецца незавершанасць. У прыватнасці, постаці святых на розных створках знаходзяцца занадта блізка адзін да аднога, датыкаючыся спінамі. Пры гэтым адзначым, што звычайна выявы апосталаў на розных створках алтарных дзвярэй павернутыя насустрач адзін адному.

У выяве апостала Іаана страчана частка пляча, а ў апостала Лукі – пальцы левай рукі; захаваліся толькі нязначныя дэталі элементаў расліннага арнаменту ў цэнтральнай частцы (супрацьлеглай вертыкальнаму полю): адзін пялёстак ад кветкі над плячом апостала Матвея, дробныя фрагменты лістоў, бутонаў (мал. 5). Акрамя таго, сцэблі пабегаў не маюць завяршэння ўнізе і ўверсе. Усё пералічанае дае падставу сцвярджаць, што твор мае даволі значныя страты па ўсёй вышыні, а таксама – зверху і ўнізе.

Прымаючы ва ўвагу азначаныя кампазіцыйныя парушэнні, частковую захаванасць помніка (на што паказваюць страты арнаментыкі), а таксама фактычную абасобленасць яго частак, мы прыходзім да меркавання, што ў час бытавання правая і левая створкі дзвярэй размяшчаліся наадварот (мал. 6).

Мал. 6. Рэканструкцыя першапачатковага размяшчэння створак дзвярэй



Гэтае меркаванне абгрунтавана не толькі кампазіцыйнымі патрабаваннямі, але і сэнсам выяўленай сімволікі: першай, злева, павінна знаходзіцца выява святога Матфея з анёлам, як аўтара першага Евангелле з сімвалам чалавечай прыроды Хрыста і Яго ўвасаблення, пад ім – выява святога Марка (другое Евангелле), а на правай створцы лагічна месцяцца выявы святога Лукі (трэцяе Евангелле) і, нарэшце, выява святога Яна, аўтара чацвёртага Евангелле, з арлом – сімвалам Узнясення Хрыста. Менавіта такое размяшчэнне чатырох евангелістаў характэрна для шэрагу помнікаў драўлянай пластыкі Беларусі XVII–XVIII стагоддзяў. Ускосна на змену месцазнаходжання створаў таксама паказвае апісанне А. Семянтоўскага, які згадвае выявы святых у наступнай паслядоўнасці: “*зверху: Св. Николай Чудотворецъ и Симеонъ Столбникъ, а пониже - четыре Евангелиста*”. Паколькі пры апісанні прадмета, яго элементы прынята называць злева направа і зверху ўніз – так, як чытаецца тэкст, то вынікае, што выява святога Мікалая, названая першай, гіпатэтычна была змешчана злева. Да прыкладу, сучасная музейная назва твору – “*царскія вароты з выявамі св. Сімяона Стоўпніка, св. Мікалая і чатырох евангелістаў*”. Як бачым, святых у гэтым апісанні “памяняліся” месцамі.



Мал. 7. Наяўны арыгінальны элемент мацавання ліштвы, які паказвае на першапачатковую паўкруглую форму дзвярэй. Вышэй – гарызантальныя накладныя планкі, прымацаваныя ў XX стагоддзі

Звернем увагу таксама на наяўнасць арыгінальных элементаў мацавання ў верхніх кутах у выглядзе узвышаных роўных пляцовак з адтулінамі (Мал. 7).

Калі памяняць створкі месцамі, яны апынуцца з вонкавых бакоў варот. Верагодна, менавіта ў гэтых месцах праходзіла мацаванне накладной ліштвы, аздобленай раслінным арнамантам, якая, згодна малюнку Георгіеўскай царквы ў Віцебску 1866 года, праходзіла па контуру дзвярэй (аналагічную структуру мелі таксама ўваходныя дзверы Троіцкай царквы Маркава манастыра – стылістычна бліжэйшы аналаг).

Асабліва добра такі элемент мацавання заўважны ўверсе створкі з выявай святога Мікалая злева. Яго кутняя форма таксама паказвае на першапачатковую паўкруглую форму дзвярэй і на маштаб страт.



Мал. 8. Рэканструкцыя агульнага першапачатковага выгляду ўваходных дзвярэй Георгіеўскай (Юраўскай) царквы горада Віцебска на падставе іх бліжэйшага адпаведніка - дзвярэй Троіцкай царквы Маркава манастыра

Такім чынам, сучасны выгляд і часткова захаваныя канструктыўныя дэталі варот, дазваляюць звязаць помнік з апісанымі А. Семянтоўскім уваходнымі дзвярыма Юраўскай царквы горада Віцебска. Прыведзеная рэканструкцыя дае ўяўленне, наколькі змяніліся габарыты помніка ў параўнанні з яго першапачатковым выглядам (мал. 8). Менавіта фрагментарнай захаванасцю тлумачацца неадпаведнасці паміж крыніцамі 1860-х гадоў і наяўным музейным прадметам: паўкруглая форма і “значная шырыня” ўваходных дзвярэй Юраўскай (Георгіеўскай) царквы ў Віцебску.

Літаратура

1. Высоцкая, Н. Ф. Пластыка Беларусі XII-XVIII стагоддзяў / Н. Ф. Высоцкая. – Мінск : Беларусь, 1983. – 230 с.

2. Высоцкая, Н. Ф. Скульптура и резьба Беларуси XII–XVIII вв. Каталог / Н. Ф. Высоцкая. – Минск : Беларуская Энцыклапедыя. – 223 с.
3. Кацер, М. С. Искусство Белоруссии XIV–XVII веков / М. С. Кацер, В. М. Макаревич. // Всеобщая история искусств : в 6-ти т. – М. : Искусство, 1960. – Т. 2. : Искусство средних веков. – Кн. 1. – с. 194–198.
4. НГАБ. – Ф. 2548. – Воп.1. – Спр. 39.
5. Павлинов, А. М. Деревянные церкви в г. Витебскѣ / А. М. Павлинов // Труды Девятого Археологического съезда въ Вильнѣ 1893: [в 2 т.]. Т. 1 – М. : Типография Э. Лиснера и Ю. Романа. – с. 19–26.
6. Сементовский, А. М. Витебскѣ. Статистическій очеркъ / А. М. Сементовский // Памятная книжка Витебской губернии на 1865 годъ. – СПб. : Типография К.Вульфа, 1865. – с. 93–274.
7. Шчэкаціхін, М. Першая Ўсебеларуская выстаўка : Каталог аддзелу старажытнага мастацтва / М. Шчэкаціхін. - Менск, 1926. – 29 с.

Швед І.А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Брэст)

КОТ У АКТУАЛЬНЫХ МІФАЛАГІЧНЫХ УЯЎЛЕННЯХ БРЭСТЧЫНЫ

Наратывы з вобразам ката складаюць значную частку ўсяго корпуса запісаных на Брэстчыне міфалагічных тэкстаў, таму ўяўляецца апраўданым разгледзець падрабязней комплекс рэlevantных прымет і функцый, якія прыпісваюцца названай жывёле. У гэтым паведамленні мы разгледзім шэраг характэрных уяўленняў пра ката, зафіксаваных у пачатку XXI стагоддзя на Брэстчыне, у кантэксце захаванасці міфалагічнай традыцыі.

У актуальнай міфалогіі Брэстчыны даволі актыўна ўзнаўляюцца наратывы пра незвычайныя здатнасці ката/кошкі і гэты вобраз працягвае актуалізавацца ў аповедах пра магічных спецыялістаў, хадзячых памерлых і ў іншых міфалагічных тэкстах, якія не ўтвараюць (і ніколі не ўтваралі) нейкае статычнае адзінства. Яднае гэтыя тэксты функцыянальнасць ката, абумоўленая яго міфалагічнай суаднесенасцю са светам *sacrum*, што ў сваю чаргу матывавана цэлым комплексам абставін рознага характару, сярод якіх вызначальную ролю адыгрывае ўспрыманне *відаспецыфічных паводзінаў ката*. Паводле агульнапрынятых уяўленняў, як слухна адзначае П. Кавальскі, кот – “драпежнік, які найчасцей палое ўначы і вядомы практычна па ўсім свеце, але ніколі не падаецца сапраўднаму адамашніванню і застаецца дзікім і вольным. Кроў, якую пралівае кот, ноч, калі ён адчувае сябе найлепш, бягучнае перасоўванне, здольнасць «пранізвання» мроку (здатнасць начнога бачання), дзікасць, якой ніколі не пазбаўляецца, складаюць групу рыс, якія робяць з яго рэпрэзентанта падземнага свету, звязанага са сферай смерці. Таямнічасць, незалежнасць і незвычайны спрыт надаюць кату рысы чужынца, не далучанага да дзённага свету смяротных і ўпісваюць яго ў парадак засветаў” [1, с. 241].

Кот – істота не ўлучаная ў Культуру, сферу парадку і таксаноміі, але лакатыўна звязаная з антрапагенным асяродкам, надзелена памежным, медыятыўным статусам і ўспрымаецца як іпастась дэманічных істот, якія пранікаюць у чалавечы свет. Так, кот фігуруе ў шырока вядомым па запісах XIX–XX стагоддзяў сюжэце: “ведзьма ў выглядзе ката прыходзіць адбіраць малако ў чужых кароў, гаспадар калечыць жывёлу-пярэваратня, і на другі дзень па зробленай ране пазнаюць вясковую ведзьму”. Тэксты з гэтым міфалагічным матывам перасячэння міжсветавай мяжы чарадзеям у жывёльнай іпастасі фіксуюцца пераважна па ўспамінах людзей даваенных гадоў нараджэння. Напрыклад, Пашвянчук (Кандрацок) Марыя Аляксееўна, 1935 г. н., у размове са сваёй унучкай згадвае: “Когда я в Бакунах была, мне свекроў гаворыла, как эта Яковішына там вот, тая вот перетворалась у вот эти ведьмы. Помниш это? Вот перетворалась и высасывала

молоко у коров котом. Это мне свекроў расказывала. I она тожэ зайшла [в хлев], кажэ, зайшли (я уже не помню ў ёй ілі ў кого там), пошла в хлев – а кот сосэ корову. I Яковка ў ёй –і он поленом по тому коту. А то утром зайдэ, а корова пустая без молока. I, кажэ, утром встали, а у неё рука перебитая. Это у Яковішыной той...Это Ганна ілі как” (Фальклорна-этнаграфічны архіў студэнцкай навукова-даследчай лабараторыі «Фалькларыстыка і краязнаўства» Брэсцкага дзяржаўнага ўніверсітэта імя А. С. Пушкіна (ФА); Мікалаевічы Пружанскага раёна). Звычайна ў такіх наратывах імпліцытна ці экспліцытна прысутнічае ідэя каляндарнай (купальскай) актывізацыі ведзьмаў-малочніц, якія скідваюцца катом/кошкай ці іншай жывёлай і высмоктваюць малако чужых кароў [2, кн. 2, с. 497]. Апошнім часам вяскоўцы перастаюць трымаць кароў у сваёй гаспадарцы, таму сюжэты пра магічную кражу малака ведзьмамі ў іпастасі пэўных жывёл, у прыватнасці ката/кошкі, страчаюць былую актуальнасць.

Добрай захаванасцю вызначаюцца традыцыйныя ўяўленні пра ката як зааморфную іпастась нячыстай сілы, якая пераследуе, страшыць чалавека. У былічках і бывальшчынах сюжэт “нячысцік набывае выгляд ката” мае аднаэпізодную кампазіцыйную структуру, у якой вылучаюцца тры пастаянныя элементы – пастаноўка, нечаканая падзея і развязка. У пастаноўцы звычайна ўказваюцца канкрэтныя прасторава-часавыя абставіны падзеі, пра якую вядзецца гутарка. Гэта, як правіла, міфалагічна вылучаны і адзначаны “памежнасцю” хранатоп: ноч, поўнач, лес, дарога, могілкі, гара і пад. Напрыклад, паводле мемарату з вёскі Рэчыца Столінскага раёна, маці з дачкой сустрэлі ката-пярэваратня ў выніку парушэння імпліцытна прысутнай у тэксце забароны знаходзіцца ў чужой прасторы ўначы – яны апоўначы міналі могілкі. Нечаканая падзея заўсёды пачынаецца са з’яўлення на дарозе ката, які імкліва кідаецца пад ногі падарожнікам. Ужо першае апісанне жывёлы, як правіла, намякае на яе незвычайнасць: “*Выскочыў такі здорowy кот, белы-белы, і прямо нам под ногі*” [2, кн. 2, с. 485]. Часта падкрэсліваецца, што кот-пярэварачень мае незвычайна вялікі ці, наадварот, маленькі памер, вызначаецца прыгажосцю, ён настойліва выдае характэрныя для гэтай жывёлы гукі. Так, пра Верачкіну гару ў Навасёлках апавядаюць, што з ёю ў старажытнасці былі звязаны трагічныя падзеі, і там паказваецца маленькі беленькі коцік, які то з’яўляючыся, то знікаючы за карчамі, ідзе за падарожнымі і жаласліва мяўкае, “*но в руки не даётся. Днём белого котика никто не видел*” (ФА; Камянецкі раён). Такая толькі частковая візуалізацыя сустрэтай жывёлы сучаснымі інфармантамі тлумачыцца рацыяналістычна (кот хаваецца ў прыдарожным гушчары). На міфалагічным узроўні гэты матыў звязаны з уяўленнямі аб прасвечванні мяжы паміж тым і гэтым светам у пэўным хранатопе пры пэўных абставінах, адсюль то з’яўленне, то знікненне ката-пярэваратня. У традыцыйных былічках і бывальшчынах пра пярэваратня-жывёлу (напрыклад, барана) пры канчатковым знікненні дэмана (пераходзе ім міжсветавай мяжы ў бок таго свету) чалавек бачыць, што з сустрэтай ім істотай адбываюцца метамарфозы, якія суправаджаюцца бляскам-бліканнем, пляскам у далоні, свістам, пошумам ветру. Так, “*беленькі кіцюня*” становіцца велізарным целюком і знікае ў віхуры, “*аж тые горіхі, кажэціца, до зэмлі прыгнуліса – ж-ж-ж-ж! I пошоў*” [2, кн. 2, с. 485]. Такім чынам, матыў з’яўлення-знікнення ката ў раслінным гушчары можна інтэрпрэтаваць як рэдуцыраваны варыянт адзначаных міфалагічных ўяўленняў пра асаблівасці міжсветавай мяжы і яе пераадолення.

Паводле некаторых наратываў, сустрэча з пазітыўна ўспрынятай жывёлай, тым больш калі гэта прыгожае беленькае кацяня, якое бяжыць за падарожным з жаласным мяўканем, узрушае чалавека і ён можа пачаць пяшчотна гаварыць з гэтай істотай ці нават лашчыць яе, збіраючыся забраць дахаты. У адных аповедах навязлівае пераследаванне катом людзей выклікае ў іх пачуццё страху і разуменне, што гэта не сапраўдная жывёла [2, кн. 2, с. 485]; у іншых наратывах развязка абываецца, калі замілаванне “беленькім коцікам” і радасць ад сустрэчы з ім імгненна змяняюцца страхам і нават жахам ад таго, што “жывёла” ў здзеклівым тоне загаворвае чалавечай мовай, расце ў памерах і кідаецца

на чалавека [2, кн. 2, с. 485]. У такіх наратывах паводзіны агента засветаў у свеце людзей не дазваляюць ахарактарызаваць яго як дэмана-жартаўніка, сустрэча чалавека з зааморфным злым духам магла б закончыцца трагічна для спазніўшагася падарожніка, калі б ён “не ведаў Бога”. Хрысціянін адганяе дэмана тым, што апеліруе да боскага парадку: моліцца, жагнае сябе або нячысціка крыжам [2, кн. 2, с. 485]. У такіх кантэкстах істотнымі фактарамі, якія выяўляюць/фарміруюць статус персанажа, з’яўляюцца саматычны, колеравы і лакатыўны (міфалагізаваныя локусы) коды, праз актуалізацыю якіх падкрэсліваецца далучанасць сустрэтай істоты ў абліччы ката да адмоўнага полюса *sacrum*. З акцэнтам на часава-прасторавым аспекце ўзаемадзеяння чалавека і “ката” звязана дыдактычная функцыя разгледжаных наратываў.

Вобраз ката з’яўляецца таксама ў матывах пасмяротнага хаджэння чалавека, які не пражыў свой поўны век, памёр гвалтоўнай смерцю. Напрыклад, апавядаюць, што памерлая парадзіха хадзіла белаю кошкай да свайго жывога дзіцяці, спявала яму калыханкі. Калі кошку пабачыла бабуля дзіцяці, “жывёла” стала белым паветрам і знікла. Пасля акраплення хаты асвятчанай вадой кошка перастала прыходзіць, а суседка пабачыла пад акном антрапаморфную фігуру нябожчыцы (ФА; Пінск Брэсцкай вобласці).

Кот і чалавек трактуюцца як узаемазвязаныя часткі анталагічнага цэлага, паміж якімі магчымы адмысловыя “пераходы”, кот увасабляе душу чалавека – як памерлага, так і яшчэ не народжанага на гэты свет. Кацяняты ўспрымацца як увасабленні душ загубленых немаўлятаў. Так, у 2011 годзе ў двары жыхаркі в. Здзітава Бярозаўскага раёна нам давалося ўбачыць шмат каткоў і пачуць тлумачэнне гаспадыні, што такой колькасці дзяцей з-за абортаў не наканавана было з’явіцца на свет; даглядаючы гэтых каткоў, жанчына выкупае грэх “дзетазабойства”. Паводле тлумачэння сну, “*як у сне зловіш зайца ці ката, то будзеш берэменная*” (ФА; Бродніца Маларыцкага раёна). Кацяня, убачанае ў сне, успрымаецца жанчынай як ненароджанае дзіця, напрыклад: “*А потым ходила на три дня, когда женщина ходит [на аборт]. Снится мне маленький замурзанный котёнок, и я его отогнала от себя. И я сходила на три дня. И... был бы мальчик. А так у меня две девочки. Нельзя ни в коем случае. Как говорится: «Бог дал тебе ребёнка – это дар Божий». Должно их стоко быть*” (ФА; Нехалсты Брэсцкага раёна).

Міфалагічныя ўяўленні пра з’яўленне дэманічных агентаў у чалавечым свеце ў вобразе ката актуалізуюцца і ў дачыненні да персаніфікаванай смерці: “*Есьлі вонэ замеціць, што людзі яе побачылі, то вона й на ката і на собаку скінецца смэрць. То як раз ішла вона і скінула на коціка*”. Пры гэтым увага звяртаецца на тое, што сабакі адчуваюць, што гэта не сапраўдны кот [2, кн. 1, с. 397]. Асабліва небяспечным лічыўся пераход катом-пярэваратнем дарогі, якая павінна прывесці нябожчыка ў засветы [2, кн. 2, с. 561].

Негатыўная аксіялагізацыя ката, асацыяцыя яго з адмоўнымі полюсамі апазіцый “чыстае/нячыстае”, “боскае/дэманічнае”, “шчаслівае/няшчаснае” актуалізуюцца ў забароне ўпускаць гэтую жывёлу ў царкву, а таксама ў шырока вядомай прыкмеце, паводле якой, калі чорны кот пяройдзе дарогу, чакай няшчасця (“*Калі чорны кот дарогу перайдзе, нявдача, лучшэ верніса*” (ФА; Бродніца Іванаўскага раёна). У такіх прыкметах і прадпісаннях, акрамя колеру, семіятызуецца накірунак руху жывёлы адносна чалавека: “*От я чула такі забабон, бабкі старыя кажуць, шо, допусцім, еслі кот дарогу перэходзіць і получаецца бы як за пазуху, то, кажэ, добрэ, шо гэтак кот за пазуху дарогу перэшоў. А еслі наоборот, не за пазуху, а проціў той пазухі, то, гаворыць, не добрэ, лучшэ перэждаць, хай яка машына пэрэдзе, бо не спешыць перэходзіць дарогу*” (ФА; Фядоры Столінскага раёна).

Міфалагічная далучанасць ката да засветаў, успрыняцце яго як постаці ці ўмяшчальні дэманаў, памерлых гаспадароў-продкаў (напрыклад, апавядаюць, што са спаленага дома на падарожнікаў выскаваў незвычайны белы кот), з аднаго боку, і сувязь з хатай (паводле прыказкі, “*Жыве кот і сабака, ды толькі жытка не адна: кот на печы,*

сабака пад дзвярыма” /ФА; Востраў Ганцавіцкага раёна), з другога, абумовіла яго суаднесенасць з дамавіком. (Гл. разважанне жыхаркі вёскі Хмелева: “*Мне іногда кажецца, што в жiwотных вселяецца душа тых, хто вмерлі. [А чаму Вам так здаецца?] – Вот не знаю. У мене была кошка – мне все время казалось, што моя [покойная] бабушка за мною ходыт*” (ФА; Жабінкаўскі раён). Кату могуць адмыслова дэлігіравацца функцыі, звычайна прыпісаныя дамавіку, – апякунства над домам (у шырокім сэнсе – яго жыхарамі, скацінай, гаспадаркай /дзеля добрага ўраджаю лёну кацяня закопвалі на полі/). Верагодна, кот уяўляўся іпастассю дамавіка, які генетычна звязаны з душой памерлага продка, лакатыўна, – з печчу, хатнім агменем, займае прамежжавую пазіцыю паміж дэманамі і людзьмі. Гэтыя якасці ў пэўным сэнсе падзяляе з дамавіком кот, які займае прамежкавае становішча паміж чужым (дзікім, дэманічным) і сваім, бліжэй да чужога). Адпаведна кот-дамавік трактуецца як суб’ект, ад якога залежыць шчасце, дабрабыт сям’і і асобных яе членаў, нараджэнне і гадаванне дзяцей (лічаць, што калі кошка на ложку гаспадароў прывяла кацянят, гаспадары ніколі не развядуцца /ФА; Брэст/); узгадаем таксама функцыянальнасць ката ў дзіцячым фальклоры, сувязь яго са сном). Нават калі ў носьбітаў традыцыі пытаюцца пра дамавіка (як дэманалагічнага персанажа), у іх свядомасці ўзнікае вобраз ката (якога, як і “добрага” дамавіка, першым уносяць у новую хату): “*Дамавік е, спрыяе. Як пераязджаеш, ката перша пускаюць цераз акошка*” [2, кн. 2, с. 554]. Згадкі пра тое, што ў новую хату ўносілі першым ката, можна пачуць ад многіх берасцейцаў, напрыклад: “*Калі хату паставілі, каго першым пусkali?*” – *Я не помню ўжэ. Но гаворылі, што надо коціка пусціць. Ён выбірае месца, дзе ложыцца, гэто хорошо*” (ФА; Трасцяніца Камянецкага раёна), “*Кота запусkali ўпервы раз. Кота. Ілі куру. Коціка, пожыве дней два-тры, дэй пэрэходзяць*” (ФА; Бродніца Іванаўскага раёна). Маглі фармулявацца пэўныя “патрабаванні” да ката, якога першым пускаюць у новую хату, – часта ён павінен быць чорным (магічная ахова хаты будзецца паводле прынцыпу “падобнае адганяецца падобным”). Так, пераехаўшая з Украіны жыхарка вёскі Знаменка тлумачыць: “*А як засылялыся в нову хату, то запусkali чорную кішку. Чорная кішка выганяе чернату з хаты. В які угол сядэ чорная кішка, в той угол ставтэ койку... Бувае, кішка выбыгае з хаты, значіть, то хата кепська*” (ФА; Брэсцкі раён). Патранажныя функцыі ката могуць пашырацца і выходзіць за межы сядзібы. На пытанне “*А як у вас да катоў ставіліся?*” ад жыхаркі вёскі Ракітна быў пачуты адказ: “*Кот – это такое жiwотное, которэ абэрэгае землю*” (не выключана, што тут меркаваўся вельмі пашыраны на Брэстчыне легендарны матыў “каты выпрасілі ў Бога хлеб для людзей”) (ФА; Лунінецкі раён).

Кату, улучанаму ў інтэрактыўную сетку ўзаемін з чалавекам і надзеленага суб’ектнасцю, вельмі часта прыпісваюцца незвычайныя здатнасці (напрыклад, выносіць са свету людзей немачы, зло, бачыць недасяжнае чалавеку, адчуваць прысутнасць тагасветных істот), валоданне ведамі пра будучыя змены ў соцыўме і прыродзе (надвор’і). Трэба падкрэсліць, што пачуць аповеды пра незвычайныя здольнасці катоў прадчуваць нейкія падзеі, бачыць нябачнае людзям, адчуваць унутраны стан чалавека, вызначаць хворыя месцы на целе чалавека і лекаваць іх можна менавіта ў адказ на пытанне пра наяўнасць душы ў жывёл. Пры гэтым асаблівымі здольнасцямі надзяляюцца “трохмастныя” кошкі (ФА; Кустын Брэсцкага раёна). Многія наратывы дазваляюць меркаваць, што кот належыць да тых жывёл, якім не адмаўляецца ў здольнасці мыслення, (сама)свядомасці, свядомага адчування пэўных станаў (сваіх і чужых) – адсюль элементы этычнага стаўлення да катоў.

У заключэнне адзначым, што ў беларускай традыцыі кот, які сярод іншых жывёл, якіх гаспадар селіць ля сябе, вызначаецца актыўнасцю (добрай арыентацыяй) уначы, драпежніцтвам, спрытам, схільнасцю “гуляць самому па сабе”, характарызуецца рытуальнай аддаленасцю ад чалавека і максімальнай набліжанасцю да прадстаўнікоў дзікага, чужога, цёмнага, хтанічнага свету, сакральна-негатыўнай семантыкай. Між тым, кот размяшчаецца з “гэтага”, чалавечага, боку міжсветавай мяжы, і нават у самім цэнтры

антрапагеннага серадовішча – на печы. Адсюль медыятыўная, памежная семантыка вобраза ката і яго функцыянальнасць у якасці дамавіка, іпастасі духа (памерлага продка) хаты. І калі ў легендах і паданнях кот выступае пасярэднікам паміж Богам і людзьмі, іх апекуном, то ў дэманалагічных тэкстах ён з’яўляецца заморфнай іпастасцю небяспечных агентаў тагасвету (смерці, хадзячага нябожчыка, нячысціка, ведзьмы) у антрапагенным асяроддзі. Матэрыял шэрагу дэманалагічных тэкстаў выразна сведчыць пра тое, што генезіс “ката-пярэваратня” звязаны з душой нячыстага памерлага, з якім чалавек сустракаецца ў “памежным” хранатопе (што адбываецца ў выніку парушэння чалавекам забароны знаходзіцца ў такіх локусах уначы і ўвогуле пакідаць хату ў цёмны час сутак, калі актывізуюцца тагасветныя сілы і істоты). Разам з тым кот можа звязвацца з душамі чыстых продкаў ці яшчэ не народжаных немаўлят, а таксама надзяляцца ўласнай душой, суб’ектывіравацца.

Прыведзеныя матэрыялы сведчаць, што актуальныя міфалагічныя ўяўленні пра ката, занатаваныя ў апошнія два дзесяцігоддзі на Брэстчыне, захоўваюць асноўны комплекс дэманалагічных рыс гэтага заавобраза. Традыцыйныя ўяўленні пра незвычайныя ўласцівасці ката, звязаныя з яго далучанасцю да сферы *sacrum*, медыятыўным статусам у міфалагічным мадэлі свету, перажылі новую хвалю ўздыму (кот здавён выкарыстоўваўся ў розных магічных, у тым ліку лекавых, практыках) і атрымалі “асучасненую” інтэрпрэтацыю пад уздзеяннем СМІ, вялікай колькасці постсавецкіх публікацый па “альтэрнатыўнай медыцыне” і пад.

Узаеміны ката і чалавека могуць атрымаць новую аналітычную эксплікацыю на фальклорным матэрыяле пэўных рэгіёнаў у наступных аспектах: чалавек у адносінах да жывёлы/як жывёла, жывёла каля/у/ нас, разам з намі, жывёльны бок чалавечай натуры, міжвідавая камунікацыя (паразумеўне), гарманічныя ўзаеміны з жывёлай, роля жывёлы як пасярэдніка сацыяльных узаемін і інш.

Літаратура

1. Kowalski, P. *Leksykonznaki ъwiata. Omen, przesłed, znaczenie* / P. Kowalski. – Warszawa ; Wrocław : W-wo PWN, 1998. – 654 s.

2. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / В. І. Басько [і інш.] ; ідэя і агул. рэд. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск : Выш. шк., 2008–2009. – Т. 4 : Брэсцкае Палессе : у 2х кн. – Кн. 2. .

Шындлер Э.Г.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

СУЧАСНАЕ САЛОМАПЛЯЦЕННЕ: ПЛАСТЫЧНЫ ФАЛЬКЛОР І ФАЛЬКЛАРЫЗМ

Адметнай тэндэнцыяй развіцця беларускага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва апошніх дзесяцігоддзяў у сувязі з пашырэннем цікавасці грамадства да традыцыйнай народнай культуры, становіцца ўплыў традыцыйных мастацкіх форм на сучасную пластыку прадметна-прасторавага асяроддзя. Узаемадзеянне традыцый і наватарства адбываецца ў форме захавання, пераймання, пераасэнсавання, адаптацыі, стылізацыі і аўтарскай інтэрпрэтацыі традыцыйнага народнага мастацтва майстрамі-саматужнікамі, аматарамі, прафесійнымі мастакамі, дэкаратарамі, дызайнерамі і праяўляецца ў разнастайнасці сучасных мастацкіх напрамкаў і самабытнай эстэтыцы новых вырашэнняў.

З аднаго боку, такая разнастайнасць спрыяе ўзбагачэнню і развіццю сучаснай народнай творчасці, з другога – утойвае небяспеку прыняць за традыцыйнае народнае мастацтва стылізацыі, якія часта маюць толькі знешнюю, а не культурна-генетычную сувязь з традыцыйнай фальклорнай пластыкай. Пры гэтым такія стылізацыі могуць і не

саступаць па сваёй мастацкай вартасці творам фальклорнай традыцыі і, больш таго, з цягам часу самі становіцца традыцыяй і замяняць сабой старажытныя фальклорныя формы ці змешвацца з імі.

Хаця працэс узнікнення навацый непазбежны і няспынны, тым не менш, выбар напрамкаў развіцця сучаснага мастацтва ў грамадстве дыктуецца, апроч іншага, узроўнем дасведчанасці і інфармаванасці ўдзельнікаў мастацкіх працэсаў адносна паходжання, генезісу мастацкай з'явы і ступені яе культурнай і мастацкай каштоўнасці для грамадства. Мастацкая апрацоўка саломкі з'яўляецца не проста відам дэкаратыўна-прыкладной, але традыцыйнай народнай творчасці, якая мае непасрэднае дачыненне да шматвекавой фальклорнай традыцыі сялянскай земляробчай культуры [1, с. 253], а таму сучаснае развіццё мастацкай дзейнасці ў гэтым напрамку павінна быць, у першую чаргу, працягам багатай культурнай спадчыны старажытнай традыцыі. Каб гэты працяг існаваў, неабходна вылучаць і развіваць тыя напрамкі і мастацкія формы сучаснай творчасці, якія паходзяць з фальклорнай традыцыі, наследуюць яе тыпалагічныя адзнакі, і таму варты захаванню ў нязменным выглядзе.

Такая неабходнасць дыктуецца і сучаснымі тэндэнцыямі развіцця грамадства: узрастаннем мастацкай грамадскай і цікавасці да традыцыйнай творчасці, з аднаго боку, пашырэннем рынку тавараў у стылістыцы народных традыцый, з другога, працэсамі глабальнай уніфікацыі культур і праблемамі захавання этнічнай самабытнасці, з трэцяга, частковым разрывам фальклорнай пераемнасці паміж пакаленнямі і стратай навыкаў інтуітыўнага засваення і адчування фальклорных тыпаформ, з чацвёртага.

Для таго, каб вылучыць тыпалагічныя адзнакі фальклорнай традыцыі, неабходна спачатку канкрэтызаваць само паняцце фальклорнай традыцыі. Для гэтага мы скарыстаемся катэгорыямі *пластычнага фальклору* (да якога адносіцца архаічная ў сваёй аснове фальклорная традыцыя) і *пластычнага фалькларызму* (пад якім разумеюцца напрамкі трансфармацыі, адаптацыі, стылізацыі і аўтарскай інтэрпрэтацыі фальклорнай спадчыны).

Пластычны фальклор як частка фальклору ў яго шырокім значэнні [10] аб'ядноўвае ў сваім паняцці пластычныя віды традыцыйнай народнай мастацкай дзейнасці і азначае першасныя формы народнага мастацтва, якія маюць непасрэдную культурна-генетычную сувязь з архаічнай традыцыяй [8, с. 45].

Пад *пластычным фалькларызмам* мы разумеем другасныя формы традыцыйнага пластычнага мастацтва, якія з'яўляюцца вынікам уключэння фальклорнай традыцыі ў новыя культурныя, бытавыя і сацыяльныя ўмовы, адрозныя ад тых, у якіх першапачаткова традыцыя ўзнікла і бытвала [8, с. 45].

Такі першасны падзел народнай творчасці на пластычны фальклор і фалькларызм ужо сам па сабе будзе спрыяць больш асэнсаванаму стаўленню да народнага мастацтва, а значыць, – і больш поўнаму і паспяховаму развіццю абодвух напрамкаў, бо дазволіць ім не канкурураваць у межах адной мастацкай – “народнай” – нішы, змешваючыся і страчваючы свае адметныя рысы, а вольна трымацца розных ліній мастацкай канцэпцыі, больш эфектыўна выяўляючы свае найлепшыя здабыткі. Для пластычнага фальклору такой лініяй можа стаць рэгенерацыя традыцыйных фальклорных форм, свайго роду мастацкі кансерватызм, а для разнастайных праяўленняў фалькларызму – мастацкае эксперыментаванне і навацыі.

Далейшае вылучэнне адзнак пластычнага фальклору неабходна для аднясення шматлікіх мастацкіх з'яў у галіне сучаснага саломалепства да катэгорый пластычнага фальклору ці фалькларызму. У сувязі з абмежаванасцю аб'ёму артыкула механізм вылучэння прыводзіцца ў скарачаным – эскізным варыянце толькі для азнаямлення з самой логікай даследавання.

Вылучэнне адзнак прыводзіцца ў гістарычнай дынаміцы іх з'яўлення і развіцця – з часоў неаліту да сярэдзіны ХХ стагоддзя. Неразбуранасць формы і жывое бытаванне

фальклорнай традыцыі саломалляцтва згаданага перыяду [6, с. 6–7] дае падставу выкарыстоўваць яго для вылучэння і сістэматызацыі тыпалагічных адзнак пластычнага фальклору, якія будуць служыць, у тым ліку, і інструментам для выяўлення культурна-генетычных сувязей сучаснай традыцыйнай творчасці з больш раннімі напрамкамі народнага мастацтва.

Даследаванне генезісу мастацкіх форм і выяўленне тыпалагічных адзнак традыцыі саломалляцтва неабходна пачынаць з першабытнага мастацтва, першыя мастацкія формы якога былі выключна вынікамі практычнай (культывай, побытавай, вытворчай) дзейнасці чалавека [3, с. 180], што называецца ўтылітарна-мастацкім сінкрэтызмам. Аддзяленне мастацкай творчасці ад практычнай дзейнасці ў самастойную плынь прывяло да з'яўлення і далейшага развіцця двух галоўных ліній мастацкай дзейнасці чалавека – фальклору і мастацкай вытворчасці [3, с. 197].

Мастацкая вытворчасць ў пошуках “чыстай” прыгажосці цягам усёй сваёй наступнай гісторыі развіцця несупынна імкнулася пераадолець сінкрэтызм першабытнага мастацтва і адарвацца ад утылітарнага пачатку [3, с. 200]. Фальклор, у сваю чаргу, як паслядоўнік першабытнага мастацтва, застаецца сінкрэтычным мастацкім комплексам: практычна-пазнавальная і мастацкая функцыі складаюць ў ім адно цэлае [3, с. 196].

Такім чынам, на дадзеным этапе даследавання пластычнага фальклору мы ўжо здольны выдзеліць яго першую адзнаку культурна-светапогляднага характару – *мастацка-утылітарны сінкрэтызм* (мастацкая форма з'яўляецца вынікам практычнай дзейнасці).

Паколькі саломалляцтва, як від фальклорнай пластыкі, зарадзілася ва ўлонні земляробчай культуры II–I тысячы да нашай эры [1, с. 253], прымяненне саломы ў якасці сыравіны для пляцення было абумоўлена як анімістычнымі асновамі рытуальна-абрадавай традыцыі, якая суправаджала культывацыю збожжавых [5, с. 107], так і высокімі спажывецкімі якасцямі саломы, якія дазвалялі паспяхова выкарыстоўваць яе і ў побытавых мэтах. Гэта вызначыла далейшае развіццё пластычнага фальклору, якое адбываецца па двух напрамках: рытуальна-абрадавым і побытавым, што дае падставу вылучыць наступную светапоглядную адзнаку – прызначэнне мастацкіх вырабаў, якому была ўласціва *культываваная ці побытавая накіраванасць*.

Першымі культурнымі (як апазіцыя прыродным) мастацкімі формамі саломалляцтва можна лічыць саму культурную расліну (пшаніцу, жыта) як аб'ект культывавага ўшанавання [5, с. 107], а таксама калоссе, зерне і рытуальна-абрадавыя атрыбуты, формы якіх паходзілі з тэхналагічных аперацый нарыхтоўкі саломы, – звязаныя перавясламі снапы, копы. Першыя мастацкія формы як культывага зместу, так і побытавага характару (напрыклад, саламянае спіральнае шыццё, якое ўзыходзіць да вытокаў рамяства [1, с. 259]) з'яўляюцца вынікам элементарных фізічных дзеянняў у працэсе апрацоўкі сыравіны – зразання, скручвання, перагінання, звязвання, сплятання, намотвання, цюкавання.

Адсюль паходзяць першыя адзнакі тэхналагічнага характару – тэхнікі *падоўжанага і спіральнага пляцення* [1, с. 255], а таксама тэхналагічныя аперацыі *зразання, скручвання, перагінання, звязвання, сплятання, намотвання, цюкавання саломы*. Да адзнак мастацкага характару на дадзеным этапе мы можам аднесці тыпаформы *калосся, зерня, снапа, перавясла, копы, а таксама* колеравыя спалучэнні – *натуральныя адценні саломы*.

Апрацоўка саломы ў працэсе культывавання збожжавых, у адрозненні ад папярэдняй дзейнасці па здабыванні і апрацоўцы прыродных рэсурсаў (дзікарослых раслін), уяўляе сабой якасна іншую стадыю вытворчага і мастацкага развіцця і ўжо патрабуе выпрацоўкі і перадачы спецыяльных навыкаў [1, с. 12], якія старанна захоўваюцца і са скрупулёзнай дакладнасцю перадаюцца ад аднаго пакалення да другога. Гэты факт дазваляе нам вылучыць наступную культурна-светапоглядную адзнаку пластычнага фальклору – *пераемнасць вопыту* ад больш вопытных носбітаў традыцыі.

Той факт, што развіццё рамесніцкай дзейнасці ў галіне апрацоўкі саломкі пераважна існавала ў форме хатняй вытворчасці [1, с. 253, 260], што вызначала шматвяковую тэхналагічную і мастацкую нязменнасць традыцыі [1, с. 253], дае падставу лічыць *форму хатняй вытворчасці* наступнай адзнакай пластычнага фальклору, як і звязаную з ёй умову *выканання ўсіх этапаў работ адным майстрам*. З’яўленне *падзелу працы паміж рознымі майстрамі* (напрыклад, калі вытворчасць набывала прамысловы характар падчас вырабу саламяных капялюшаў на Палессі ў канцы XIX ст. [1, с. 257]) будзе азначаць адгалінаванне традыцыі ў рэчышча пластычнага фалькларызму.

Далейшае разгортванне даследчыцкай логікі ў гістарычнай дынаміцы развіцця традыцыі не толькі вядзе да паступовага вылучэння ўсяго корпусу тыпалагічных адзнак, але і дазваляе адсачыць з’яўленне мастацкіх адгалінаванняў у выглядзе пластычных фалькларызмаў.

Так, напрыклад, выкарыстанне тэхнік і прыёмаў фальклорнай традыцыі саломаліцця для імітацыі кампазіцыйных вырашэнняў барочнага стылю ў хрысціянскіх рэлігійна-культавых атрыбутах канца XVIII – пачатку XIX стагоддзяў – саламяных вячальных карон і іканастасаў сельскіх цэркваў Палесся [5, с. 102] як раз сведчыць пра трансфармацыю пластычнага фальклору і дае падставы для аднясення традыцыі ліцця з саломы рэлігійна-культавых атрыбутаў да пластычнага фалькларызму, які стаў традыцыяй і адной з самых яркіх з’яў мастацтва саломаліцця. Паколькі самі прыёмы ліцця і асноўныя элементы карункавага ўзору іканастасаў (плоскія квадраты і круглыя вітыя жгуты), маюць сувязь з найбольш старажытнымі (дахрысціянскімі) прыёмамі і элементамі, і даследчыкі звязваюць іх культурна-генетычнай сувязю з больш ранняй – фальклорнай традыцыяй [5, с. 137-138], [1, с. 261], мы можам выдзеліць яшчэ некалькі *тэхналагічных адзнак пластычнага фальклору – элементы ліцця: квадрат на крыжовым каркасе і вітыя пляцёнкі*.

Найбольш старажытнымі мастацкімі формамі пластычнага фальклору абрадавага напрамку XIX – пачатку XX стагоддзяў, з’яўляюцца *зажыначны і дажынкавы снапы, дажынкавая “барада” і вянок, безаблічныя антрапаморфныя лялькі-абярогі, фігуркі жывёл і птушак* [1, с. 253], *калядная зорка* [2, с. 33] і *маскі жывёл* [4, с. 24, 35], [2, с. 37]. У каляднай і велікоднай традыцыі вылучаецца звычай *вырабу “навукоў”* [2, с. 159].

Прадметы побытавага характару XIX стагоддзя прадстаўлены саламянымі *“капялюшамі”* [7, с. 148], тэхналагічныя асаблівасці якіх дазваляюць нам дадаткова выдзяліць наступныя адзнакі: *віды ліцця – плоскія саламяныя стужкі перакрываванага ліцця* [1, с. 255], і тэхналогію *шывання згаданых стужак у выраб ніткамі ці конскім воласам*.

У першай палове XX стагоддзя мастацкія здабыткі фальклорнай традыцыі становяцца часткай савецкай мастацкай культуры і пазней набываюць развіццё ў мастацкіх арцелях сістэмы створанага ў 1938 годзе Беларускага мастацка-прамысловага саюза. Менавіта адсюль паходзіць адзін з самых буйных і яркіх фалькларызмаў XX стагоддзя – мастацкія промыслы.

Паколькі традыцыі саломаліцця сярэдзіны XX стагоддзя па-ранейшаму развіваліся пераважна ў выглядзе хатняй вытворчасці [1, с. 33] і першыя майстры прадпрыемстваў мастацкіх промыслаў (В. Гаўрылюк, К. Арцеменка, Л. Главацкая, Г. і Я. Саламянкі) з’яўляліся носьбітамі ці сведкамі жывой традыцыі, вырабы мастацкіх промыслаў шасцідзясятых гадоў мінулага стагоддзя (побач з вырабамі хатняй вытворчасці) можна аднесці да пластычнага фальклору ў тым выпадку, калі яны захоўвалі мастацка-утылітарны сінкрэтызм, то бок пакуль мастацкія вырабы мелі ўтылітарную накіраванасць (напрыклад, шкатулкі, вазы, кошыкі). Як толькі з’яўляюцца вырабы чыстай сувенірнай накіраванасці, то бок практычнае прызначэнне такіх прадметаў знікае, мы павінны фіксаваць з’яўленне пластычнага фалькларызму.

Сучаснае мастацтва апрацоўкі саломкі, якое пачынаецца ў дзевяностыя гады

XX стагоддзя, з'яўляецца, такім чынам, пераемніцай адначасова некалькіх напрамкаў: пластычнага фальклору, які мае сувязь з архаічнай традыцыяй і дайшоў да нашых дзён пераважна праз хатнюю вытворчасць, і пластычных фалькларызмаў, сярод якіх – традыцыя вырабу хрысціянскіх рэлігійна-культавых атрыбутаў і традыцыя развіцця мастацкіх промыслаў у XX стагоддзі.

Такім чынам, выдзеленыя намі адзнакі пластычнага фальклору можна згрупаваць па трох відах: культурна-светапоглядныя, тэхналагічныя і мастацкія. Кожны з відаў дадаткова падзяляецца на тыпалагічныя адзнакі (іх прысутнасць ў пэўнай мастацкай з'яве з'яўляецца нагодай для прызнання такой з'явы пластычным фальклорам), і варыяцыйныя адзнакі (іх адсутнасць у мастацкай з'яве дае падставы для аднясення такой з'явы да пластычнага фалькларызму).

Культурна-светапоглядныя адзнакі (тыпалагічныя): мастацка-утылітарны сінкрэтызм (мастацкая форма з'яўляецца вынікам практычнай дзейнасці); рытуальна-абрадавае ці побытавае прызначэнне вырабаў; пераемнасць вопыту ад больш вопытных майстроў.

Тэхналагічныя адзнакі (тыпалагічныя): выкананне ўсіх этапаў работ адным майстрам; ручны характар працы; трываласць, рацыянальнасць утылітарнай формы.

Тэхналагічныя адзнакі (варыяцыйныя): аперацыі: зразання, скручвання, перагінання, звязвання, сплятання, намотвання, цюкавання саломы, абмотвання саломай; тэхнікі пляцення: падоўжанае пляценне, перакрываванае пляценне, тэхніка спіральнага шыцця скручаных саламяных жгутоў, тэхніка спіральнага шыцця плеченых стужак, пляценне па каркасе; асобныя элементы пляцення: ромб на крыжовым каркасе, вітыя пляцёнкі, стужкі з чатырох–васьмі саломін з роўным ці зубчастым краем; падвесныя канструкцыі.

Мастацкія адзнакі (тыпалагічныя): умоўна-вобразная пластыка (для абрадавага напрамку);

Мастацкія адзнакі (варыяцыйныя): формы ўтылітарнай пластыкі: брыль, картуз, сумка, гаспадарчыя ёмістасці і посуд; тыпаформы абрадавых атрыбутаў: калоссе, зерне, сноп, перавясла, капа, дажынкавая “барада”; антрапаморфныя формы: фігуркі жывёл, птушак, маскі жывёл, пудзілы; колеравыя спалучэнні: натуральныя адценні саломы, дадатковыя колеры – чырвоны, белы, натуральныя колеры кветак; геаметрычныя формы: лінія, крыж, кола, зорка, квадрат; геаметрычныя аб'ёмныя формы: цыліндр, усечаны конус (для тэхнікі спіральнага шыцця), актаэдр, піраміда, шар (для вырабу “павукоў”); геаметрычныя формы аб'ёмных вырабаў у плане: круглая, квадратная, прастанутная.

Выдзеленыя адзнакі пластычнага фальклору з'яўляюцца падмуркам для далейшага размежавання разнастайных напрамкаў і з'яў сучаснага саломапляцення на пластычны фальклор і пластычны фалькларызм.

Літаратура

1. Беларусы. / рэдкал. : В. К. Бандарчык, М. Ф. Піліпенка, В. С. Цітоў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1995. – Т. 1 : Прамысловыя і рамесныя заняткі. – 351 с. : іл.
2. Валодзіна, Т. В. “Ядраное жыта гаспадара кліча...”: каляндарны год у абрадах і звычаях / Т. В. Валодзіна, Т. І. Кухаронак. – Мінск : Беларуская навука, 2015.
3. Каган, М. С. Морфология искусства / М. С. Каган. – М. : Искусство, 1972. – 440 с.
4. Кухаронак, Т. І. Маскі ў калянднай абраднасці беларусаў / Т. І. Кухаронак. – Мінск : Ураджай, 2001.
5. Лабачэўская, В. А. Мастацтва дзеля славы Божай: саламяныя і канастасныя вароты і царкоўна-культавыя прадметы / В. А. Лабачэўская. – Мінск : Беларуская навука, 2018. – 263 с. : іл.
6. Паэзія беларускага земляробчага календара / [Уклад., сістэм. тэкстаў, уступ. арт. і камент. А. С. Ліса ; рэдкал. : А. С. Фядосік (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка,

1992. – 613 с.

7. Сахута, Я. М. Сучаснае народнае мастацтва Беларусі / Я. М. Сахута. – Мінск : Беларусь, 2013. – 255 с.

8. Чистов, К. В. Народные традиции и фольклор: Очерки теории / К. В. Чистов. – М., Наука, 1986.

9. Шкут, Н. Н. Белорусские художественные промыслы / Н. Н. Шкут. – Минск : Наука и техника, 1985. – 158 с.

10. Большая российская электронная энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://bigenc.ru/music/text/4716709>. – Дата доступа: 21.08.2020.

Шуліка М. У.

(Расійская Федэрацыя, г. Белгарад)

ЗАХАВАННЕ СЯДЗІБНАГА КОМПЛЕКСУ ЯК МУЗЕЙНАЙ ПРАСТОРЫ: ПРАБЛЕМЫ І ПЕРСПЕКТЫВЫ

У апошні час усё часцей мы сутыкаемся з такімі праблемамі, як адраджэнне, рэканструкцыя ўзораў сядзібнай культуры. Многія архітэктурныя збудаванні, якія маюць гістарычную і культурную каштоўнасць, знаходзяцца пад абаронай федэральнай або рэгіянальнай улады, але, нягледзячы на гэта, знаходзяцца не ў належным выглядзе. Мы не разглядаем музеі-сядзібы Юсуповых ў Санкт-Пецярбургу або Шарамецева ў Маскве. На ўтрыманне такіх буйных музеяў вылучаюцца велізарныя грошы, а вось якія захаваліся музеі-сядзібы ў правінцыйных гарадах не могуць пахваліцца такім фінансаваннем. У выніку многія з іх прыходзяць у заняпад.

Гісторыка-культурная спадчына ў сучасных умовах стала не толькі сродкам перадачы нашчадкаў матэрыяльнага і духоўнага багацця нашых продкаў, што само па сабе іграе важную ролю ў фарміраванні ўмоў і сродкаў чалавечых зносін і захавання гістарычнай памяці. Яно стала найважнейшай умовай адзінства нацыянальна-культурнай прасторы як рэгіёнаў, так і краіны ў цэлым.

У сувязі з гэтым у цяперашні час велізарную актуальнасць набывае аналіз праблем і распрацоўка праграм захавання гісторыка-культурнай спадчыны ў кантэксце законатворчай дзейнасці дзяржавы на федэральным і рэгіянальным узроўнях. Вырашэнне пытанняў аховы культурнай спадчыны ў суб'ектах Расійскай Федэрацыі – важны складнік этнакультурнай палітыкі, у рамках якой дадзеныя пытанні “павінны быць канкрэтызаваны і ўвязаны з тэрытарыяльнымі праблемамі”.

Рэалізацыя праграм па захаванні культурна-гістарычнай спадчыны ў той ці іншай ступені распрацоўваюцца ў культурнай палітыцы на федэральным і рэгіянальным узроўнях. У Расіі федэральнае заканадаўства сцвярджае роўныя годнасці ўсіх культур і іх права на самавыяўленне; федэральныя ўлады дэманструюць імкненне падтрымліваць разнастайнасць і культурны плюралізм. Развіццё нацыянальных культур і культур этнічных груп разглядаецца як адзін з прыярытэтаў міністэрства культуры Расійскай Федэрацыі, і мэтавыя праграмы прадугледжваюць у гэтым плане цэлую серыю акцый па іх падтрымцы.

У дачыненні да захавання гісторыка-культурнай спадчыны вопыт рэгіёну знаходзіць выраз у рэгіянальнай палітыцы: “у асаблівай спецыялізацыі рэгіёну на захаванні і выкарыстанні прыроднай і культурнай спадчыны”, якія навучаюцца па кірунку падрыхтоўкі 51.03.04 “Музеялогія і ахова культурнай і прыроднай спадчыны”, у рамках праходжання практыкі прапанавалі два праекта, накіраваныя на рэканструкцыю сядзібаў.

Першы распрацаваны праект “Фарміраванне музейнай сеткі Белгародскай вобласці на 2020–2025 гады”, як і любы доўгатэрміновы праект, распрацаваны навучэнцамі, мае сваёй галоўнай мэтай пашырыць музейную сетку вобласці і забяспечыць доступ

грамадзян да культурных каштоўнасцей.

Навучэнцы выказалі меркаванне, што адказным выканаўцам праекта выступіць Упраўленне культуры Белгародскай вобласці, сувыканаўцамі могуць выступаць Упраўлення культуры раёнаў.

Прапанаваны праект рэалізуецца па наступных напрамках:

1. Перадаць культурныя аб'екты ў музейную прастору (напрыклад, сядзібу Муханова, сядзібу Волкавай, сядзібу Ластоўскі).

2. Правесці рэстаўрацыйныя працы ў сядзібе Ластоўскі і сядзібе Волкавай, аднавіўшы страчаныя пабудовы. Напрыклад, гістарычна ў сядзібным комплексе Волкавай акрамя дома, які захаваўся, былі стайні, свіран, сажалка, царква.

3. У рэстаўраваным сядзібным комплексе размясціць музей пад адкрытым небам з поўным або частковым апусканнем у культуру і побыт памешчыка XIX стагоддзя. Так як у любога памешчыка былі прыгонныя, можна пабудаваць копіі сялянскіх хат, дзе знаёміць з сялянскай культурай, праводзіць майстар-класы па традыцыйных рамёствах Белгародскай вобласці.

Тэрмін рэалізацыі гэтай праграмы з 1 сакавіка 2020 года па 31 снежня 2025 года. Дадзеная праграма прадугледжвае тры этапы:

Першы этап – падрыхтоўчы – 01.04.2020 – 31.12.2022 года. Асноўная мэта дадзенага этапу – рэканструкцыя і ўзвядзенне сядзібнага комплексу. Паралельна з гэтым выканаць падрыхтоўку дакументацыі і навучанне супрацоўнікаў.

Другі этап – асноўны – 01.01.2023 – 30.11.2025. Непасрэдная рэалізацыя праекта – апусканне наведвальнікаў у культуру мінулага, арганізацыя і правядзенне майстар-класаў, распрацоўка інтэрактыўных гульняў, квэстаў.

Трэці этап – 01.12.2025 – 31.12.2025 гг. падвядзенне вынікаў рэалізуемага праекта.

У выніку рэалізацыі дадзенай праграмы, мы можам спрагназаваць яе эфектыўнасць і пралічыць недахопы.

Да ліку станоўчых момантаў рэалізацыі праграмы, на наш погляд, можна аднесці наступныя: кансервацыю, рэстаўрацыю існуючых аб'ектаў культурнай спадчыны рэгіянальнага значэння; павелічэнне турпотока; прадастаўленне новых месцаў працы, павелічэнне падаткаў у бюджэт вобласці; развіццё рэкламнай прадукцыі і стварэнне брэнда ў галіне інавацыйных праектаў; захаванне і прапаганда традыцыйнага этнакультурнага асяроддзя пражывання народаў рэгіёну і пазіцыянаванне традыцыйных народных промыслаў, арганізацыю навукова-даследчай дзейнасці супрацоўнікамі і правядзенне разнастайных канферэнцый, фестываляў.

Да недахопаў могуць быць аднесены: адсутнасць прафесіяналаў у галіне рэстаўрацыі і кансервацыі аб'ектаў культурнай спадчыны; адсутнасць прафесіяналізма сярод будучых супрацоўнікаў і павелічэнне матэрыяльных выдаткаў на перападрыхтоўку і навучанне.

Таксама навучэнцамі была прапанавана рэгіянальная праграма: “Развіццё і захаванне культуры Белгародскага раёна Белгародскай вобласці на 2020–2030 гады”. Неабходна адзначыць, што мэта і задачы прапанаванага праекта і праграмы ідэнтычныя.

Прапанаваная навучэнцамі праграма рэалізуецца па наступных напрамках: рэканструкцыя сядзібных комплексаў на тэрыторыі Белгародскай вобласці (сядзіба Муханова, дом купца Кобзева, дом купца Мачурына, дом графіні Ластоўскі, сядзіба Волкавай і г. д.); арганізацыя ў адной або некалькіх сядзібах музеяў дваранскага побыту; адкрыццё ў рэстаўрыраваных маёнтках школы для дзяўчынак з выкарыстаннем у навучанні “Адукацыйных падарожжаў” і правядзенні на базе школы навукова-практычных і творчых форумаў.

Тэрміны рэалізацыі гэтай праграмы з 1 сакавіка 2020 па 31 снежня 2030 года. Ўвесь тэрмін рэалізацыі разбіты на тры этапы.

Першы этап – падрыхтоўчы (2020–2023 гады). Зключаецца ў рэканструкцыі

сядзібнага комплексу, закуп неабходнага абсталявання і прадметаў побыту белгарадскага дваранства XIX – пачатку XX стагоддзяў. Афармленне дакументацыі. Адкрыццё школы для дзяўчынак. Фарміраванне музейнага фонду. Набор супрацоўнікаў.

Другі этап – асноўны (1 верасня 2024 – 30 траўня 2030 года). Заклучаецца ў рэалізацыі мэтай праграмы.

Трэці этап – заключны (1 чэрвеня 2030 – 30 снежня 2030 года). Падвядзенне вынікаў праекта.

У ходзе рэалізацыі дадзенага праекта, можна спрагназаваць вынікі, якія дазваляюць гавлоць пра яго эфектыўнасць.

Па выніках праекта: па-першае, мы маем магчымасць абнавіць архітэктурныя збудаванні, якія маюць культурную значнасць для нашага рэгіёну; па-другое, прыцягненне турыстычнага патока на тэрыторыю нашай вобласці; па-трэцяе, у рамках адкрыцця музея, прыцягненне новых спецыялістаў; па-чацвёртае, развіццё рэкламнай прадукцыі і брэндіраванне інавацыйных праектаў; па-пятае, павелічэнне ўдзельнай вагі насельніцтва, якое ўдзельнічае ў платных культурна-забаўляльных мерапрыемствах, якія праводзяцца ў рамках прапанаванай праграмы; па-шостае, павелічэнне ўзроўню задаволенасці насельніцтва Белгародскага раёна якасцю прадастаўлення муніцыпальных паслуг у сферы культуры.

У рамках рэалізацыі праграмы неабходна таксама: стварыць гісторыка-этнаграфічныя музеі-запаведнікі, аднаўленне ў якіх прымыкаюць да сядзібных комплексаў этнаграфічных вёсак з наборам турысцка-экскурсійных паслуг; правядзенне этнаграфічных святаў, карнавалаў, конных падарожжаў, наведванне археалагічных і этнаграфічных славутых месцаў; аднаўленне і захаванне традыцыйнага этнакультурнага асяроддзя пражывання народаў рэгіёну; захаванне і адраджэнне традыцыйных народных промыслаў; выраб з мэтай рэалізацыі нацыянальнага адзення, лямцавых і шарсцяных вырабаў, прадукцыі мастацкай дрэвапрацоўкі, мастацкай апрацоўкі металаў, камнеапрацоўкі; выданне навуковай і навукова-папулярнай літаратуры, прыцягненне (за кошт этнаграфічнага нацыянальнага каларыту) дадатковых значных патокаў турыстаў.

Такім чынам, навучаючыся па кірунку падрыхтоўкі “Музеялогія і ахова культурнай і прыроднай спадчыны” навучаюцца прапануюць наяўныя сядзібныя комплексы рэстаўраваць і перадаць пад эгідай музеяў, размясціўшы ў іх альбо самастойныя новыя музеі, альбо музейна-адукацыйныя комплексы.

Якіменка Т.С.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ЭТНАПЕСЕННАЯ ЭПІКА БЕЛАРУСАЎ НА ЎСХОДНЕСЛАВЯНСКІМ ФОНЕ: ПАЎТАРАЛЬНАСЦЬ ЭЛЕМЕНТАЎ І НЕПАЎТОРНАСЦЬ ЦЭЛАГА

Ва ўсходнеславянскім арэале галіна вуснатрадыцыйных эпічна тыпізаваных песенных практык беларусаў пададзена дастаткова шырока і паўстае ў функцыйна-жанравых і тэматычных відах, якія добра вядомыя па класіфікацыйных рээстрах еўрапейскай і сусветнай этнапесеннай эпікі. Распрацаванымі ў песенна-апавадальным рэпертуары беларускіх спевакоў з’яўляюцца таксама паказальныя для розных этнакультур эпічна дзейсныя матывы міфалагічнага, касмалагічнага, эсхаталагічнага, гераічнага, легендарнага, маральна-павучальнага і навелістычнага плана. У значнай ступені супадае і агульная панарама песенна-эпічных наратываў беларускага і астатняга ўсходнеславянскага свету. Пры гэтым “класічны” набор адзінак вуснатрадыцыйнай беларускай этнапесеннай эпікі ахоплівае формы ад самых старажытных, якія паводле вербальнага і функцыйнага зместу ўваходзяць у лік абаравых і сакральных, звязаны з міфалагічнай традыцыяй і мала дыферэнцыраваныя ў сваіх эпічных і міфалагічных

элементах, да спецыфічна “збалансаваных” па адценнях драматыкі, героікі і лірыкі балад, прыналежных у гістарычна-стылёвым комплексе беларускай вуснатрадыцыйнай культуры як найбольш раннім (архаічным), так і сучасным паводле стылёвага генезісу пластам этнапесеннага рэпертуару. Значнае месца займае ў прасторы песенна-апавядальных практык беларусаў і сфера, якой аб’ядноўваюцца так званыя «маладыя» эпічныя віды, народжаныя пераважна хрысціянскай у сваіх вытоках (аднак моцна перакрываюцца з фальклорнай) культурай пісьмовай традыцыі. У асяроддзі носьбітаў інтанацыйных практык вуснай трансмісіі такія віды пададзены разнастайнымі па тэматыцы псалмамі, а таксама рэцэпцыямі «кніжных» духоўных вершаў – пераважна тых, якія па выразу Р. Фядотава, “найбольш узбуджалі ўяўленні народнага хрысціянства ў візантыйска-маскоўскім кніжным фондзе праваслаўя” [1, с. 15] і займалі асноўнае месца ў сольным апавядальным рэпертуары калікаў і лірнікаў.

Факт адзінства матывікі, тэматычных палёў і сюжэтаў у розных арэалах існавання песенна-эпічнай традыцыі, роўна як і прыналежнасць дадзенай якасці да рангу ўніверсальнай эпічнай сферы быў акцэнтаваны ў апасазнаўчых даследаваннях не аднойчы. У гэтым сэнсе вуснатрадыцыйная песенная эпока беларусаў не толькі на ўзроўні сваіх відавых праяў, але і па шматлікіх структурных прыметах вербальна-паэтычнага ладу (прынамсі, ўстойлівых паўтораў агульных для розных эпічных відаў паэтычных матываў, іх прадуктыўнасці для сюжэтаўтварэння і кампазіцыйнага афармлення вербальных тэкстаў тых або іншых функцыйна самастойных “блокаў” песенна-апавядальнага фальклору) знаходзіцца ў агульным “сілавым полі” ўсходнеславянскай і, шырэй, еўрапейскай фальклорнай песенна-эпічнай сістэмы.

Прыналежныя да сферы эпокі беларускія, украінскія, рускія песенна-апавядальныя формы паўстаюць неаднастайнымі паводле музычнага і функцыйна-жанравага ўвасаблення, аднак унутрана блізкімі, паколькі аднолькава глыбінна падпарадкаваныя законам эпічнага наратыву (з яго вяршэнствам слова). У выніку каранёвых (радавых) уласцівасцей вербальнай паэтыкі песенна-эпічныя апавядальныя практыкі амаль бесперашкодна перасякаюцца падобнымі сюжэтамі і паэтычнымі матывамі (нярэдка міжнароднымі па распаўсюджанні, у тым ліку “вандроўнымі”). Нягледзячы на адметнасці функцыйна-жанравай прыроды і музычнага ўвасаблення розных эпічных відаў, межы іх апынаюцца ў вербальна-паэтычным дачыненні дастаткова празрыстымі.

Разгорнутасць “праекцый” матываўна і сюжэтнага фонду эпокі на рэпертуар носьбітаў беларускай і суседніх з ёй украінскай і рускай песенных культур, роскід і паўтаральнасць канструктыўна дзейных вербальна-паэтычных эпічных элементаў робіць эпічную сферу па сутнасці трансэтытарыяльнай. Між тым, пры поглядзе на этнапесенную эпоку як рэальнасць, якая існуе ва ўлонні канкрэтнай культуры (заўсёды, дарэчы, пэўнай у сваім сістэмным тыпе), выяўляецца значная своеасаблівасць яе этнічных рэльефаў. У той кантынуальна разгорнутай цэласнасці, якой у вербальна-паэтычным плане паўстае сфера эпокі, этнааспект з’яўляецца адным, якія даюць “выхад” на быццё фальклорнай эпокі ў яе сувязях з характарам ментальнасці культуры, комплексам паводзін яе носьбітаў, формаў іх традыцыйнага побыту і асаблівасцяў музычнага мыслення.

Пры такім падыходзе песенна-эпічныя практыкі ўсходнеславянскага свету раскрываюцца не толькі ў цалкам зразумелым падабенстве іх вербальна-паэтычнага і відавога напаўнення, але і ў разнастайнасці, якая сур’ёзна залежыць ад цэласнага комплексу канкрэтных этнакультурных традыцый, іх тыпаў, сістэмы, структур, характару этнаінтанацыйнага вопыту, які выпрацаваны і які адлюстраваны ў паказальных для кожнай культуры аўтэнтчных гукавых формах.

З прычыны спецыфічнасці ўнутранага напаўнення гістарычна-стылёвых прастораў этнапесенных культур іх эпічная сфера акрэсліваецца ў агульнай панараме па-рознаму. Звяртае ўвагу і тое, што датычыць гэта не элементаў вербальна-паэтычнай структуры, а музычна-стылёвых праяў песенна-эпічных тэкстаў, а таксама непасрэдна балансу

жанрава-тэматычных разнавіднасцяў песенна-эпічных формаў, якія ў беларускай, украінскай і рускай традыцыях маюць значныя адметнасці. Пры гэтым паўстае вельмі не прасталінейная ўзаемасувязь фактараў, якія адначасова стабілізуюць і дыферэнцуюць “поле” ўсходнеславянскай эпікі. Прынамсі, дастаткова хутка былі выяўлены супярэчнасці ў лінгва-філалагічна-геаграфічным “бачанні” этнатэрытарыяльнай дыферэнцыраванасці эпічнай паэзіі, улучна з ідэяй існавання ў яе прасторы ўстойлівых этнахарактэрных рэгіёнаў і арэальнай стабільнасці іх тэрытарыяльных межаў. Да цяперашняга часу масіў назапашаных філалагічных звестак пра характар географічнага размеркавання канструктыўных элементаў вербальна-паэтычнай песенна-эпічнай сферы пакуль што не дазволіў філолагам (як палевікам-практыкам, так і аналітыкам) даць колькі-небудзь пэўнае заключэнне пра больш ці менш дакладную тэрытарыяльную/рэгіянальную “прывязку” сюжэтнага і матыўнага песенна-эпічнага матэрыялу (у тым ліку беларускага і ўкраінскага, які, здавалася б, унутрана адзіны ў гістарычным і географічным плане). Пры кожнай спробе паўтаралася сітуацыя, апісаная М. Талстым на прыкладзе палескіх паэтычных тэкстаў з матывам “таполя” (сюжэт “Нявестка стала ў полі таполяў”). У сваім абагульненні запісаў, зробленых у ходзе спецыяльных эпасазнаўчых экспедыцыйна-палявых назіранняў, даследчык здолеў канстатаваць толькі тое, што ў сілу варыятыўнасці і вялікай разнастайнасці дэталей, якія суправаджаюць распрацоўку матыву “таполя”, яго паэтычная “матэрыя” паўстае ў тэрытарыяльна-геаграфічным плане ці не паўсюднай і нават нібы дыфузнай, а таму ў агульнай карціне яе пашырэння больш-менш канкрэтнаму картаграфаванню паддаецца толькі момант наяўнасці або адсутнасці гэтага (“таполя” – Т. Я.) матыву [2, с. 41].

Супадае з заўвагай М. Талстога і пазіцыя Б. Пуцілава, які лічыў, што наяўнасць сувязей і тыпалагічнае адзінства тэматычных відаў песеннай эпікі не можа быць адзіна дастатковай падставай для вылучэння ў славянскай эпічнай прасторы асобных (канкрэтных) рэгіёнаў. У ліку найбольш сур’ёзных фактаў, якія, на думку даследчыка, саслабляюць здавалася б няўхільныя пазіцыі не толькі дыфункцыянізму, але і так званую “магію” рэгіёна, гэта – несупадзенне, а ў большасці выпадкаў і адсутнасць адзінства ў такой важнейшай адзінцы рэгіянальнай характарыстычнасці эпічнай паэзіі, як рэальны спявацкі рэпертуар. На матэрыяле славянскіх гістарычных балад Б. Пуцілаў падкрэсліваў: “Мы не можам весці гаворку аб адзіным ўсходнеславянскім рэпертуары гістарычных балад: рускі матэрыял па складзе не супадае з украінска-беларускім. Польскі часткова адпавядае чэшскаму і славацкаму, часткова – ўкраінска-беларускаму. Украінская балада, у сваю чаргу, можа быць збліжана як з заходне-, так і з паўднёvasлавянскай...” [3, с. 149]

Рух сюжэтнай, матыўнай, тэматычнай, функцыйна-жанравай, выканальніцкай, музычнай “матэры” этнапесеннай эпікі вельмі складаны, у значнай ступені самадастатковы. У сваіх траекторыях, а таксама ў географічным размеркаванні складнікі эпікі наўпрост не звязаны. Паўтаральнасць кожнага з элементаў пры паасобным і раздзельна ўзятым іх разглядзе не выяўляе адметнасці ў гістарычна-стылёвай панараме этнічных эпічных традыцый, а распрацоўкі без уліку суадносін канструктыўных складнікаў эпікі на ўзроўні цэлага (этнахарактэрнай сістэмы) выступаюць даследаваннем з адмоўным вынікам. Неабходзен шырэйшы круг прыкмет, якія адлюстроўваюць спецыфічнасць праяў эпікі, нават у тым выпадку, калі яны, як беларуская, украінская і руская, належаць культурам, чыя блізкасць (моўная, гістарычная, тэрытарыяльная і да т. п.) па многіх паказчыках з’яўляецца шчыльнай.

З этнамузыкалагічнага погляду, адметнасці, якія існуюць у сферы ўсходнеславянскай эпічна тыпізаванай песеннай апавядальнасці, выкліканы залежнасцю ад музычна-стылёвага зместу тых этнакультурных традыцый, якія яе спарадзілі і якія ў значнай ступені раскрываюцца праз меласферу песенна-эпічных практык. Пры гэтым прадуктыўным выступае раздзельнае мадэляванне прасторавай працягласці, часавых “ярусаў”, а таксама вербальна-паэтычных, функцыйна-жанравых і меладычных

кампанентаў.

Першае, што прасочваецца пры такім падыходзе ў розных відах эпікі, замацаваных у песенным рэпертуары тэрыторый, гэта залежнасць функцыйна-жанравай марфалогіі песенна-эпічных відаў і адпаведных ім стылёвых, рэгіянальных і лакальных меладыйных праяў ад тых разнастайных па сваіх рэгіянальных і лакальных характарыстыках музычных рэльефаў, якія гістарычна склаліся ў песеннай прасторы беларускай вуснатрадыцыйнай культуры. У досведах беларускай палявой і тэарэтычнай рэгіяналістыкі гэтая залежнасць марфалагічных характарыстык песенна-эпічнай прасторы ад тэрытарыяльнага размеркавання этнапесенных стыляў (у іх значэнні паказальных для адпаведнай рэгіянальнай або лакальнай традыцыі) заўсёды паўставала ў якасці арганічнай і этнахарактэрнай.

Аналагічная карціна ўзнікае і на сістэмным узроўні. Асноўная спецыфічная якасць беларускай этнапесеннай эпікі, ўзятай у поўным гістарычным аб'ёме, выяўляецца ў выглядзе залежнасці ад усёй беларускай традыцыйнай музычнай культуры. Як традыцыя і як гістарычна разгорнуты комплекс эпічна тыпізаваных песенных артэфактаў эпіка беларусаў выступае неаддзельнай ад гукавой сферы культуры, у першую чаргу – традыцыйнага інтанацыйнага вопыту (гукаідэй, формаў інтанавання і да т. п.), асновы якога, як паказалі беларусазнаўчыя этнамузыкалагічныя даследаванні ХХ-ХХІ стагоддзяў, у практыках архаічнага паходжання.

Апроч названых асаблівасцяў адметным у параўнанні з рускай і ўкраінскай песеннай эпикай з'яўляецца своеасаблівае зрушэнне найбольш разгорнутага звяна беларускай песенна-эпічнай сістэмы ў сферу ліраэпікі (балад) і пераважна не сольна-сказіцельская (за выключэннем лірніцкай) форма існавання яе песенна-эпічных відаў.

Такой сама своеасаблівай выглядае прынцыповая не далучанасць беларускай эпікі да якогасці аднаго музычна-жанравага тыпу, яе невылучанасць у музычнай свядомасці носьбітаў і ў выніку – музычнае “азначванне” рознымі ў гістарычна-стылёвым плане сродкамі – абрадавымі (ва ўсім дыяпазоне праяў), лірычнымі, гульнявымі.

Дастаткова спецыфічнай выступае музычная “разсярожанасць” беларускай песенна-эпічнай сферы, уваход эпічна тыпізаваных наратываў ва ўсе музычна-стылёвыя пласты і функцыйна-жанравыя групы беларускага песеннага фальклору, запатрабаванасць эпічных па вербальным змесце песенных наратываў не толькі ў рэпертуары, найбольш прыдатным для “слухання” (песні бытавыя, “бяседныя”, тыя, якія спяваюцца “абы-калі” і да т. п.), але і ў песенных практыках старажытнага генезісу – найперш, каляндарна-земляробчых, чые абрадавыя і сезонныя формы належаць у этнамузычнай культуры беларусаў да каранёвых, а ў яе сістэме – цэнтралізуючых.

Асобна, нарэшце, павінна быць адзначана дамінантная і прынцыповая для беларускай песенна-эпічнай традыцыі накіраванасць эпічных наратываў на данясенне архетыпічных (нароўні з міфам і казкай) уяўленняў аб асновах прыроднага і чалавечага быцця, яго “парадку” і законах, за якімі – вызначальны кодэкс традыцыйнага свету. Такая скіраванасць на трансмісію каштоўнасцей, сакральна значных для традыцыйнай свядомасці беларусаў і іх, як казаў Р. Шырма, “духоўнага характару” абумоўлівае не толькі своеасаблівасць зместу беларускай песеннай эпікі, але і яе сістэмнага стрыжня, паколькі ў культурах, у якіх музычная апавядальнасць мае іншыя генеральныя ідэі, іншымі аказваюцца як эпасаўтваральныя фактары, так і сістэмна значныя жанравыя і марфалагічныя рэльефы эпікі.

Адметнасці, якія ўласцівыя этнапесеннай эпіцы беларусаў, паўстаюць на ўзроўні яе цэласнасці як жывога арганізма. На фоне паўтаральнасці канструктыўных элементаў эпічная сфера ў комплексе яе асноўных параметраў паўстае ва ўсходнеславянскім песенна-апавядальным фальклору як самастойны, этнічна знакавы (беларускі) сістэмны тып, выразны ў сваім этнахарактэрным профілі.

Літаратура

1. Федотов, Г. П. Стихи духовные: русская народная вера по духовным стихам / Г. П. Федотов. – М. : Прогресс ; Гнозис, 1991.
2. Толстой, Н. И. Невестка стала тополем / Н. И. Толстой // Славянский и балканский фольклор : Духовная культура Полесья на общеславянском фоне / отв. ред. Н. И. Толстой. – М. : Наука, 1986.
3. Путилов, Б. Н. Славянская историческая баллада / Б. Н. Путилов. – М. ; Л. : Наука, 1965.

ЧАСТКА 5

ВЯЛІКАЯ АЙЧЫННАЯ ВАЙНА

Ў МАСТАЦТВЕ І КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСІ

Виватенко С.В., Сиволап Т.Е.
(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

БЕЛОРУСЫ – УЧАСТНИКИ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ И ЗАЩИТНИКИ ЛЕНИНГРАДА: ТЕОДОР БУНИМОВИЧ – «ОСКАР» ЗА ВОЙНУ

Теодор Захарович Бунимович – известный отечественный кинооператор и мультипликатор, один из авторов знаменитых мультфильмов: «Чебурашка», «Тайна Третьей планеты», «Аврора», «Кто сказал мяу?» и многих других.

В данной статье мы авторы попытались освятить его творческую деятельность в годы Великой Отечественной войны.

Теодор Бунимович родился в 1908 г. в Закавказье в семье переселенцев из Полоцкого уезда Витебской губернии.

В 1925 г. он поступает на отделение Кино Ленинградского техникума кинематографии (ныне СПб ГИКиТ). В ГТК он получает специальность кинооператора. До войны он работает по специальности в Ленинграде, в Ростове на Дону и в Москве, снимал кинохронику. Он стал известен, как один из первых, кто начал снимать репортажи с летящего самолета.

Начало войны Теодор Захарович встретил в столице. Он сразу идет на Мантулинскую улицу, дом 24, где находился ближайший военкомат. Так как воинской специальности «военный оператор» не было, его посылают в Кубинку в авиачасть, занимающуюся производством аэрофотосъемки. Но там его назначают лишь маскировщиком.

Вскоре, он попал в Центральную студию кинохроники, где провёл всю войну военным кинооператором (считается, что Т. Бунимович первый киноработник, которому была присвоена воинская специальность – фронтовой кинооператор).

Впервые Т. Бунимович прославился в августе 1941 г., когда вместе с 30-й армией принял участие в контрнаступлении на Духовщину. Его материалы легли в основу короткометражного фильма «Бой за высоту А», снятого знаменитым режиссером Дзигой Вертовым. Он вошел в СОЮЗКИНОЖУРНАЛ № 86 и демонстрировался во всех советских кинотеатрах.

Благодаря этому успеху, Бунимовичу и Касаткину поручили съемку легендарного парада на Красной площади 7 ноября 1941 г. Кинооператоры опоздали к началу парада, который из соображений секретности был перенесен на два часа раньше. И поэтому они не сняли выступление с Мавзолея т. Сталина, но смогли отснять прохождение воинских колонн по Красной площади. Эти кадры вошли в анналы документалистики о Великой Отечественной войне.

Помня о довоенном опыте съемок с самолетов, он со своим коллегой Павлом Касаткиным стал специализироваться в аэросъемках. Поздней осенью 1941 г. их направили в 603-й бомбардировочный полк, для спецзадания. Взлет осуществлялся с подмосковного аэродрома. Кинооператорам было поручено снять пикирование и бомбометание с советских самолетов на немецкие танки.

Для съемок Теодор Захарович разместился в нижнем люке, а Касаткин в хвосте. Им удалось снять уничтожение вражеского танкового батальона. Этот репортаж вошел в

документальный фильм «На защиту Москвы».

Впоследствии Т. Бунимович рассказывал: *«После посадки, от нервного напряжения и перегрузок, при боевом маневрировании «пешки» он свалился как подкошенный. А летчики, подвесив очередную «порцию» бомб, поднимались в небо снова и снова...»*.

В конце ноября 1941 г. И. В. Сталин вызвал из Средней Азии председателя Госкино И. Большакова и сообщил ему: *«Мы собираемся нанести немцам удар огромной силы. Думаю, что они его не выдержат и покатятся назад... Надо все это заснять на пленку и сделать хороший фильм»* [1]. Сталин потребовал лично ему докладывать о подготовке и ходе съемок документального фильма «Разгром немецких войск под Москвой».

Т. Бунимович вошел в состав киногруппы. В окончательный вариант фильма попали снятые им кадры освобождения 1-й ударной армии города Клин [2].

12 января 1942 г. фильм был показан верховному главнокомандующему. 23 февраля состоялась его премьера. Картина была триумфально встречена, как в стране, так и за рубежом.

Сталин отнесся к выходу фильма очень позитивно. Он любил его показывать иностранным дипломатам. После одного из просмотров заметил: *«Один хороший фильм стоит нескольких дивизий»* [1, с. 125].

Неудивительно, что лента была отмечена не только Сталинской премией, но и американским «Оскаром», как лучший документальный фильм.

Теодор Бунимович вместе с другими авторами фильма был награжден Сталинской премией.

После успеха фильма, Теодор Захарович продолжал работать на фронте, в тылу и в партизанских лесах. Он снял разгром захватчиков под Воронежем, освобождение Советской Белоруссии. Его камера работала на улицах Праги и Берлина, снимала встречу союзников на Эльбе и летчиков легендарного полка «Нормандия-Неман».

Все свои кадры в годы войны Т. Бунимович снимал на американский хроникальный киносъёмочный аппарат «Белл-Хауэлл» модель 71 (Аймо) Чикаго. Аппарат стал основным инструментом кинодокументалистов антигитлеровской коалиции во время Второй Мировой войны. Бленда объектива 75 мм из штатного комплекта оптики вмещала 40 граммов спирта и служила походной рюмкой [3].

Кроме операторской работы Теодор Бунимович всю войну занимался журналистикой. Его фронтовые заметки печатались во всех крупнейших советских газетах.

За заслуги в годы Великой Отечественной войны указом Президиума Верховного Совета №217/45 от 14 апреля 1945 г. его наградили Орденом Красной Звезды. На наградной странице вместе с ним в указе фигурируют великие актеры Борис Андреев и Марк Бернес за х/ф «Два бойца».

В первое послевоенное десятилетие Т. Бунимович колесил со своей камерой от Прибалтики до КНДР, продолжая снимать документальные репортажи. В 1957 г. он резко поменял свою творческую стезю. Он уходит в мультипликацию, где создает свои шедевры: «Чебурашка», «Гайна Третьей планеты», «Аврора», «Кто сказал мяу?». В 1984 г. Т. Бунимович выходит на пенсию. Не стало Теодора Захаровича в 2001 г. Он похоронен на Ваганьковском кладбище (секция 62).

15 мая 2016 года у Дома кино Ростовского областного отделения Союза кинематографистов России состоялось открытие мемориального камня, посвященного фронтовым кинооператорам: Ростовской Ордена «Знак Почёта» киностудии – летописцам Великой Отечественной войны. Среди фамилий кинооператоров выбита также и фамилия Теодора Захаровича Бунимовича.

Літэратура

1. Марьямов, Г. Кремлёвский цензор: Сталин смотрит кино / Г. Марьямов. – М., 1992. – С. 113–114.
2. Братишка: Журнал для спецназа. – 2013. – № 5.
3. Масуренков, Д. Фронтной киноаппарат «Аймо» / Д. Масуренков // Техника и технологии кино. – 2007. – № 1.

Длатоўская С.А.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

“СЛЯПАЯ ПЛЯМА” БЕЛАРУСІ. УЗДА.

Кніга “Памяць. Уздзенскі раён.” (с. 176): Акт аб злачынствах нямецка-фашысцкіх захопнікаў на тэрыторыі Уздзенскага раёна ў 1941–1944 гг. “29 октября 1944 мы, нижеподписавшиеся члены Чрезвычайной Комиссии Узденского района по расследованию фактов злодеяний, совершённых немецкими оккупантами (...) составили настоящий акт в нижеследующем: Расследованием установлено, что массовые расстрелы немцами производились без наличия каких-либо на то причин. Расстрелами преследовалась одна цель: поголовное истребление народов Советского Союза. Наиболее характерными фактами массового истребления людей являются:

1. С приходом немцев всё еврейское население, свыше 300 семей, было согнано в так называемое гетто. 16 и 17 октября 1941 отряды СС, Узденская полиция и жандармерия произвели физическое поголовное истребление всего еврейского населения района. Одновременно было расстреляно 1740 человек. Аресты и расстрелы евреев производились под руководством и при непосредственном участии начальника Узденской жандармерии В.Алент (немец, убит партизанами), начальника Узденской полиции Длатовского...

2. В ноябре 1941, дата точно не установлена, одновременно было расстреляно 408 военнопленных, бывших военнослужащих Красной Армии. Расстрел был произведён немецким карательным отрядом СС и Узденской районной полицией, возглавляемой начальником полиции Длатовским...

3. В мае месяце 1942, дата точно не установлена, был произведён массовый расстрел цыган, общее количество расстрелянных не установлено, но только по двум бывшим волостям: Семёновичской и Стальбовской было арестовано и расстреляно 638 цыган, в том числе детей, женщин и престарелых (...). Факты массовых расстрелов установлены свидетельскими показаниями, опросом отдельных граждан и личным осмотром мест расстрела и могил”

Менавіта так, са шматкроп’ем, вызначана гістарычная роля майго дзеда, Длатоўскага Георгія Мікалаевіча, меркаванага бацькі дзеючага кіраўніка Беларусі, у артыкуле Р. А. Чарнаглазавай. Са спасылкай на дакумент НАРБ, новы шыфр ф.1440-3-960 “Копіі з копій дакументаў КДБ пры СМ БССР”, датычны судовы працэсу над нацысцкімі злачынцамі ў г. Кобленцы, ФРГ, 1962–1963 гг.

У чэрвені 2019 г. з’явілася магчымасць разгледзець уважліва арыгінал вышэй цытаванага акта ў НАРБ ф. 1569-1-110 і пераканацца, што колькасць расстраляных ваеннапалонных, пацверджаная пратаколамі апытанняў відавочцаў, і фармулёўкі інакшыя: у лістападзе 1941 г. расстраляна 48 былых вайскоўцаў Чырвонай Арміі. “Расстрел был произведён немецким карательным отрядом СС и Узденской районной полицией, возглавляемой начальником полиции Длатовским, при непосредственном участии в расстреле начальника оперативной группы полиции Коптура и полицейских: Голуб Павла, Герик, Жданович Александра”. Колькасць расстраляных цыганаў – 38 чалавек. Мінімум на 960 ахвяраў меней, чым паводле кнігі “Памяць”. Пісьмовыя сведчання

падпольшчыцы Таццяны Андрыеўскай, акушэркі уздзенскай лякарні, паясняюць: частку ад 150 параненых ваеннапалонных, вылекаваных цягам жніўня–лістапада 1941 г., перадаў непасрэдна нямецкім уладам галоўны лекар, беларус Круглік Мікалай Савіч, хірург (НАРБ ф. 1393-1-99, 100).

Прозвішча начальніка Уздзенскай жандармерыі ў арыгінале спіса фашысцкіх злачынцаў запісана як “Валанд, немец, званіе не ўстаноўлена. По показаниям арестованных и свидетелей – организатор массовых расстрелов и истязаний советских граждан”. З пакета дакументаў, падрыхтаваных Уздзенскай раённай камісіяй, дасюль засталася незразумелым якіх менавіта арыштаваных і сведкаў. Аўтар артыкула звярнулася да перакладаў трафейных нямецкіх дакументаў з аперацыйнымі данясеннямі Каменданта ў Беларусі з акупаванай тэрыторыі. Сярод справаздачаў камендатуры вермахта (штабу 747 пяхотнага палка, 3-я рота якога была раскватараваная ва Уздзе з сярэдзіны верасня 1941 г.) адсутнічаюць звесткі пра карніцкую ацыю 16–17 кастрычніка і няма інфармацыі пра знаходжанне ў Уздзенскім і сумежных раёнах якіх-кольвечы іншых падраздзяленняў.

“Высший начальник СС и полиции при рейхскомиссариате Остланд №126/41 секретно. Рига, 17.10.1941: Так как для Белоруссии до сих пор Начальником полиции порядка ещё не были выделены полицейские батальоны, 4.10.41 я направил в Минск под командованием майора Лехтгаллера, командира 11-го резервного полицейского батальона, две роты 11 батальона (место дислокации Каунас) и три полицейские роты из Каунаса. В задачу этих сил входит – совместно с вермахтом уничтожить партизанские подразделения, о которых сообщалось. Едике, генерал-майор полиции, бригаденфюрер СС”.

“Из оперативного сообщения генерал-майора полиции, бригаденфюрера СС Едике об особом боевом назначении в Минске в период с 14 по 21.10.1941. Силы: 11-й резервный Литовский полицейский батальон, штаб в Минске, транспортный взвод 18 человек, 1-я рота 139 человек, 2-я рота 141 человек, 3-я рота 129 человек. Отчёт о деятельности: (...) 14.10.41г. 2-ой, 4-ой ротами и двумя полицейскими ротами было очищено от евреев, коммунистов и антинемецких элементов м. Смиловичи (35 км ю-в Минска). В ходе акции ликвидировано 1300 человек; 15–16.10.1941 г. проведено усмирение деревень вокруг Логойска (40 км с-в Минска): расстреляно 6 партизан и 1 коммунист, в Плещеницах – 52 еврея и 2 партизана”.

Пералічаныя аперацыі – лагічнае наступства аперацыйных навідаванняў у верасні 1941: “появление партизан наблюдается в Логойске, Зембине (...)”, “полевая комендатура 812 докладывает 30.8.41 о крупных вражеских бандах в районе Руденска-Узды-Горелек”. Але эфектыўнасць дзеянняў на Уздзенскім накірунку, мяркуючы па справаздачы, відавочна “кульгае”: “18.10.41 вторая смешанная рота выполняла задачу на шоссе Минск-Слуцк по проверке подозрительных пассажиров и дорожных документов с целью обнаружения бежавших военнопленных и заключённых из лагерей. При этом были расстреляны 3 еврея, снявших отличительные повязки, и 1 русский, подстрекавший крестьян против немецких порядков”. Згадкі пра знішчэнне буйнейшага за адзначаныя Уздзенскага гета тымі ж днямі адсутнічаюць, хоць птушаняты Лехтгалера 21.10.41 “проводили очищение Койданово, в результате чего было расстреляно 1000 коммунистов, а также евреев”. 30.10.41 ізноўку навідавалася: “местами крупных банд являются леса восточнее Логвище – 13 км с-з Узды и леса западнее этого района” (НАРБ ф. 1440-3-953)

Адшуканы на сайце інстытута Яд Вашэм відэазапіс сведчанняў былога вязня Уздзенскага і Мінскага гета, партызана Баранавіцкага злучэння Самуіла Мордухавіча Каплана, запісаны ў Ізраілі ў 1995 г., унёўніў: падзеі вакол знішчэння аднаго з гета Міншчыны – сапраўдная “сляпая пляма” ў гісторыі краіны. Абумоўленая, відаць, нежартоўнымі хібаўмі ў разуменні і дакументаванні.

С. М. Каплан, уздзенец 1924 г. н., пасля вайны супрацоўнік абласнога аддзелу

Баранавіцкага НКВД, засведчыў: “17 октября они прошлись по всему гетто и сделали обыски. Мы ничего не подозревали. Но погромы были в других местечках, и кто спасся, прибежал к нам, один другому передавали, что всех могут расстрелять. К 18 октября утром в 6:00 все поднялись к своим коровам. Смотрим – всё гетто окружено. Я бросился бежать на наш огород, чтобы через речку попасть в лес. Там уже стоял полицай Вася. Я его в лицо знал, он меня тоже. Плачет и кричит, загоняя патрон в патронник: “Не иди, потому что убью!”. Я вернулся. Тут пришли другие полицейские, вызвали отца и мать. У меня ещё были младшие сестра Сима и брат Шолом. Нас вывели из гетто. Мы не знали в чём дело. Возле рынка была столовая, и нас поместили туда. Потом ещё 12 или 16 семей вывели – это были семьи специалистов, которых решили оставить. Не прошло и нескольких часов, как всех стали вывозить на машинах за город расстреливать (...) молодые 19-20-летние в касках – немцы это были, или литовцы я не знаю. Говорили они по-немецки. Два дня это продолжалось, и мы несколько дней находились под охраной неместной полиции в этом доме. Мы сидели и знали, что всех убивают. Потом нас вывели оттуда, повезли совсем на другую улицу, определили несколько домов и под домашним арестом нас там оставили. Проходит несколько дней. Нас предупредили, чтобы мы никого не принимали, потому что тогда расстреляют всех. И чтобы сами не убегали. Потому что если один убежит, тогда расстреляют всех (...). Жданович к нам потом приходил и рассказывал: была расстреляна красивая дивчина Соня Симковицкая. Её отец был аптекарь. неместные полицейские к ней подошли и сказали: “Мы тебя заберём, мы тебя спасём, пойдём с нами”. Она отказалась, её расстреляли. Хочу специально сказать о местном антисемитизме: слышал, как разговаривали отец и мать: “Это всё завуалировано, этот антисемитизм. Не дай Бог начнётся что-то, всё выплывет”. Я не совсем это понял, потому, что не знал что такое антисемитизм. Нас в местечке было большинство – 80%, мы дружили с белорусскими ребятами. Мы чувствовали себя одинаковыми”.

Для параўнання цытата з ліста габітскамісара Слуцка Карла да гаўляйтэра Беларусі Кубэ: “27.10, утром в 8-00, появился обер-лейтенант 11-го полицейского батальона из Каунаса (Литва), который представился адъютантом командира батальона полиции безопасности. Он заявил, что получил задание здесь, в Слуцке, в течение двух дней ликвидировать всех евреев без исключения, как они это делали в других городах. Акция проводится по политическим мотивам и экономические мотивы ещё нигде не принимались во внимание”. *Крывавы намалот у Слуцку склаў 8000 ахвяраў, бо выканаўцы волі Адольфа Эйхмана, увосень 1941 г. наведваўшага Мінск, адначатку былі скіраваныя на пагалоўнае вынішчэнне габрэяў. Ліст датаваны 30.10.1941 – на 12 дзён пазнейшы за уздзенскую трагедыю. Значыць, захаванне сем’яў спецыялістаў ва Ёзде мацнейшых прыкладаў не мела, а таму вартае асаблівай увагі.*

Навідавоку блытаніна з пасадай начальніка Уздзенскай паліцыі: “Создали управу (...). Комендантом и начальником полиции назначили Викентия Витковского” – з *кнігі С. М. Марголінай “Застаца жьыць” (Мінск, 1997).* “Сашка Жданович был старше меня лет на 8, работал с отцом в одной артели сапожной, комсомолец, выступал по радио. Через 2 дня вижу, что Жданович стал начальником полиции” – з *відэазанісу ўспамінаў С. М. Каплана (Яд Вашэм, 1995).* З *ўспамінаў Лукашэвіча Івана Антонавіча (намесніка кіраўніка Саюздруку Мінсўвязі БССР) ад 29.11.1966:* “Я как и все вернулся в Узденский р-н в начале августа 1941. Понял, что партизанское движение будет расти. Но с чего начать? В Дегтярном друзья беседовали и как будто получил поддержку, которая могла кончиться для меня трагически. Мы ходили в школу в д. Дещенка с Тумасом Василием Васильевичем в один класс. Ему я и сказал, что стоит подумать о том, как относиться к немцам. Он подарил мне наган со словами: “Держись меня – не пропадёшь”. Вскоре он пошёл служить в полицию. Я отказался, и пришлось отдать наган. Тумас же быстро пошёл по карьере. Вскоре он стал начальником районной полиции. Трудно было представить себе, что этот подлец, сын бедняка, имевший правительственные награды за финскую

кампанію, станет таким извергом. Всё, что было подлое, предательское, садистское, было в то время связано с его именем. Однако недолго ему пришлось издеваться над мирными советскими людьми – убит в бою с партизанами отряда Никитина летом 1942”. *Маем чатырох “адначасовых” начальнікаў Уздзенскай паліцыі разам з Длатоўскім.*

Двухтомнік з архіўнымі матэрыяламі Уздзенскага падполля, сабранымі ў 1966–68 (НАРБ ф.1393-1-99,100) вывучалі і Раіса Чарнаглазава для падрыхтоўкі артыкулаў у “Памяць”, і аўтар артыкула ў 2016 г. Навуковы супрацоўнік інстытута фізікі АН БССР, кандыдат фізіка-матэматычных навук Б. Бокуць і карэспандэнт БелТА і ТАСС Напалеон Рыдзеўскі, грунтуючыся на ўспамінах сваіх баявых папличнікаў, завераных Героем Савецкага саюза М. Б. Осінавай, вельмі канкрэтна называюць прозвішчы мясцовых жыхароў, датычных да гвалту ў раёне і Уздзе. Ані прозвішча Длатоўскага, ані прозвішчаў камандзіраў і начальнікаў немцаў там няма, толькі чыны: “камандзір карнікаў” і “начальнік жандармерыі”.

У спісе штата начальніка Уздзенскага раёна ад 14.8.1941 выдрукавана: “Длатоўскі Георгій – начальнік міліцыі”. Рукой сакратара райуправы Віктара Віткоўскага дапісана: “ў пом. нач. Акр.” Аўтар артыкула расшыфроўвае гэты запіс, грунтуючыся на вывучаных дакументах Мінскай акруговай адміністрацыі, у якіх кіраўніком службы парадку акругі з 2.10.1941 пазначаны Ба(б)роўскі А.В., так: “Длатоўскі – начальнік міліцыі Уздзенскага раёна і памочнік начальніка аддзела службы парадку Акружнага камісарыяту”. Прозвішча майго дзеда ў “Спісе нямецка-фашысцкіх злачынцаў Уздзенскага раёна Мінскай вобласці” чацьвёртае з 16-ці “кыважэраў”. З прочыткам ў графе “нацыянальнасць”. У дакуменце НАРБ ф. 4п в.29 спр.159 арк. 44 запіс № 74: “Длатовский – немец, нач. полиции район. Узденская полиция, организатор, м. Узда, протокол опроса свидетелей.”

Беларус Тумас – № 5, таксама “начальнік паліцыі”, але з удакладненнем “нямецкай”, што аўтар артыкула трактуе так: прызначаны нямецкім камандаваннем часткі вермахта, альбо паліцыі СС непасрэдна падчас правядзення карніцкай аперацыі. Характарыстыка злачынства Длатоўскага: “арганізатар і ўдзельнік масавых расстрэлаў грамадзян яўрэйскай нацыянальнасці, наводле акту камісіі і паказанням арыштаванага”. Аніякіх пратаколаў паказанняў арыштаванага, апытання сведкаў са згадкамі злачынстваў Длатоўскага, альбо якой-кольвечы копіі, прыкладзенай да акту раённай камісіі, няма. Ва ўсіх наяўных 4-х пратаколах апытання сведкаў уздзенскай трагедыі, у мемуарыстыцы і іншых відах сведчанняў прозвішча Длатоўскага адсутнічае.

Ці была яснасць з падпарадкаваннем раённых аддзелаў службы парадку? Каму і як іх кіраўнікі падпарадкоўваліся ў рэальнасці? “Намесніцтва Менскае акругі” ліквідавана 1.10.41 і заменена Акруговым Камісарыятам са штатам з 24 тутэйшых працаўнікоў, улучна з намеснікам Камісара беларусам Уладыславам Контаўтам.

Па даручэнню Камісара Мінскай акругі доктара Кайзэра 13.10.41 у Мінску адбылася нарада начальнікаў раёнаў і начальнікаў раённых служб парадку (НАРБ ф. 393-1-11), на якой ініцыятыўны і граматычны лейтэнант Длатоўскі атрымаў згаданае вышэй павышэнне “ў пом. нач. Акр.” Жнівеньскі і лістападаўскі спісы штатаў райуправы і аддзела службы парадку Уздзенскага раёна адрасаваныя Камісару Менскай акругі са згадкай пра дасыланне аўтабіяграфій у Орскамендатуру г. Койданаў (НАРБ ф. 393-3-24).

Аднаведныя фрагменты з перакладаў трафейных нямецкіх дакументаў храналагічна: “Комендант Белоруссии, командующий вермахта Остланд Бехтольсхейм, оперотдел, Минск: 02.10.41. Местные полицейские, которые до сих пор использовались частями для укрепления службы порядка, должны быть переданы службе охраны порядка Белоруссии под командованием начальника СС и полиции в Минске, и тем самым будут подчинены ей. Местное взаимодействие между частями и службой охраны порядка само собой разумеется. При совместных акциях командование принимает старший по званию офицер вермахта. 01.12.41. Создание белорусской вспомогательной полиции (...). В

противоположность этому существующая в настоящее время белорусская служба порядка, подчинённая СС и полиции, не должна быть вооружена и пока не будет вооружена” (архив КГБ д. 2/835 т. 5). *Для мяне відавочна: у кастрычніку 1941 на адлегласці 60 км ад Мінску для жывога розуму і сумлення знайшлася прарэха ў славутым нямецкім парадку і магчымасць праявіць добрую волю: не маючы належнай зброі і надзейных людскіх рэсурсаў для плённага супрацьстаяння карнікам, дзед здолеў абараніць некалькі сем’яў месчачковых бляхароў і шаўцоў. Лёс Самуіла Каплана таму пацвярджэнне. Злачынная ініцыятыва асобных індывідаў з мясцовага насельніцтва – на іх сумленні. Штат Уздзенскай беларускай міліцыі ў жніўні 1941 – 19 чалавек. Адміністрацыйная частка паліцыі на чале з Длатоўскім паводле справаздачы бургамістра Ваньковіча Мінскаму гебітскамісарыату 13.12.41 – 8 чалавек з машыністкай, конюхам і прыбіральшчыцай. Аператыўная група Хлапоціна М. – 19 чалавек. Чатыры валасныя ўчасткі паліцыі налічвалі: № 1 “Узда” 19 чалавек (узначальваў Ждановіч А.); № 2 “Слабада-Парышава” 6; № 3 “Стальбоўшчына” 8 чалавек на чале з Тумасам; № 4 “Цялякава” (НАРБ ф. 393-3-34). Адчуй сябе на чале шасці дзясяткаў “умоўна ўзброеных” з кардынальна рознай матывацыяй атачэйшых рэзервацыю адкрытага тыпу ў дзеве вулкі. Перад змяшанай ротай карніцкага батальёна і раскватараванага у мястэчку падраздзялення ахоўнага палка камендатуры вермахта, маючых задачу знішчыць усіх і як мага хутчэй.*

У асабовым пераліку загінуўшых ва Ўдзе па стане на 29.10.1944, – 525 чалавек без поўнага пераліку дзяцей. Але з улікам пазней загінуўшых у гета Мінска, ці апынуўшыхся ў РККА, паводле даследавання інстытута Яд Вашэм. №№ 1–3 спіса ахвяраў – гэта беларус-падпольшчык Афанасій Рабы і яго жонка Карачун Марыя з сынам-немаўляці, расстраляныя ўвосень 1942. Лічба акта ў 1740 ахвяраў нічым не пацверджана, акрамя як словамі пра “асабісты агляд месца расстрэлаў і магіл”.

З успамінаў П. А. Шыбка, М. П. Валожына і М. І. Шамецькі: 1. “В это время (август 1941) в д. Даниловичи в доме Реутович Н. Н., явке подполья, находился приписник Ведешкин Дмитрий Александрович, 1915 г.р., рядовой, ленинградец, знакомый Л. Большова-“Волгаря”. Ведешкину подпольщики поручили убить начальника Узденской полиции. Подкараулив его, Ведешкин выстрелил, но получилась осечка. Недалеко шли полицейские. Ведешкин не растерялся и ударил жертву несколько раз рукояткой пистолета по голове, а сам удрал. Полицай Голуб нашёл, узнал и арестовал Ведешкина, забрав в Узду. Допросы ничего не дали. Однажды повели Ведешкина к водокачке за водой для полиции. Ведешкин набрал полные ведра, опрокинул в лицо полицаю, а сам бегом через дворы вырвался из гарнизона”. Тэатральнасць нападу і інсцэніраванасць уцёкаў ярчэйшыя на кантрасце з аналагічным заданнем у той самы час уздзенскаму падпольшчыку Шыбка Паўлу Харытонавічу, якому даручылі ліквідаваць начальніка суседняй, Койданаўскай паліцыі: “В Даниловичи прибыли немцы и полиция, днём Шибко П. Х., выбрав удобный момент, выстрелил из винтовки по начальнику полиции, но промахнулся. Начался неравный бой. Подошла автомашина, к которой фашисты верёвкой привязали П. Х. Шибко и протянули несколько раз по деревне, допрашивали. Истекая кровью, Шибко ругал фашистов, оскорблял полицейских, никого из своих товарищей по борьбе не выдал. Немцы его замучили около Станьково. Так погиб бригадир колхоза “Ударник прамысловасці”». 2. “В августе 1941 пленный полковник “Майоров” передал, что в лагере более сотни проверенных бойцов готовы защищать Родину, и он желает связаться с подпольем Минска, направив коменданта барака Галушко. Я получил согласие от опергруппы “Нефтяников” о встрече у меня по ул. Чкалова в первых числах сентября. Пришли Григорьев и Казинец. Галушко просил помочь вооружить пленных холодным оружием, чтобы уничтожить немецкую охрану и уходить в лес, создавать партизанские отряды. В Узденский район к кузнецу направили 2 связных, и в течение октября 1941 через меня переданы 100 ножей. Восстание планировалось 4 января 1942. Сигнал – взрыв нефтебазы в Козыреве. На одном из совещаний были узденские подпольщики во главе с

“Волгарём””.

Неабачлівасць падпольшчыкаў, арышты сярод ваеннапалонных Мінска пры спробах уцекаў у кастрычніку 1941 справакавалі гвалт ва Ўздзе. Што пацвярджае раней цытаваны рапарт 11-га літоўскага батальёна. Лазар Бальшоў (“Валгар”) дамаўляўся з кавалём Анісімам пра выраб нажоў у в. Логвішча, патрапіўшай у зводкі фашыстаў 30.10.41, паводле ўспамінаў падпольшчыкаў Астравухаў.

У “Памяці” змешчаны ўспаміны Валожына Паўла Фаміча, да вайны сакратара Магілёўскага гаркама камсамола, пра тое, што партызаны атрымлівалі калгаснае быдла праз былога заатэхніка Уздзеншчыны Ганкевіча. Але Ганкевіч Валянцін Адамавіч паводле штату Уздзенскай райўправы у снежні 1941 г. – “упраўляючы маёнткам”, а Валожын П. Ф. – заатэхнік раёна, па стане на 1968 г. – намеснік міністра сельскай гаспадаркі БССР. Вывозілася ж уздзенскае быдла ў жніўні 1941 г. і ў Мінск аўтамашынамі гаража чыгуначнага дэпо Фёдара Спірыдонавіча Кузняцова – кіраўніка групы Мінскага падполля. За што Кузняцоў арыштоўваўся і быў вызвалены праз клопат старэйшых чыгуначнікаў Мінска (сведчанні падпольшчыка Астравухава Андрэя Іларыёнавіча, НАРБ ф. 1346-1-105), у ліку якіх быў мой прадзед Сырапушчынскі Уладзімір Дзьмітрыевіч (паводле нашай сямейнай гісторыі). Хто ж забяспечваў прпускі ў раён кіроўцаў і прыкрываў рух па гравейках? Для мяне адказ відавочны: той, хто захаваў цьвярозы розум і здольнасць дзейнічаць рызыкаўна, але незаўважна для старонняга вока, мужна прыняўшы цяжар наступстваў: абмежаванасць людскога бачання, разумення, сумлення і памяці – моцны духам прафесіянал. Мой дзед, смаленскі шляхціч па нараджэнні, паводле ўспамінаў прадзеда, бабулі і бацькі, адкрыта адмовіўся выконваць патрабаванні карнікаў у кастрычніку 1941 г., матывуючы тым, што прызначаны на пасаду цывільным кіраўніцтвам Мінскай акругі з канкрэтнай задачай: падтрымліваць парадак у раёне, дбаючы пра мірнае насельніцтва. Дадаўшы, што гатовы падпарадкавацца кіраўніцтву вермахта, склаўшы паўнамоцтвы і пераходзячы ў статус ваеннапалоннага, бо з’яўляецца лейтэнантам Чырвонай Арміі. Але каляды і новы 1942 год сустрэў з сям’ёй у Заслаўі на аналагічнай пасадзе. Увесну 1943 г. перавёў да партызанаў узброеную групу сваіх падначаленых дакладна ў момант з’яўлення ў Заслаўскім раёне штаба будучага Баранавіцкага партызанскага злучэння на чале з легендарным “Платонам” і даставіўшы разведзвесткі пра сховішча хімічнай зброі ў Красным. У Мінскую паліцыю дзед пайшоў напрыканцы ліпеня 1941 па вяртанні з-пад Зембіна, дзе яго 359 сп 50 сд быў рассеяны. Абраў працаўладкаванне ва ўмовах варожай акупацыі, але са сваім разуменнем спосабу быць карысным сям’і і радзіме. Рэалістычнае бачанне сітуацыі, веданне ўласных прыродных здольнасцяў, узбагачаных набытымі ў даваенны час кваліфікацыямі: баксёр, лыжнік, кіраўнік геолога-разведчай партыі Наркамзема СССР, студэнт фізмата БДУ, кадравы вайсковы разведчык з валоданнем нямецкай і беларускай мовамі. На сёння для маёй сям’і дзед застаецца знікшым без вестак, нягледзячы на дзесяцігоддзі нашых намаганняў аднавіць яго праўдзівы лёс.

Жук В.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ОТРАЖЕНИЕ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В БЕЛОРУССКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Война – одно из самых страшных событий, которое может произойти между людьми, нациями и странами. Войны были, есть и будут всегда, они бесконечны. Война меняет людей, человек прошедший через нее, никогда не станет прежним.

Прошло уже семьдесят пять лет со дня Великой Победы над немецко-фашистскими захватчиками. На протяжении семидесяти пяти лет мы живем и работаем под мирным

небом, но события тех далеких, страшных лет по-прежнему волнуют представителей всех жанров искусства. С первых дней советский народ поднялся на героическую борьбу против захватчиков. Белорусские художники с оружием в руках находили время между боями зарисовывать все, что происходило на их глазах на фронте. Они видели, как погибают их друзья, родные, товарищи. Для многих это стало переломным моментом, и тематика войны осталась в их сердцах и творчестве навсегда. Многие живописные полотна и монументы рассказывают о героизме наших предков в годы Великой Отечественной войны.

Одним из основных жанров в военное время стал портрет. Многие художники обращались к нему, осознавая свой долг запечатлеть, прежде всего, героев войны и партизанского движения. Они старались изобразить сильную личность, продемонстрировать её характер, моральные качества. Именно такими качествами обладает юный партизан в работе Е. Зайцева (1943).

Касательно пейзажного жанра, то в данном плане всё было довольно скромно. Основу представляли этюды тех мест, где находились художники.

Однако в первое послевоенное десятилетие произошло достаточно много изменений. Наиболее востребованными были произведения, посвящённые событиям Великой Отечественной войны и Октябрьской революции, стремительно также развивались жанровая живопись, портрет и пейзаж. Мастера в избранном сюжете стремились уйти от описательности, фиксации события и сконцентрировались на широту анализа исторического эпизода. Данную новую тенденцию можно рассмотреть в творчестве Е. Зайцева – «Похороны героя» (1946), «Парад белорусских партизан в 1944 году в Минске» (1947), «Защитники Брестской крепости» (1950).

Одними из значительных работ в отражении событий войны стали произведения художников А. Шыбнёва «Пленных везут» (1946), Е. Тихоновича «Партизаны в разведке» (1948), В. Суховеркова «За родную Беларусь» (1948).

Главную роль в живописи продолжали отыгрывать портретный и пейзажный жанры. Если в 1940-х годах в пейзажах художники стремились отражать те следы, которые оставила на земле война, то в послевоенное время доминирующее положение начинает занимать лирический пейзаж, в котором мастера стремились продемонстрировать красоту окружающего мира, привлекательность переходных состояний природы.

Творчество белорусских художников – как военного, так и послевоенного времени – насыщено психологическим и эмоциональным содержанием событий Великой Отечественной войны. Их полотна передают настоящую правду о войне.

Морозова Т.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

СОЦИОДИНАМИКА ФОЛЬКЛОРА БЕЛОРУСОВ ПЕРИОДА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

Большую роль в мобилизации чувств и воли советских людей на борьбу против фашистских захватчиков сыграло устно-поэтическое творчество народных масс в период Великой Отечественной войны.

Создателями и носителями устно-поэтического творчества были наиболее склонны к художественному слову таланты из различных социальных групп: представители рабочего класса, крестьянства, интеллигенции, советские воины, партизаны, население оккупированных территорий, насильственно вывезенные на каторгу в фашистскую Германию. Однако центральное место в народном творчестве Великой Отечественной войны по количеству и значимости занимает фронтовой и партизанский фольклор.

Первыми собирателями фронтового и партизанского фольклора были начальники политотделов, комиссары, командиры, работники печати. Они не только передавали в музеи, архивы, Дома народного творчества свои полезные записи, но и печатали народные песни, частушки, пословицы, юморески, сатирические рассказы в фронтовых изданиях, подпольной печати, боевых листках, специальных листовках, в партизанских рукописных и машинописных сборниках.

Сбор и изучение белорусского фольклора периода Великой Отечественной войны началось сразу после освобождения Беларуси. И. В. Гуторов, М. Е. Гринблат, Л. Р. Бараг, В. И. Зазеко, М. С. Меерович, Л. С. Мухадинская, В. Т. Тарасов и другие записывали народные произведения, теоретически осмысливали их, делали достоянием общественности.

Как подчеркивает А. С. Федосик, исследователь устно-поэтического творчества белорусов данного периода, «чрезвычайной ценностью народного творчества является не только то, что фольклор – это своеобразная летопись, правдивый поэтический документ, отразивший героическую борьбу советского народа с фашистскими захватчиками, а, главным образом то, что в нем раскрывается внутренний мир и моральный дух участников борьбы, отображаются чувства и заветные думы, которые объединили во времена суровых испытаний миллионы советских людей в их стремлении уничтожить врага и отстоять свою Родину от фашистского нашествия» [5, с. 16–17].

Наиболее значительным и полным собранием народного творчества 1941–1945 годов в Белоруссии явился капитальный труд коллектива составителей под руководством И. В. Гуторова «Беларускі фальклор Вялікай Айчыннай вайны» (1961). Здесь собраны произведения всех жанров, бытовавших в то время: песни, стихи, частушки, сказки, предания, устные сказы, пословицы, анекдоты, юморески. Правда, как показал в одной из своих работ А. С. Федосик, название книги не совсем точное. Основанием для такого вывода было то, что «не все произведения, включенные в сборник, являются фольклорными: авторы многих стихотворений, песен, юморесок известны. К тому же, не все эти произведения получили распространение в устном бытовании» [5, с. 21]. Тем не менее, это не умаляет огромного значения данного труда.

Основным направлением содержания белорусского фольклора военного времени были патриотические мысли, желания и стремления, настроения и переживания советского народа, грудью вставшего на оборону своей отчизны от фашистских захватчиков. Главными героями народной поэзии являлись лучшие воины Советской Армии, бойцы партизанских отрядов: разведчики, минеры, снайперы, пулеметчики, командиры и комиссары, подпольные работники. Часто это были конкретные личности, но чаще всего, – собирательные образы, мужественные советские характеры.

Наиболее полно и разносторонне отражены в народном творчестве формы и методы партизанской войны: «разгромы вражеских гарнизонов, штабов, аэродромов и складов; рельсовая война, срыв политических и экономических мероприятий фашистов; уничтожение фашистских руководителей и предателей Родины, возвращение к счастливой мирной жизни» [1, с. 24].

Народ горячо славил своих сыновей и дочерей, которые отважно отстаивали независимость Родины. Например: «*Бачу, бачу над ракою / Нізка сцелецца туман; / У народзе слава ходзіць / Пра адважных партызан*» [1, с. 39].

Или другой пример, говорящий о масштабах партизанского движения: «*Пад Мінскам, і пад Брэстам, / Ля Вілейкі, ля Свянцян / Не знаходзіць немец месца / Ад удараў партызан. / Немцам – вырадкам праклятым / Мы спакою не даем. / На магіле супастаў / Кол асінавы заб'ём*» [1, с. 305].

В дни советских праздников и выдающихся побед Советской Армии над фашистами, в честь разгрома крупных вражеских гарнизонов, освобождения партизанами населенных пунктов, значительных событий в жизни партизанских отрядов и соединений,

в память о павших товарищах народные мстители проводили собрания и митинги. На них выступали руководители подпольных партийных и комсомольских организаций, лучшие партизаны, представители местного населения. Как правило, выступления заканчивались призывами к усилению всенародной борьбы с фашистскими оккупантами. Эти события немедленно находили отражение в устном поэтическом творчестве. Стихи ложились на музыку, и партизаны распевали песни, которые затем становились достоянием местного населения. Вот слова из песни «Вставай, белорусский вольный народ!»: *«Вставай, белорусский вольный народ, / За честь, за Отчизну, за счастье, вперед! / Нам партия наша путь освещает, / Нас партия наша к борьбе призывает. / Вперед, партизаны, могучей волной / Бесстрашно в решительный двинемся бой; / В борьбе беспощадной врагов победим / Фашистских захватчиков всех истребим»* [1, с. 56].

Развитию фольклора в партизанском крае – в Белоруссии – способствовало создание на территории республики издательской базы, где издавались сто шестьдесят две республиканские, областные и районные газеты, большое количество листовок и обращений. Во многих партизанских отрядах и бригадах республики получили распространение рукописные журналы. «На их страницах сотни авторов-партизан отражали историю создания и боевой путь отрядов и соединений, впечатляющие картины сражений и быта, рассказывали о боевых подвигах отрядов и отдельных партизан, о тяжелой судьбе людей, оказавшихся на территории, временно оккупированной фашистами» [1, с. 16].

Белорусский фольклор периода Великой Отечественной войны в жанровом отношении охватывает большинство традиционных форм устного поэтического творчества, временами развивает и совершенствует их. Значительное место занимают лирико-эпические произведения, написанные в стихотворной форме и отображающие конкретные исторические события или героические подвиги конкретных личностей (например, К. Заслонова, З. Космодемьянской и др.): *«На мяжы, дзе зломак кукурузы / Перавесіў пер'е цераз тын, / Спіць Герой Савецкага Саюза / Партызан Заслонаў Канстанцін <...> Ой крыніца, ты мая крыніца, / Гэтай песні нам не даспяваць, / Каб не куля недаварна – фрыца, / Жыць бы, жыць табе і ваяваць»* [1, с. 59].

Лирико-эпический смысл носят написанные в поэтической форме истории партизанских отрядов, поэтические отчеты. Создавались такие поэмы, как правило, несколькими партизанскими поэтами в виде отдельных песен и даже в разных зонах. А затем объединялись в единое произведение, в соответствии с описываемыми событиями.

Кроме произведений, рассказывающих о боевых операциях, значительное место в поэзии занимали вопросы духовной жизни советских людей в условиях военного времени. Лирические песни и стихи отображали самые разнообразные оттенки чувств, переживаний и стремлений. В некоторых партизанских отрядах появились радиоприемники, которые дали возможность слушать московские радиопередачи, и тут же в стихотворной партизанской поэзии появилась эта тема: *«У лесе на імыштай палянцы, / Пад восеньскі шум баравы / Сышліся мы ў цёмнай зямлянцы, Каб голас паслухаць Масквы <...> Вось грывнулі воплескі громам, – / Зямлянка, зямлянка, зважай! – / І голас, як сонца знаёмы / Пачуў беларускі наш край»* [1, с. 15].

В жанровом плане особенностью песенного творчества военных времен являлись песни-марши, песни-клятвы, в которых отображалось желание отомстить захватчикам за уничтожение городов и сёл, за массовое истребление людей, клятвы народу и Родине разбить врага. «Горечь разлуки с родными, тоска и боль звучала в песнях-полонянках, созданных девушками, которые были насильно вывезены на каторжный труд в Германию» [2, с. 385].

Особенности социодинамики фольклора белорусов периода Великой Отечественной войны обуславливались, прежде всего, суровой жизнью нашего народа в условиях оккупации, борьбой против фашистских захватчиков. Активное бытование

традиционных народных песен объясняется, главным образом, тем, что их содержание ассоциировалось с определенными эпизодами из жизни советских людей и соответствовало их переживаниям. Переосмысление традиционных сюжетов происходило в соответствии с новыми событиями, мыслями и настроениями народа [4, с. 28].

Свое развитие во время войны получили и повествовательные жанры устно-поэтического творчества: сказки, легенды, предания, анекдоты, воспоминания и др. Правда, как указывает К. П. Кабашников, жанровая классификация записей народной прозы часто очень приблизительная, что обусловлено невыразительностью жанровых границ военной прозы. Тем не менее, встречаются примеры фиксации нескольких новых сказок, хотя в некоторых записях заметно влияние литературной традиции. Такие сказки, как «Змей Горыныч», «Жываглот», «Варажбітка», «Пагадаў», опираются на достижения традиционных сказок, используют особые мотивы, образы, художественные средства.

Некоторые произведения можно отнести к преданиям, если под ними понимать повествования о реальной местности и действительные события, которые приобретают поэтическую интерпретацию. Среди них – предание «Пра мужыка Івана», в котором рассказывается о мужестве и героизме белорусского крестьянина, повторившего подвиг Ивана Сусанина. «Речь идет о реальном человеке и реальном событии, хотя подобная ситуация – гибель врагов, которых завел в болото, и гибель самого героя от рук врагов – не однажды возникала и во время Отечественной войны 1812 года, и в Великой Отечественной войне, и стала устойчивым фольклорным сюжетом» [3, с. 27–30].

В белорусском военном фольклоре представлен и такой жанр, как легенда. Несмотря на то, что некоторые легенды связаны с именами конкретных людей (а это, в определенной степени, противоречит определению легенды как устного повествования, в основе которого лежит фантастический образ), повествование здесь приобретает героико-фантастический характер. Ярким примером такого произведения является легенда «Бессмертие». «В образе К. Заслонова ярко выражены черты сказочного силача, которому чудесный помощник – старенький дедушка – дает коня, меч и предсказывает бессмертие» [3, с. 30].

Большую группу повествовательных произведений, созданных в годы Великой Отечественной войны, составляют анекдоты, шутки, юморески, жанровые границы между которыми не всегда выразительны, хотя от других повествовательных жанров они отличаются сатирически-юмористической направленностью, строением, неожиданностью развязки.

В белорусском народнопоэтическом творчестве одно из видных мест занимают пословицы и поговорки. В годы Великой Отечественной войны было создано огромное количество именно *партизанских пословиц и поговорок*. Они были распространены на оккупированной территории повсеместно и создавались не единицами, а десятками и сотнями. Многие партизанские пословицы создавались не как пословицы в буквальном смысле, а, скорее, как меткие крылатые выражения и фразы, сказанные вскользь, мимоходом, применительно к содержанию той или иной беседы или разговора. В пословицы и поговорки превращались отдельные заголовки партизанских газет и листовок: «У нас дорога одна – партизанская война»; «Берись за пороз: пришел ворог»; «На пост иди – в оба гляди».

Партизанские пословицы фиксируют имена партизан, совершивших самоотверженные поступки и подвиги, увенчивая тем самым, память героев. Имена Ковпака, Сабурова, Федорова, Стрельца, Заслонова и других прославленных командиров партизанских отрядов и соединений можно найти в пословицах и поговорках: «Крепко бьет Ковпак фашистских собак»; «Будет знать фашистская шкура партизана Сабурова»; «Где воюет Стрелец – там врагу конец»; «Взорвал Константин Заслонов десятки эшелонов» [4, с. 14–15].

Пословицы и поговорки отобразили и подвиги партизанок, славных дочерей

народа. «*Не в землянке сидят партизанки*»; «*Бьёт Альбина из карабина*»; «*Где жарко, там и санитарка*»; «*Партизанка Маша – разведчица наша*».

Таким образом, для социодинамики фольклора белорусов периода Великой Отечественной войны характерны следующие черты:

1) произведения этого периода отражают реалии военной действительности, наиболее волновавшие советских людей; они очень пафосны и сатирически заострены;

2) в жанрово-видовом отношении произведения войны ограничиваются песнями и пословицами, анекдотами и сказами, легендами и частушками – то есть текстами, способными сразу, мгновенно отреагировать на веяния времени. Большие по объёму произведения эпического свойства (сказки, поэмы, исторические песни) в этот период мало актуализированы (хотя немногочисленные примеры, напоминающие эти жанры, все же присутствуют в записях тех лет), несмотря на колоссальнейшую консолидацию населения, объединённого единым стремлением – победить агрессора;

3) по отношению к традиционному устно-поэтическому творчеству фольклорное наследие Великой Отечественной войны имеет значительные отличия и в стилистическом, и в жанровом, и в идеологическом отношении, несмотря на общность развивавшихся в войну жанров. Это объясняется тем, что военные произведения были в социальном и идеологическом планах жестко детерминированы историческим временем, ориентированы на поддержание боевого духа и укрепление веры в победу. Это не был социальный заказ в прямом значении слова. Каждый фольклорный жанр эпохи войны моделировал художественный мир по единой оппозиции «мы – чужие» потому, что только это было жизненно важно на данный исторический момент.

Литература

1. Беларускі фальклор Вялікай Айчыннай вайны / пад рэд. П. Ф. Глебкі, І. В. Гутарава, С. К. Майхровіча. – Мінск, 1961.

2. Беларусы. Т. 4: Вытокі і этнічнае развіццё / В. К. Бандарчык [і інш.]; рэдкал. : В. К. Бандарчык [і інш.]; Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск, 2001.

3. Кабашнікаў, К. П. Апавядальныя жанры беларускага фальклору Вялікай Айчыннай вайны (пытанні класіфікацыі) / К. П. Кабашнікаў // Вялікая Айчынная вайна ў фальклору і мастацтве Беларусі. – Мінск, 1985.

4. Фядосік, А. С. Народна-паэтычная творчасць перыяду Вялікай Айчыннай вайны і рэчаіснасць / А. С. Фядосік // Вялікая Айчынная вайна ў фальклору і мастацтве Беларусі. – Мінск, 1985.

5. Фядосік, А. С. Народная паэзія барацьбы / А. С. Фядосік. – Мінск, 1981.

Федоренко О.Б.
(Украина, г. Кривой Рог)

КНИГИ ДМИТРИЯ ФЕДОРЕНКО О НЕПОКОРЁННЫХ ПАВЛОГРАДЦАХ – ИСТОРИЧЕСКОЕ ПРИЗНАНИЕ ПОДВИГА УКРАИНСКИХ ГЕРОЕВ

Украинский педагог, фольклорист, ученый Дмитрий Тимофеевич Федоренко (1933–2009) создал свыше четырехсот научных трудов. Д. Т. Федоренко был человеком энциклопедических знаний. Диапазон его научных интересов очень широк – Дмитрий Федоренко изучал давнюю украинскую письменность, культуру казачества, народное творчество украинцев, белорусов, болгар и других народов, был соавтором фундаментальных трудов по истории украинской педагогики.

В 1954–1977 годах Дмитрий Федоренко жил в Павлограде, работал воспитателем в детском доме № 1, учителем украинского языка и литературы, а со временем – директором средней школы рабочей молодежи № 3. В Павлограде Д. Т. Федоренко

подготовил и прочитал одну тысячу девятьсот сорок лекций и докладов, создал и девять лет руководил литературной студией им. Н. Шутя, где выпускали «Литературную страничку», проводили «Дни поэзии». Дмитрий Федоренко дал путевку в жизнь поэтессе Анне Светличной.

«Доцент Криворожского государственного педагогического университета, автор книги «Непокоренный Павлоград» Федоренко Дмитрий Тимофеевич – человек-легенда города Павлограда. Тридцать лет творческой и педагогической деятельности отдано городу Павлограду, и это не образное сравнение. В 50-е, 60-е, 70-е годы прошлого века он возродил имена тех, кто пал от рук фашистов. Это он первым обнаружил захоронения тысячи евреев, установил точное место нахождения концлагеря и обнародовал это», – сообщает литератор-павлоградец Станислав Дзюба в статье «Тропа боли и памяти».

В 1999 году Дмитрию Федоренко было присвоено звание «Почетный гражданин города Павлограда», а в 2003 году Д. Т. Федоренко был награжден медалью «Защитнику Отечества» за книгу «Непокорённые павлоградцы» [10]. Важно, что каждый раздел книги подкреплен дополнением «Документальные подтверждения и правдивые свидетельства автора». Более того, Д. Т. Федоренко собрал и представил в книге богатый иллюстративный материал: фото героев-подпольщиков и партизан; редкие фотографии писем непокоренных павлоградцев родным из фашистского заключения; фото листовок, которые распространяли члены комсомольско-молодежных антифашистских групп Павлограда; фото памятных мест города.

Изучая историю родного края, Дмитрий Федоренко исследовал историю города Павлограда в годы Второй мировой войны. Благодаря этому, в Москве была опубликована книга «Непокорённый Павлоград» (1965) [2]. С того времени стали известны новые документы, появились новые суждения, публикации в местной прессе. Дмитрий Федоренко продолжал кропотливую работу по сбору фактического документального материала и создал книгу «Непокорённые павлоградцы: историческое и народно-педагогическое бессмертие подвига участников вооруженного восстания в городе в феврале 1943 года» (2003) [5]. С новых позиций, на основе документов, свидетельств участников тех событий автор убедительно утверждает: павлоградцы поднялись на антифашистское восстание, его герои заслуживают большего внимания и вечной памяти.

«Они не покорились недолге и не встали на колени» (Вместо предисловия к книге о непокорённых павлоградцах). Дмитрий Федоренко раскрывает общую картину военных действий в Украине, на Днепропетровщине, сообщает имена героев и их роль в освобождении родного города. «Шёл огненный 1941 год. Враг рвался на Восток, пытаясь утопить в крови свободолюбивый советский народ. Из-под Умани вышел из окружения и пешком к Павлограду стал пробираться среднего роста мужчина в крестьянской одежде. Это был майор Советской Армии Петр Онуфриевич Кравченко» [5, с. 10]. Автор рассказывает о его героических подвигах в седьмом разделе «Военная мудрость и талант. Петр Онуфриевич Кравченко во главе Павлоградской объединенной антифашистской организации»: «Верный присяге. Майор Кравченко и его друзья», «Ручей к реке народного гнева. П. О. Кравченко разворачивает борьбу» [5, с. 336–367].

«Сердце и воля героя». Первый раздел книги Дмитрий Федоренко посвятил «современному Прометею», Николаю Ивановичу Сташкову, который руководил подпольными антифашистскими организациями, партизанскими отрядами, работой с кадрами: «Иногда казалось, что для Николая Ивановича Сташкова нарушались законы природы, что для всех существовало в сутках только двадцать четыре часа, а для него – втрое больше: такая невероятная работоспособность, такая внутренняя сила не одного, а многих сердец, слитых воедино» [5, с. 20]. Секретарь Днепропетровского подпольного обкома Николай Сташков стойко выдержал пытки и допросы в гестаповской тюрьме, проявил мужество и героизм, сумел передать товарищам на воле важные сведения о предателях и провокаторах. Николай Сташков был расстрелян в январе 1943 года. Он

прожил всего тридцать шесть лет. Неслучайно 2 мая 1943 года Указом Президиума Верховного Совета СССР Н. И. Сташкову присвоено звание Героя Советского Союза (посмертно) [5, с. 13–62].

Верными соратниками П. О. Кравченко и Н. И. Сташкова были Дмитрий Гаврилович Садовниченко, Степан Силович Прибер, Павел Кононович Кабак, Владимир Яковлевич Портянко, Константин Васильевич Беляев, Николай Иванович Лупырь, Иван Кириллович Лашунин. Навеки в памяти народной.

Непокоренными павлоградками можно по праву считать связную подпольного горкома партии с действующими частями Красной Армии Ольгу Куликову, связных Зинаиду Куликову, Анну Москаленко, Надежду Алексеевну Сарану, бесстрашную и неуловимую разведчицу, связную и агитатора Галину Алексееву, подпольщину Марию Филипповну Лубянскую, хозяйку явочной и конспиративной квартиры Марфу Подобедову, хозяйку явочной квартиры Марию Козыреву. Эти мужественные женщины воевали плечом к плечу с мужчинами, рискуя жизнью, поднялись защищать родной город Павлоград. Так, для освобождения людей от вывоза в гитлеровскую неволю и освобождения от работ на оккупантов фабрикуется десятки фальшивых документов, их печатала Людмила Белашапка. Подпольщица Галина Михайловна Пасько в феврале 1943 года напечатала в немецкой типографии воззвание подпольного обкома и горкома КП(б) с призывом к восстанию [2; 5].

«Неподступная фрау Клара. Подвиг Клары Адольфовны Новиковой» – целый раздел книги о непокоренных павлоградцах Дмитрий Федоренко посвятил этой мужественной женщине [5, с. 285–335]. Немка, жена старшины Красной Армии Новикова, мать троих детей, Клара Адольфовна Таблер-Новикова своей Родиной считала Украину. Здесь, в Павлограде, родились её дети: Витя, Леночка и Ниночка, здесь родной край её мужа, и свою Украину она будет защищать. По заданию майора Красной Армии П. О. Кравченко эта отважная женщина устроилась переводчицей в дорожную жандармерию войск генерала Тодта. Первые шаги работы были чрезвычайно трудными, «на лезвии ножа». Более того, павлоградцы и хуторяне стали с ещё большей ненавистью провожать взглядами фрау Клару Таблер, которая «продалась оккупантам». Рискую собой и жизнью детей, Клара Таблер-Новикова стойко работала в самом логове врага – выдержала многочисленные проверки, вошла в доверие и стала командиром 134-го батальона дорожной жандармерии. Непримируемая и неприступная, К. А. Новикова приняла в свою жандармерию девяносто два освобожденных из плена командира, политработника и высококвалифицированных военных специалиста, которые приняли на себя основные удары антифашистского восстания...

Юные герои Павлограда в годы Великой Отечественной войны сделали решительный шаг к бессмертию. Была создана подпольная молодежная группа, которой руководил Жора Осьмиченко. Володя Алексеев сумел похитить у коменданта города карту с дислокацией вражеских частей, немецкую гербовую печать. О нем ходили легенды. Члены антифашистской организации Володя Индюков и Николай Бешта пустили под откос на станции Домаха поезд с боеприпасами. Молодая фельдшер Серафима Ватолина готовила медсестер. Члены хуторской комсомольско-молодежной группы Володя Индюков, Николай Бешта и Серафима Ватолина были расстреляны оккупантами 23 марта 1943 года.

«И среди этих героев (пусть будут их имена бессмертными в вечности) каким-то дивным созвездием уже засияли имена непокоренных павлоградцев, жизнь и подвиг которых уже закаляет сердца гневом и мстью, призывает, как писал поэт Николай Шуть, “всё Украине-матери отдать, и, коль судилось не умирать, за Украину в бою умереть”» [5, с. 12].

Книга «Непокорённые павлоградцы» состоит из девяти разделов, каждый из них включает восемь подпунктов, которые демонстрируют разные взгляды, подходы и

утверждения. Завершающим аккордом каждого раздела книги «Непокорённые павлоградцы» звучат строки поэта Николая Шутя из сборника «Чистота» [11]. Стихотворения и патриотические листовки поэта-павлоградца Николая Шутя, замученного в гестапо, поднимали боевой дух украинцев во время Великой Отечественной войны: *«Очень больно, и слез мне не скрыть, / Но я вижу дорогу-беседу... / Нынче можно влюбленному быть / Кроме Родины только в победу»* [2, с. 129].

Воскрешая важные исторические события, книга Д. Т. Федоренко «Непокорённые павлоградцы», в то же время, имеет четко выраженное познавательное, воспитательное, публицистическое и фольклористическое значение.

Научная педагогически-воспитательная и литературная работа Д. Т. Федоренко имеет реальное продолжение в жизни современной Украины. Например, в городе Павлограде давно создана и работает творческая организация «Литературный клуб имени Дмитрия Тимофеевича Федоренко» и при нем «Поэтическая студия имени Николая Шутя», которыми руководит Станислав Дзюба, последователь Д. Т. Федоренко. Непосредственное участие в мероприятиях названных кружков поэтов, литераторов, краеведов города, и даже западно-донбасского региона, принимает Евгений Константинович Грозилин, воспитанник Д. Т. Федоренко. Активную позицию занимает поэт Леонид Говоруха, автор сборника поэзий «Жизнь – река» (Павлоград, 2020). К «Литературному клубу имени Дмитрия Тимофеевича Федоренко» принадлежал член Национального союза писателей Украины павлоградец Владимир Григорьевич Николаенко, а также член Национального союза писателей Украины Анатолий Ефремов из г. Терновки Павлоградского района Днепропетровской области. В своем творчестве литераторы стараются соответствовать жизненной позиции Николая Шутя и Дмитрия Федоренко.

Павлоградцы помнят своих героев-освободителей [1], живо интересуются трудами Дмитрия Федоренко, из которых узнают правдивую историю родного города [4; 3; 8; 6; 7]; издали отрывки из неопубликованной книги Д. Т. Федоренко, завершающей трилогию о непокорённых павлоградцах, – «Шаги к бессмертию. Юные герои Павлограда в годы Великой Отечественной войны. Документально-исторические очерки (эссе) о героях подготовки и проведения вооруженного антифашистского восстания, единственного в городе, в феврале 1943 года» [9].

Литература

1. Агафонова, Н. Имя им – Победа! / Н. Агафонова // Рідний край. – 2020. – № 21. – с. 9.
2. Караванченко, А. П. Непокоренный Павлоград / А. П. Караванченко, Д. Т. Федоренко. – М. : Политиздат, 1965. – 160 с.
3. Федоренко, Д. Володя Алексеев / Д. Федоренко // Дети-герои / сост. : И. К. Гончаренко, Н. Б. Махлин. – К. : Рад. шк., 1988. – с. 427–428.
4. Федоренко, Д. Т. Вітчизни вірний син: [Про С. С. Прибера – одного з організаторів повстання] / Д. Т. Федоренко // Світло Жовтня. – 1968. – 24.01., 26.01., 30.01., 31.01, 2.02.
5. Федоренко, Д. Т. Нескорені павлоградці : історичне і народно-педагогічне безсмертя подвигу учасників збройного повстання в місті у лютому 1943 року / Д. Т. Федоренко. – Дніпропетровськ : Пороги, 2003. – 496 с.
6. Федоренко, Д. Т. Серце Миколи Сташкова / Д. Т. Федоренко // Ветеран Придніпров'я. – 2006. – с. 4.
7. Федоренко, Д. Т. Герої війни – юні козачата / О. Б. Федоренко, Д. Т. Федоренко // Західний Донбас. – 2006. – № 43. – с. 6.
8. Федоренко, Д. Т. Це потрібно живим: [Спогад ветерана Федоренка Д. про Павлоградське антифашистське повстання] / Д. Т. Федоренко // Зоря. Ветеран

Придніпров'я. – 2005. – с. 5.

9. Федоренко, Д. Т. Юна героїня-павлоградка. Документально-історичний нарис про подвиг 13-річної Люди Грушко. Уривок з неопублікованої книги Д. Т. Федоренка «КРОКИ ДО БЕЗСМЕРТЯ. Юні герої Павлограда в роки Великої Вітчизняної війни». Документально-історичні нариси (есе) про героїв підготовки і проведення збройного антифашистського повстання, єдиного в місті, у лютому 1943 року / Д. Т. Федоренко // ТН–Експресс. – 2013. – № 33. – с. 8.

10. Федоренко, О. Б. Добросій: Документи та матеріали про учителя, кандидата педагогічних наук, доцента, відмінника народної освіти України Дмитра Федоренка / О. Б. Федоренко. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2005. – 208 с.

11. Шуть, М. Чистота / М. Шуть. – Дніпропетровськ : Промінь, 1964. – 117 с.

ЧАСТКА 6

МАЛАДЫЯ ВУЧОНЫЯ

Барышнікава В.В.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

АБ СПЕЦЫФІЦЫ ФУНКЦЫЯНАВАННЯ КРУТУХ У АСЯРОДДЗІ СТАРААБРАДНІКАЎ В. КУБЛІШЧЫНА МІЁРСКАГА РАЁНА ВІЦЕБСКОЙ ВОБЛАСЦІ (ПА МАТЭРЫЯЛАХ ЭКСПЕДЫЦЫІ 2020 Г.)

Этнакультурны ландшафт Міёршчыны вызначаецца поліканфесійнай сітуацыяй, сведчаннем якой з’яўляецца супольнае пражыванне католікаў, праваслаўных і стараабраднікаў на адной тэрыторыі.

Вуснатрадыцыйныя музычныя практыкі з удзелам стараабраднікаў Міёрскага раёна маладаследаваныя. Некаторыя звесткі пра іх можна знайсці ў працах, прысвечаных традыцыйнай культуры і музычна-этнаграфічным традыцыям Міёршчыны.

Дастаткова поўна матэрыялы па каляндарна-абрадавых традыцыях гэтай тэрыторыі прыведзены ў зборніку “Фальклор Міёршчыны”, куды ўлучаны: апісанні абрадавых і працоўных дзеянняў (падрыхтаваны В. Басько на аснове экспедыцыйных фіксацый 1998 г.), паэтычныя тэксты каляндарных песень (запіс С. Скавародка і В. Атапіна), нотна-тэкставыя транскрыпцыі (аўтар Т. Варфаламеева) [6]. Большую частку зборніка складаюць расшыфраваныя гутаркі з носьбітамі мясцовай традыцыі, якія ў сваіх аповедах раскрываюць асаблівасці абрадаў, святаў, гульняў і песень Міёршчыны. На жаль, адсутнасць дакладнай інфармацыі пра веравызнанне кожнага інфарманта істотна ўскладняе, а часам робіць немагчымым вывучэнне традыцыйнага рэпертуару прадстаўнікоў розных канфесій і яго кантэкстных сувязяў. У выніку літаратурнай апрацоўкі тэкстаў, выкананай В. Басько, у значнай ступені «сцерліся» фанетычныя асаблівасці маўлення стараабраднікаў. Праведзеная намі мэтанакіраваная работа па вызначэнні канфесійнай прыналежнасці інфармантаў дазволіла высветліць веравызнанне дзевяці з трыццаці двух чалавек, што дапамагло ў сістэматызацыі наяўных звестак.

Паводле матэрыялаў зборніка “Фальклор Міёршчыны”, мясцовыя стараверы вылучаліся сярод аўтахтоннага насельніцтва замацаваннем у іх рэпертуары карагодаў рознай каляндарнай прымеркаванасці. Па словах Таццяны Іванаўны Капусцінай (1920 г. н., стараабрадніцкага веравызнання) з вёскі Моцеўка, пад час посту, да Храшчэння, забаранялася танцаваць, таму стараверы вадзілі карагоды – “Просу сеялі”, “А мы сеілі, сеілі лянок”, “Куда едзіш, Халімон”, “Галава Вані баліт” [6, с. 6]. Фядора Мікалаеўна Матэлёнак (1919 г. н., веравызнанне невядома, вёскі Моцеўка) узгадала “карагод на Каляды” “Ах, ты зімушка, зіма”, які суправадзіла разгорнутым каментарыям: “Станавіліся ў круг, у крузе малец з дзеўкай, вакол іх ходзім і спяваем, тады яны цалуюцца і канец” [6, с. 14]. Юзэфа Вітольдаўна Паршута (1913 г. н., каталіцкага веравызнання) з вёскі Забалоцце таксама пацвердзіла, што карагодная традыцыя характэрна менавіта для стараабраднікаў: “[стараверы] вечарынкі ладзілі, карагоды вадзілі, гульні гулялі, а ў нас, у палякаў, асабліва этага не было” [6, с. 16]. Сустрэкаюцца сведчанні ваджэння карагодаў на Вялікдзень, у тым ліку, у складзе валачобнага абходу: “На Паску ў старавераў вутку вадзілі” [6, с. 30]. Традыцыя веснавых карагодаў працягвалася ў старавераў дадзенай мясцовасці і на Юр’еў дзень, пра што сведчыць каментарый Ф. М. Матэлёнак: “вадзілі еты карагод на Каляды і на полі на Юр’я” [6, с. 14].

Інфармацыя пра функцыянаванне карагодаў у складзе каляндарна-абрадавых

практык у асяродку стараабраднікаў на Міёршчыне адлюстравана ў артыкуле Т. Канстанцінавай і Т. Бярковіч, які заснаваны на выніках экспедыцыйнага даследавання 2009 года. Аўтары ўказваюць на тое, што “праявай гульнявой сферы ў калядным песенна-абрадавым цыкле з’яўляюцца карагоды, якія фіксуюцца ў месцах пражывання старавераў, а іншым часам і ў праваслаўных” [2, с. 5].

Такім чынам, можна сцвярджаць, што на Міёршчыне карагоды з’яўляліся адметнай праявай асяродку стараабраднікаў і вылучалі іх на фоне мясцовых, “карэнных” беларускіх традыцый, асноўнай масай захавальнікаў якіх выступалі прадстаўнікі праваслаўнай і каталіцкай канфесій.

Звесткі пра этнамузычныя традыцыі стараабраднікаў Міёршчыны адзначаны непаўнотой і, як можна меркаваць, недакладнасцю. Для іх папаўнення ў ліпені 2020 года В. Барышнікавай і А. Свілёнак была наладжана аднадзённая экспедыцыя ў вёску Кублішчына. Мэтай абследавання выступіла фіксацыя звестак пра крутухі – спецыфічную з’яву песенна-танцавальнага фальклору, для якой характэрна раўназначнае спалучэнне харэаграфічных рухаў і спеву. Спроба даследавання крутух прадпрымалася аўтарам раней на матэрыяле фіксацый з Шаркаўшчынскага раёна Віцебскай вобласці (аўтарам падрыхтавання да выдання і пададзеныя ў друк два артыкулы: “Крутухі в этномузыкальнай традыцыі старообрядцев Шарковщины (жанрово-функциональная и стилевая специфика)”, “«Крутухі» ў этнамузычнай традыцыі стараабраднікаў Шаркаўшчынскага раёна Віцебскай вобласці”).

Стараабраднікі складаюць пераважную большасць насельніцтва вёскі Кублішчына. Нягледзячы на тое, што на сённяшні дзень у Беларусі адзначаецца частковая асіміляцыя старавераў, вёска Кублішчына ўяўляе сабой асобную закрытую супольнасць, у якой дагэтуль існуе супрацьпастаўленне “свае” – “чужыя”, дзе “свае” – гэта стараабраднікі (мал. 1), а “чужыя” – праваслаўныя і каталікі. Адзначым, што і В. Барышнікава, і А. Свілёнак паходзяць з сям’і стараабраднікаў з вёскі Каралева Шаркаўшчынскага раёна. Гэты факт істотна паўплываў на вынікі даследавання, бо дазволіў усталяваць паміж збіральнікамі і інфармантамі блізка, прыязныя стасункі.

Мал. 1. Стараабрадніцкая Троицкая царква ў вёсцы Кублішчына. 21 ліпеня 2020 г. Фота аўтара



Пад час апытання ў вёсцы Кублішчына ад старавераў былі зафіксаваныя звесткі пра “хараводы” і “крутухі”. Адзначым, што карагоды захаваліся ў памяці інфармантаў не так устойліва, як крутухі. Даўней іх выконвалі на святах, звычайна жанчыны сталага ўзросту: “Ну, на танцах вадзілі хараводы. В асновном на танцах. Так ні вадзілі” (Алімпіяда Іалістаўна Палякова, 1944 г. н., стараабрадніцкага веравызнання); “Былі і хараводы. Празнікі якія былі, на празнікі на гэты. Ну, эта ўжо і старшэ нас. Эта мама раскажывала і паказывала, как аны вадзілі” (Фаіна Карпаўна Васільева, 1928 г. н., стараабрадніцкага веравызнання).

Крутухі ў мясцовай традыцыі характарызуюцца выкананнем прыпевак у спалучэнні з харэаграфічнымі рухамі. Яны ўзнаўляліся маладымі хлопцамі і дзяўчатамі пераважна на днёўках і вечарынах, якія ладзіліся на святы. Алімпіяда Іалістаўна Палякова паведаміла: “На Ражэство, на Паску, када ўжэ пост закончыца, тада частушкі пелі. Толькі частушкі, песні не пелі ў нас <...> на днёўкі хадзілі так”. Яшчэ адзін інфармант-стараабраднік, Алімпій Рыгоравіч Іваноў (1946 г. н.), пацвердзіў: “Абрыдавыя большэ вот такіе <...> Празнік какой, празніку пасвяшчоннае <...> ну хадзілі ж, знаеце, днёўкі эці ўсякі”.

Музычны складнік крутух акрэсліваецца інфармантамі-стараабраднікамі як выкананне прыпевак альбо ў суправаджэнні музычных інструментаў, альбо “пад язык”:

“Ну пелі, і пад музыку <...> Пелі ціна частушак” (Іваноў А. Р.); “Гармошка. І самі паюць, і гармошка іграе” (Вера Арсеньеўна Кліноўкіна, 1957 г. н.); “Пад язык, не, не пад музыку <...> Тада частушкі пелі” (Палякова А. І.). Паводле тлумачэння Фаіны Карпаўны Васільевай, выкананне крутых «пад язык» дала магчымасць адпачыць музыканту ў ходзе вечарыны: «*Эта между музыкой отдых такой, тады ўжо крутыхі паюць... Да, между музыкой, ілі паядуть уже музыканта падкряпціць немножка, тады ўжо крутыхі начынают. Музыкант прыходзіць, садзіцца, гармонь расцягвае – крутыхі прэкраішаюцца. Ня можа музыкант без канца іграць!*» На жаль, пад час экспедыцыйнага ўласна гукавое афармленне крутых зафіксаваць не ўдалося.

У экспедыцыйнае абследаванне ўваходзіла задача высветліць і харэаграфічныя рухі крутых. Алімпій Рыгоровіч Іваноў спробу ўзнавіць выкананне крутыхі каменціраваў наступным чынам: “*Дзевушка круціцца, а парэнь прытаньвал нагамі*”. Ён паказаў таксама спосаб трымацца “за подручкі” (мал. 2).

Мал. 2. Алімпій Рыгоровіч Іваноў пад час паказу рухаў крутых В. Барышнікавай. 21 ліпеня 2020 г. Фота А. Свілёнак



Падсумоўваючы атрыманыя звесткі, звязаныя з харэаграфічным нападэннем крутых, можна меркаваць, што пары браліся “за подручкі”, хадзілі па крузе з вялікай колькасцю паваротаў і пры гэтым прытопвалі: “*Па кругу, адзін за аднім!*” (Іваноў А. Р.); “*Кругом! А яны і круціцца кругом. І кругом за подручкі крутыху. <...> Ішо тады за подручкі і самі сабой ўдзвюх вытанцоўваюць*” (Кліноўкіна В. А.); “*Ай, круцілісь – жэнішчына сібе, парэнь сібе*” (Васільева Ф. К.); “*Хадзілі пад пару так ... дзевачкі бралісь і так хадзілі пара ... вот так адна пара выйдзет, втарая, следам третяя. <...> Следуюшчая пара тожа, но толька ўжэ пад ніх прахадзілі*” (Палякова А. І.).

Паводле ўсіх апытаных інфармантаў вёскі Кублішчына, крутыхі не з’яўляюцца прыкметай выключна стараабрадніцкай традыцыі, бо выконваліся прадстаўнікамі розных веравызнанняў: “*Ай, наверна ўсе ўмесце. Вот как я помню, ну хадзілі ж, знаеце, днёўкі эці ўсякі, прыхадзілі праваслаўныя і каталікі*” (Іваноў А. Р.); “*Усе-усе. У гэтым разбору небыла. Усе сабіралісь <...> танцавалі ўсе ўмесце!*” (Васільева Ф. К.). Важную інфармацыю даваў Фаіна Карпаўна Васільева (мал. 3), якая заўважыла: “*Стараверы зналі гэты крутыхі пець, а танцавалі ўсе*”. Зыходзячы з гэтага, выкажам меркаванне, што ў «рэпертуары» мясцовых праваслаўных і каталікаў крутыхі з’явіліся дзякуючы стараабраднікам.

Мал. 3. Фаіна Карпаўна Васільева. 21 ліпеня 2020 г. Фота аўтара



Вынікі экспедыцыі ў вёску Кублішчына падмацоўваюць уяўленне аб тым, што песенна-харэаграфічны фальклор з’яўляецца найбольш выразнай праявай этнакультурнай адметнасці стараабраднікаў Міёршчыны. Інфармацыя пра характар функцыянавання крутых у мясцовай традыцыі ў большасці пацвярджае звесткі пра спецыфіку песенна-харэаграфічных форм у асяроддзі стараабраднікаў Шаркаўшчынскага раёна. Гэта дазваляе меркаваць пра аднароднасць этнамузычнай традыцыі старавераў Міёрска-Шаркаўшчынскага локуса.

Літаратура

1. Гарбацкі, А. А. Стараабрадніцтва на Беларусі ў канцы XVII – пачатку XX ст. / А. А. Гарбацкі. – Брэст : Выд-ва Брэскага дзярж. ун-та, 1999. – 202 с.
2. Канстанцінава, Т. Л. З экспедыцыйных назіранняў над сучаснымі песенна-

абрадавымі практыкамі каляндарна-земляробчага і сямейна-радавога цыклаў Міёршчыны / Т. Л. Канстанцінава, Т. Л. Бярковіч // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі : навука.-тэатр. часопіс. – 2011. – № 18. – с. 4–9.

3. Короткая, Т. П. Старообрядчество в Беларуси / Т. П. Короткая, Е. С. Прокошина, А. А. Чудникова. – Минск, 1992. – 117 с.

4. Муратова, Е. Ю. Христианские традиции в антропонимии старообрядческих общин Витебщины / Е. Ю. Муратова // Белорусское Поозерье: Язык и духовная культура / А. М. Мезенко [и др.]; под ред. А. М. Мезенко, А. В. Русецкого. – Минск : Беларус. навука, 2001. – с. 107–134.

5. Традиційная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / Т. Б. Варфаламеева [і інш.] ; склад. Т. Б. Варфаламеева. – Мінск : Бел. навука, 2004. – Т. 2. Віцебскае Падзвінне. – 910 с.

6. Фальклор Міёршчыны: Каляндар. святоч.-абрадавыя традыцыі Міёр. р-на Віцеб. вобл. / Літ. апрац. В. І. Басько. – Мінск : БелДППК, 2002. – 96 с. : іл., нот.

Будько Ю.Г.

(Республика Беларусь, г. Минск)

К ВОПРОСУ О РАЗРАБОТАННОСТИ ПРОБЛЕМЫ ХРИСТИАНСКИХ СИМВОЛОВ В СОВРЕМЕННОМ БЕЛОРУССКОМ ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Театральное искусство достаточно часто становилось объектом и предметом исследований в различных областях научного знания. В рамках философского подхода определена природа феномена театра и его предназначение в жизни социума (Аристотель, М. М. Бахтин, Г.-Г. Гадамер, Н. Н. Евреинов, С. Л. Кржижановский, Ю. М. Лотман, М. К. Мамардашвили, В. А. Подорога, В. В. Розанов, Ж.-П. Сартр и др.). В XX веке феномен театра рассмотрен в аспекте онтологической и антропологической функций и перформативности в историко-философском контексте (К. К. Чухрукидзе), исследован в эстетико-семиотическом дискурсе (Е. В. Романова). Выявлена образно-символическая специфика понимания мира как театра (М. В. Петелина). Современные белорусские философы внесли вклад в исследование таких вопросов, как: взаимосвязь театра и театрализованного сознания в социуме, основные черты театра как социокультурного явления (И. М. Андреева); сущность театра в онтологическом и философском контексте как специфического способа мышления-представления посредством особого типа игровых невербальных образов (Н. Г. Красноярова, Е. А. Саенкова); проблемы интерпретации и художественного синтеза с позиций философско-эстетического анализа (М. Н. Изворска-Елизарьева).

В культурологии исследованы вопросы коммуникации в театральном искусстве и театр в социокультурном контексте времени (С. В. Аронин, В. В. Баева, Г. П. Ивинских, Г. А. Шматова и др.); рассмотрены вопросы поиска культурных доминант XX–XXI веков в жанровых исканиях современного театра (С. В. Аронин).

Проведено историко-типологическое исследование театральной журналистики периода 1808–1991 годов (В. В. Борзенко), особенностей функционирования в исторической ретроспективе отечественного театрального журнала (Ю. Е. Шур), осуществлены исследования в области театральной терминологии и лексики (М. С. Гутовская, А. И. Зверев).

История становления и развития национального театрального искусства рассмотрена в трудах Г. И. Барышева, В. И. Нефёда, Р. Б. Смольского, А. В. Соболевского. Вопросы теории театрального искусства нашли отражение в работах В. А. Салеева.

Отдельным аспектам исследования посвящены труды М. А. Колодинского (театр кукол), Ю. А. Пашкина (русский драматический театр Беларуси XIX века).

Особенности воплощения произведений национальной драматургии, русской и мировой классики в белорусском театральном искусстве раскрыты в работах белорусских театроведов (Т. Т. Борисова, Т. Е. Горобченко, А. А. Лобович, С. О. Петрович, А. В. Соболевский, Ю. М. Сохарь). В трудах Т. Д. Орловой выявлены тенденции развития современного театрального искусства, дано обоснование теории театральной журналистики.

Широкий круг вопросов, связанных с театральным искусством, охватывают диссертационные исследования белорусских ученых, осуществленные в последние десятилетия: диалектики взаимоотношений театра и зрителя (Р. Л. Бузук); сценографии как феномена театрального искусства Беларуси, особенностей ее становления и развития (В. Н. Ярмолинская, С. В. Кривошеева, А. А. Малей); музыки в театре драмы (Н. А. Ювченко); генезиса ранних театральных форм (Г. В. Алисейчик); особенностей белорусской драматургии и ее постановки на сцене (И. А. Костылянченко, К. Р. Смольская); средств актерской выразительности (Д. С. Скачков).

Одним из фундаментальных свойств театрального искусства является его знаковость. «Все коммуникативные системы – от низших, связанных еще с инстинктивными уровнями психики животных (например, «язык» пчел), до наивысших, обслуживающих специализированные сферы общественного сознания (к ним относятся и языки искусства) – состоят из устойчивых материальных образований, которые играют роль знаков. На них ложится главная тяжесть хранения и передачи информации о том, что находится за пределами знакового предмета» [1, с. 123–124].

«Языки искусства призваны одновременно осведомлять адресата о некоей объективной данности, внушать ему определенные эмоции (заражать ими) и вызывать у него некоторый строй наблюдений, переживаний и раздумий, направляя формирование определенных идей и чувств, оценок и установок путем уже сотворческой работы самого адресата» [1, с. 129].

Спецификой театрального искусства является взаимодействие вербальных и невербальных знаков. Представление, возникшее в сознании, благодаря знаку, есть значение знака, представление, слившееся со своим значением в некоторое внутреннее единство, есть символ. [2, с. 166].

Как отмечает Т. Б. Захарян в своей диссертации «Сакральный символ в языке религии», главное качество символа – способность кратко выразить основные идеи: «представление о символе связано с идеей некоторого содержания, которое, в свою очередь, служит планом выражения для другого, как правило, культурно более ценного содержания. При этом символ следует отличать от реминисценции или цитаты, поскольку в них «внешний» план содержания — выражения не самостоятелен, а является, своего рода, знаком-индексом, указывающим на некоторый более обширный текст, к которому он находится в метонимическом отношении» [3]. «Символы должны естественно и невольно выливаться из глубины действительности» [4].

К XX веку теория символа имела свою достаточно длительную историю. Существуют также институты и центры, где изучают различные аспекты символа: Варбургский институт в Лондоне, занимающийся иконологией; Институт К. Г. Юнга в Цюрихе; Институт Людвиг Каймера в Базеле и другие.

В исследованиях последних лет осуществлено рассмотрение символа как понятия философской антропологии (Э. М. Спинова), мифологической составляющей мировоззрения (Е. Я. Семенова), религиозно-эстетического сознания (Древней Руси) (К. В. Бобков). Выявлена онто-гносеологическая роль символов во взаимосвязи человека и духа (С. Г. Сычева), изучены аспекты пространственно-символической концепции художественного творчества П. А. Флоренского, согласно которым духовные ценности должны лежать в основе культуры и художественного творчества (Н. В. Наумов). Рассмотрены вопросы сакрального символа в языке религии (Т. Б. Захарян), символа

креста в истории культуры (Н. В. Осташова), а также принципы типологизации русских православных крестов (Д. О. Антипина), символизм поцелуйного обряда в католической, протестантской и православной церквях (А. И. Колобова), вопрос происхождения и значения символов четырех евангелистов (А. В. Подосинов). Изучена проблема применения религиозной символики как специфического семиотического образования, являющегося неотъемлемой частью иеротопии (сакрального пространства) протестантизма (Г. Н. Домбраускене). Нашли отражение вопросы вербализации и функционирования христианской символики в русском языке (И. В. Гузенко).

Исследованы проблемы религиозного символа и художественного символизма (Е. Г. Яковлев, Н. Н. Шатохина), семиотического измерения христианских театров Беларуси (В. В. Сердюк), религиозной драмы в театре Западной Европы XVI–XVII веков. (И. А. Некрасова). Рассмотрены взаимоотношения церкви и театра (И. Н. Чистюхин), проблемы символа как элемента иносказательной выразительности в театре и кино (Б. Грушковская) и выразительного средства в театральной практике рубежа XX–XXI веков (В. Н. Алисенкова); отражены вопросы христианской тематики в театральном искусстве (В. В. Абанина).

Научные исследования охватывают широкий круг проблем, касающихся как символов (христианских символов), так и театрального искусства. Вместе с тем, вопросы христианских символов в белорусском театральном искусстве требуют дальнейшего рассмотрения.

Литература

1. Раппопорт, С. Х. От художника к зрителю. Как построено и как функционирует произведение искусства / С. Х. Раппопорт. – М. : Советский художник, 1978. – 240 с.
2. Философский энциклопедический словарь. – М. : ИНФРА-М, 2002. – 576 с.
3. Захарян, Т. Б. Сакральный символ в языке религии : дис. ... канд. филос. наук / Т. Б. Захарян. – Екатеринбург, 2006. – 164 с.
4. Мережковский, Д. С. О Причинах Упадка И О Новых Течениях Современной Русской Литературы [Электронный ресурс] / Д. С. Мережковский. – [itp://samlibit.ru](http://samlibit.ru): Режим доступа: h.ru. – Дата доступа: 08.08.2020.

Ван Мяо

(Республика Беларусь, г. Минск)

САКРАЛЬНЫЕ СИМВОЛЫ В БЕЛОРУССКОЙ И КИТАЙСКОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Монуументальное искусство является одним из самых действенных средств воздействия на массового зрителя, а также обладает способностью наглядного представления государственной идеологии. В связи с этим в монументальных скульптурах возрастает роль символики, которая позволяет более точно распознать идейное содержание памятника.

Для белорусских и китайских монументов второй половины XX в. типично использование ряда визуальных символов-штампов, относящихся к официальной государственной символике (пятиконечная звезда, знамя, ордена и др.). Наряду с этими символами в оформлении памятников этого времени часто встречаются символы, относящиеся к более обобщенной сфере *сакрального* (духовного, религиозного) мировосприятия.

Одним из наиболее популярных символов, связанных с христианской культурой, в белорусской скульптуре является *колокол*. Как известно, в христианской традиции колокольный звон является частью звуковой среды, выполняя сигнальную функцию –

сообщая о начале или важных моментах службы. Кроме этого, колокола могли оповещать людей о тревоге (пожаре или другом бедствии). Особый звон, сигнализирующий об опасности, получил название набат.

Набатные колокола в истории белорусской военной скульптуры стали символом народного горя. Звучащие колокола нередко устанавливаются в мемориальных комплексах, посвященных памяти мирных жертв войны. Например, колокола установлены на каждой печной трубе, стоящей на месте сожженного дома в д. Хатынь в одноименном мемориальном комплексе (1969 г.) [2, с. 82]. Три колокола из сожженных фашистами белорусских храмов прикреплены на обломанном конце перекрытия ворот в мемориальном комплексе «Проклятие фашизму» (1983 г., скульптор А. Аникейчик, архитекторы Л. Левин, Ю. Градов). Как отмечает Ю. Артемчук, *«два из них звонят, третий расколот – символ того, что каждый третий житель района погиб в Великую Отечественную войну»* [1, с. 99]. Большой набатный колокол является важной деталью композиции монумента в мемориальном комплексе «Урочище Гай» в Барановичах (1971–1972 гг., архитекторы Н. Миловидов, А. Макаров, А. Маренич, скульптор М. Альтшулер). Наружный колокол изготовлен из ковanej меди и реагирует на малейшее дуновение ветра. При помощи системы специальных шаров верхний колокол ударяет в помещенный внутри него бронзовый колокол [1, с. 52]. Четыре колокола подвешены на памятнике детям М. Ф. Шмырева в поселке Сураж Витебского района (1984 г., скульптор А. Гвоздилов, архитектор В. Ягодницкий). Колокола помещены рядом со скульптурными портретами четырех детей партизана, расстрелянных фашистами 14 февраля 1942 г.

В форме огромного восьмитонного колокола выполнен мемориал «Набат вечной славы» в Солигорске (2005 г., архитектор И. Морозов, скульптор В. Слободчиков). Этот *«расколотый, как бы раненый взрывом колокол, несет в себе глубокую символику»* [1, с. 148]. Контур расщелины колокола напоминает журавля, который стремится ввысь. На самом колоколе изображены три аиста в полете, за которыми устремился журавль, символизирующий каждого четвертого жителя Беларуси, погибшего во время Великой Отечественной войны. Отметим, что к настоящему времени историками установлено, что во время этой войны погиб каждый третий белорус.

Редким примером использования колокола в оформлении китайских мемориалов является огромный колокол, установленный рядом с мемориальным залом жертв в Нанкине.

Уникальным примером использования культового музыкального инструмента в качестве символа являются многочисленные ритуальные *«военные барабаны»*, установленные мемориальном парке скульптур «Китайский народ в Войне сопротивления японским захватчикам» (1995–2000 гг.) в Пекине. Каменные военные барабаны для мемориального парка были выполнены архитектором Цай Сюэши таким образом, что от удара по ним палочкой возникает характерный звук. На каждом камне-барабане сделана каллиграфическая надпись одного из злодеяний японских захватчиков. Среди тех, кто оставил свои надписи на военных барабанах, такие известные в Китае личности, как ветеран китайского Гоминьдана Чэнь Лифу, художник Чжао Шаоанг, каллиграф Ли Дуо и др. К 2008 г. было подписано около 3000 барабанов [4].

В 1990-е гг., в период т. н. «духовного ренессанса», на белорусских памятниках появляется такой ключевой христианский символ, как **крест**. В христианской философии крест олицетворяет собой страдания и смерть Иисуса Христа, победившего смерть своим воскресением.

Уникальным архитектурно-скульптурным решением обладает мемориал «Падающие кресты» в Беловежской пуще (1980 г.), установленный на месте массового расстрела фашистами белорусов и поляков. Композиция мемориала строится из бетонных балок, соединенных в форме крестов. При изменении ракурса осмотра создается впечатление, что кресты вот-вот упадут на землю. Рядом с бетонной композицией

установлены памятные плиты с именами убитых мирных жителей. Над плитами в 2000-е гг. было установлено два алюминиевых креста – католический и православный в память о том, что в этом месте погибли православные и католики.

Символ креста присутствует в оформлении входа в мемориальный комплекс «Ходоровичи» (1992 г.) – католический крест образуется в проеме двух белых стен-ворот. Сквозь этот крестообразный проем вдали видна центральная крестообразная скульптура комплекса и еще один деревянный крест за ней, что создает потрясающий эмоциональный эффект. Крест с распятым Иисусом является частью мемориального комплекса Борок в Глубокском районе (1994 г.).

Редким примером использования формы креста в китайской архитектуре является огромный крест, установленный в мемориальном комплексе памяти жертв нанкинской резни. На верхней перекладине креста высечены даты трагедии 1937–1938 гг.

К сакральным символам можно отнести и такие памятники, которые опосредованно напоминают *культтовую архитектуру* или решены как типичное культовое сооружение. В Беларуси такие символические памятники, увековечивающие память о жертвах войны, появляются в 1990-е гг. В Китае памятники, выполненные в форме традиционных буддийских храмов (храм жертв антияпонской войны в г. Хэньян провинции Хунань, 1996 г.) или пагод (мемориал «Башни Тайюань» в г. Тайюань провинции Шаньси, 1954 г.) получили большое распространение уже в 40-50-е гг. XX в.

Отличительной чертой многих китайских памятников является то, что они увенчаны красной пятиконечной звездой. Такова мемориальная башня памяти жертв антияпонской войны в д. Чжанба провинции Шаньдун, 1945 г.). В форме небольшого храма-павильона оформлена могила жертв фужутинского сражения, произошедшего 26 ноября 1943 г. Памятное сооружение располагается на Антияпонском кладбище в г. Ляньюньган провинции Цзянсу. Шестиугольный павильон из серого гранита увенчан крышей с приподнятыми вверх краями. Грани павильона украшены красными пятиконечными звездами и портретами воинов-героев.

В форме беседки с традиционной крышей буддийского храма выполнены навес над могилой Ли Циншаня в г. Сяньян провинции Хубэй (1959 г.), а также мемориал в честь героев-революционеров, погибших в антияпонской войне (д. Вэньтан провинции Хунань, 2002 г.) [3].

К числу монументов, посвященных памяти погибших белорусских воинов, следует отнести Храм-памятник в честь Всех Святых и в память о жертвах, спасению Отечества нашего послуживших, открытый в 2010 г. в Минске. Под алтарной частью храма-памятника находится специальное помещение – крипта, посвященная памяти белорусов, погибших во время войн или других катастроф. В крипте имеются специальные ниши, в которых помещены саркофаги с останками участников трех войн: Отечественной 1812 г., Первой мировой 1914–1917 гг. и Великой Отечественной 1941–1945 гг. Кроме этого, в крипте хранится саркофаг с прахом узников фашистского концлагеря «Тростенец». В стенах крипты встроены 504 мемориальные ниши, в которых в сосудах из хрусталя хранится земля, привезенная из мест исторических сражений и захоронений белорусов со всего мира.

Очертания православного храма для белорусских архитекторов становятся символом веры в бессмертие и святость душ павших воинов-защитников Родины. Примерами памятников такого рода являются часовни в мемориальных комплексах «Остров слёз» в Минске (1996 г.), «Буйничское поле» в д. Буйничы Могилевского района (1995 г.), «5-й полк» в Витебске (2012 г.). Контуры часовни имеет памятник мемориального комплекса «Память» в г. Добруш (2005 г.).

Стилизованная стена храма является основой памятника «Жертвам фашизма» в Барановичском районе (2007 г.) возле д. Колдычево. Монумент установлен на месте концентрационного лагеря, жертвами которого стали евреи и цыгане, а также большое

количество поляков, военнопленных, около 100 католических и православных священников [1, с. 55]. Памятник представляет собой стену с трехсводчатой аркой, на которой установлены звезда Давида, православный и католический кресты, символизирующие память о всех людях, вне зависимости от их вероисповедания, погибших от рук фашистов. Внутри арок находятся гранитные доски с надписями: «Пусть эти души будут возле Бога».

К христианским символам, изображаемым на белорусских монументах, следует отнести *иконы*. Черный обгорелый оклад иконы Божией Матери расположен в красном углу остатков сруба в мемориальном комплексе «Памяти сожженных деревень Могилевской области» в д. Борки Кировского района (2020 г.). Пустой обожженный оклад символизирует ту звенящую пустоту, которая осталась на месте сожженных деревень.

Символические иконы помещены внутрь часовни на «Острове мужества и скорби» (или «Остров слёз») в Минске. На бронзовой иконе-барельефе с названием «Матерь Святая Беларусь», в виде женщины изображена Беларусь, к которой склоняются ее сыновья-воины.

Таким образом, для создателей китайских и белорусских военных памятников свойственно обращение к устойчивым символам, которые конкретизируют идейное содержание монументов. К числу наиболее распространенных сакральных символов относятся крест, колокол, ритуальные военные барабаны. Кроме этого, памятники могут быть построены в форме культового сооружения – храма, пагоды, часовни. Использование сакральных символов в оформлении военных монументов подчеркивает духовное значение подвига героев и способствует более глубокому осмыслению не только физической, но и духовной трагедии народа во время войны.

Литература

1. Зельскі, А. Г. Хатынь. Трагедыя беларускага народа = Хатынь. Трагедия белорусского народа = Khatyn. The tragedy of the Belarusian people / А. Г. Зельскі. – Мінск : Беларус. энцыкл. імя П. Броўкі, 2018. – 144 с.

2. С памятью в сердце / сост. : Ю. Р. Артемчук (и др.). – Минск : Беларус. энцыкл. імя П. Броўкі, 2015. – 312 с.

3. 钱亮.新中国大型主题性群雕中的集体创作[D]. – 中央美术学院, 2014. – С.34–52 = Цянь Лян. Коллективное творчество в создании масштабной тематической скульптурной группы нового Китая / Лян Цянь. – Пекин : Китайская центральная академия изящных искусств, 2014. – С. 34–52.

4. 宣祥鏊, 赵知敬主编; 北京市规划委员会, 北京城市规划学会主编. 青铜史诗 中国人民抗日战争纪念雕塑园[M]. – 天津 : 天津大学出版社, 2005. – С. 182. = Сюань Сянлю. Бронзовая поэма парк скульптур, посвященный сопротивлению китайского народа японским захватчикам / Сянлю Сюань. – Тяньцзин : Изд-во Тяньцзиньского университета, 2005. – 182 с.

Дараховіч Н.А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ФАРМІРАВАННЕ НАЦЫЯНАЛЬнай САМАСВЯДОМАСЦІ ў ПРАЦЭСЕ РАЗВІЦЦА ХАРЭАГРАФІЧНАГА ВЫКАНАЛЬНІЦТВА НАВУЧЭНЦАў

Праблема захавання нацыянальнай культуры заўсёды з’яўлялася актуальнай для беларускага народа. Для яе вырашэння неабходна, у першую чаргу, фарміраванне нацыянальнай самасвядомасці ў падростаючага пакалення. Ва ўжытку нярэдка

сустракаюцца выказванні ў адносінах да дзяцей: “цяпер дзеці іншыя”, “яны нічым не цікавяцца”. Дадзеныя выразы не дакладна адлюстроўваюць рэчаіснасць, так як дзеці не могуць быць “іншымі” або “не такімі”. Дзеці заўсёды ёсць і будуць надзеяй і апорай для бацькоў. Падрастаючае пакаленне – гэта будучыя спецыялісты ў розных галінах для сваёй краіны. Развіццё навукі і тэхнікі прывяло да таго, што ў сучасных дзяцей іншыя інтарэсы, яны хутка асвойваюць камп’ютэрныя тэхналогіі, яны больш разняволеныя і незалежныя, яны маюць сваё меркаванне і здольныя яго адстаяць. Таму задачай бацькоў і педагогаў з’яўляецца знайсці падыход да сучасных дзяцей, каб данесці да іх значнасць захавання нацыянальнай культуры і ўсведамлення сябе як часткі беларускага народа.

Праблема фарміравання нацыянальнай самасвядомасці падрастаючага пакалення (дашкольнікаў, старшакласнікаў, студэнтаў) раскрываецца ў працах замежных і беларускіх даследчыкаў: Л. А. Альшэўскай, Л. М. Варанецкай, Н. А. Лявіцкай, А. А. Міхневіч, В. М. Струкавай і іншых.

Праведзены аналіз навуковых прац па педагогіцы ў галіне харэаграфічнага мастацтва дазволіў выявіць, што ў шэрагу даследаванняў заняткі па харэаграфіі разглядаюцца як: сродак эстэтычнага выхавання дзяцей (В. А. Рындзіна [2], Ш. А. Салімбаева [3]); сродак гарманізацыі развіцця асобы (А. М. Фокіна) [4]; сродак маральнага выхавання вучняў (І. М. Шчугарова) [5]; сродак фарміравання крэатыўнай асобы (В. У. Апарына) [1].

Пытанне фарміравання нацыянальнай самасвядомасці ў працэсе навучання харэаграфічнаму мастацтву не было распрацавана ў навукова-практычнай сферы, што складае навізну прадстаўленага артыкула.

Фарміраванне нацыянальнай самасвядомасці навучэнцаў магчыма толькі пры ўмове сумесных намаганняў педагогаў, сям’і і саміх дзяцей. Аднак, на педагогаў ускладаецца вялікая доля адказнасці, так як яны валодаюць усім арсеналам педагогічных сродкаў і метадаў.

Традыцыйна на занятках па харэаграфіі навучэнцы вывучаюць такія беларускія народныя танцы як “Лявоніха”, “Крыжачок”, “Юрачка”, “Бульба” і іншыя. Несумненна, гэта значны ўклад у захаванне і развіццё нацыянальнай культуры. Аднак, для фарміравання нацыянальнай самасвядомасці вучняў ва ўмовах сучаснага грамадства прапануецца выкарыстоўваць інавацыйныя метадыкі. У рамках дысертацыйнага даследавання, прысвечанага развіццю харэаграфічнага выканальніцтва навучэнцаў, былі распрацаваны план-канспекты майстар-класаў, у аснове якіх – прынцып узаемадзеяння мастацтваў харэаграфіі і сцэнаграфіі. Метадычныя распрацоўкі ўтрымліваюць тэмы, якія датычацца беларускай нацыянальнай культуры (“Элементы традыцыйнай культуры ў гісторыі беларускай сцэнаграфіі”; “Касцюм і яго значэнне. Традыцыйны беларускі строй”). Змест майстар-класаў падмацаваны дэманстрацыяй мультымедычных прэзентацый, што выклікае станоўчы эмацыянальны настрой у навучэнцаў, а візуалізацыя спрыяе лепшаму ўспрыманню інфармацыі.

Прапануецца план-канспект правядзення майстар-класа з выкарыстаннем інфармацыйных тэхналогій. Майстар-клас разлічаны на навучэнцаў 3-4 класаў.

План-канспект

Тэма майстар-класа: “Элементы традыцыйнай культуры ў гісторыі беларускай сцэнаграфіі”.

Мэта майстар-класа – сфарміраваць уяўленне вучняў пра значэнне мастацтва сцэнаграфіі ў развіцці беларускай традыцыйнай культуры.

Задачы майстар-класа: фарміраванне ў вучняў пазнавальнай цікавасці да беларускай традыцыйнай культуры; правядзенне гістарычнага экскурсу па развіцці мастацтва сцэнаграфіі на тэрыторыі Рэспублікі Беларусь; фарміраванне нацыянальнай самасвядомасці навучэнцаў.

Арганізацыйныя ўмовы, абсталяванне і матэрыялы: 1) балетная (харэаграфічная) зала, якая мае адпаведнае для танца пакрыццё, балетныя станкі (палкі), люстэркі; 2) тэхнічныя сродкі для прагляду мультымедынай прэзентацыі і відэазапісаў (ноўтбук, мультымедыны экран); 3) відэаматэрыялы: відэазапіс беларускага традыцыйнага абраду “Купалле”; 4) метадычны матэрыял: мультымедычная прэзентацыя “Элементы сцэнаграфіі ў беларускай традыцыйнай культуры”, ілюстрацыі беларускіх традыцыйных абрадаў.



Мал. 1. Тэатральная машына “Дождж”. XVIII ст. Рэканструкцыя

Ход майстар-класа:

1. *Арганізацыйны момант.* Прывітанне, праверка гатоўнасці да занятку, наяўнасць прысутных, паведамленне мэты майстар-класа.

2. *Тэарэтычная частка.*

2.1. Лекцыя “Развіццё мастацтва сцэнаграфіі на тэрыторыі Беларусі” з дэманстрацыяй мультымедынай прэзентацыі.

Элементы сцэнаграфіі на тэрыторыі Беларусі прысутнічалі ў рытуальным адзенні і атрыбутах удзельнікаў народных святаў, абрадаў і гульняў: “Каляды”, “Масленіца”, абрад “Куст”, “Русальныя традыцыі”, “Купалле”, вясельныя абрады і іншыя.



Мал. 2. Тэатральная машына “Вецер” XVIII ст. Рэканструкцыя

Пра татыпам сучаснага тэатра можна лічыць лялечны тэатр “Батлейку”, дзе сцэнаграфія раскрываецца ў сцэнічнай прасторы самой “Батлейкі”, касцюмах і грыве лялек.

На наступнай прыступцы свайго развіцця мастацтва сцэнаграфіі паўстае ў школьным тэатры: удасканалваецца сцэнічная пляцоўка, прысутнічае ўскладненая машынерыя (мал. 1, 2) і асвячленне, распрацоўваюцца касцюмы.

Далейшае развіццё сцэнаграфічнага мастацтва абумоўлена дзейнасцю прыватнаўласніцкіх тэатраў (Нясвіж, Гродна, Магілёў, Шклоў, Слонім і інш.) (мал. 3), тэатра Дуніна-Марцінкевіча, Першай беларускай трупы І. Буйніцкага, паказамаі беларускіх вечарынак.

Мал. 3. Макет-рэканструкцыя тэатральнай дзейнасці XVIII ст. у Нясвіжскім замку



Першая палова XX ст. характарызуецца перамяшчэннем сцэнаграфіі ў дзяржаўныя тэатры.

2.2. Прагляд відэазапісу. Прагляд відэазапісу беларускага традыцыйнага абраду “Купалле”, з мэтай акцэнтаваць увагу вучняў на кампанентах сцэнаграфіі.

3. *Харэаграфічная практыка.*

3.1. Размінка. Блок практыкаванняў для разагрэву розных груп мышц (выконваюцца стоячы або на падлозе)

3.2. Экзэрсіс.

Экзэрсіс у станка. Выкананне шэрагу рухаў класічнага танца ля станка: *plій, battements tendus, battements tendus jetйs, rond de jambe par terre, relevй, battements fondus,*

rond de jambe en l'air, battements releve lent, grands battements.

Экзэрсіс на сярэдзіне залы. Выкананне наступных рухаў: adagio (temps lie), battements tendus, battements tendus jetés.

Скачкі: saute, йшарпй, assemblй, changement de pied.

3.3. Работа над харэаграфічнай кампазіцыяй:

Пастаноўка харэаграфічнага эцюда, у аснове якога – беларускі абрад “Купалле”. Навучэнцам прапануецца прадставіць эпізод “Пераскокванне праз вогнішча” з беларускага абраду “Купалле”. Па чарзе навучэнцы дэманструюць разнастайныя скачкі. Для стварэння праўдападобнай атмасферы навучэнцы падбадзёрваюць адзін аднаго воплескамі, воклічамі.

4. Замцаванне ведаў па тэме майстар-класа.

4.1. Заданне-гутарка. У гутарцы навучэнцам задаюцца наступныя пытанні: 1) У якіх народных абрадах і святах прысутнічалі элементы сцэнаграфіі? 2) Як называецца народны тэатр, які з’яўляецца прататыпам сучаснага тэатра? Растлумачце чаму? 3) Якому беларускаму роду ў XVIII ст. належаў тэатр у Нясвіжы?

Адказы на пытанні: 1) Элементы сцэнаграфіі на тэрыторыі Беларусі прысутнічалі ў рытуальным адзенні і атрыбутах удзельнікаў народных святаў, абрадаў і гульняў: “Каляды”, “Масленіца”, абрад “Куст”, “Русальныя традыцыі”, “Купалле”, вясельныя абрады і іншыя. 2) Прататыпам сучаснага тэатра можна лічыць народны тэатр «Батлейка», дзе сцэнаграфія раскрываецца ў сцэнічнай прасторы самой “Батлейкі”, касцюмах і грыве лялек. 3) Тэатр у Нясвіжы належыў роду Радзівілаў.

4.2. Заданне-параўнанне. Навучэнцам прапануецца параўнаць два беларускіх народных абрады “Купалле” і “Каляды” і назваць элементы сцэнаграфіі, якія ў іх прысутнічаюць.

5. Падвядзенне вынікаў майстар-класа. Аналіз і ацэнка работы навучэнцаў. Рэкамендацыі для прагляду матэрыялу па тэме майстар-класа з выкарыстаннем інтэрнэт-крыніц.

Такім чынам, працэс фарміравання нацыянальнай самасвядомасці вучняў пачынаецца з любові да дзяцей. Дарослым неабходна перагледзець сваё стаўленне да свету і да сябе, так як гэта, несумненна, прынясе станоўчы вынік ва ўзаемадзеянні з падрастаючым пакаленнем. Прафесіяналізм педагога, яго апора на здабыткі нацыянальнай традыцыйнай і прафесійнай культуры дазваляюць знайсці правільныя метады і прыёмы, дзейсныя падыходы да сучасных дзяцей, пабудаваць дыялог, творча паднесці матэрыял. Заняткі па харэаграфіі з элементамі знаёмства са сцэнаграфіяй, праведзеныя ў нестандартнай форме, з выкарыстаннем сучасных тэхналогій, несумненна, акажуць уздзеянне на станаўленне самасвядомасці навучэнцаў.

Літаратура

1. Опарина, О. В. Формирование креативной личности средствами хореографии в сфере досуга : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.05 / О. В. Опарина. – Казань, 2009. – 24 с.

2. Рындина, О. А. Занятия хореографией в системе дополнительного образования как средство эстетического воспитания детей 9-12 лет : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.05 / О. А. Рындина. – М., 2004. – 25 с.

3. Салимбаева, Ш. О. Эстетическое воспитание детей младшего школьного возраста средствами казахского танца : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / Ш. О. Салимбаева. – Алматы, 2009. – 31 с.

4. Фокина, Е. Н. Хореография в образовательной школе как средство гармонизации развития личности : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / Е. Н. Фокина. – Тюмень, 2002. – 24 с.

5. Щугарева, И. Н. Нравственное воспитание младших школьников средствами

Дорожкин А.С.
(Республика Беларусь, г. Гродно)

МОЛОДЕЖНЫЕ СУБКУЛЬТУРЫ В БЕЛОРУССКОМ И МИРОВОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ: СПЕЦИФИКА И ТЕНДЕНЦИИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ

Современное общество представляет собой динамичную систему, которая характеризуется стремительными темпами жизнедеятельности, постоянным обновлением социокультурных условий, а также радикальными изменениями в системе социальных связей и коммуникаций. Нередко указанные процессы затрагивают устоявшиеся культурные традиции, в определенной степени затрудняя социализацию и адаптацию индивида.

В связи с вышеперечисленными причинами человек ведет непрерывный поиск самого себя, проявляя индивидуальность и оформляя собственный социокультурный статус. В наибольшей степени подобный поиск затрагивает молодежь, которая, будучи социокультурным субъектом, характеризуется реализацией важных функций: нередко именно молодежь вырабатывает ценности, правила, манеры поведения в соответствии с ассоциативным представлением о взрослой жизни [6, с. 32], являясь при этом транслятором социокультурных ценностей на всех этапах развития общества [8, с. 507].

Неудивительно, что в тесной взаимосвязи с молодежной культурой происходит формирование и функционирование уникальных субкультур. С учетом непрерывной трансформации нынешнего социокультурного пространства мы обратимся к постсубкультурному подходу, поскольку именно в его рамках особое внимание уделяется гибридной природе и «размытости» современных субкультурных образований [9, с. 1].

Среди исследователей, стоявших у истоков теории постсубкультур и во многом определивших направление ее развития, стоит выделить деятельность Д. Магглтона. Ученый утверждал, что любую современную субкультуру можно представить в качестве децентрализованной стилевой системы (совокупности стилей). По его мнению, такое смешение стилей в молодежной культуре и низкая избирательность молодежи в вопросе самоопределения приводят к утрате индивидуальности и отсутствию культурной рефлексии в обществе постмодерна [7, с. 44]. Закономерным последствием станет активное взаимодействие «взаимопроникновение» субкультур, что позволит молодым людям позиционировать себя как представителей нескольких субкультурных объединений [7, с. 46].

Для исследований современного этапа развития субкультур интерес представляет и разработка Р. Вайнцирля – концепция «субпотока», связанная с выделением новой категории (наряду с исторически сложившимися субкультурами) в классификации современных субкультур.

При раскрытии сущности субпотока исследователь отмечал такие важные характеристики, как смешение различных стилей, которое становится результатом активного использования игровой составляющей внутри конкретной группы; отсутствие противостояния доминирующей культуре; размытие границ между субпотоками и другие [10, с. 45].

Важен и тот факт, что с учетом постоянной трансформации общества и, как следствие, нынешнего социокультурного пространства, для выявления тенденций развития субкультурной динамики указанные характеристики могут дополняться и интерпретироваться.

Во-первых, следует отметить, что специфика функционирования современных субкультур, в частности формирование ценностных установок их представителей во многом определяется процессами глобализации и информатизации, которые становятся важными факторами общей социокультурной динамики.

Эта особенность была учтена Д. Магглтоном: ученый выдвинул предположение о том, что неоднородность в составе субкультур будет обусловлена влиянием моды, СМИ и массовой культуры в целом [7, с. 50]. В свою очередь, Р. Вайнцирль отмечал, что для современных субкультур, образовавшихся и функционирующих в рамках субпотокa, будут терять значимость территориальные признаки [10, с. 45].

Для подтверждения сказанному обратимся к результатам исследований, затрагивающих специфику функционирования современных субкультур. В частности, позитивные тенденции виртуализации молодежных практик с точки зрения повышения эффективности коммуникации отмечены в научных трудах О. А. Полюшкевич и А. В. Братухина. Ученые утверждают, что «виртуальная среда снимает барьеры общения, существующие в реальной физической среде» [5, с. 299] и «способствует трансляции определенных установок поведения, музыкальных и литературных вкусов, моды» [1, с. 304].

Во-вторых, необходимо помнить о том, что молодежь как наиболее активная социальная группа характеризуется достаточно категоричным восприятием всего нормативно-регламентирующего и желанием расширить границы существующих социокультурных ограничений. Как следствие, данная особенность предопределяет возникновение главного противоречия между субкультурой и культурой большинства: с одной стороны – молодые люди стремятся быть независимыми от правил и норм, которые диктует им базовая культура; в то же время, молодые люди хотят привлечь к себе внимание общества, посредством эпатажных и протестных способов (яркий внешний вид, манеры поведения, сленг и т. д.).

В определенной степени, свобода самовыражения предполагает независимость не только от мнения окружающих, но и от субкультур в их классическом определении, что находит свое отражение в смешении стилей и размывии границ между субкультурами. На современном этапе подобная поведенческая модель во многом определяет чувство свободы для молодежи при формировании их идентичности. Другими словами, мы можем говорить о том, что за субкультурами закрепляются спрогнозированные ранее теоретиками указанного выше подхода характеристики, а именно: активно функционирующим субкультурам свойственно отсутствие четко очерченных «границ», что, в свою очередь, способствует процессу обретения индивидом нескольких идентичностей [9, с. 2–3]; стиль субкультуры также характеризуется определенной размывотью, что влечет за собой активное взаимодействие и «взаимопроникновение» субкультур [7, с. 52], а также актуализацию такой характеристики этих групп как «внеклассовость» [10, с. 45].

С учетом названных характеристик, необходимо определить хотя бы один из факторов, который мог бы выступить основой для интеграции молодежи, в целом, и представителей субкультур, в частности.

По нашему мнению, в качестве такого фактора может выступать творчество, которое может быть рассмотрено и как актуальная социокультурная практика, и как ценность, и как форма организации досуга, и как способ самовыражения.

Значимость творческой деятельности подчеркивает А. В. Парийчук, отмечая, что «субкультурное творчество не только сплачивает членов субкультурной общности, но и ... принимает участие в генезисе и эволюции субкультур, а через них – культур целых народов и этносов» [3, с. 128]. Большое внимание молодежному творчеству уделяет в своих исследованиях В. В. Позняков, по мнению которого субкультуры могут эффективно функционировать лишь в активном взаимодействии, при котором они критически и

творчески открыты друг для друга. Также ученый говорит о том, что субкультура выступает в качестве экспериментальной площадки, «на которой апробируются культурные проекты» [4, с. 100].

Разделяя обе приведенные выше точки зрения, хотелось бы отметить, что в творческой молодежной деятельности важная роль отводится игровой составляющей, которая может быть включена в различные публичные формы межличностной и межгрупповой коммуникации, реализуемой через театрализованные акции, перформансы, хеппенинги, манифестации, фестивали. На наш взгляд, в наибольшей степени известны именно фестивали, организованные представителями субкультур и для представителей субкультур.

Так, металлисты, байкеры и все любители рок-музыки принимают активное участие в многочисленных рок-фестивалях, таких как «Рок па вакацыях» и «Рок за Бобров!» (г. Минск), фестиваль белорусской рок-музыки «Басовище» (г. Подлясье, Польша), байк-рок-фестиваль «Хавайся ў бульбу» (г. Гродно). Говоря о развитии брейк-дэнса как хореографического направления в субкультуре хип-хопа, необходимо отметить, что в нашей стране проводятся «Extreme Games Belarus», фестиваль «DYNAMI:T Street Energy» (г. Минск), Открытый чемпионат г. Гродно и другие.

Стоит отметить, что творческая составляющая важна и для современных уличных художников – представителей субкультуры граффитчиков: на сегодняшний день международную известность приобрели белорусско-бразильский фестиваль урбан-арта «Vulica Brasil» и фестиваль стрит-арта «Urban Mythas». Очень важен и тот факт, что Республике Беларусь исследования «уличной живописи» могут привлечь внимание искусствоведов, поскольку особенностью белорусских граффити является отражение темы Родины: многие картины содержат фольклорные мотивы, белорусские орнаменты, портреты знаменитых белорусов и т. д.

А теперь хотелось бы вернуться к вопросу взаимных связей между общей культурой и современными субкультурами. Как известно, динамика молодежных субкультур тесно связана с динамикой общей культуры, поскольку в качестве базиса для их возникновения, формирования и развития выступают культурные паттерны культуры большинства. Вместе с тем, с учетом всех рассмотренных тенденций, можно говорить о наличии схожего процесса, протекающего в «обратном» направлении: так, на современном этапе субкультурная динамика в молодежной среде оказывает влияние на динамику культуры большинства, ее специфику и общее состояние.

Для конкретизации данной идеи обратимся к типологизации культур, разработанной М. Мид и позволяющей рассмотреть основные виды взаимодействия между представителями разных поколений в контексте их обращения к традициям и новациям, т. е. исходя из важного показателя общекультурной динамики. По этому основанию были определены постфигуративный, кофигуративный и префигуративный типы культуры.

В контексте заявленной темы наибольший интерес для нас представляет префигуративная культура – это культура обществ с невероятно быстрыми и интенсивными изменениями социокультурных условий [2], в рамках которой отсутствие инновационного творческого подхода и обращение исключительно к традиционным практикам в решении актуальных проблем может привести к их усугублению.

Поэтому очень важно, чтобы на современном этапе молодежь была готова дать рекомендации «своим родителям, как стоит жить, какие стратегии и ориентиры выбирать, что ценно, а что ложно в современном мире» [5, с. 297]. В то же время, несмотря на определяющее значение творческого потенциала молодежи в развивающейся прямо сейчас культуре префигуративного типа, нельзя полностью отказываться от использования опыта старшего поколения и забывать о своих культурных традициях, что еще раз подтверждает необходимость построения конструктивного межпоколенческого

диалога.

Подводя итог, отметим, что смена культурных эпох определяет изменения белорусского и общемирового социокультурного пространства. Это приводит к тому, что молодежь оказывается перед сложным выбором: принять предлагаемые условия или выработать собственные механизмы и формы взаимодействия с окружающей действительностью. В последнем случае, одним из вариантов включения индивида в общее культурное пространство становятся субкультуры.

При обращении к постсубкультурной теории было установлено, что в определенной степени, свобода самовыражения молодежи предполагает независимость не только от мнения окружающих, но и от субкультур в их классическом определении, что находит свое отражение в смешении стилей и размытии границ между субкультурами. Вместе с тем, динамика молодежных субкультур тесно связана с динамикой общей культуры, в частности, с процессами освоения молодыми людьми ее достижений, формирования молодежью системы актуальных ценностных установок и «моделирования» собственного будущего.

В развивающейся прямо сейчас культуре префигуративного типа отсутствие инновационного творческого подхода и обращение исключительно к традиционным практикам в решении актуальных проблем может привести к их усугублению.

Однако, несмотря на определяющее значение творческого потенциала молодежи в таких условиях, нельзя полностью отказываться от использования опыта старшего поколения и забывать о своих культурных традициях, что еще раз подтверждает необходимость построения конструктивного диалога между поколениями.

Литература

1. Братухин, А. В. Социальная динамика молодежных субкультур в современном российском обществе / А. В. Братухин // Гуманитарные и социальные науки. – 2012. – № 2. – С. 302–312.
2. Мид, М. Культура и мир детства [Электронный ресурс] // Избранные произведения / М. Мид // Электронная публичная библиотека. – Режим доступа: <https://clck.ru/Q7WbV>. – Дата доступа: 29.07.2020.
3. Парийчук, А. В. Молодежные субкультуры как создатели новых социально-культурных практик / А. В. Парийчук // Теория и практика общественного развития. – 2011. – № 3. – С. 126–128.
4. Позняков, В. В. Субкультура: типологический образ / В. В. Позняков // Искусство и культура. – 2011. – № 4. – С. 92–104.
5. Полюшкевич, О. А. Молодежь и консолидация общества / О. А. Полюшкевич // Вестник ИргТУ. – 2011. – № 8. – С. 296–300.
6. Mannheim, K. Essays on the sociology of knowledge / K. Mannheim. – London : Routledge and Kegan Paul LTD, 1952. – 327 p.
7. Muggleton, D. Inside subculture: The Postmodern Meaning of Style / D. Muggleton. – Oxford : Berg, 2000. – 208 p.
8. Parsons, T. Age and sex in the social structure of the United States / T. Parsons // American sociological revue. – 1942. – Vol. 7. – P. 504–516.
9. Redhead, S. The end of the end-of-the-century party / S. Redhead // Popular cultural studies. – 1990. – Т. 1. – P. 1–6.
10. Weinzierl, R. The post-subcultures reader / R. Weinzierl, D. Muggleton // Selection and editorial matter. – Oxford : Berg, 2003. – 336 p.

КУЛЬТУРНАЕ ЖЫЦЦЁ ГРЭКА-КАТАЛЦКАЙ ЦАРКВЫ НА БЕЛАРУСКІХ ЗЕМЛЯХ У КРЫНІЦАХ І ГІСТАРЫЯГРАФІ

Інтэрэс да вывучэння рэлігійнага жыцця беларускага народа і, у прыватнасці, да пытанняў культурнага складніка ўніяцкай царквы узнік фактычна са з'яўлення новага рэлігійнага інстытута. Першыя спробы даследаваць унію прадпрымаліся ўжо з моманту яе заключэння, г. зн. з канца XVI ст. Сёння гэтыя першыя спробы сказаць нешта аб новым рэлігійным інстытуце: пра яго сутнасць, характар, генезіс, з'яўляюцца хутчэй ужо гісторыяй і помнікамі палемічнай літаратуры ранняга новага часу. У дадзеных трактатах вельмі часта падымаюцца пытанні, звязаныя з культурнай, царкоўна-адміністрацыйнай, юрыдычнай, дагматычнай значнасцю уніі. Пры чым палемічныя помнікі дадзенага перыяду пісаліся, як прыхільнікамі, так і супернікамі дадзенага гістарычнага працэсу. Калі казаць аб падобных рысах дадзеных твораў, варта адзначыць, што іх адрознівае суб'ектыўнасць і гістарычная ангажаванасць, аднак дзякуючы гэтым раннім помнікам палемічнай літаратуры мы можам рэканструяваць настрой грамадства канца XVI – сяр. XVII стст., зразумець асноўныя прэтэнзіі і незадаволенасці, як прыхільнікаў уніі, так і яе ворагаў, якія склаліся ў тагачаснай гістарычнай парадыгме.

Палемічныя трактаты канца XVI – сяр. XVII стст., можна падзяліць на тры ідэалагічныя групы. Іх аўтарамі выступалі, праваслаўныя, уніяты і рыма-каталікі, сярод пісьменнікаў-палемістаў былі, як свецкія мысліцелі, так і духоўныя асобы. Кожны ідэалагічны лагер па-свойму аргументаваў займаную пазіцыю, але перш за ўсё дзейнічаў метадам супрацьпастаўлення апанентаў. У палемічных творах культурныя працэсы беларускага грамадства разглядаліся ў кантэксце багаслоўскіх, кананічных, эклезіяльных філасофскіх праблем.

Сярод тых палемістаў, якія прадстаўлялі ўніяцкі бок можна вызначыць рэлігійных дзеячоў таго часу: Іпація Пацея, Іосіфа Руцкага, Льва Крэўзу, Касьяна Саковіча, Антонія Сяляву і іншых [5, с. 31]. Іх пазіцыі былі заснаваны на тым, што рэлігійнае і культурнае жыццё праваслаўных на беларускіх землях знаходзіцца ў глыбокім крызісе. Рашэнне асноўных праблем культурнага жыцця яны бачылі ў адзінстве з Рымам і заходняй цывілізацыйнай прасторай. Іх канцэптואльныя погляды грунтаваліся на тэзе аб перавазе лацінскай культуры над візантыйска-грэчаскай, выхад з існуючага культурнага крызісу ўсходнеславянскай супольнасці яны бачылі ў адзінстве з рымскай традыцыяй, абноўленай і ўмацаванай у паслятрыдэнцкі перыяд.

На працягу XVII ст. адбылася інстытуалізацыя ўніяцкай царквы, у прыватнасці, з'явіўся новы для ўсходнеславянскай прасторы Базыльянскі ордэн. Манахі-базыльяне займалі галоўныя адміністрацыйныя пасады ва ўніяцкай царкве. Сярод вядомых базыльян, якія займаліся вывучэннем культурнага жыцця ўніяцкай царквы, можна вылучыць Холмскага епіскапа Якава Сушу [2, с. 12], які займаўся гістарычным аналізам Холмскай зямлі, а таксама ўкараняў у жыццё Холмскай епархіі рэформы, звязаныя з адраджэннем культурнага жыцця і адукацыйнай духавенства.

Неабходна адзначыць, што на працягу XVII ст. палемічная барацьба, якая развязалася паміж праваслаўнымі і ўніятамі давала свае добрыя плады для развіцця інтэлектуальнага асяроддзя беларускага соцыуму. Аналізуючы помнікі рэлігійна-філасофскай думкі дадзенага перыяду, мы можам прыйсці да высновы, што пастаянныя супрацьстаянні паміж дзвюма традыцыямі дазволілі сфарміраваць асаблівую ідэнтычнасць русінскага насельніцтва Рэчы Паспалітай і перавесці супрацьстаянне і барацьбу на ўзровень філасофскага дыскурсу.

У XVIII ст. пачалася паступовая лацінізацыя ўніяцкай царквы. Асаблівае значэнне

меў праведзены ў 1720 г. Замойскі Сабор, які пастанавіў уніфікаваць набажэнства, прыняць літургічныя кнігі, ухваленыя папскай уладай, і адмовіўся ад выкарыстання некаталіцкіх выданняў. Цікавы і арыгінальны прыклад мыслення аб культурным развіцці грэка-каталіцкай царквы належыць базыльянскаму архімандрыту Ігнату Кульчынскаму [2, с. 15] (Ігнат Кульчынскі (1694–1747) “Образ Руськоі Церквы, завжды з’яднаноі зі Святым Римскім Апостольскім Престолом, від початку прыняття віры і й до наших днів в особі її глав, тобто первоерархів Русі” /Ecclesia Ruthenica/). У сваіх творах аўтар аналізуе агіяграфічныя, царкоўна-адміністрацыйныя, гімнаграфічныя асаблівасці ўніяцкай царквы, супрацьпастаўляючы яе прыклады і гістарычнае развіццё маскоўскай праваслаўнай традыцыі. У сярэдзіне XVIII ст. унутры ўніяцкай царквы адбываецца пэўны ідэалагічны раскол. Уніяцкія дзесячы падзяляюцца на два лагеры: рэфарматараў (прыхільнікаў поўнай лацінізацыі) і кансерватараў (якія выступаюць за адраджэнне русінскіх традыцый і асаблівай грэка-каталіцкай ідэнтычнасці). Сярод наватараў рэлігійнай думкі, якія спрабавалі вярнуцца да вытокаў традыцыі, быў мітрапаліт Афанасій Шаптыцкі [2, с. 54]. У 1738 г. правёў рэвізію літургічных кніг на прадмет таго, якія з іх павінны ўключацца ва ўніяцкія месяцасловы. А. Шаптыцкі быў змагаром супраць лацінізацыі і пераходу вернікаў усходняга абраду ў лацінскі. Ён дамогся ад Папы Рымскага Клімента XII булы, якая забараняла такія пераходы.

Культурнае жыццё ўніяцаў было аб’ектам навуковых даследаванняў на працягу прыблізна двух апошніх стагоддзяў. У XIX ст. уніяцкія традыцыі былі прааналізаваны двума навукоўцамі, чый уклад застаецца значным і па сённяшні дзень. А. Ф. Хайнацкі [5, с. 66] (Андрэй Фёдаравіч Хайнацкі (1837–1888) – духоўны пісьменнік, законатлумач Нежынскага гісторыка-філалагічнага інстытута, протаіерэй. Вядомы па сваёй працы “Западно-русская церковная уния в ее богослужении и обрядах”, Киев, 1871) прадставіў падрабязнае даследаванне развіцця ўніяцкіх літургічных практык. Даследаванне А. Хайнацкага выяўляе вельмі цікавыя змены, новаўвядзенні і сувязі паміж усходняй і заходняй практыкамі ўніяцкай традыцыі. А. Хайнацкі аналізуе літургічныя кнігі, разглядае палемічныя творы, робіць параўнанне з пэўнымі праваслаўнымі і рыма-каталіцкімі практыкамі.

Яшчэ адно прыкметнае даследаванне пра ўніяцкую літургічную традыцыю было напісана Мікалаем Фёдаравічам Адзінцовым [5, с. 68], які выкарыстаў кірылічныя рукапісы Віленскай публічнай бібліятэкі. М. Адзінцоў прааналізаваў змены ў богаслужэнні ўніяцкай царквы. У сваім даследаванні ён адзначыў, што Берасцейская унія не прынесла ніякіх радыкальных змен, але першыя прыкметы “лацінізацыі” пачалі з’яўляцца толькі ў рукапісах канца XVII ст., якія сталі канчаткова замацаваны ў друкаваных літургічных кнігах. Адною з яго высноў было тое, што рукапісы выявілі найбольш прыкметную эвалюцыю ў змесце тых службаў, якія відавочна звязаны з дагматычным вучэннем візантыйскай царквы, а большасць дробных абрадаў засталася практычна нязменнай.

Цалкам перыяд XIX ст. можна ахарактарызаваць, як час зараджэння і развіцця акадэмічнай навукі, адкрыцця і публікацыі старажытных актаў, навуковага аналізу рукапісаў і кніг. З гэтым перыядам звязана з’яўленне фундаментальнага даследавання беларускага этнасу, культуры, рэлігіі і мовы. Сярод вядомых гісторыкаў дадзенага перыяду, якія займаліся вывучэннем уніяцкай царквы, неабходна вылучыць цэлую плеяду навукоўцаў Віленскага ўніверсітэта Міхаіла Баброўскага, Ігната Даніловіча, Ігната Анацэвіча, Платона Сасноўскага і Антона Марціноўскага [1, с. 88].

У канцы XIX – пач. XX стст. спецыяльных даследаванняў, прысвечаных пытанням уніі, не праводзілася, хоць у сваіх працах даследчыкі пастаянна звярталіся да тэмы рэлігійнага вызначэння беларускага народа. Аднак, дзякуючы новым падыходам да вывучэння культурна-гістарычнай спадчыны беларусаў, якія з’явіліся ў першай трэці XX ст., такія навукоўцы, як Мітрафан Доўнар-Запольскі, Вацлаў Ластоўскі, Адам

Станкевіч, Аляксандр Цвікевіч, Усевалад Ігнатоўскі [4, с. 71] прыйшлі да вызначана новых адкрыццяў, якія не адпавядалі агульнапрынятым канцэпцыям афіцыйнай навукі. Пры гэтым стаўленне да уніі ў працах дадзеных навукоўцаў ішло поруч з ідэяй адраджэння беларушчыны, захаваннем унікальнай ідэнтычнасці, якая сфарміравалася паміж дзвюма цывілізацыйнымі прасторамі. Па гэтай прычыне некаторыя з дадзеных даследчыкаў называлі унію інструментам знішчэння беларускай культуры (М. В. Доўнар-Запольскі, В. Ластоўскі, У. Ігнатоўскі), іншыя ж, наадварот, выказалі думку пра тое, што праект уніі фармуляваў нацыянальную ідэю беларусаў (М. Грушэўскі, А. Цвікевіч і А. Станкевіч).

У савецкі час на працягу 1930-х – 1980-х гг. тэма ўніяцтва была не асабліва папулярнай – па гэтай прычыне ў савецкай гістарыяграфіі фактычна не было ніводнага фундаментальнага даследавання. Аднак гэты перыяд ахарактарызаваны з’яўленнем фундаментальных работ у галіне гісторыі нацыянальнай культуры, у якой уніяцтва ўяўляе сапраўды вялікую частку гісторыка-культурнай спадчыны Беларусі. Тут асаблівым чынам варта адзначыць працы, прысвечаныя вывучэнню іканапісу, храмабудаванню, скульптуры, кнігазнаўства (Э. Вецер, Н. Высоцкая, Ю. Хадыка, А. Лявонава, А. Кулагін, У. Дзянісаў, В. Шматаў, Ю. Лабынцаў) [3, с. 97]. Сюды ж варта аднесці працы айчынных філосафаў, якія раскрываюць праблематыку культурнага жыцця Грэка-каталіцкай царквы на беларускіх землях (С. А. Падокшын, У. М. Конан, Г. Я. Галенчанка, А. І. Мальдзіс) [3, с. 98].

Неабходна адзначыць групу даследчыкаў ХХ ст., якія працавалі на эміграцыі (Я. Найдзюк, І. Касяк, А. Мартас, Л. Гарошка, В. Пануцэвіч, А. Надсан). У канцы ХХ ст. выйшла манаграфія Антонія Мірановіча “Праваслаўная царква ў былой Рэчы Паспалітай” [4, с. 102]. Даследаванне прысвечана вывучэнню традыцыі праваслаўнай царквы на беларускіх землях, асаблівае месца ў манаграфіі займае даследаванне ўніяцкай-праваслаўных адносін у XVI–XVIII стст.

У канцы ХХ ст. пасля распаду СССР і ўтварэння незалежнай Рэспублікі Беларусь для гістарычнай навукі паўстала вострае пытанне пошуку беларускай нацыянальнай ідэі. У гэты перыяд часу з’яўляюцца новыя фундаментальныя даследаванні, звязаныя з вывучэннем гісторыі Грэка-каталіцкай царквы на беларускіх землях. Актуальнымі застаюцца пытанні яе культурнай ідэнтыфікацыі, яе месца і ролі ў фарміраванні беларускай нацыі. На сучасным этапе вывучэннем праблематыкі культурнага жыцця Грэка-каталіцкай царквы займаюцца даследчыкі І. Скачыляс, А. Гіль, Б. Скінэр [5, с. 33]. Сярод беларускіх даследчыкаў, якія вывучаюць этнакультурныя працэсы, неабходна вылучыць С. В. Марозаву [4], якая з’яўляецца аўтарам некалькіх манаграфій і больш за 100 навуковых артыкулаў па гісторыі ўніяцкай царквы Беларусі. Праблемамі паўсядзённага жыцця ўніяцкага святара ранняга новага часу займаецца Д. В. Лісейчыкаў.

З адраджэннем рэлігійнага жыцця з’яўляюцца даследчыкі, якія аднаўляюць царкоўна-гістарычную школу (В. І. Цяплова, А. Раманчук і інш). Вывучэннем культурнай спадчыны і, у прыватнасці, богаслужбовых асаблівасцяў Грэка-каталіцкай царквы сёння займаюцца такія даследчыкі, як П. Галадза, Б. Гудзяк, П. Навакоўскі [5, с. 35]. Іх працы раскрываюць унікальнасць богаслужбовых формаў, аналізуюць генезіс, развіццё і мадыфікацыю гісторыка-культурных працэсаў уніяцкай царквы.

Вывучэнне гісторыка-культурных працэсаў Грэка-каталіцкай царквы з’яўляецца неад’емнай часткай сучаснай беларускай гістарыяграфіі. Пытанні культурнага жыцця Грэка-каталіцкай царквы з моманту яе з’яўлення і да сённяшніх дзён не губляюць сваёй актуальнасці. Аналізуючы велізарны пласт артыкулаў і манаграфій, мы можам падзяліць усе даследаванні паводле наступных прыкмет: 1) час напісання; 2) сферы і кірунак даследаванняў; 3) метады працы з крыніцамі; 4) канцэптuallyны складнік.

Па часе напісання мы можам казаць пра: а) раннія палемічныя трактататы, якія яшчэ не выкарыстоўвалі аналітычнага навуковага падыходу, але ўтрымлівалі ў сабе

важнныя звесткі аб багаслоўскай, палітычнай, культурнай думцы ўніяцкага соцыума; б) даследаванні расійскіх гісторыкаў XIX ст. (іх можна ахарактарызаваць багаццем архіўных дадзеных, уніфікацыйнай актаў, карэспандэнцыі, і інш.); в) даследаванні асобных складнікаў гісторыка-культурнай спадчыны уніяцкай царквы ў XX ст.; г) сучасныя даследаванні: падымаюць важныя праблемы культурнага вызначэння, нацыянальнай самабытнасці, адрозніваюцца багатым аналітычным апаратам.

Сферы і напрамкі даследаванняў можна падзяліць на некалькі ключавых складнікаў: работы па тэматыцы звязаныя з гістарычнай, культурнай спадчынай; працы, якія раскрываюць філасофскую праблематыку, а таксама работы, якія закранаюць багаслоўскія праблемы. Па метадах працы з крыніцамі неабходна вылучыць наступныя: даследаванні, якія адрозніваюцца навукова-прыкладнымі звесткамі, аналітычнымі, археалагічнымі, архіўнымі даследаваннямі. Паводле прыналежнасці да канцэпцый мы можам вылучыць працы, якія разглядаюць Брэсцкую унію ў тэорыях заходнерусізма, нацыянальнай і этна-канфесійнай канцэпцыях. На сённяшні дзень актуальнымі застаюцца тэмы, звязаныя з генезісам Брэсцкай уніі, міждысцыплінарныя даследаванні ў галіне культуры, мовы, мастацтва, а таксама работы, звязаныя з вывучэннем лакальных працэсаў, якія адбываліся ва ўніяцкім асяродзі.

Літаратура

1. Белазаровіч, В. А. Гістарыяграфія гісторыі Беларусі / В. А. Белазаровіч. – Гродно : ГрДУ, 2006. – 346 с.
2. Загайко, П. К. Украінскі пісьменнікі-полемісты кінца XVI – пачатку XVII ст. в боротьбі проти Ватікану і унії / П. К. Загайко. – Киев, 1957. – 312 с.
3. Козляков, В. Е. Современная историография Беларуси: некоторые тенденции в изучении отечественной истории / В. Е. Козляков // Российские и славянские исследования : науч. сб. – Вып. 4. / редкол. : А. П. Сальков, О. А. Яновский (отв. ред.) [и др.]. – Минск : БГУ, 2009. – 431 с.
4. Марозава, С. В. Берасцейская царкоўная унія 1596 г. у беларускай гістарыяграфіі / С. В. Марозава. – Гродна : ГрДУ, 2002. – 132 с.
5. Takala-Roszchenko, M. The 'Latin' within the 'Greek': The Feast of the Holy Eucharist in the Context of Ruthenian Eastern Rite Liturgical Evolution in the 16th–18th Centuries / M. Takala-Roszchenko. – Joensuu : University of Eastern Finland Joensuu, 2013. – 294 s.

Кузмицкая К.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ВОПЛОЩЕНИЕ СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ НА СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТИЧЕСКОЙ СЦЕНЕ БЕЛАРУСИ

Внимание современных постановщиков к социально-психологической проблематике объясняется тем, что развитие современной белорусской культуры идет по пути осознания ценности человеческой личности и ее уникальности. Как следствие, социально-психологическая проблематика, исследующая те стороны жизни человека, которые негативно влияют на него и его близкое окружение, является актуальной сегодня.

Один из важнейших социально-психологических вопросов, обсуждаемых в театральном пространстве, – домашнее насилие. Эта болезненная тема нашла свой отклик и на белорусской сцене благодаря «Лаборатории социального театра», которая была создана В. Мороз в 2017 году на базе концентрации «Современное искусство и театр» Европейского колледжа Liberal Arts в Беларуси. Постановка «Родные люди?» (режиссер В. Мороз, 2018) посвящена жертвам домашнего насилия.

Участники спектакля самостоятельно собирали материал для пьесы. Принимая во внимание то, что тема домашнего насилия достаточно сложная и деликатная, интервьюеры несколько раз привлекали психолога, который помогал сформулировать вопросы и направлял ход диалога в нужное русло. Изначально пьеса называлась «Убежище», поскольку все ее герои обращались в убежище для жертв домашнего насилия. Позже текст пьесы был изменен, и в название лег философский вопрос: почему людей, которые бьют и калечат, называют родными?

Каждая новая история в спектакле «Родные люди?» начинается с телефонного звонка пострадавшего на «горячую линию». Так создатели изначально дают понять зрителям, что жертва осталась жива. Такой прием помогает легче воспринимать происходящее.

Домашнее насилие часто связывают с еще одной социально-психологической проблемой – алкоголизмом. Эти темы раскрываются в пьесе современного белорусского драматурга Д. Богославского «*Любовь людей*». Автор рассказывает о красавице Люське, которая хладнокровно задушила подушкой, а потом разрубила топором и скормила свиньям своего мужа Колю, потому что он пил и бил ее. Теперь Люська видит его призрак, содеянное не оставляет ее в покое. Милиционер Сергей долгие годы был влюблен в Люську. Несмотря на то, что она рассказала ему всю правду, Сергей принял ее, и они поженились. В финале пьесы Сергей убивает Люську так же, как она Колю – душит подушкой.

Основная тема пьесы «*Любовь людей*» – любовь в разных ее проявлениях. На фоне душевных переживаний открывается широкий спектр социальных проблем, основные из которых – насилие в семье и алкоголизм. Первое отчасти становится причиной второго. Пристрастие к спиртному можно наблюдать практически у всех персонажей пьесы. Причины на то всегда одинаковые: то праздник справляют, то горе переживают, то просто скучают.

На отечественной сцене постановку осуществил А. Гарцуев в *Республиканском театре белорусской драматургии* (2015). Зачастую режиссеры переносят место действия в день сегодняшний, чтобы спектакль был более современным, здесь – все наоборот. Режиссер перенес действие из настоящего в 1970-е годы, уверяя, что «пьеса словно бы рассказывает о том, что было у нас 40 лет назад» [4]. Это не единственные корректировки первоисточника. А. Гарцуев утверждал, что ему не понятен поступок Сергея (убийство Люськи), поэтому в спектакле героиня заканчивает жизнь самоубийством, как бы уходя вслед за мужем Колей. Такой финал хоть и акцентирует внимание на еще одной социально-психологической проблеме самоубийства, в целом сделал образ милиционера Сергея несколько односторонним, а саму пьесу более мелодраматичной.

Схожие мистические мотивы возвращения умершего мужа к жене в мир живых можно наблюдать в спектакле «*Саша, вынеси мусор*» по пьесе Н. Ворожбит, поставленном на камерной сцене *Белорусского государственного молодежного театра* (2016). Здесь драматург и актер Д. Богославский успешно дебютировал в роли режиссера. История повествует об украинской семье, которая лишилась отца, и теперь жене и дочери нужно со всем справляться самим. Однако добрым словом бывшего главу семейства не поминают: он и пил много, и злым был. Даже когда начинается война, и муж просит у своей семьи согласия на его возвращение из загробного мира, жена отказывает ему, говоря, что все должно идти своим чередом. В пьесе не только поднимаются проблемы войны в Украине и алкоголизма, но и рассказывается история о женщинах, готовых самостоятельно переживать трудности. Автор обращает внимание на редкую для белорусского театра тему жизни женщины в современном обществе. Это отмечает и сам режиссер спектакля: «Для многих эта пьеса о войне в Украине, для меня эта пьеса о сильных женщинах. Война присутствует, война как катализатор действия, и мы как соседи не можем быть равнодушными к тому, что происходит у наших братьев. Поэтому театр должен быть

социальным, гражданским, мы должны не бояться брать на себя ответственность» [1].

Спектр исследуемых в белорусском театре социально-психологических проблем расширяется с каждым годом. Так, последнее десятилетие актуальной становится проблема интернет-зависимости подростков. Это явление порождает отстраненность молодежи от реальных контактов с окружающими, погруженность в виртуальный мир и, как результат, субъективное ощущение одиночества [2]. Данной теме посвящен спектакль *«Это все она»*, поставленный по пьесе А. Иванова режиссером М. Добровлянской в *Республиканском театре белорусской драматургии* (2016). Вирус нового поколения становится причиной обособленности и закрытости человека даже по отношению к самым близким людям. В пьесе *«Это все она»* мать и сын отдалились друг от друга после смерти отца. Мать не понимает, как и чем живет ее сын. Она создает страничку девушки в социальной сети и начинает общаться с ним. Все это, конечно же, не улучшает их взаимоотношения. Последняя часть пьесы, где вместо реальных матери и сына живут их виртуальные персонажи, была изменена в спектакле – парень совершил самоубийство. Этот ход не отразил метафоричность финала пьесы, а воплощение идеи пьесы получилось прямолинейным. Концепцию драматурга не раскрывает и сценография спектакля. Художник А. Жигур создал две большие передвижные конструкции, на которые проецируется изображение. Герои иногда меняют месторасположение декорации, однако никакой смысловой нагрузки данные действия не имеют.

Постановка пьесы *«Это все она»* была также осуществлена на сцене *Национального академического драматического театра им. Я. Коласа* режиссером А. Марченко в 2014 году. Этот спектакль представляет совершенно иную интерпретацию литературного материала. Сценографом выступил также А. Жигур, однако здесь его декорация отражает тематику постановки. Множество веревок складываются в сеть, символизирующую интернет, в которой персонажи время от времени запутываются. Финал спектакля, когда вся «сеть» собирается в один большой клубок, ставит вопрос о судьбе главного героя – остается непонятным, совершил ли подросток самоубийство.

Еще одна, не менее важная и волнующая постановщиков социально-психологическая проблема – социализация людей с ментальными расстройствами. К данной теме обращался театральный проект *«HomoCosmos»*, который был основан Е. Солодухой и Д. Езерским совместно с Национальным центром современных искусств. Главными темами постановок являются поиск человеком себя в современном обществе; адаптация людей, которые отличаются от большинства; трудности жизни человека, страдающего от физического или психического заболевания. Среди спектаклей проекта можно отметить такие постановки, как *«Камера, которую дала мне мать»* по книге С. Кейсен (режиссер Д. Езерский, 2016), *«Бог щекотки»* по пьесе Н. Рудковского (режиссер Д. Мгебришвили, 2017), *«Раскрытие»* по пьесе А. Иванюшенко (режиссер Н. Леванова, 2018) и др. [3].

Спектакль *«Дора, или сексуальные неврозы наших родителей»* (2019) исследует тему социализации людей с особенностями развития. Режиссер В. Дудин взял за основу пьесу швейцарского драматурга Л. Берфуса. Спектакль повествует о девушке, страдающей психическим заболеванием. По желанию матери героиня перестает принимать успокаивающие психотропные препараты. Тогда девушка по-другому начинает воспринимать мир и стремится реализовать множество подавленных желаний. Героиня сталкивается с человеческой жестокостью: ее насилуют, а родители направляют на аборт и принудительную стерилизацию.

Спектакль поднимает острый вопрос современной действительности – как люди с ментальным расстройством могут взаимодействовать с окружающим миром. Кроме того, постановка затрагивает такие социальные проблемы как насилие (физическое и психологическое) и аборт.

Проект молодого режиссера *«Фантомные боли»*, осуществленный в *Национальном*

центре современных искусств (2016), также обращается к теме социализации людей с психическими заболеваниями. Режиссер А. Алешкевич выбрала пьесу известного российского драматурга В. Сигарева о потерянном счастье, о трагедии маленького человека. Действие пьесы происходит в старом трамвайном депо, где работают сторожами молодые парни Дима и Глеб, один из которых временно подрабатывает здесь, а другой служит уже долго и употребляет алкоголь в больших количествах. Героиня Ольга потеряла в этом самом депо своих мужа и дочь, которые трагически погибли под колесами трамвая, и на этой почве сошла с ума. Все персонажи – жертвы обстоятельств, которые пытаются как-то к ним приспособиться. Дима хочет помочь Ольге, Глеб пытается заработать денег для ослепшей мамы, а Ольга ничего не может изменить в силу своей душевной болезни. По ходу действия все они оказываются бессильными и погибают. Главные элементы декорации – развилка из рельс и большой дорожный знак «въезд запрещен», который говорит о том, что дальше двигаться уже невозможно, и намекает на трагический финал спектакля. Постановка посвящена важным, но недостаточно обсуждаемым в белорусском театре темам, связанными с людьми, страдающими от психических расстройств.

Таким образом, социально-психологическая проблематика интересует современных постановщиков, работающих как на репертуарной, так и на проектной сценах отечественного театра. Представители современного белорусского театра исследуют следующие вопросы социально-психологического характера: домашнее насилие («Родные люди?», «Любовь людей», «Саша, вынеси мусор» и др.); психологическая зависимость («Любовь людей», «Саша, вынеси мусор», «Это все она» и др.); социализация людей с психическими расстройствами («Дора, или сексуальные невроты наших родителей», «Фантомные боли» и др.).

Обращение театральных деятелей к повседневным социально-психологическим проблемам обычных людей находит отклик у каждого зрителя. Различные примеры воплощения этой темы на драматической сцене побуждают зрителей повлиять на реальную ситуацию, которую они рассматривают как негативное общественное явление.

Литература

1. Быкова, Е. Время выносить мусор. Интервью с режиссером Дмитрием Богославским [Электронный ресурс] / Е. Быкова // Могилевский драматический театр. – 2018. – Режим доступа: <http://mdrama.by/node/1950>. – Дата доступа: 17.05.2019.
2. Пашкевич, О. И. Интернет-зависимость как фактор субъективного ощущения одиночества в подростковом возрасте [Электронный ресурс] / О. И. Пашкевич // Мастерство Online. – 2015. – Режим доступа: <http://ripo.unibel.by/index.php?id=912>. – Дата доступа: 20.02.2020.
3. Презентация театрального проекта «Homo Cosmos» [Электронный ресурс] // НЦСМ. – 2016. – Режим доступа: <http://ncsm.by/calendar/prezentaciya-teatralnogo-proekta-homo-cosmos.html>. – Дата доступа: 05.02.2019.
4. Рябкова-Горькова, А. Любить людей [Электронный ресурс] / А. Рябкова-Горькова // Культпросвет. – 2016. – Режим доступа: <http://kultprosvet.by/lyubit-lyudej-kultprosvet.html>. – Дата доступа: 24.02.2019.

ЯН БАРШЧЭЎСКІ І ЭДГАР АЛАН ПО: ПАДСТАВЫ ДЛЯ ПАРАЎНАЛЬНАГА АНАЛІЗУ

На мяжы стагоддзяў рамантычная эстэтыка, якая сілкавалася крыніцамі асветніцкай культуры і адначасова вяла палемічны дыялог з ёю, у сваіх мастацкіх пошуках спрабавала пераасэнсаваць вобразы, матывы, топасы, стылістыку і жанравыя напрацоўкі эпох папярэдніх.

Стары патрыярхальны свет спаляліла Французская рэвалюцыя, а новы нараджаўся ў віхуры якабінскага тэрору, у крываваых паўстаннях і напалеонаўскіх войнах. Гэта ў Еўропе, а на Беларусі быў свой гістарычны “парог” – падзелы Рэчы Паспалітай. “Еўрапейская сарматыя” загінула, а разам з ёю – і шляхецкая сістэма каштоўнасцяў, на змену якой прыйшлі буржуазныя адносіны. У ЗША культурніцкая залежнасць ад Еўропы, якую не здолелі перамагчы ні рэвалюцыя, ні вайна за незалежнасць, ні эканамічны прагрэс, падавалася несцярпімай. У духоўным жыцці Амерыка не магла больш задавальняцца творамі іншаземных геніяў, ёй былі патрэбныя свае ўласныя мастакі, паэты, філосафы і музыкі.

У дадзены перыяд у літаратуры трывала замацоўваюцца тэмы пратэсту супраць рэчаіснасці і звароту да ідэалізаванага мінулага. З’яўляецца вобраз паэта як прарока, але ў кожнай нацыі плынь рамантызму развіталася па-свойму.

Вядома, што звышнатуральны элемент ў літаратуры выходзіць на першы план у пераломныя моманты гістарычнага развіцця. Праз прызму жахлівага і фантастычнага пісьменнікі асэнсоўваюць маральна-эстэтычныя і псіхалагічныя праблемы соцыума. Менавіта таму для параўнання мы выбралі Яна Баршчэўскага і Эдгара Алана По, чые творы насычаныя фантастычнымі элементамі.

Скаладана перабольшыць уплыў брытанскіх і нямецкіх рамантыкаў на творчасць аўтараў усіх астатніх краін свету, але тэмы і праблемы еўрапейскіх літаратур не былі актуальнымі ні для Беларусі, ні для Амерыкі таго часу. На беларускіх землях у гэты перыяд панавала незадаволенасць рэчаіснасцю пасля падзелаў Рэчы Паспалітай, пачыналі зараджацца ідэі, якія пазней перараслі ў нацыянальна-вызваленчую барацьбу. Тут панавала двухмоўе – адначасовая паланізацыя і русіфікацыя пакінулі свой адбітак і значна запаволілі пачатак самавызначэння беларусаў як нацыі.

У Амерыцы ж у творчасці Эдгара По адлюстроўваюцца нацыянальныя асаблівасці літаратуры, якая ў гэты перыяд толькі фарміруецца: цікаўнасць да праблем чалавечага духу, пошук новых формаў у мастацтве з дапамогай сінтэза ўяўлення і рацыянальнага падыходу.

Менавіта таму Ян Баршчэўскі “не пераймаў формаў, якія любілі пісьменнікі англійскія, нямецкія або французскія” [1, с. 81], а пра По ў традыцыйнай крытыцы казалі, што ён з’яўляецца “рамантычным эскапістам” і ягоную творчасць заўсёды “выдзіралі з кантэкста” агульнаамерыканскага рамантызму. Але ўжо ў 1910 г. Анічкоў пісаў, што “Эдгар По <...> не павінен прадстаўляцца якімсьці адшчапенцам сярод амерыканскага грамадства. Калі прыгледзецца да яго бліжэй, ён, як раз наадварот, апынецца найбольш тыповым амерыканцам, які ў высокай ступені валодае ўсімі тымі якасцямі, якія ён сам быў схільны прыпісваць амерыканцам” [2, с. 230].

Адразу абазначым, што мы не можам параўноўваць змест іх творчасці, бо ў “Северо-Западнаго края” Расійскай імперыі і Поўдня Злучаных штатаў былі абсалютна розныя праблемы і сітуацыі. Таксама не можам мы звяртаць увагу на мову напісання твораў, бо калі мы робім вывад, што Ян Баршчэўскі быў не беларускім, а польскім пісьменнікам на падставе мовы напісання твораў, то тады і Эдгар По быў англічанінам, а

не амерыканцам. Нават сучаснікі пісалі, што ў творах Яна Баршчэўскага “ў кожным слове чуваць беларуса”.

Пачнем нашае параўнанне з самага дзяцінства пісьменнікаў. Большасць навукоўцаў згаджаецца, што Ян Баршчэўскі паходзіў са збяднелай шляхты, з роду ўніяцкага святара. Ён атрымаў класічную адукацыю ў Полацкім езуіцкім калегіуме, а пасля ў Акадэміі. Студэнты там акрамя гісторыі, геаграфіі і філасофіі, вывучалі польскую, расійскую, французскую, нямецкую і лацінскую мовы, ставілі спектаклі ды складалі вершы. Янка з дзяцінства пісаў вершы і быў частым госцем на розных шляхецкіх вечарынах. Ёсць звесткі пра ягоную паэму “Пояс Венеры”, вытрыманую ў класіцыстычным стылі, але тэкст яе, на жаль, не захаваны.

Эдгар По паходзіў з сям’і бедных актараў, пасля смерці маці яго прыняла на апеку сям’я Алан. Яны жылі дастаткова заможна, а паколькі у прыёмнай маці Фрэнсіс Алан не было сваіх дзяцей, уся яе увага і любоў была скіраваная на маленькага Эдгара. На адукацыю хлопца не шкадавалі грошай, і калі сям’я з нагоды бізнэсу Джона Алана з’ехала ў Брытанію, Эдгар вучыўся у закрытых пансіёнах з добрай рэпутацыяй. Відавочна, там ён пазнаёміўся з шатландскімі і англійскімі паэтамі. По з юнацтва захапляўся Байранам, бывала, выдумляў пра сябе нейкія гісторыі – “*прыкідваў на сябе гаральдаў плашч*” [3, с. 5]. Дакладна вядома, што маленькі Эдгар По разам з прыёмнымі бацькамі пражыў у Брытаніі 5 год – з 1815 да 1820 г.

Таксама як і ў Яна Баршчэўскага, раннія вершы Эдгара По ў асноўным адлюстроўваюць кола чытання юнага паэта. По ведаў Гамэра, Дантэ; захаваліся ягоныя пераклады з Таса і нават лацінская ода, якая складаецца ў асноўным з перыфразаў старажытных аўтараў. Аналагічна былі пабудаваныя і раннія творы Эдгара “Да Маргарэт”, “Да Актавіі”. Яны носяць пераймальніцкі характар і напоўненыя паэтычнымі штампамі. У ранняй і юнацкай паэзіі заўважаецца захапленне Шэкспірам, Мільтанам і Попам.

По добра валодаў французскаю моваю, быў начытаны ў французскай літаратуры і філасофіі. У 1826 г. паступіў у Віргінскі ўніверсітэт, дзе правучыўся адзін год з выдатнымі вынікамі.

Ян Баршчэўскі пасля сканчэння вучобы, атрымаўшы “атэстат кандыдата”, працаваў прыватным выкладчыкам, потым змог здабыць сабе месца ў Марскім ведамстве. Вядома, што ён “бачыў берагі Англіі і Францыі”. Але ягонае імкненне да незалежнага стану жыцця зноў павярнула яго да губернерства.

Эдгар По з-за цяжкага матэрыяльнага становішча таксама некаторы час служыў у арміі, пасля паступіў у ваенную акадэмію Вэст-Пойнт, якую, аднак, хутка кінуў і пачаў сваю літаратурную працу ў якасці рэдактара часопіса.

У эпоху, калі нацыянальная літаратура ЗША толькі яшчэ станавілася на ногі, калі дзевяноста адсоткаў усёй друкаванай прадукцыі складалі творы пераймальнага зместу, калі літаратурная дзейнасць не лічылася прафесіяй, стан сумленнага крытыка быў незайздросны.

Падчас працы По вельмі шкадаваў, што не можа прысвяціць больш часу творчасці, таксама як і Ян Баршчэўскі. У лісце да Юлі Корсак ён піша, што “*калі выбярэ кароткі час, у які можна быць самотным і, будучы вольным ад яго абавязкаў, займаецца кнігай ці пяром*” [4, с. 15].

Вядома, што Баршчэўскі быў выдаўцом і рэдактарам пецяўбургскага альманаха “Niezabudka”, але ў лісце да Ю. Крашэўскага Р. Бадбярэзкі пісаў, што “*яму з вялікімі цяжкасцямі даводзілася зарабляць на жыццё*” [5, с. 65]. По доўгія гады працаваў рэдактарам розных часопісаў амерыканскага Поўдня, лічыў кожную капейку і марыў аб уласным, таксама як і амаль кожны літаратар таго часу.

За гады балтыморскага перыяду По выпрацаваў у сабе прафесіяналізм, звыкся глядзець па-новаму на агульныя задачы літаратуры, улічваць патрэбы чытацкай

аўдыторыі. Прышло асэнсаванне таго, што ён амерыканскі паэт, празаік і крытык, і што барацьба за стварэнне амерыканскай нацыянальнай літаратуры павінна стаць кіруючым прынцыпам ягонай дзейнасці [3, с. 51].

Баршчэўскі быў асабіста знаёмы з Міцкевічам і Шаўчэнкам, што не магло не паўплываць на ягонае творчае развіццё. Вучоба Яна Баршчэўскага ў Міцкевіча добра даследвана ў працах М. Хаўстовіча [6, с. 29]. Таксама вядома, што Шаўчэнка “*заахвочваў беларусаў, каб не пакідалі сваёй працы для народу*” [6, с. 22]. Думаецца, што менавіта гэтыя акалічнасці найбольш паўплывалі на нашых герояў.

Мінуў нейкі час, публіка страціла цікаўнасць да апавяданняў нямецкай школы. Паўсюль адбывалася творчая эвалюцыя рамантычных жанраў. Разгледзім творчасць нашых аўтараў больш падрабязна. Абодва яны пайшлі шляхам Вальтэра Скота – ад вершаў і балад да прозы.

Ян Баршчэўскі пісаў, што “*балады былі пачаткам таго, пра што ён меў намер сказаць падрабязней*” [1, с. 8]. Р. Падбярэскі казаў, што “*балады паслужылі яму, каб ажывіць фантазію, ён сам гаворыць, што калі б не пісаў балады, то не пісаў бы і прозы*” [7]. Абодва пісьменнікі нярэдка развіваюць сюжэты балад у сваёй далейшай празаічнай творчасці. Напрыклад, сюжэтна злучанымі з’яўляюцца балада “Зарослае возера” і апавяданне “Рыбак Родзька” Яна Баршчэўскага. Таксама і верш Эдгара По 1831 г. “Марскі горад” з ягонымі сімвалічнымі вобразамі “Смерць на троне”, “царства мёртвых” праз некалькі год развіўся ў аповесць “Кароль Чума” і прытчу “Цішыня”.

Шэраг іх апавяданняў можна назваць своеасаблівымі баладамі ў прозе. Галоўнае – гэта “перанесці баладную канцэпцыю адносінаў чалавека і Сусвету, сцвердзіць трагічную і велічную супярэчлівасць жыцця, дзе чалавека чакаюць змрочныя выпрабаванні, пакуты, а нярэдка і смерць” [8, с. 187].

Вядома, што рамантыкі імкнуліся да сінкрэтызму жанраў, да змешвання стыляў, да сцірання адрозненняў паміж прозаю і вершам. Менавіта таму і зараз вядуцца спрэчкі пра жанравую прыналежнасць прозы і Эдгара По, і Яна Баршчэўскага.

Зварот да прозы можа быць расцэнены як заканамерная з’ява, якая сведчыць пра дасягненне пісьменнікам духоўнай сталасці, якая дазволіла распазнаць небяспечную абмежаванасць імі самімі усталяваных межаў паэтычнай сферы.

Так, праз прызму беларускіх легенд і паданняў Ян Баршчэўскі паказвае своеасаблівасці жыцця, маральна-этычны вобраз жыхароў Беларусі, якія вераць у злых духаў, ваўкалакаў і чарнакніжнікаў. У кнізе “Шляхціц Завальня” звышнатуральнае і фантастычнае выкарыстоўваецца пісьменнікам з мэтай не толькі выклікаць цікаўнасць у чытача, але і данесці глыбокі сэнс гісторый, сутнасць якіх у тым, што толькі працай і верай у Бога і спачуваннем бліжняму свайму чалавек можа рабіць дабро.

У адрозненні ад паэта, По-празаік бачыць мэту ў спасціжэнні ісцін чалавечага быцця. Усеагульнасць гэтых ісцін патрабуе абсалютнай еднасці паміж аўтарам і чытачом, які павінен адчуць сябе саўдзельнікам аўтара ў пошуках Ісціны. Каб дасягнуць гэтага, аўтар з дапамогай арыгінальнай задумы павінен захапіць увагу чытача і ўтрымаць яе на працягу ўсяго твора, перш за ўсё шляхам выкарыстоўвання мастацкіх сродкаў, якія адпавядаюць задуме. Магчымасць поўнага ўвасаблення абранай ідэі По звязвае з патрабаваннем строгасці і кампактнасці структуры твора, які будзеца вакол асноўнага задуманага аўтарам уражання, якое павінен вынесці чытач. Ва ўсім творы не павінна быць месца эпизоду ці дэталі, якая не дапамагае атрымаць задуманы эфект. Строгі, пазбаўлены пабочных ліній сюжэт, атрымлівае, такім чынам, першараднае значэнне [9, с. 9].

Калі мы параўнаем ягоныя навілы з апавяданнямі люду са “Шляхціца”, то пабачым, што тут таксама амаль адсутнічаюць дэталі, вобразы малююцца некалькімі штрыхамі, і ўся ўвага чытача-слухача засяроджваецца на развіцці сюжэту.

Амерыканскага і беларускага пісьменнікаў таксама збліжае рамантычнае бачанне мінулага – ідэалізаванага патрыярхальнага свету, супрацьпастаўленага аўтарскай

сучаснасці.

Хоць у творчасці абодвух і можна знайсці багата фантастычнага, звышнатуральнага і жахлівага, у іх не было мэты напужаць чытача, як у аўтараў тых жа гатычных раманаў. “Як хто б зазірнуў у маю галаву, дык убачыў бы там страшэнныя жахі. Аднак не заўсёды гэтыя чорныя думкі ў маіх мроях. Яны толькі для балад”, – пісаў Ян Баршчэўскі.

Уся творчасць абодвух пісьменнікаў падаецца неспадзяванай імправізацыяй, хаосам, але, з другога боку, пануе іншае – выбудаванасць і вымеранасць адшліфаваных граней дыяманта, строга распісаны красворд.

Апошняе, на чым хацелася б засяродзіць увагу, – любоў абодвух да загадак. Кожная з’ява, прадмет у тэксце на адным узроўні прачытання – проста рэальная з’ява, рэальны прадмет, а на іншым – зашыфраванае паведамленне, крыптаграма, іерогліф, які адкрывае свой патаемны сэнс толькі здольнаму яго прачытаць. Аднак толькі По мог сабе дазволіць даваць расшыфроўку да крыптаграмы. Ян Баршчэўскі выкарыстоўваў той самы прыём, але з іншымі мэтамі – глыбокі сэнс твораў шыфраваўся з-за царскай цензуры.

Падагульняючы, можна сказаць, што абодва рамантыкі змаглі запазычыць лепшы досвед сусветнай класікі, каб стаць зразумелымі і сваім суайчыннікам. Праз нейкі час яны адышлі ад розных уплываў і выпрацавалі кожны сваю ўнікальную манеру, зыходзячы з патрэб грамадства сваіх краін.

Вядома, у адным артыкуле немагчыма падрабязна разгледзець усе акалічнасці асабістага і творчага жыцця дадзеных пісьменнікаў, таму гэты артыкул з’яўляецца толькі пачаткам грунтоўнага параўнальнага аналізу. Дадзеная тэма павінна быць распрацавана далей. Нашай далейшай мэтай будзе ўпісаць беларускую літаратуру сярэдзіны XIX ст. у кантэкст агульнага сусветнага літаратурнага працэсу.

Літаратура

1. Баршчэўскі, Я. Выбраныя творы / Я. Баршчэўскі. – Мінск : Беларускі кігазбор, 1998. – 480 с.
2. Аничков, Е. В. Бодлер и Эдгар По / Е. В. Аничков // Предтечи и современники. – Кн. 1. [На Западе]. – СПб. : Освобождение, 1910. – 444 с.
3. Ковалев, Ю. В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт / Ю. В. Ковалев. – Л. : Худож. лит., 1984. – 296 с.
4. Баршчэўскі, Я. Лісты да Юліі: пісьмы, вершы, балады / Я. Баршчэўскі. – Віцебск : Выдавецтва УА “ВДУ ім. П. М. Машэрава”, 2004. – 111 с.
5. Ліст ад 22.07.1844 // Рукапісны адзел Ягелонскае б-кі ў Кракаве, Сігн. 6456. – Арк. 65-65 адв.
6. Хаўстовіч, М. На парозе забытае святыні: Творчасць Я. Баршчэўскага / М. Хаўстовіч. – Мінск : ВТАА “Права і эканоміка”, 2002. – 184 с.
7. Podbereski, R. Bialorus i Jan Barszczewski / R. Podbereski // Barszczewski, J. Szlachcic Zawalnia czyli Bialorus w fantastycznych opowiadaniach. – Petersburg, – 1844.
8. Штэйнер, І. Баладная і прытчавая проза Яна Баршчэўскага / І. Штэйнер // ...Пачуць, як лёсу валяцца мур: памяці Генадзя Кісялёва / уклад. : Л. Кісялёва, А. Фядута. – Мінск, 2009. – С. 178–197.
9. Проценко, И. Б. Эстетика новеллистической прозы Эдгара По: автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук / И. Б. Проценко ; ЛГУ. – Л., 1981 – 20 с.

Русакевич Е.Н.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ТВОРЧЕСКИЙ ОПЫТ НЕОФИЦИАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ И ГРУПП 1985–1991 ГГ. И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ ИСКУССТВА БЕЛАРУСИ

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

Несмотря на то, что неофициальное искусство в СССР существовало и до 1980-х гг., свое наиболее активное развитие и широкое признание оно получило именно в этот период. На это повлияло множество факторов, имевших место как в СССР, так и за рубежом – социокультурных, экономических и политических. Они стали толчком, повлекшим за собой развитие нового витка в истории искусства СССР, в том числе и на территории современной Беларуси.

Одним из интереснейших феноменов в культурной жизни этого периода стало возникновение различных художественных объединений и групп. В 1980-е гг. в БССР были сформированы такие объединения как «Форма», «Галіна», «Плюрализ», «Квадрат», «Коми-Кон», «Белорусский климат», «Немига-17», «Погоня», «Верасень», «Белорусская академия изобразительного искусства» и др. Важно отметить тот факт, что многие из них не были зарегистрированы. Официально были учреждены 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 важнейших факторов, повлекших за собой множество преобразований во многих сферах отечественного искусства. Особенно важен тот факт, что их деятельность повлияла не только 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 своих советских коллег новые художественные приемы. Они развивали в своих произведениях наработки художников-модернистов, «заполняя образовавшийся пробел» в истории искусства. Благодаря этому, они познакомили своих современников 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. Они 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 зерна, потому что сейчас я уже вижу новое поколение молодежи, 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. Ведь во многих своих произведениях они на первое место ставили идейную составляющую, а не формально-стилистические характеристики. Эту особенность можно проследить в первую очередь в перформативных практиках неофициальных сообществ. Например, в перформансе «Свежий ветер» (1989) творческого объединения «Квадрат», в перформансе «Эксперимент» (1988), в котором участвовали представители нескольких творческих сообществ и др. И несмотря на то, что такого рода работы не всегда были приняты отечественным зрителем, участники неофициальных объединений успешно развивались в этом направлении.

Представители неофициальных художественных групп и объединений сделали значительный вклад в развитие постмодернизма в отечественном искусстве. В их работах можно проследить первые попытки переосмысления творчества художников-модернистов. Они старались адаптировать в своих произведениях их методы, постепенно учились их переосмыслять, используя в качестве аллюзий или отсылок к творчеству.

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. Также в большинстве их выставок был сделан упор на концептуальную составляющую. Они проводили выставки в непредназначенных для этого помещениях, игнорировали продиктованные Союзом художников правила отбора произведений, пренебрегали классическими приемами размещения произведений в выставочном пространстве. Также уделялось много внимания разработке зрительского маршрута по экспозиции, как, например, на выставке «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 ним. Как, например, на выставке «На коллекторной» (1987) ассоциации творческой интеллигенции «Форма», где посетители были вынуждены ступать 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 выставки, а не творческий стаж и статус автора. Благодаря такому подходу, их выставки больше походили на цельное произведение искусства. Нередко это было связано еще и с тем, что представленные произведения часто имели коллективного автора. Эту особенность можно проследить на выставке «Наш путь необратим» (1987) сообщества художников «БЛО», где инсталляции создавались несколькими участниками объединения. Эти действия не всегда находили отклик у большинства их коллег, зато дали импульс развитию современной выставочной практики.

И, несмотря на то, что довольно редко организацией выставки занимался один человек, можно говорить о зарождении в этой среде 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 свои 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. И 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. И очень 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 имен 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]. Например, творческое объединение «Квадрат» стало одним из первых собирать информацию о деятельности объединения «УНОВИС» в Витебске, о творчестве художников М. Шагала и Я. Дроздовича. Например, сообществом «Квадрат» в Витебске было проведено несколько перформансов, посвященных М. Шагалу и Ю. Пэну (1990). Они размещали на своих выставках информационные стенды, которые знакомили зрителей с таким направлением в искусстве как супрематизм. Возрождением авангардных традиций занимались также участники ассоциации творческой интеллигенции «Форма», а также художники из сообщества «БЛО». Многие участники неофициальных групп принимали участие в праздновании 100-летия М. Шагала.

Таким образом, можно заключить, что неофициальные художественные группы и объединения 1985–1991 гг. сделали важный вклад в развитие современного искусства Беларуси. Например, они внесли в художественную жизнь страны такие положительные изменения как привлечение внимания к «белорусскому авангарду», развитие акционизма, постмодернизма и концептуализма, а также оказали влияние на трансформацию выставочной и развитие кураторской деятельности в отечественном искусстве. Кроме того, они 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. Это подтверждается ростом искусствоведческих публикаций в таких изданиях как журнал «Мастацтва», газета «Культура» и т. д. Благодаря творчеству рассматриваемых неофициальных сообществ исследователи в области искусства увидели необходимость в написании истории искусства конца XX – начала XXI вв., 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 : Беларуская навука, 2013. – 157 с.
2. Малей, А. Витебский «Квадрат» / А. Малей. Минск : Экономпресс, 2015. – 331 с.

КАНЦЭПТ “ЛІЧБАВАЯ СПАДЧЫНА”.
АД ТЭАРЭТЫЧНАГА АСЭНСАВАННЯ ДА ПРАКТЫЧНАГА
ЎВАСАБЛЕННЯ

Інтэнсіўнае ўкараненне інфармацыйна-камунікацыйных тэхналогій ва ўсе сферы дзейнасці грамадства, у тым ліку ў культурную прастору, на сённяшні дзень успрымаецца як арганічны працэс. Аднак плынь пераўтварэнняў, звязаных з развіццём дыгітальных тэхналогій, актуалізуе шэраг праблем, дэтэрмінуючых пытанні ўзнікнення феномена “лічбавая спадчына”, яго асэнсавання, выкарыстання і захавання. Сучасныя музеі як ключавыя сацыякультурныя інстытуцыі па трансляцыі культурных кодаў, перадачы ведаў і эмоцый, адказваюць на заклікі сучасных тэндэнцый, уліваючыся ў агульную хвалю інфарматызацыі. Усё часцей камунікацыйныя працэсы ў музейнай прасторы не абыходзяцца без удзелу мультымедычных сродкаў, мабільных гаджэтаў, сэнсарных экранаў, якія не толькі дапаўняюць асноўную экспазіцыю, але, у некаторых выпадках, з’яўляюцца яе асобнымі структурнымі элементамі.

Тэма дадзенага артыкула прадугледжвае не толькі аналіз вызначэння канцэптualaнага зместу паняцця “лічбавая спадчына”. У рамках дадзенай працы карысным будзе агляд канкрэтных ініцыятыў у галіне лічбавых трансфармацый, якія атрымалі працяг у сваім развіцці і зарэкамендавалі сябе на міжнародным узроўні.

Прыняцце Харты аб захаванні лічбавай спадчыны на 32-й Генеральнай канферэнцыі ЮНЕСКА 15 кастрычніка 2003 года стала фундаментальным крокам у фармалізацыі дэфініцыі “лічбавая спадчына” на міжнародным узроўні, дзе дадзенае паняцце трактуецца як “унікальныя рэсурсы чалавечых ведаў і формаў іх выяўлення, якое “ахоплівае рэсурсы ў галіне культуры, адукацыі, навукі і кіравання, а таксама інфармацыю тэхнічнага, прававога, медыцынскага і іншага характар” [4, с. 2].

Арыентуючыся на вызначэнне ЮНЕСКА, пэўная частка даследчыкаў, дапаўняюць яго канцэптualaны змест. Напрыклад, расійскія аўтары С. Т. Пятроў і А. А. Тарасаў разглядаюць лічбавую спадчыну перш за ўсё як пэўны пласт інфармацыі ў лічбавай форме. Аўтары прапануюць працэсны падыход да апісання аб’екта лічбавай спадчыны як мадэлі аб’екта культуры і ўласна лічбавай спадчыны як “складанай сацыятэхнічнай сістэмы, што ўключае лічбавыя аб’екты (комплексы аб’ектаў лічбавай спадчыны культуры), падсістэмы іх стварэння, захавання і выкарыстання, а таксама групы людзей, якія абслугоўваюць ці выкарыстоўваюць лічбавую спадчыну” [2, с. 106].

Важным пунктам інстытуалізацыі “лічбавай спадчыны” з’яўляецца прадстаўленне яе як “створанай ў лічбавым выглядзе ці пераведзенай у лічбавую форму з існуючых аналагавых рэсурсаў”. Зыходзячы з вышэй адзначанага можна сцвярджаць аб існаванні двух катэгорый лічбавай спадчыны, што вызначаецца спосабам іх стварэння – першапачаткова створаныя ў лічбавым фармаце і алічбаваныя артэфакты з мэтай іх захавання.

Гэтыя катэгорыі атрымалі ў замежнай навуковай літаратуры адносна трывалае тэрміналагічнае афармленне як “born-digital heritage” (народжаныя ў лічбавай форме) і “digital surrogate heritage” (канверціраваныя ў лічбавы фармат) [7 с. 110].

Пытанне захавання, выкарыстання і канцэптualaзацыі “лічбавай спадчыны” разглядаецца навукоўцамі таксама з пазіцыі юрыдычных, арганізацыйна-прававых аспектаў: праз прызму паняцця “культурная ўласнасць”, у кантэксце захавання за лічбавай копіяй аўтарскага права [5, с. 24], у “сферы прававых спосабаў аховы аўтарскіх правоў у лічбавай культурнай прасторы, распрацоўку на міжнародным узроўні асобных прававых актаў, прысвечаных ахове аўтарскіх правоў у лічбавым асяроддзі” [3].

Наяўнасць мноства навуковых інтрэпрэтацый канцэпта “лічбавая спадчына” толькі пацвярджае складанасць і міждысцыплінарнасць дадзенага феномена, што стымулюе неабходнасць яго крытычнага асэнсавання.

Цудоўнай дэманстрацыяй пераўтварэнняў культурнай сферы, а таксама практычным досведам, які патрабуе дэтальнага абмеркавання і навуковага прыняцця феномена “лічбавай спадчыны” з’яўляецца ўзнікненне і развіццё шырокамашабных праектаў у галіне захавання і папулярызавання аб’ектаў культурнай спадчыны ў лічбавым фармаце. Некаторыя з такіх ініцыятыў разгледзім ніжэй.

Еўрапейская лічбавая бібліятэка “Europeana” (<https://www.europeana.eu>) – буйнейшы міжнародны шматгаліновы сеткавы рэсурс, створаны па ініцыятыве Еўрапейскага саюза, які атрымаў падтрымку Еўрапейскай камісіі з моманту ажыццяўлення ў 2008 г.

Праект аб’яднаў патэнцыял прыкладна 4 000 еўрапейскіх музеяў, архіваў і бібліятэк з мэтай “пашырэння магчымасцей сектара культурнай спадчыны ў яго лічбавай трансфармацыі” [9], а таксама для творчасці, навучання і даследаванняў.

Па стане на 2020 год веб-сайт Europeana Collections прадастаўляе доступ да 58 мільёнаў лічбавых аб’ектаў – кніг, музыкі, твораў мастацтва, а таксама да мноства тэматычных калекцый, выстаў, галерэй і блогаў.

Згодна Стратэгіі развіцця Еўрапеаны на 2020–2025 гг., зыходзячы з існуючых перашкод па стварэнні і папулярызаванні якаснага культурнага лічбавага кантэнта, сфармуляваны асноўныя прыярытэты на бліжэйшыя гады.

Пераважнымі накірункамі з’яўляюцца: умацаванне інфраструктуры, паляпшэнне якасці даных, нарошчванне патэнцыялу [8].

Задача ўмацавання інфраструктуры прадыхавана неэфектыўнасцю тэхнічнага забеспячэння ўстаноў-удзельнікаў праекта, што стварае цяжкасці для абмену матэрыяламі ў лічбавай форме. Працэс паляпшэння якасці даных звязаны з мадэрнізацыяй метаданых і кантэнта праз выкарыстанне найноўшых тэхнічных інструментаў і праграм. Нарошчванне патэнцыялу будзе выяўляцца ў распрацоўцы і прыняцці агульных стандартаў, практыкі з мэтай дасягнення ўзгодненасці ўстаноў культуры на шляху лічбавых пераўтварэнняў.

Відавочна, праект унікальны і карысны тым, што дазваляе не толькі пазнаёміцца з рэдкімі дакументамі, цікавымі прадметамі музеяў еўрапейскіх краін. Еўрапеана стала трывалай платформай для абмену вопытам, ідэямі і разуменнем непаўторнасці спадчыны, якую трэба захаваць для наступных пакаленняў.

Многія музеі прэзентуюць свае калекцыі і зборы на пляцоўцы Google Arts & Culture (<https://artsandculture.google.com/>), дзе у адным месцы сабраны набыткі розных культур з усіх краін свету. Google Arts&Culture – інтэрнэт-платформа, створаная ў 2011 г., прадастаўляе доступ да лічбавых вобразаў твораў мастацтва з высокім разрозненнем. На сённяшні дзень платформа змяшчае сем мільёнаў інтэрактыўных аб’ектаў, у тым ліку больш за 10 000 работ ультравысокага разрознення, што дазваляе з экрана камп’ютара займацца дасканалым і падрабязным даследаваннем неабходных дэталей артэфакта з музея пэўнай краіны, прадастаўленага ў лічбавай форме. У Google Art&Culture прадастаўлены калекцыі больш за 2 000 музеяў, мастацкіх галерэй і іншых культурных устаноў розных краін. Выкарыстанне тэхналогіі Street View дае магчымасць практычна вандраваць па музеях у розных кутках планеты.

Канцэптуальна сам праект трактуецца распрацоўшчыкамі як “новы спосаб пазнання мастацтва і культуры” [6]. Гэта не толькі новы, але і зручны спосаб знайсці пэўную інфармацыю, дастаткова толькі зайсці на сайт, альбо спампаваць дадатак на тэлефон. Сярод музеяў-удзельнікаў дадзенага праекта прадастаўляюць свае калекцыі не толькі замежныя музейныя інстытуцыі, але і значная колькасць музеяў постсавецкай прасторы. Сярод якіх нашыя бліжэйшыя суседзі – расійскія музеі: Дзяржаўная Трацякоўская галерэя, Дзяржаўны Рускі музей, Дзяржаўны Эрмітаж, Міжнародны цэнтр Рэрыхай; музеі

Украіны: Нацыянальны цэнтр народнай культуры (Музей Івана Ганчара), Нацыянальны мастацкі музей Украіны, Чарнігаўскі абласны мастацкі музей імя Рыгора Галагана і інш. На жаль, на сённяшні дзень каштоўныя зборы беларускіх музеяў не прадстаўлены ў рамках дадзенага праекта. Тым не менш, дастаткова магутны масіў інфармацыі, пэўная база дадзеных аб'ектаў культурнай спадчыны у кантэксце нацыянальнага маштаба сфарміравана Цэнтрам Дзяржаўнага каталога Музеянага фонду Рэспублікі Беларусь, стварэнне якога адбылося ў 2008 годзе пры Нацыянальным гістарычным музеі Рэспублікі Беларусь. Дзяржаўны каталог Музейнага фонду Рэспублікі Беларусь (ДКМФ) – электронная база даных, якая ўтрымлівае асноўныя звесткі аб асабліва каштоўных музейных прадметах, уключаных у Музейны фонд краіны. З лістапада 2010 года пачаў працу сайт ДКМФ па адрасе www.dkmf.by. Сайт стаў пэўнай віртуальнай пляцоўкай для прэзентацыі нацыянальных каштоўнасцей сродкамі лічбавых вобразаў (у выглядзе фотаздымкаў), якія суправаджаюцца кароткай інфармацыяй пра той ці іншы артэфакт. Таксама на сайце рэгулярна ладзяцца тэматычныя альбо прысвечаныя пэўнай падзеі віртуальныя выставы.

У ракурсе дадзенага артыкула, мы разглядаем дзейнасць Цэнтра дзяржаўнага каталогу Музейнага фонду Рэспублікі Беларусь не толькі як стварэнне цэнтралізаванай уліковай базы даных уліку музейных прадметаў, уключаных у Музейны фонд Рэспублікі Беларусь, але і як працэс па фарміраванні базы дадзеных лічбавай спадчыны беларускай культуры і ўвядзенне яе ў міжнародны культурны кантэкст.

Такім чынам, тэарэтычная рэфлексія феномена “лічбавая спадчына” выклікана тэндэнцыямі да віртуалізацыі музея, усебаковага насычэння напрамкаў яго дзейнасці мультымедычнымі сродкамі, найноўшымі тэхналагічнымі інструментамі для правядзення рэстаўрацыйных, даследчых работ і інш. Усё гэта ў сукупнасці прыводзіць да кардынальных пераўтварэнняў у разуменні сутнасці самага музея, пераасэнсавання яго місіі ў культуры інфармацыйнага грамадства, пошуку новых шляхоў і спосабаў камунікацыі з рэальнай і віртуальнай аўдыторыяй. Яскравым таму сведчаннем з’яўляюцца міжнародныя, нацыянальныя праекты па захаванні і трансляцыі культурнай спадчыны ў лічбавай прасторы.

Рэчаіснасць прэзентуе сучасны музей як “сінтэз сапраўднай прасторы помнікаў і новай медыйнай надбудовы, якая дазваляе раскрыць інфармацыйны патэнцыял экспанатаў” [1, с. 5]. У той жа час, варта памятаць, што адзінкай музейнай экспазіцыі і камунікацыі ў музеі з’яўляецца рэальны музейны прадмет, які трансліруе на надбіялагічным узроўні культурныя коды. А насычэнне музейнай экспазіцыі мультымедычнымі сродкамі не павінна ісці ў супярэчанне з музейнымі прадметамі, навуковай канцэпцыяй, і ўвогуле, не станавіцца самамэтай, а максімальна раскрываць патэнцыял рэальных прадметаў.

Літаратура

1. Музей в цифровую эпоху: перезагрузка / П. О. Васильева [и др.]. – [Б. м.] : Издат. решения, 2018. – 183 с.

2. Петров, С. Т. Цифровое наследие культуры: проблемы формирования, развития и безопасности / С. Т. Петров, А. А. Тарасов // История и арх. – 2014. – № 11. – С. 101–117.

3. Шаповалова, Г. М. Глобальное информационное общество, меняющее мир: авторское право или презумпция доступа к цифровому культурному наследию [Электронный ресурс] / Г. М. Шаповалова // Общество: политика, экономика, право. – 2016. – № 7. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/globalnoe-informatsionnoe-obschestvo-menyayuschee-mir-avtorskoe-pravo-ili-prezumptsiya-dostupa-k-tsifrovomu-kulturnomu-naslediyu>. – Дата доступа: 10.09.2020.

4. Charter on the Preservation of the Digital Heritage [Electronic resource] : adopted at the 32nd ses. of the General Conf. of UNESCO, 17 Oct. 2003 // UNESDOC : цифровая б-ка. – Mode of access:

<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000179529.page=2%20Charter%20on%20the%20Preservation%20of%20the%20Digital%20Heritage>. – Date of access: 09.09.2020.

5. Cronin, C. 3D-printing: cultural property as intellectual property / C. Cronin // Columbia J. of Law & the Arts. – 2015. – Vol. 39. – № 1. – P. 1–40.

6. Experience [Electronic resource] // Google Arts&Culture. – Mode of access: <https://about.artsandculture.google.com/experience/>. – Date of access: 15.08.2020.

7. Rahaman, H. Digital heritage interpretation: a conceptual framework / H. Rahaman // Digital Creativity. – 2018. – Vol. 29. – № 2–3. – P. 208–234.

8. Strategy 2020–2025 improving digital change [Electronic resource] // Europeana Pro. – Mode of access: https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/EU2020StrategyDigital_May2020.pdf. – Date of access: 15.08.2020.

9. We are Europeana [Electronic resource] // Europeana Pro. – Mode of access: <https://pro.europeana.eu/>. – Date of access: 15.08.2020.

Сундукова В.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

МАЙ ДАНЦИГ.

ГОДЫ ОБУЧЕНИЯ В МИНСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ УЧИЛИЩЕ

Май Вольфович Данциг известен как народный художник Беларуси, который ещё при жизни сумел получить мировое признание, подтверждением чему служат звания заслуженного деятеля искусства Белорусской ССР, члена Союза художников СССР, профессора кафедры живописи БГАИ, Кавалера Ордена Франциска Скорины и Ордена Почёта.

Родился будущий художник в 1930 г. в Минске на улице Мясникова. С детства ему прививали любовь к физическому труду и искусству, ведь отец был преподавателем физкультуры, свободное время также отдавал рисованию. Но родители хотели, что бы их сын стал профессиональным скрипачом, и отдали его в музыкальную школу. Занятия музыкой прервала война.

В российском городе Ульяновске, куда бежала семья Данцигов, впервые раскрылся художественный талант будущего художника. В пору голода, страха и нищеты, двенадцатилетний юноша помогал семье тем, что оформлял плакаты, лозунги и вывески для лавок, зарабатывая на жизнь.

По возвращении в Минск, Данциг посещал изостудию Дворца пионеров и школьников. Минское художественное училище (ныне «Минский государственный художественный колледж имени А. К. Глебова») впервые распахнуло свои двери в 1947 г. Узнав об этом, юный Май Данциг поспешил пройти вступительные испытания, хотя уже полгода как являлся студентом архитектурного техникума. Сдав с успехом все экзамены, он был зачислен на первый курс отделения живописи нового Минского художественного училища. Первый набор был сделан сразу на два курса. Те молодые люди, имеющие базовое школьное образование, как Май Данциг, закончившие 8 классов, зачислялись на первый курс, а те парни и девушки, кто был значительно старше и до войны учились в разных студиях, кружках или закончили несколько курсов Витебского художественного техникума, зачислялись на второй курс [1].

В художественном колледже сохранилось личное дело Мая Вольфовича. На пожелтевшем кусочке бумаги красивым подчерком написана краткая автобиография и заполнена личная карточка. Из этих документов и можно узнать, как складывалась жизнь художника до поступления в училище.

В колледже имеется видео-интервью М. В. Данцига, которое было записано к 65-

летию художественного училища. Вспоминая начало своей студенческой жизни, Май Вольфович рассказывал, что в то время Минск лежал в руинах. Первоначально у художественного училища не было своего здания: занятия по специальным дисциплинам проходили в помещениях Большого театра оперы и балета, а занятия по общеобразовательным – в школах по улицам А. Герцена и Я. Коласа. Юные студенты передвигались по городу, пронося через руины мольберты и стулья вместе с художественными материалами. Уже позже училище получило своё здание на улице Якуба Коласа.

Несмотря на все сложности, воспоминания Мая Вольфовича о времени, проведённом в училище, самые тёплые. По его словам, даже когда студенты ездили копать картошку, в этом присутствовала своя романтика.

С сердечной добротой вспоминает годы учебы Л. Щемелев – выпускник МХУ, коллега и товарищ Мая Вольфовича. Воспоминания о времени, проведенном за увлекательными разговорами, когда они с коллегами по училищу, среди которых был юный Данциг, собирались весёлой компанией на съемной квартире, очень дороги Леониду Дмитриевичу. Не всегда учащиеся вели себя прилежно. Даже отличник учебы М. Данциг имел выговоры за опоздания и самовольный уход с уроков, за которыми следовали воспитательные беседы [4, с. 83, 87].

Однако подобный опыт лишь закалил юных художников. По мнению Мая Данцига, Минское художественное училище сыграло выдающуюся роль не только в его личном творческом росте, но и в формировании всей дальнейшей белорусской художественной школы. А больше половины членов Союза художников Беларуси – это выпускники художественного училища, его «студенческие коллеги», такие как Г. Поплавский, Л. Щемелев, М. Савицкий, В. Громыко, В. Версоцкий и многие другие, вошедшие в «золотой фонд» искусства Беларуси.

Светлые воспоминания Май Данциг пронёс и о своих учителях: Л. М. Лейтмане, А. П. Мозолёве, Х. М. Лившице и, особенно, о В. К. Цвирко. Именно с ним он сохранил наиболее крепкие и дружеские отношения и после училища.

Сохранились также и несколько работ Мая Вольфовича со времени обучения в училище. Это пленэрные этюды, на которых изображён городской пейзаж. В сохранившихся работах изображены маленькие улочки Минска, деревянные домики, руины города. Работы выполнены в импрессионистической манере. В живописи очень хорошо ощущается время года. Цветовая гамма у художника насыщенная и разнообразная, варьируется от холодной к тёплой, нейтральной и смешанной. Грамотное владение колоритом и его типами придают каждой работе своё «звучание», настроение, посыл.

Стремясь к своей мечте стать настоящим профессионалом, Май Вольфович, сам того не осознавая, через свои многочисленные этюды и зарисовки родного города, а впоследствии и через свои картины, сумел выразить судьбу целого поколения, запечатлев руины прошлого и возведение будущего.

Что касается времени, проведённого в стенах Минского художественного училища, то, по мнению Мая Вольфовича, МХУ для юных художников стало стартовой площадкой в мир искусства, а тяжёлые усилия, приложенные для достижения успеха, не могли не окупиться. Результатом для каждого стали самореализация и плодотворные дружеские отношения, раскрытие творческих способностей и приобретение профессиональных навыков, послуживших основой для формирования авторского стиля.

Литература

1. Воспоминания выпускников [Электронный ресурс] / Минский государственный художественный колледж имени А. К. Глебова. – Режим доступа: <https://afly.co/yp24>. – Дата доступа: 23.08.2020.

2. Досье: К 90-летию народного художника Беларуси Мая Данцига [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.belta.by/culture/view/dose-k-90-letiju-narodnogo-hudozhnika-belarusi-maja-dantsiga-388796-2020>. – Дата доступа: 28.08.2020.

3. Интервью с М. Данцигом [Электронный ресурс] // YouTube. Режим доступа: https://www.youtube.com/channel/UChJYuQ4MNdiV7MFXOqW_8ZA. – Дата доступа: 23.08.2020.

4. Крепак, Б. А. Леонид Щемелев. Краски и ритмы времени / Б. А. Крепак. – Минск : Мастацкая літаратура, 2005. – 302 с.

5. Май Данциг. Живопись, графика [Изоматериал]: художественный альбом. – Минск : Дизайн-студия «Collection», 2016. – 231 с. : ил.

6. Фатыхова, Г. Май Данциг [Электронный ресурс] / Г. Фатыхова. – Режим доступа: http://artpoisk.info/article/may_dancig/. – Дата доступа: 28.08.2020.

Сушкова А.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ОБРАЗ МИНСКА В РАБОТАХ МАЯ ВОЛЬФОВИЧА ДАНЦИГА

В этом году исполняется 90 лет со дня рождения Мая Данцига, белорусского живописца, педагога, заслуженного деятеля искусств и народного художника Беларуси. За свою жизнь Май Вольфович Данциг написал несколько сотен полотен, большая часть из которых вошла в золотой фонд национального искусства. Еще в самом начале творческого пути мастер определил для себя всего несколько главных тем, которые он разрабатывал и интерпретировал на протяжении всей своей жизни: война, город, новостройки, трудовые будни, портреты деятелей культуры. Художник был коренным минчанином, который по-настоящему любил свой город. *«В текущих заботах и делах мы часто не замечаем необычной привлекательности нашей повседневной жизни. Моя задача в сегодняшних работах – показать ее красоту. Я родился в Минске, с детства люблю его уникальную и напряженную жизнь, здесь начинался мой путь к искусству, здесь он продолжается и сегодня. И эта повседневная жизнь города, моего родного дома привлекает своей необычной красотой. Здесь чувствуешь рост и пыл жизни республики, всей страны с особой остротой...»* [1, с. 13].

Пейзажи с изображением Минска – это проявление любви М. В. Данцига к своему городу, в которых во всей полноте раскрывается красота нового города и, в то же время, сокрыта его древняя история. Образ Минска в работах мастера займет центральное место.

Картины, посвященные Минску, представляют собой как художественную, так и историческую ценность. Они свидетельствуют о существовании тех архитектурных памятников, которые не сохранились до наших дней. В композиционном пространстве таких картин, как «Древний и новый Минск» (1960), «Минск пробуждается» (1960), «Мой Минск» (1967), «Ленинская искра» (1970), «Минск. Площадь победы» (1972) и др. сочетаются монументальная выразительность и экспрессия формы, доведенная автором до «звенящей» цельности и простоты, декоративность цветовых решений и неожиданные ракурсы. В этих произведениях художник намеренно трансформирует реальные архитектурные формы, придавая им ощущение некоторой тягучести, и выстраивает колорит значительно ярче натуры. Широкие динамичные мазки помогают усилить эффект. Художник находит красоту, казалось бы, в самом простом и привычном – обычных новостройках, современных улицах, балконах... Все это предстает на картинах Данцига в точно выверенных, порой острых и строгих формах [4].

Именно в этом ключе создана одна из известных его картин «Мой Минск» (1967). На ней показывается старая Московская улица. Еще не была построена высотка Педагогического университета, на площади Мясникова стояли домики, которых сегодня

уже нет, а Красный костел, который виднеется в верхнем правом углу, еще был Домом кино – мы можем рассмотреть даже премьерные афиши. Структура художественного полотна стоит на гармонии прямых и закругленных линий. Упругой дугой вытягивается мост с нижнего левого края картины и устремляется в верхний правый. Это придает работе динамику. Оттенки красного наполняют этот зимний пейзаж. С помощью композиции и колорита Данциг предстает Минск «в движении». Уже в этой работе применена одна из любимых техник Мая Вольфовича – коллаж, что усиливает впечатление объёма в работе. Сейчас Площадь Независимости перестроена. Изменений много, но главное осталось: характер города, голос, его ритм, колорит.

Ближе рассмотреть Красный Костел, он же костёл св. Симеона и св. Елены, можно на картине «Минск. Площадь Независимости» (1959). Взрослые с детьми неспешно прогуливаются по центру города, любуясь его замечательными видами. Особенно хочется отметить теплый светлый колорит, который согревает работу летним солнечным светом. Мастер работает в широкой манере. Укладывая мазки в одном направлении, Данциг создает людей, листву деревьев, тени, облака, что наполняет работу внутренним движением.

Еще одна знаменитая картина Мая Данцига – «Мой город древний, молодой» (1972) – на данный момент находится в постоянной экспозиции Национального художественного музея Республики Беларусь. Полотно отличается внушительными размерами, сочностью красок, монументальной композицией и необычным ракурсом, взятым словно с высоты птичьего полета. Изображен один из самых старых районов города Минска – Немига. В данном произведении мастером делается акцент, прежде всего, на протяженность жизни архитектуры во времени, биографию города. В выбранном ракурсе отражены одновременно и древние, и современные здания. Таким увидел Минск художник в 1972 г. Сегодня эту картину рассматривать удивительно интересно. Художник вписал в городской пейзаж 1970-х гг. здание уникальной Холодной синагоги XVI в., которую снесли еще в 1965 г., тогда только строится Дом мод, а холм у подножия Кафедрального собора еще не облагорожен. Зато можно увидеть и Большой театр оперы и балета, и реку Свислочь, и даже беседку-ротонду, которая до сих пор стоит на набережной [3].

Май Вольфович также отражал на своих полотнах культурную жизнь Минска. Так, в произведениях, которые описывались выше, мастер использовал технику коллажа – наклейки из журналов в виде афиш города. Это метафора активной культурной жизни Минска конца 1960-х – начала 1970-х гг. Выставки, гастроли театров, киноиндустрия – время расцвета белорусской советской культуры.

На картине «Минск. Площадь победы» (1972) изображены молодожены, освещенные Вечным огнем Площади Победы. Они – символ жизни. Идея начала новой жизни, самоутверждения, долгой жизни прослеживается не только в образах новобрачных, но и во всем строе полотна, в экспрессии линий, силуэтов, в перспективе проспекта, который тянется до самого горизонта. Художник показал, что Минск такой же бурный, молодой, стремится в ногу со временем, как и его жители.

Май Данциг часто изображал не только самые популярные места Минска, но и те, что скрыты от глаз большинства людей. В таких работах прослеживается интерес к жизни обычных жителей. Например, на картине «Минск пробуждается» (1960) мы видим двух женщин в рабочей одежде, идущих на работу. Смотря на картину, зритель проникается духом городской жизни. Кажется, что еще пару минут и улица проснется, заполнится народом. Через холодный колорит легко определяется время суток, зелень и холодные тени дают ощущение утренней свежести и прохлады. Снова излюбленный прием мастера – динамичность и четкость в линиях. Идущая вдаль к домам жителей дорога пересекается не менее уверенной горизонтальной линией моста. Так же хороший пример изображения «случайных улиц» – картина «Минск. Улица Красная» (1960). В импрессионистической

размытости угадывается очень конкретный Дом под шпилем (ул. Коммунистическая, 14) и, кажется, вдалеке можно разглядеть башню Красного костёла.

На картине «Минск. Воскресное утро» (1961) мастер выбрал довольно необычный ракурс. Зритель смотрит через балконные двери и чувствует, как кипит жизнь в городе. В поддержку активным линиям прямо перед нами стоит ваза с букетом цветов. Колорит сближенный, но активным пятном и, по совместительству, композиционным центром является синий букет. Создается впечатление, что вот – улица кипит, люди бегут по делам, а внутри, за этим балконом, царит утреннее воскресное спокойствие.

Еще один пример интересного ракурса можно найти в картине «Минск. Крыши старой Немиги» (1966). Любой минчанин знает, что Немига – довольно значимое место Минска. Это тот Минск, который художник любил самым искренним образом. Сближенный колорит и преобладание серого очень точно передают свет и погоду зимнего города. Ритм здесь – основной композиционный прием: ритм крыш, стен, окон, труб. Но ни один дом не повторяет другой, поэтому каждый элемент хочется рассматривать в отдельности.

Таким образом, в работах Мая Вольфовича можно увидеть целостный и ясный образ Минска. Пред зрителем предстает живой, активный и развивающийся город со своей особенной энергией. Герои – это и заводские рабочие, и служащие – люди, у которых всегда есть дела и надо куда-то спешить. Никогда не утихающие многолюдные улицы, и тихие закоулки, и живописные виды на город в сочетании с зеленью парков и скверов создают единое общее видение автора. Мастер показывает город со всех сторон с помощью самых интересных ракурсов, эффектных композиционных приемов, разнообразного колорита. Таким Минск 1960–70-х гг. запомнился многим его жителям. И особенно сейчас, по прошествии десятков лет, смотреть работы Данцига стало еще интересней. Художник запечатлел Минск в определенный исторический период, его дух и энергию, память его горожан. Наш город изменился, а некоторых построек уже и вовсе нет, либо они сильно поменялись. Так, можно с уверенностью говорить о полотнах Мая Вольфовича Данцига, как об исторической памяти Минска и его жителей.

Литература

1. Крэпак, Б. А. Май Данцыг / Б. А. Крэпак. – Мінск : Беларусь, 1976. – 39 с. : ил.
2. Май Данциг. Живопись, графика [Изоматериал] : художественный альбом. – Минск : Дизайн-студия «Collection», 2016. – 231 с. : ил.
3. М. Данциг «Мой город древний, молодой» (1972) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://www.artmuseum.by/ru/koll/50-shedevrov-naczionalnogo-xudozhestvennogo-muzeya/m.-v.-danczig-%C2%ABmoj-gorod-drevnij,-molodoj%C2%BB-\(1972\).html](https://www.artmuseum.by/ru/koll/50-shedevrov-naczionalnogo-xudozhestvennogo-muzeya/m.-v.-danczig-%C2%ABmoj-gorod-drevnij,-molodoj%C2%BB-(1972).html). – Дата доступа: 28.08.2020.
4. Мельник, К. В. Ритм души. Заметки о творчестве Мая Вольфовича Данцига [Электронный ресурс] / К. В. Мельник. – Режим доступа: http://artpoisk.info/article/ritm_dushi_zametki_o_tvorchestve_maya_vol_fovicha_danciga/page/2/. – Дата доступа: 28.08.2020.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СВЯЗИ БЕЛОРУССКОГО И АВСТРИЙСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В ЖАНРЕ ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ XVIII ВЕКА

В настоящее время внимание искусствоведов все чаще направлено на художественное наследие тех стран, которые несколько столетий назад входили на разных политических условиях в состав больших межгосударственных объединений и многонациональных империй. Искусство их отличается чертами регионализма, которые характеризуют своеобразную связь традиций разных культур, тенденций и стилей. В этом заключается особенность регионального стиля позднего барокко и раннего классицизма живописи Речи Посполитой и Австро-Венгрии. Две большие европейские страны были тесно связаны политическими и культурными интересами. Придворные художники в них пользовались большой поддержкой меценатов и часто в поисках новых заказов и признания направлялись в разные столицы и резиденции, где и проявился их талант мастеров портретной живописи.

В данном контексте нас, прежде всего, интересует тот образный материал, который сейчас относят к австрийским и белорусским живописным портретным произведениям того времени. Они по сей день являются ценными свидетельствами той аристократической культуры, в которой идеальный героический мужской образ в средневековых рыцарских доспехах и образ утонченно-прекрасной дамы словно ангел, сошедший на землю, являются наиболее востребованными в высшей общественной среде. Для таких творческих целей надо было не только глубоко проникнуться эстетическими запросами своих высокопоставленных моделей, но и обладать соответствующими профессиональными навыками.

В этом большом культурно-аристократическом мире тон задавала венская художественная школа. Она появилась в 1692 году, как частная школа придворного художника Петера Штруделя, по образцу Римской академии Святого Луки. В 1772 году все существовавшие на тот момент учреждения искусства были объединены в Академию объединённых изобразительных искусств. Из стен этого авторитетного учреждения художественного образования в мир искусства вошло очень много первоклассных мастеров придворной живописи своего времени [1].

Среди таких высоко ценимых мастеров живописи, причастных к венской академии, был австрийский портретист Иоганн Баптист Лампи Старший (1751–1830). Он был сыном тирольского художника Матиаса Лампа, который и был его первым учителем рисования и живописи. Затем он продолжил художественную учебу в Зальцбурге и совершенствовал свое мастерство в Вероне, где были образцовые художественные достижения величайшего венецианского живописца с европейской славой Джамбатисто Тьеполо. Здесь он несколько «итальянизировал» свою фамилию, что тогда повышало популярность и авторитет каждого молодого мастера.

В 1781–1788 годах он жил в Вене, где быстро снискал себе популярность талантливого портретиста. В 1786 году художник становится признанным профессором Венской академии искусств. Но уже в 1788 году по приглашению короля Речи Посполитой Станислава Августа Понятовского живописец отправляется в Варшаву, где создает целую серию портретов короля и его аристократического окружения, представителей знатных родов большой страны (нынешних территорий Польши, Беларуси, Литвы и других соседних государств).

Творчество И. Б. Лампи Старшего варшавского периода уже явно носит раннеклассический характер с изысканными барочными реминисценциями. Он успешно

творил в, так называемом, стиле «Станислава Августа», который очень поддерживал сам просвещенный король-меценат. Но художника неудержимо влекли к себе неизведанные и большие творческие горизонты Восточной Европы. В 1791 году Г. Потемкин-Таврический пригласил его в свою молдавскую резиденцию Яссы. Здесь был написан один из самых выдающихся парадных портретов самого генерал-фельдмаршала, устроителя новой цивилизованной жизни в южных регионах Российской империи, а также его секретарей-генералов. По рекомендации секретаря своего нового ясского мецената в 1792 году художник отправляется в Санкт-Петербург, где при дворе российской императрицы Екатерины II на протяжении пяти лет занимается созданием блистательных парадных портретов. Без преувеличения можно сказать, что это был очень плодотворный период творчества зрелого мастера. Благодаря его таланту, были созданы самые идеальные художественные образы аристократической верхушки российского общества, представители которого, хоть и не всегда были очень высокого происхождения, но добились в своей жизни высших почестей. Среди них – сама царственная императрица, ее успешные придворные и незаурядные политические деятели А. Безбородько, П. Зубов, А. Мусин-Пушкин, Н. Юсупов и др.

Художник не стремился только лишь польстить своим заказчикам или лицемерно приукрасить их внешность. Он ставил существенную художественную задачу показать важную социальную значимость портретируемых личностей и подчеркнуть лучшие качества своих образных героев и героинь в новаторских традициях классицизма. Позы их торжественны, но лишены парадной скованности и чопорности. Они с теплотой в пронизательных глазах и с мягкой улыбкой взирают на зрителя. Их характеристику дополняют атрибуты их деятельности, награды и прочие многоговорящие детали одежды и окружения.

После кончины императрицы художник почувствовал охлаждение к своему творчеству и вернулся в родную Австрию, где в 1799 году был удостоен звания почётного гражданина Вены и избран членом Шведской Академии изящных искусств за написание портрета короля Карла XIII. Но в дальнейшем связи со скандинавским художественным миром не были продолжены на столь высоком официальном уровне.

В начале XIX столетия сорокадевятилетний живописец по праву возглавлял Совет Венской Академии художеств, приложил много стараний для развития художественного образования в Австрии. Один из лучших его учеников – известный художник-романтик Ф. Г. Вальдмюллер.

Его родные сыновья также были художниками и помогали ему в создании очередных заказных портретов. Это – Иоганн Баптист Лампи Младший (1775–1837) и Франц Ксавье Лампи (1783–1852). Но зрелый мастер уже испытывал упадок творческих сил, и в 1822 году перестал заниматься живописью. Однако, такой несколько прискорбный финал не может перечеркнуть всего предыдущего динамического развития художника. Более чем сорокалетнее творчество художника является свидетельством его великого вклада в классическую историю европейского портретного искусства.

Прошло время, когда запасники европейских музеев сохраняли свои неприступные живописные тайны. Живой интерес исследователей и новые информационные технологии одержали просветительскую победу над длительным и тенденциозным сокрытием необходимой информации. Этому служит, как пример, многотомный каталог коллекций западноевропейской живописи в Государственном Эрмитаже [2], другие искусствоведческие открытия. Они позволяют удостовериться в том, что произведения И. Б. Лампи Старшего находятся в коллекции полотен австрийской живописи XVIII века, в Санкт-Петербургском Эрмитаже, а также в других художественных собраниях европейских стран. Есть они также и в Государственной Третьяковской галерее в Москве, Государственном русском музее в Санкт-Петербурге; в Национальном художественном музее в Варшаве, в Академии изобразительных искусств в Вене и др. [4; 5].

Можно с уверенностью утверждать, что австрийский художник заложил очень важные традиции репрезентативного портретного искусства на долгие последующие десятилетия в нескольких развитых европейских странах, которые, несмотря на разные политические противоречия, были близкими культурными соседями. Связь между Веной, Прагой, Будапештом, Краковом, Варшавой, Вильно (ныне Вильнюс), Москвой и Санкт-Петербургом была скреплена творческими достижениями многочисленных и самых одаренных мастеров, которые, волею судеб, переезжали из столицы в столицу, делились опытом, воспитывали своих учеников, оказывали влияние на стиль искусства своего времени и т. п.

К таким носителям образцовых творческих достижений относится великий австрийский портретист. Он оказал большое влияние на творчество своих выдающихся русских коллег – портретистов В. Боровиковского и Д. Левицкого, других русских художников, в том числе, и мастеров портретной миниатюры. Также можно сказать о заметном влиянии произведений Иоганна Баптиста Лампи Старшего на творчество польских, литовских и белорусских художников, которые жили тогда в одном объединенном государстве и активно развивали стиль классицизма и романтизма в конце XVIII, а затем и в начале XIX веков. Среди них – Ф. Смуглевич, Я. Д. Гесский, А. Бродовский, В. Ванькович и др.

По разным историческим причинам отношение к имперской зависимости от соседних государств у разных народов в XX веке сложилось очень неоднозначное. Искусство Австрии прошлых столетий после Второй мировой войны надолго ушло в тень и оказалось наименее известным по отношению к французскому, английскому и другим престижным европейским центрам художественной жизни. Отсюда проистекало достаточно фрагментарное и мало системное, разрозненное восприятие важных творческих явлений, которые объединяли большое международное творческое пространство, о котором идет речь. Только в начале XXI столетия, когда развитие глобального диалога культур вступило в свою активную фазу, разные «белые пятна», «утраченные страницы», «забытые имена» и т.п. уже становятся вполне доступными и известными, позволяющими делать новые гипотезы и выводы.

Йозеф Матиас Грасси (1757 г., Вена – 1838 г., Дрезден) учился в Венской академии изящных искусств. В 1780-х годах он, как портретист, успешно работает в Варшаве. С 1816 по 1821 годы живописец работал в качестве директора мастерских, где стажировались выпускники саксонских художественных учреждений образования в Риме. Грасси получил от саксонского короля Фридриха Августа I рыцарский крест Ордена Заслуги за художественную деятельность. Он также был членом различных академий [1, с. 110].

Выдающийся художник, в основном, писал портреты представителей знати и героев истории. С точки зрения стиля, это можно отнести к академическому классицизму. Его чувствительные портреты женщин особенно ценились за их благородство и нежность. Он создал неповторимо-возвышенный женский идеал, выходящий за пределы конкретной социальной среды, связанный с женственностью и гармонической красотой. Среди самых известных произведений художника конца XVIII–XIX веков можно назвать «Портрет графини Александры Браницкой», «Портрет королевы Луизы из Пруссии», «Бернхардинская графиня Нивергг», «Портрет Шарлотты Софи Мантеуфель», а также ряд анонимных портретов прекрасных дам и юных девушек.

Портреты австрийских портретистов, в отличие от их авторов, оставались долгое время в частных коллекциях в престижных резиденциях разных стран. Даже если мастера кисти иных художественных центров и не могли по разным обстоятельствам лично общаться с великими венскими коллегами, их произведения были удивительным образчиком стиля и профессионального мастерства эстетически обусловленной идеализации. Это относится и к менее известным австрийским портретистам, которые

могли себе позволить учиться в Италии или совершенствовать там свое мастерство. Австрия граничит с Северной Италией, и альпийские вершины не могли быть препятствием для художников из Тироля и других районов страны, стремившихся постигнуть законы эстетического совершенства в художественных академиях Венеции, Вероны, Рима и др. По сути, они были интерпретаторами и популяризаторами этих художественных идеалов, которые и в Речи Посполитой были затребованы в среде высоко титулованных магнатов и их прекрасных благородных дам.

Очень показательный пример являет собой автопортрет тирольского художника Франца Антона Цайлера (около середины XVIII века), который в 1999 году поступил в коллекцию Национального художественного музея Республики Беларусь, побывав до этого в разных частных коллекциях [6]. Даже не обладая от рождения правильными, далеко не идеальными чертами лица, художник сумел передать в своем облике достоинство, гордость и преданность идеалам итальянского искусства. В автопортретном изображении он опирается на альбом с рисунками, созданными во время своего пребывания в Риме.

В определенном смысле этот портрет был очень близок по эстетическим воззрениям белорусским живописцам, которые изображали своих заказчиков, согласно с их предпочтениями, быть похожими и хорошо узнаваемыми, даже если они и не отличались идеальной внешностью. Но важно было подчеркнуть родовитость, социальную значимость портретируемого, усилить это ощущение необходимыми атрибутами (в том числе, рыцарскими латами), что являлось впечатляющим методом героической идеализации.

Можно сравнить метод идеализации австрийского художника с портретными образами придворного художника рода Радзивиллов Юзефа Ксаверия Гесского (1730–1810). Художник, в отличие от своих австрийских коллег, не был «вечным путешественником», а более тридцати лет успешно работал у своих несвижских меценатов [3, с. 123]. Он очень внимательно и целенаправленно изучал опыт заграничных художников, который был ему доступен. Не покидает впечатление, что он был знаком с творчеством Ф. А. Цайлера. Об этом можно судить по его портрету Мартина Николая Радзивилла, написанного в 1740-х годах. Полу-фигурное изображение князя также отличается горделивой осанкой, уверенным поворотом головы в три четверти. Не совсем правильные черты лица излучают спокойствие и истинное достоинство значимой человеческой личности. Это художественно-убедительное произведение экспонировалось в Минске в 2013 году во время выставки «Портреты руководителей и магнатов Великого княжества Литовского» из Львовских и Луцких собраний (Украина), что еще раз доказывает, насколько портретное искусство того времени могло переходить из рук в руки, как особая культурная ценность.

Венцом станковой живописи Ю. К. Гесского стал его парадный портрет последнего короля Речи Посполитой Станислава Августа Понятовского (1783). Он создал очень выразительный и жизненно убедительный образ руководителя некогда могучей страны, которая переживала свой трагический исторический финал. Монарх изображен во весь рост в очень торжественной обстановке, но во всем ощущается его некоторая нерешительность, его, вероятно, одолевают не самые светлые мысли. Тем не менее, художник не нарушает парадной идеализации и не сгущает заведомо фон дворцового окружения. Невзирая на все превратности времени, С. А. Понятовский, благодаря таланту живописца, вошел в историю портретной живописи, как незаурядная и интеллектуальная личность с большим эстетическим вкусом и неудержимой страстью к коллекционированию искусства.

XVIII век по праву считается величайшим финалом эпохи барокко и началом развития стиля классицизм, ознаменовавшим рождение новой художественной эпохи демократического искусства. До настоящего времени недостаточно исследованными

являются творческие достижения выдающихся придворных художников того времени, которые в своем творчестве, связанном с созданием идеальных образов государственной элиты, сумели передать характер перемен эстетических и художественно-стилистических идей на пограничье двух эпох, оставили богатое творческое наследие.

По разным историческим причинам отношение к имперской зависимости от соседних государств у разных народов в XX веке сложилось очень неоднозначное. Искусство Австрии прошлых столетий после Второй мировой войны надолго ушло в тень и оказалось наименее известным по отношению к французскому, английскому и другим престижным европейским художественным центрам. Отсюда проистекало достаточно фрагментарное и мало системное, разрозненное восприятие важных творческих явлений, которые объединяли большое международное творческое пространство.

Не менее сложным представляется путь открытия и самоутверждения белорусского художественного наследия, которое долгое время игнорировалось по многим идеологическим причинам и оставалось в тени соседних историко-культурных достижений. Белорусским историкам искусства ценой больших усилий удалось восстановить многое, что казалось безвозвратно утерянным и навсегда забытым.

В начале XXI века, когда развитие глобального диалога культур вступило в свою активную фазу, разные «белые пятна», «утерянные страницы», «забытые имена» и т. п. уже становятся вполне доступными и известными, позволяющими делать новые гипотезы и выводы, проливающие свет на высокий художественный взлет искусства, который по-особому значим своим открытым характером широких межгосударственных взаимосвязей как с соседними странами, так и с регионами, областями, провинциями, которые еще не обрели к тому времени своей национальной независимости.

В этом кроется величайшая прогрессивная роль искусства, в котором идеальный образ деятельного, социально значимого человека своего времени является большим достижением, неподвластным долговременному забвению или тенденциозному толкованию с заведомо ограниченных идеологических позиций. Здесь можно найти важность и актуальность изучения творческого наследия белорусских и австрийских портретистов, которое еще ждет своего нового современного открытия.

Литература

1. Wagner, W. Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien / W. Wagner. – Wien : Verlag Bruder Rosenbaum, 1967. – 457 s.
2. Немецкая и австрийская живопись XV–XVIII века. Государственный Эрмитаж. Собрание западноевропейской живописи. Каталог / Авт.-сост. Н. Н. Никулин. – Ленинград : Искусство, 1987. – 437 с.
3. Лазука, Б. А. Гісторыя беларускага мастацтва : ў 2 т. / Б. А. Лазука. – Мінск : Беларусь, 2007. – Т. II : XVII – пачатак XXI стст. – 351 с.
4. Roberto Pancheri: Johann Baptist Lampi d. D. und die Porträtmalerei in Wien zwischen Ancien Régime und Vormärz. In: Agnes Husslein-Arco, Sabine Grabner, Werner Telesko (Katalog der Ausstellung im Belvedere), Wien 2015. – s. 156–165.
5. Karpowicz, M. Sztuka Polska XVIII wieku / M. Karpowicz. – Warszawa : PIW: 1985. – 325 s.
6. Чавус, С. Венскі след у мінскай калекцыі / С. Чавус // Мастацтва. – 2014. – № 11. – с. 46–47

ОСОБЕННОСТИ РАСКРЫТИЯ ТЕМЫ БОРЬБЫ ЗА СВОБОДУ В СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ КИТАЯ И БЕЛАРУСИ В 1930-Х - 1940-Х ГГ.

Сюжетно-тематическая живопись подразумевает синтез нескольких классических жанров в одной работе, при этом раскрытая в произведении тема имеет социальную значимость. На Западе этот жанр начал развиваться в эпоху Ренессанса. В китайском искусстве он стал популярен в XX веке. Особенно важное место в китайском искусстве этот жанр занимал с начала антияпонской войны и до конца 1970-х годов.

В Китае в период антияпонской войны (1931–1945) изобразительное искусство взяло на себя миссию пробуждения людей, вследствие чего стиль реалистической живописи возобладал над другими. Отображенная в сюжетных картинах тема антияпонской войны оказала беспрецедентное воздействие на патриотическое пробуждение людей, что привело к росту популярности этого жанра. Многие авторы, которые отстаивали в прошлом принцип «искусство для искусства», также изменили свою позицию перед лицом национального бедствия, и обратились к патриотически-активному искусству.

Известный художник Сюй Бэйхун (1895–1953) написал большеформатную работу «Тянь Хэн и пятьсот преданных» (1930), в которой старался отобразить глубину конфликтов между людьми. Он выбрал тему из китайской истории. В древности, в III веке до нашей эры, в последние годы существования Цинь, Тяньхэн принадлежал к замкнутому кругу придворных. После того, как Лю Бан стал первым императором в династии Хань и получил имя Гаоцзун, Тан Хэн не захотел подчиняться новому императору. Он покинул свой дом с пятьюстами верными людьми и поселился на острове (современный остров Тяньхэндао). Гаоцзун отправлял парламентариев с предложением присягнуть новому императору, даже предлагал пост при дворе, а также угрожал смертной казнью, но Тяньхэн выбрал смерть, тем самым подтвердив свои благородные и прекрасные мечты о свободе [1, с. 48].

Сюжет для картины «Тянь Хэн и пятьсот преданных» (1930) Сюй Бэйхун выбрал не случайно. Художники рассматриваемого периода были увлечены идеей борьбы за свободу, и Сюй Бэйхун надеялся выразить в своих работах их благородную устремленность и непоколебимый дух. Сюй Бэйхун стремился к равенству, уважал присущий народу патриотизм и жертвенность ради великих целей, ведущих к справедливости, могуществу и независимости родины. Работа «Тянь Хэн и пятьсот преданных» не только отражает направление мыслей художника рассматриваемого периода, но и ярко демонстрирует изобразительные возможности реализма.

Сюй Бэйхун прекрасно понимал, что создает полотно, которое можно поставить в один ряд с романтическими произведениями европейских мастеров, которые он видел в Лувре и других коллекциях западной живописи. Его картина получилась очень романтическая и впечатляющая. Но ее до сих пор, к сожалению, не сопоставляют с картинами европейских живописцев на тему борьбы за свободу.

Сюй Бэйхун впитал в себя прекрасные традиции европейского реализма, он владел техникой масляной живописи. Искусство этого художника постепенно проникало в традиционную китайскую живопись. Именно с него начинается становление реалистического метода живописи в Китае [2, с. 302].

«Решать и делать общими усилиями» (1936) – сюжетная картина маслом, созданная Чжан Анжи (1911–1990) во время антияпонской войны. В 1936 году различные социальные группы в Китае и за рубежом находились в смятении. Художник верил, что, благодаря единству и напряженному созидательному труду рабочих, можно преодолеть

жизненные трудности, а сила народа позволит китайской нации справиться с испытаниями времени. Отображенная на полотне сцена совместной работы является отсылкой к судьбе китайской нации. Эта картина немного напоминает полотно Ильи Репина «Бурлаки на Волге» (1870–1873), на котором изображены люди во время непосильной работы. У китайского художника-реалиста солидарная позиция с героями труда, которые прекрасны в своем едином действии. Несколько молодых мужчин толкают в гору перегруженную вагонетку с землей. Сюжет картины аллегорически отображает состояние Китая того времени. Действия рабочих также символизируют жизненную борьбу, показывая тяжелую и трудную жизнь людей и намекая, что люди накопили силы, объединились и стремятся к лучшему. Художник в своей работе мастерски рассказывает о могуществе общества, изобразив в композиции лишь несколько человек.

«Хоу И пронзает солнце» – картина маслом, созданная Чжан Аньчжи в 1937 году. Она основана на китайской легенде. Эта история рассказывает о том, что среди людей появился храбрый герой, решивший использовать лук и стрелу, чтобы сбить солнце. В древней китайской мифологии солнце непобедимо, и маленькие люди не могут даже думать о том, чтобы бороться со светилом. Это как бы соответствует психологическому состоянию обычных «маленьких» людей в жестокой антияпонской войне того времени. Однако, согласно легенде, такой воин все же появился. Он сбил девять солнц и, наконец, оставил только одно, которое все еще светит, чтобы вернуть радость и силу страдающим людям.

«Хоу И пронзает солнце» – выдающаяся работа, заслуживающая признания, с как точки зрения содержания, так и с точки зрения творческого метода. Это великое достижение автора в области масляной живописи, которую он дополнил самобытными национальными характеристиками.

Картины маслом, изображающие сюжеты войны, были очень популярны в Китае в 1930-х и 1940-х годах. Художнику Лян Динмину (1895–1959) принадлежат две известные работы: «Битва за Хуэйчжоу» (1930) и «Ударные части» (1931). Хотя основная ценность этих произведений заключается в их идейном содержании, эти две картины демонстрируют высокие художественные характеристики китайской масляной живописи того времени.

«Битва за Хуэйчжоу» – известное историческое событие, которое произошло в Китае в 1900 году. Это было вооруженное восстание против династии Цин во главе с Сунь Чжуншань. Хотя это восстание, в конечном итоге, закончилось неудачей, с исторической точки зрения, это событие было знаковым и поучительным для китайцев, которые были еще мало организованы и не смогли оказать продуманное и мощное сопротивление.

«Ударные части» (1931) – картина маслом, изображающая сцены войны. По сравнению с предыдущей работой, эта картина более конкретно изображает последствия военных действий. Судя по существующим репродукциям, общий колорит работы серый. Расположение персонажей на картине очень удачное. В этой работе автор отображает решительное состояние воинов, стремящихся вперед. На переднем плане можно видеть и поверженных в борьбе, что еще сильнее провоцирует воинов к самоотверженному сражению и победе.

Картина «Избиение» Пань Юйляна, созданная в 1940 году, отличается от предыдущих работ. Она, в определенной степени, относится к такому художественному направлению, как сюрреализм. Эта работа выполнена на антифашистскую тему. Независимо от того, что на полотне использованы яркие краски, они не могут скрыть мрачную реальность отображенного сюжета. Художник не изображает оружия, снарядов и солдат. Есть только разбросанные тела раненых и погибших, а также убегающие люди. Если посмотреть внимательно, то можно заметить, что некоторые дети погибли и лежат в лужах крови. В центре картины – мать и дочь, которые идут вперед. Работа выражает протест художника и беспокойство о будущем Китая. Несмотря на это, в «Избиении»

автор опирается на иррационально-сюрреалистическое выражение своей живописной идеи, он делает отсылки к реальному событию, чтобы китайские зрители могли понять содержание картины.

В 1930-х годах Ван Юйчжи создал произведение «Отчаянный дневник». Эта работа свидетельствует о повышении уровня мастерства художника. «Отчаянный дневник» повествует о трудностях, с которыми сталкивался сам художник. Изображая бытовые сцены в изгнании, он знакомит зрителя с социальными волнениями и жизнью людей в бедности. Тем не менее, художник стремился выразить свое оптимистическое отношение к жизни и обществу. Картина, как бы, является комбинацией двух отдельных картин маслом. На полотне изображена молодая пара, готовящаяся к приготовлению пищи. Хотя в произведении нет острого сюжета, своей правдивостью она убеждает в том, что родной очаг и повседневная жизнь требуют того, чтобы их отстоять и не допустить разрушения.

В 1930-х и 1940-х годах в Китае было не так много образованных людей, способных понять социальные и политические условия того времени. В этот период большую роль в патриотическом воспитании играло искусство. В этом процессе масляная живопись уступает только гравюре, политической карикатуре и плакатной графике, поскольку они были более понятными, нежели масляная живопись. В частности, реалистичные средства выражения, свойственные картинам маслом, более понятны людям и лучше стимулируют резонанс в широкой аудитории. По этой причине роль сюжетной живописи в 1930-х и 1940-х годах была чрезвычайно важной.

Сюжетные композиции китайской масляной живописи 1930-х и 1940-х годов стали важным достижением изобразительного искусства в создании национальных основ живописного стиля, который не закрепощает личность художника и не превращает его в узко-запрограммированного идеологического агитатора. В их работах выражено личное отношение к самым актуальным проблемам сложного и напряженного времени.

В изобразительном искусстве Беларуси первой трети XX века тема борьбы за свободу наиболее ярко выражена в произведениях, посвященных теме Великой отечественной войны (1941–1945). В этих полотнах отображено стремление белорусского народа к мирной жизни и счастливому будущему. Авторы картин возвеличивали подвиг солдат, партизан и мирных белорусских людей, противостоящих фашизму. Эти живописные полотна выполнены в стиле социалистического реализм.

В сюжетно-тематической картине Владимира Суховерхова «За родную Беларусь» (1947) отображен героизированный образ партизан. Автор полотна показывает людей, которые добровольно вызвались защищать свою родину. Он изобразил смелых и благородных белорусов, которые, несмотря на неудобства и лишения, готовы стоять за независимость и свободу своей страны.

Анатолий Шибнев в своем произведении «Пленных ведут» (1947) изображает преисполненную достоинства и величия белорусскую партизанку рядом с немецкими солдатами. Таким образом художник показывает контраст между гуманистическими идеалами белорусского народа и деструктивными концепциями нацистского режима.

В живописном полотне «Непокорённые» (1947) Виталий Цвирко изобразил советского солдата, который ждет расправы от фашистов. Художник преподносит этот сюжет не только как пример жестокости, но и как образец стойкости и мужества белорусского народа, который готов пойти даже на смерть ради независимости своей страны.

Анализируя сюжетно-тематическую живопись Китая и Беларуси 1930-х и 1940-х годов, можно прийти к выводу, что это сложное и драматическое время как никогда требовало от художников выражения своей гражданской позиции. Силой своего искусства они сумели показать главные задачи общества того времени и его истинные ценности. Благодаря этому, сюжетно-тематическая живопись Китая и Беларуси первой трети XX

века стала настоящим национальным достоянием. В ней выразились очень важные идеи борьбы, протест против несправедливости, стремление к свободе и мирной жизни.

Литература

1. Пострелова, Т. А. Творчество Сюй Бэйхуна и китайская художественная культура XX в. / Т. А. Пострелова. – М. : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1987. – 264 с.

2. Чэнь, Чжэнвэй. Реалистический метод в творчестве китайского художника первой половины XX века Сюй Бэйхуна. / Чжэнвэй Чэнь // Известия российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – № 60. – 299–302 с.

Цзи Хэхэ

(Республика Беларусь, г. Гомель)

МНОГОУРОВНЕВАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ

В. Л. КИГНА-ДЕДЛОВА

Проблемы национальной идентичности считаются одним из самых важных направлений литературоведения. Однако, в первую очередь под влиянием национализма, в большинстве случаев исследователи этих проблем не могут выходить за рамки одинарной идентичности. Таким образом, нередко возникают споры о принадлежности конкретного писателя. К примеру, Кафка – немецкий, чешский или еврейский писатель? Естественно, подобное явление можно увидеть и в других сферах. В 2003 году Второй телеканал Германии опубликовал список кандидатов на звание «Самого великого немца», в который был включен В. А. Моцарт, и это вызвало горячие споры между германскими и австрийскими СМИ. Для завершения спора историк Венского университета Флейшер назвал великого композитора «немецким европейцем». Выдвинутая профессором новая концепция подобна многоуровневой форме нации в этнологии и антропологии.

Общепринято, что нация бывает гражданской и этнической или западной и восточной модели. Основные компоненты первой: «историческая территория, политико-юридическое сообщество, политико-юридическое равенство членов, общая гражданская культура и идеология, а компоненты второй – генеалогии, общее происхождение, мобилизация народа, родной язык, обычаи и традиции» [1, с. 21–22]. Эти две разные модели не противоречат друг другу, наоборот, они сосуществуют, лишь акцент делают по-разному. К примеру, когда говорим о китайцах, обычно подразумеваем культурный аспект (*потомки первых китайских императоров Яня и Хуаная*), но политико-юридический нельзя игнорировать; что касается французов, как правило, имеем в виду политико-юридический аспект, но не отрицаем культурного – обычаев и традиций. В реальной жизни можно встречаться с такими случаями: человек одновременно заявляет себя россиянином и татаринном, или американцем и индейцем. Это касается уровней нации. Э. Смит полагал, что «индивиды, так сказать, могут не только хранить верность своими семьям, селам, кастам, городам, регионам, религиозным сообществам, классовым и родовым идентификации, но и чувствовать на разных уровнях идентификации свою принадлежность одновременно к нескольким этническим общностям» [1, с. 34]. Типичным примером послужат американцы китайского происхождения, которые, в зависимости от конкретной ситуации, заявляют себя выходцами из материкового Китая (Гонконга и Тайваня), этническими китайцами, азиатами и американцами.

Такое мнение поддерживает и китайский ученый Фэй Сяотун, который в ходе классификации национальностей отчетливо отметил: «Хотя китайскую нацию и включающие в нее 56 национальностей называем «民族» («*Minzu*», *нация, народность*,

этническая группа), они многоступенчатые. Тем более, среди этих 56 национальностей еще существуют относительно низовые «этнические группы». Можно сказать, что в единстве китайской нации содержится многоуровневая структура» [2, с. 36]. По его логике «*Minzu*» имеет три уровня, к примеру: китайская нация – ханьцы – хакка (танкка). В зависимости от случаев и собеседников люди используют разную идентичность. Возьмем тибетцев для примера. В своем маленьком кругу или общаясь с коренными жителями центрального и западного Тибета, «тибетцы» в соседних районах называют себя – кхампа, байма, цзяжун и др., контактируя с ханьцами, уйгурами, цян в этих местах, находясь вне тибетского района, они заявляют себя тибетцами, а, беседуя с японцами, индийцами, иранцами – китайцами.

Когда говорят о В. Л. Кигне-Дедлове, в первую очередь ассоциируют его с русским и Россией: С. В. Букчин – «несомненный русский патриот» [3, с. 6], Т. А. Курина – «абсолютно русский душой» [4, с. 41], А. Е. Ужанов – «удивительный образец любви и преданности России» [5, с. 7], С. Колесников – «истинный патриот России», [3, с. 3]. Главнейшая причина заключается в том, хотя В. Л. Кигн-Дедлов родился в белорусско-немецкой семье, он старался дистанцироваться от своего немецкого происхождения, и считал себя русским. Здесь следует особенно подчеркнуть, что Дедлов неоднократно заявлял о своей русской идентичности: *«Мой отец, по религии католик, знал только один язык, русский; даже молится по-русски. Моя матушка православная и из православного рода. Поэтому я – православный и русский, так сказать, наследственный, а не то, чтобы сам «сознал свои национальные и религиозные заблуждения»* [6, с. 3]; *«это прочно сделало меня русским»* [7, с. 91]; *«Мы, русские, кое-как уже выбрались на национальную дорогу»* [7, с. 136]; *«Это выгон – не наш, русский, а сибирский»* [8, с. 81].

Кроме открытого заявления, Дедлов проявлял русскую идентичность и в своих литературных произведениях. Писатель полагал, что *«русский человек никогда не может предвидеть, когда немец засмеется и когда он рассердится»* [7, с. 115], и привел в пример свое пережитое. Иными словами, он считал себя русским в этом случае. Человек, как существо с социальной природой, в незнакомой среде инстинктивно склоняется к своим. Наш путешественник не является исключением. На пароходе в чуждом писателю Стокгольме В. Дедлов обратил особое внимание на русских – своих: *«А у нас пароходищи, хоть большие, да чужие – англичане, немцы, французы, итальянцы, только не русские»* [3, с. 326]. Это и заметнее на обратном пути: *«Русских уже никого, <...> нашлись и русские, но сначала они искусно притворялись шведами, финнами, немцами, кем угодно, но только не русскими. Чудаки!»* [3, с. 340], в выраженном недовольстве поступком этих русских отобразилась идентичность писателя. Русская идентичность Дедлова еще отражается в отношении к культуре. В Швеции он находил русские элементы: *«В окнах, конечно, ни одного русского сочинения, зато везде на нескольких языках, – опять кроме русского»* [3, с. 299]. А в Польше почувствовал преимущество русской культуры: *«Если бы от меня зависело, я для поляков ввел бы русскую манеру»* [3, с. 39]. Идентичность утверждается в сравнении, знакомое включается в «своих», а незнакомое – «чужих». В чужбине Дедлов нередко сравнивал чужого со своим: *«Это – Александровский сад Стокгольма, по оживлению»* [3, с. 312]; в Минусе он увидел *«И линии, и краски картины были совсем «иностранные», не русские»* [8, с. 300]. Болгары, с точки зрения Дедлова, также рады славянам, у них православная вера, национальный характер, исторические связи, назвал братушками, а их территорию «Русской Болгарией». Наоборот, территорию немцев и поляков, которые сильно отличаются от русских, В. Л. Кигн-Дедлов назвал немецкой колонией и европейской Польшей, а не русской.

Дедлов как госслужащий продемонстрировал себя достойным гражданином Российской империи. В постоянном увеличении мигрантов-немцев патриот ощутил огромную угрозу, и предложил направить русских переселенцев *«на запад и юг Европейской России, где нам грозит большая опасность. Кроме того, надо употребить*

все усилия, чтобы повысить экономический и культурный уровень мужика, вообще, а западного и южного, в особенности» [8, с. 27–28]. После того, как разразилась Русско-японская война, Дедлов демонстрировал великую ответственность гражданина: «ехать куда угодно и как угодно, лишь бы быть полезным своей родине» [8, с. 17]. В результате он стал первым российским фронтовым корреспондентом, и его очерки и материалы публиковались практически в каждом номере газеты «Новое время» с 18 марта 1904 года по 7 апреля 1905 года. Гражданская идентичность Дедлова отобразилась в его уверенности и гордости по отношению к Российской империи: «Да, мы еще вперед, мы цивилизуем, мы цивилизуемся, но надо идти еще скорей, еще скорей! И это вполне возможно. Надо только взяться за дело с той же энергией, с какой мы воевали, строили железные дороги и проводили телеграфы» [8, с. 34]. Патриот приукрасил управление империи в других местах. Так, он считает, что город Варшава как посредник европейско-русской торговли и промышленности «расцвел только при русском владычестве», «Время наибольшего роста Варшавы начинается с 1831 года, т. е. как раз с потери поляками последних политических прав» [3, с. 44]: население увеличилось, оживилось, появились все принадлежности промышленного и торгового города. Что касается Украины, Дедлов пишет: «Ялта, как и весь Южный берег, как и вся Новороссия, обязана своим процветанием русским» [3, с. 206], с его точки зрения, за следом пребыванием русских, турков и татар стало меньше и меньше, и город украсился и разбогател.

Общественный деятель также заботился о внутренних делах страны. Путешествуя по Сибири, Дедлов заметил миграционную нагрузку и выразил свое беспокойство: «Если бы Сибирь была безгранична, она была бы опасна для России, отвлекая к себе наше растущее население и тем оставляя Россию все с прежним слабым народонаселением и тем отдаляя необходимость вырабатывать более культурные формы труда и общественности» [8, с. 326]. Кроме этого, Дедлов предупредил негативное влияние перенаселения на окружающую среду и отметил опасность хищнического хозяйства: «в Сибири будет так же «тесно», как и в России. И очутится она в положении худшем, чем теперешняя Россия», <...> «Кое-где, например в Забайкалье, уже появились летучие пески», <...> «В Сибири не десятки верст от селений нет зверей, кроме вредных крыс, мышей и сусликов, нет птиц, кроме поганых ворон да галок» [8, с. 327–328]. Это предвидение и предупреждение от ответственного гражданина.

В то же время необходимо отметить, что с детства мать передала Владимиру Людвиговичу любовь к Беларуси, и писатель никогда не забыл свои белорусские корни. Вступая в литературное сообщество, молодой писатель взял себе литературный псевдоним от названия белорусского поселка «Дедлово» (ныне село Курганье Рогачевского района Гомельской области), где прожил лишь 4 года в детстве, а не российских поселков или городов. В ранний период своего творчества написал сборник рассказов «Белорусские силуэты» (1877), в которых, по словам С. В. Букчина, «любовно рисуются типы белорусских крестьян» [9, с. 146]. Следует отметить, что первые рассказы Дедлова «Святки в Федоровке» и «В поле» также имели белорусский колорит. А произведения, ярко отразившие русскую склонность писателя («Вокруг России», «Киевский Владимирский собор»), вышли в свет позднее. Но даже и в этих произведениях отобразил яркие элементы белорусской действительности. В первую очередь, В. Дедлов неоднократно упоминал родной край: «За всем тем это вовсе не ничтожный городишко, к какому я привык в западном крае. <...> Наш запад своим нищенским видом обязан, конечно, евреям» [8, с. 47]; «совсем не забудешь, что ты в больших и знаменитых горах, а не в Рогачевском уезде Могилевской губернии» [8, с. 91]. Помимо этого, Дедлов нередко описывал белорусов – своих земляков. Хотя вятичи, «по натуре это всем известный тип великоруса, а по внешности – представитель одной из лучших разновидностей этой расы» [7, с. 47], по сравнению с ними, на взгляд Дедлова, белорусы более милостивы. В «Панораме Сибири» писатель описал девочку с большими белорусскими глазами

«пивного» цвета, маленьких белорусок с белыми волосами, мальчика с туберкулезной раной на ноге. В. Дедлов и заботится о бедности и судьбе этих белорусов, переселяющихся в Сибирь: *«они жалки и беспомощны. Маленькие избенки, бледные ребятишки. <...> Их гонят, а они плачут»* [8, с. 263]. Это тревога и сочувствие со стороны близкого земляка, а не постороннего.

Стоит добавить, что человек, как социальное существо, с возрастом увеличивает свое чувство к родному дому, и мечтает возвращаться на родину после долгих скитаний. Это характерно для многих культур мира. В. Дедлов долгое время учился и работал в России, а последние годы писатель прожил в родном краю, завершил свои многие произведения и был там похоронен. Это также свидетельствует о его любви к Беларуси, к белорусскому поселку.

Теории этнологии и живые этнографические примеры нам показывают, что национальная идентичность может быть многоуровневой. Путь литературного творчества В. Л. Кигна-Дедлова отчетливо проявил его белорусскую, русскую и российскую идентичности. Многоуровневая национальная идентичность избавляется от спора о принадлежности определенного человека или этнической группы, и таким образом имеет немаловажное значение в многонациональных странах и среди трансграничных наций. Она способствует, с одной стороны, национальной сплоченности и единства государства, с другой, мирному сосуществованию народа разных стран и стабильности в регионе.

Литература

1. Смит, Э. Национальная идентичность / Э. Смит. – К. : Основы, 1994. – 224 с.
2. Фэй, Сяотун. Единство китайской нации в многообразии / Сяотун, Фэй. – Пекин : Цент. ун-т. национальностей. – 2003. – 372 с. (*на китайском*)
3. Дедлов, В. Л. Вокруг России : Художественная публицистика / В. Л. Дедлов. – М., 2009. – 464 с.
4. Курина, Т. А. Путевые заметки В. Л. Кигна-Дедлова: опыт познания русского национального характера и особенностей русской культуры / Т. А. Курина // Филологическая регионалистика. – 2010. – № 1–2. – С. 41–47.
5. Дедлов, В. Л. Сашенька : Повесть / В. Л. Дедлов. – М. : Граница, 2006. – 360 с.
6. Дедлов, В. Л. Письмо в редакцию / В. Л. Дедлов // Новое время. – 1895. – № 6931. – С. 3.
7. Дедлов, В. Л. Киевский Владимирский собор. Школьные воспоминание : Художественная публицистика / В. Л. Дедлов. – М., 2007. – 240 с.
8. Дедлов, В. Л. Переселенцы и новые места. Панорама Сибири : Художественная публицистика / В. Л. Дедлов. – М., 2008. – 456 с.
9. Букчин, С. В. Где теперь Дедлов? / С. В. Букчин // Неман. – 1971. – № 8. – С. 142–155.

Чекир Е.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ПОЛИСТИЛИСТИКА В КАМЕРНОМ ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ А. И. БЕЗЕНСОН

Белорусская музыка последних десятилетий эволюционирует стремительными темпами в условиях обновления тематики, образности музыкальных произведений и средств музыкальной выразительности. В XX веке, в условиях ускоренного становления и развития белорусской композиторской школы, сложилась «кросс-стилевая ситуация» [6, с. 14], характеризующаяся плюралистичностью стиля, что в свою очередь, связано с особенностью белорусской ментальности, отражающейся в «уникальной открытости

национального самосознания мировым художественным процессам» [6, с. 19], а также необходимостью развития, в соответствии с мировыми тенденциями, в области культуры и искусства.

Композиторская школа в XX веке прошла сложный и стремительный путь развития, синтезировав западноевропейскую и русскую музыкальные традиции с опорой на белорусский фольклор и традиции национального художественного мышления. Как отмечает А. Друкт, «устойчивые признаки национального стиля воплощаются в преемственности традиций, но размываются его процессуальной природой, непрерывными изменениями во времени» [2, с. 25]. Усложнение средств музыкальной выразительности в камерной вокальной лирике второй половины XX века связано с «глубинным пониманием национальных фольклорных традиций», а также «с общими процессами интеллектуализации создания музыки» [9].

На рубеже XX–XXI столетий определяющим фактором развития композиторского творчества стала полистилистика. А. Шнитке трактовал *полистилистику как приём*, в основе которого лежит «игра ассоциаций и намеренное смешение музыкальных времён и пространств», который выражается через принцип *цитирования* и *аллюзии* [7, с. 147]. В последней трети XX века намечается переход «от собственно полистилистики с достаточно чётко выраженной полярностью цитирования и аллюзий» к органичному сочетанию музыкальных фрагментов в произведении [1, с. 18]. «Движение от коллажной полистилистики к синтезу стилей» ознаменовало новый этап: возникновение «новой стилевой концепции – *смешанного стиля*» (курсив наш) [8, с. 148]. В сложившихся условиях интертекстуальности «музыкальное произведение, – по мысли Т. Мдивани, – представляет собой совокупную множественность смысловых и языковых систем, создающих своего рода многонациональную картину мира» [6, с. 18]. Таким образом, отметим ещё одну дефиницию термина полистилистика: **полистилистика** – не только метод, позволяющий сочетать в одном произведении разнородные стилевые фрагменты, но и средство, направленное на достижение определённого концептуального замысла.

Одно из ведущих мест в развитии современной белорусской камерной вокальной музыки принадлежит *Алине Ивановне Безенсон* (р. 1971). Композитором написано большое количество вокальных циклов, песен и духовной музыки. Камерное вокальное творчество Безенсон тесно связано с белорусской поэзией. Композитор обращается к стихам поэтов-современников: Н. Ильюшиной, Л. Глинской, Т. Мушинской, Ф. Ястреба, А. Легостаевой и др., сочинения которых проникнуты глубокой философской мыслью, имеют многозначный смысловой подтекст.

Камерное вокальное творчество композитора является ярким примером *стилевого плюрализма*, что выражается в слиянии традиций белорусской композиторской школы с необарочными и неоромантическими аспектами стиля в сочетании с авангардными техниками письма. В сочинениях композитора прослеживается связь с *народно-национальными истоками*, обусловленная использованием четырёхступенных диатонических ладов, пентатоники, натурального минора, семиступенных ладов народной музыки, малообъёмных вокальных фраз, лишённых больших мелодических построений, основанных на поступенном движении, а также вкраплении диссонансных интервалов в эмоционально острых моментах, что в свою очередь, позволяет приблизить вокальную мелодику к речи. Произведения А. Безенсон отличаются высокой духовной направленностью, автор обращается к темам жизни и смерти, христианским ценностям. Помимо светской литературы, проникнутой высокодуховными мотивами, композитор обращается к каноническим латинским текстам.

Актуализация старинных барочных принципов проявляется в цитировании жанров духовной музыки (доминиканский кант), использовании барочных тем-символов (тема креста, стенания, искупления, воскресения) и специфических особенностей церковного песнопения (псалмодия). *Неоромантические устремления* выражаются разнообразно: это

сложный образный мир романсов, философичность, пантеистическое восприятие природы, претворяющееся посредством одушевления явлений природы, единения героя с миром природы и его конечного слияния с ней (вокальный цикл «Мы разучились слушать тишину»); использование поэтических эпитафий к вокальным циклам («Сквозь призму ночи», «А птицы всё же знают путь», «Мы разучились слушать тишину») – явление, характерное для программной инструментальной музыки, обнаружившее себя в творчестве Р. Шумана, И. Брамса, С. Рахманинова, П. Хиндемита и др., в белорусской камерной вокальной музыке встречается в постмодернистских опусах Э. Носко и В. Петько – колористичность и звукоизобразительность музыкального сопровождения в пейзажных зарисовках, которые раскрываются сквозь призму определённого лирико-психологического состояния (романсы «Поклонитесь шёпотом веткам старой ивы» из вокального цикла «Мы разучились слушать тишину», «Волны смоят следы» из вокального цикла «Море»), а также монотематизм («Тяжела моя дорога» из вокального цикла «Всё от Бога») и использование колокольных звучностей («Зов неба» из вокального цикла «Всё от Бога», «Пакута» из вокального цикла «Калі пачуцці – як полымя»).

В камерных вокальных сочинениях композитор прибегает к *приёмам полистилистики*, в частности, к методу *цитаты*. Разно-стилевые музыкальные компоненты сочетаются по принципу *симбиоза*. **Метод цитаты** используется в произведении на канонический латинский текст «*Ave Maria*» для меццо-сопрано, флейты/скрипки и фортепиано (2000). Во вступлении в партии флейты/скрипки цитируется доминиканский кант, который затем появляется в партии певца. В сопровождении используются традиционные гармонические функции с сонорными эффектами в виде секундого заполнения гармонического фона и диатонических кластеров. Таким образом, в вертикальном соотношении происходит соединение традиционного



культуры и современного материала (нотный пример 1).

Романс «Кот и мышь» из вокального цикла «*В мире животных*» для меццо-сопрано и фортепиано на слова Ю. Сапожкова (2009) начинается с *цитаты* музыкальной композиции Поля Мариа, основанной на десятой части Рождественского хора «*La peregrinacion*» (с исп. – «Паломничество») аргентинского композитора Ариэля Рамиреса, ставшей заставкой к российской телевизионной передаче «В мире животных» (нотный пример 2).



Также композитор обращается к **жанровому цитированию**, которое направлено на соединение в одной музыкальной композиции разно-жанровых компонентов. Ситуация *стилистического контраста* наблюдается в произведении А. Безенсон «*Agnus Dei*» на латинский канонический текст для баритона и фортепиано (2011). Партия сопровождения представляет собой вполне самостоятельное произведение инструктивного характера, по сути, это фортепианный этюд. В партии певца *цитируется* барочная тема-символ креста, а также используется *псалмодия* на повторяющихся словах «*miserere nobis*». Таким образом, в вертикальном соотношении выявляется синтез церковно-певческой традиции, характерной для католической духовной музыки, с барочной темой-цитатой и «чисто» светским жанром инструментальной музыки (нотный пример 3).

Ещё одна особенность, характерная для камерных вокальных опусов А. Безенсон, – **смешение техник композиции**, что также характерно для метода полистилистики. Как замечает М. Лобанова, «стиль становится элементом некоего культурного множества,

существует на стыке с другими явлениями (жанр, техника письма), входит в их синтетические структуры» [5, с. 151]. Синтезирование техник письма в белорусском композиторском творчестве во многом продиктовано возросшей сложностью художественного замысла, а также интеллектуализацией музыкального произведения.

В романсе «Зов неба» из вокального цикла «Всё от Бога» на слова А. Легостаевой для меццо-сопрано и фортепиано (2002) в первом разделе *Moderato maestoso* в музыкальном сопровождении автор использует традиционные гармонии, насыщенные неаккордовыми звуками, и колокольность. В среднем разделе *Allegretto* в партии сопровождения появляется остиная вращающаяся хроматическая фигура из секстолей, которая, посредством постепенного динамического нагнетания, приводит к первой кульминационной зоне: на словах «стреляют» композитор вводит акцентированный кластер в звучности *ff*, создающий колористический эффект выстрела. Кульминация является, своего рода, эмоциональным апогеем, где нет места порядку и гармонии, единственно верным, с композиционной точки зрения, является введение в музыкальную

The image shows a musical score for the first part of the song. It includes staves for Mezzo-soprano and Piano. The tempo is marked 'Tempo rubato'. The piano part features a complex, chromatic texture with clusters. The vocal line is sparse and declamatory.

ткань алеаторики (произвольные кластеры, спускающиеся с верхнего регистра в нижний на выдержанной педали). Всё это подкрепляется отсутствием метрической нотации и декламацией в вокальной партии. Солист произносит: «Что злата алчущим?», затем выдержанный кластер в низком регистре. Глиссандо, исполняемое по струнам рояля,

подготавливает ответ на прозвучавший вопрос: «Да всё!», после чего в динамике *p* звучат четыре кластера в малой октаве и затем внезапный взлёт из кластеров с постепенным ускорением, приводящий к возвращению темпо-ритма и музыкального оформления (секстоли в хроматическом изложении), которые, в свою очередь, приводят ко второй алеаторической кульминации с вокальной декламацией. Реприза строится на полном повторе первого раздела с использованием первого четверостишия. Небольшая фортепианная постлюдия носит театральный элемент: вокалист воспроизводит движения, характерные для моления (сложить ладони, затем развести их в стороны) и причастия (сложить ладони, опустить голову). Заканчивается романс в барочной традиции – неожиданная смена минорного наклонения (тональность *as-moll*) на мажорное – в динамике *ff* звучит жизнеутверждающий аккорд *As-dur* (нотный пример 4).

The image shows a musical score for the second part of the song. It includes staves for Mezzo-soprano and Piano. The tempo is marked 'Allegretto'. The piano part features a complex, chromatic texture with clusters. The vocal line is sparse and declamatory.

Таким образом, прибегая к сочетанию разнородных музыкальных фрагментов, используя в одной музыкальной композиции традиционные гармонии и кластеры, сонорные эффекты и алеаторику в сопровождении и декламацию с вокальными малообъемными (в пределах уменьшенной кварты) фразами, в заключении дополняя барочной традицией и элементом театрализации, композитору удаётся выстроить сложную драматургическую концепцию: от гармонии мира к хаосу и торжеству Света. Всё вышперечисленное даёт основание для того, чтобы привести данный романс в качестве примера использования метода поли-стилистики, служащего «целям манифестации концептуального замысла» [10].

Сочетание барочной символики и остинатности, аккордов нетерцовой структуры и кластеров, а также алеаторики и экмелики обнаруживаем в романсе «Ангел» из вокального цикла «Всё от Бога». Музыкальное сопровождение строится на остинатной ритмоинтонационной фигуре, расположенной по нисходящим малым секундам – барочная тема стенания. На протяжении всего произведения композитор использует

аметрическую нотацию, а также *tempo rubato*, что позволяет привести импровизационный элемент в музыкальную композицию. Алеаторический эпизод выполняет колористическую функцию, направленную на достижение звукоизобразительного эффекта: полёт Ангела. Вокальная и фортепианная партии изложены поочередно, в результате чего фортепианное сопровождение есть ни что иное, как психоэмоциональная реакция на прозвучавшее слово, выраженная посредством звука. Ферматные окончания вокальных фраз создают эффект статичности и сиюминутности экспонирования музыкального материала во времени (нотный пример 5).

Из приведённого анализа камерных вокальных сочинений А. Безенсон, следует вывод: *алеаторические* эпизоды внедряются в моменты наибольшего драматического накала, либо несут на себе колористическую и звукоизобразительную функцию, способствуют созданию «видимого» музыкального образа. И в первом, и во втором случае «чисто» рациональная техника музыкальной композиции направлена на «достижение определённой эмоциональной выразительности» [3, с. 72]. Подобное использование техники, по мнению С. Зориной, «приводит к относительному равновесию рационального и эмоционального начал» [3, с. 73].

В сочинениях белорусских композиторов рубежа веков новое качество получает *остинатность*, приобретая формообразующее значение и играя ключевую роль в сочинениях медитативного плана.

Сочетание полиладовости и остинатности используется в романсе «У звенящего ручья» из вокального цикла «Мы разучились слушать тишину» для сопрано и фортепиано на стихи Н. Ильюшиной (2013). Фортепианная партия построена на остинатной фигуре, имитирующей журчание ручья. На протяжении всего романса в сопровождении используются две комбинации: 1) мажорный тетракорд и мажорный трикорд, разъединённые полутоном, чередуются с тетракордом с пропущенным терцовым тоном и мажорным тетракордом, также разъединённые полу-тоном; 2) цело-тонный тетракорд и тетракорд с пропущенным терцовым тоном, разъединённые тоном, чередуются с мажорным трикордом и минорным тетракордом, разъединённые двумя тонами. В первом разделе романса в вокальной партии используется локрийский лад, затем ионийский лад (Des-dur), в среднем разделе – пентатонный гемитонный лад (f-g-a-h-c), в репризе повторяются первые две строфы стихотворения – локрийский и ионийский лады соответственно (нотный пример 6).



В романсе «Цикада поёт или плачет» композитор сочетает битональность и остинатность. Музыкальное сопровождение оформлено следующим образом: в партии левой руки использован тетракорд *C-dur* от ноты «g» в виде отдельно стоящего баса и диатонического кластера, в партии правой руки использована переменная ангемитоника *Des-dur* (повторяющиеся секстоли по звукам *des-es-ges-as-b*). Подобное остинатное оформление направлено на максимальное достижение звуковой имитации кружения и жужжания цикады. К музыкальному сопровождению имеется звуковое дополнение в виде периодически произносимого концертмейстером междометия «Бз».

Удивителен по своей красоте романс «Поклонитесь шёпотом веткам старой ивы». Романс полон покоя и умиротворения. Интимность высказывания передаётся в скромной динамической звучности (от *p* до *mf*). Партия фортепиано построена на остиной ритмоинтонационной фигуре: натуральный *a-moll* без шестой ступени в токкатном изложении. Графическое оформление нотного материала создает визуальный эффект ниспадающих ветвей ивы. Музыкальное сопровождение исполняется на одной

выдержанной педали на протяжении всего романса с применением штриха *legato*, в результате чего образуется, своего рода, темброколористическая завеса, носящая медитативный характер и передающая атмосферу утреннего леса, погружённого в туман, и упоённого счастьем. Вокальная партия интонационно близка фольклорному звучанию, что достигается при помощи следующих средств: повтора начального звука каждой фразы, после которого следует плавный скачок на терцию вверх или вниз, опевания основного тона с натуральной седьмой ступенью минора. Вокальная мелодия пленяет своей простотой. Состояние счастливого единения лирического героя с миром природы передаётся и характером штрихов в вокальной партии: кантиленные вокальные фразы дополнены лёгкими игривыми стаккатными звуками (нотный пример 7).

Использование лапидарных приемов остинатности в музыкальном сопровождении вокальных произведений, в творчестве А. Безенсон направлено на достижение следующих целей: концентрация внимания слушателя на психологическом аспекте лирического героя, в результате чего появляются композиции с преобладанием статичного музыкального материала медитативного характера; имитация явлений природы, где остинатность выполняет сугубо фоническую роль.

Тем не менее, в обоих случаях доминирующее значение имеет поэтическая основа сочинения, а функция остинатности зависит от музыкального контекста.

Важной тенденцией, развивающейся в белорусской музыке последних десятилетий XX века, стала «тенденция к слиянию разных жанров» [4, с. 72]. Так, в музыкальное искусство проникают жанры цитаты, притчи, сонета, эпитафии и др. Пример смешения жанров находим и в камерном вокальном творчестве А. Безенсон – пяти-частный вокальный цикл ноктюрнов «Сквозь призму ночи» на слова Н. Ильюшиной для сопрано и фортепиано (2005). Композитор обращается к жанру инструментального ноктюрна, соединяя его с вокальным лирико-философским жанром. В результате, возникает цикл романсов с развитым музыкальным сопровождением, вступающим в диалогические отношения с вокальной партией (ноктюрны «Не напрасно унеслись мгновенья», «Всю ночь стремилась я к причалу», «Этой ночи нет возврата»), либо с сопровождением по структуре фортепианного изложения, приближающегося к романсам-прелюдиям (ноктюрны «Кочую по твоим стопам», «В кромешном мире»). Весь цикл посвящён ночным образам, которые раскрываются сквозь призму лирико-психологического

состояния с глубоким философским подтекстом. Ноктюрны чередуются по принципу контраста: спокойные музыкальные композиции лирического характера сопоставляются с эмоционально бурными вокальными пьесами. В образный мир цикла помогает погрузиться поэтический эпиграф.

Открывается вокальный цикл ноктюрном «Не напрасно унеслись мгновенья». Для достижения необходимого темброколористического эффекта композитор использует расширенную хроматическую тональность. Небольшое вступление, состоящее из двух повторяющихся тактов в звучности *pp* в верхнем регистре с переменной штриховой игрой (*non legato*

Литература

1. Анохина, С. В. Полистилистика в современной постмодернистской музыкальной культуре / С. В. Анохина // Культурная жизнь Юга России. – Краснодар, 2009. – Вып. 31. – с. 18–19.
2. Друкт, А. А. Типологические черты развития белорусской современной музыки / А. А. Друкт. – Минск : Белорус. гос. академия музыки, 1992. – 34 с.
3. Зорина, С. А. К проблеме полистилистики в белорусской музыке 1990-х гг. / С. А. Зорина // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. – Вып. 15. Пытанні музычнай культуры Беларусі і свету ў сучасных даследаваннях. – Минск : Белорус. гос. академия музыки, 2007. – с. 69–75.
4. Зорина, С. А. Типическое и индивидуальное в музыкальных жанрах белорусской музыки последних десятилетий XX в. / С. А. Зорина // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. – Вып. 13. Жанрово-стилевые процессы в музыкальном искусстве XVIII–XX вв. – Минск : Белорус. гос. академия музыки, 2006. – с. 69–78.
5. Лобанова, М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Н. Лобанова. – М. : Музыка, 1990. – 312 с.
6. Мдивани, Т. Г. О специфике национального начала в белорусской музыке последней трети XX века / Т. Г. Мдивани // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2007. – № 10. – с. 13–20.
7. Соколов, А. С. Введение в музыкальную композицию XX века / А. С. Соколов. – М. : Гуманит. изд. центр «Владос», 2004. – 231 с.
8. Столярова, В. С. К проблеме полистилистики в белорусской музыке второй половины XX века / В. С. Столярова // Музыкальная культура Беларусі на скрыжавані еўрапейскіх шляхоў: матэрыялы навуковай канферэнцыі, Нясвіж, 15 мая 2009 г. ; склад. : В. Ё. Дадзіёмава. – Нясвіж, 2009. – с. 141–149.
9. Олейникова, Э. А. Белорусская камерно-вокальная музыка: к проблеме жанровой типологии и адекватности интерпретации поэтического текста [Электронный ресурс] / Э. А. Олейникова // Репозиторий БГУКИ. – Минск, 2013. – Режим доступа: <http://docplayer.ru/28907616-Beloruskaya-kamerno-vokalnaya-muzyka-k-probleme-zhanrovoy-tipologii-i-adekvatnosti-interpretacii-poeticheskogo-teksta.html>. – Дата доступа: 07.07.2020.
10. Полистилистика [Электронный ресурс] / Академик. – Москва, 2000–2014. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/searchall.php?SWord=%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0&from=xx&to=ru&did=all_words&stype. – Дата доступа: 08.07.2020.

Чжан Иньлин

(Республика Беларусь, г. Минск)

К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ УКРАШЕНИЙ КИТАЙЦЕВ В БЕЛАРУСИ В 10-Е ГОДЫ XXI ВЕКА

Украшения любого народа представляют собой важную часть его материальной культуры и могут использоваться как ценные источники выявления особенностей этнической культуры. Исследуя материальную культуру китайской этнической группы, нельзя не отметить её разнообразные украшения.

Цель работы – охарактеризовать особенности украшений китайцев в Беларуси в 10-е годы XXI столетия. Для достижения поставленной цели нужно выполнить следующие *задачи*: во-первых, выявить особенности традиционных украшений у

китайцев в Беларуси; во-вторых, охарактеризовать использование белорусских украшений у выходцев из Китая.

Новизна работы заключается в том, что на данный момент отсутствуют научные публикации по проблемам особенностей украшений китайской этнической группы в Беларуси. Данная работа основана на использовании материалов полевых исследований, проведенных автором в 2018–2020 годах. В процессе исследований были опрошены методом анкетирования шестьдесят три представителя китайской этнической общности. Также были проведены тридцать одно интервью.

В процессе нашего исследования было установлено следующее: 42,9% опрошенных китайцев носят украшения из трех материалов – золото, серебро и нефрит. Китайцы издавна проявляли почтение и любовь к этим материалам.

Во многом выбор материала для украшений зависит от его стоимости. В Китае, как ни в какой другой стране, украшения свидетельствуют о социальном статусе человека, что закреплено в традиционных представлениях китайцев. Изделия из определённых материалов имеют важный культурный смысл в китайской традиции. В истории древнего Китая золото и серебро использовались как валюта, находящаяся в обращении. Нефрит также издавна считался драгоценным камнем, хотя и не использовался в качестве валюты.

В традиционном мировоззрении китайцев все предметы окружающего мира соотносятся с двумя противоположными началами – инь и ян. При этом считается, что нечистые души принадлежат инь, а люди – ян. Золото и серебро, передаваясь из рук в руки, накапливают янские силы и считаются защищающим оберегом человека от зла. Нефрит также считается сакральным камнем, обладающим магическими, защитными свойствами.

Следуя традициям, в Беларуси некоторые китайцы носят на руке серебряный браслет или красную нить с серебряной подвеской. Некоторые китайские родители помещают на шею новорожденного серебряный амулет в форме замка, который считается символом долголетия и имеет защитную семантику. При этом, по нашим наблюдениям, некоторые китайские бизнесмены носят на шее или на руке крупные золотые цепочки. Они верят, что такие украшения могут принести им богатство и удачу [1].

Китайская культура использования нефрита в качестве украшений заслуживает особого внимания. В отличие от культур других народов, где нефрит рассматривался как обычный полудрагоценный камень, в Китае с древнейших времён люди использовали его в обрядовой практике. Нефрит в Китае считался даром природы, характеризовавшимся особой красотой и твёрдостью, что позволяло использовать камень в качестве ритуального предмета для молитв о счастье и защиты от бедствий. С развитием цивилизации древнего общества китайцы придали нефриту новое значение. Нефрит стал восприниматься как воплощение характера совершенного человека. Каждое природное свойство нефрита соответствует тому или иному качеству нравственности человека. Твёрдость олицетворяет справедливость и умеренность, мягкий блеск — милосердие, чистота — мудрость, полупрозрачность – честность, изменяемость в процессе обработки – мужество. В китайской традиционной культуре сложилась цельная система семантики нефрита, используемая в межличностной коммуникации [2, с. 120].

Согласно сведениям, полученным от респондентов, из-за высокой цены нефрита в Беларуси очень немногие китайцы (17,5%) носят нефритовые украшения. Например, девушки обычно носят на руке нефритовый браслет, или цепочку на шее с нефритовой подвеской. Женщины обычно предпочитают, чтобы на нефритовой подвеске было изображение Будды, мужчины – Бодхисаттвы Гуань-инь. Считается, что Гуань-инь придает мужчине милосердие и сострадание, а в образ Будды вкладывают стремление женщины к широкой душе. В китайских буддийских легендах Гуань-инь и Будда также оберегают человека от опасностей. В народных верованиях Гуань-инь управляет дождем, спасает от горя, избавляет от бед и способствует плодородию. У изображения Будды

Майтреи большой живот и веселая улыбка, которые символизируют великодушие и жизнерадостность.

Кроме рассмотренных украшений, в Беларуси верующие китайцы или любители китайской традиционной культуры приобретают буддийские четки, которые сделаны из нефрита, серебра, янтаря или ароматного дерева [3].

В белорусских магазинах предлагается достаточно широкий выбор украшений, которые нравятся китайцам. Среди китайцев пользуются большой популярностью украшения из таких материалов, как золото, янтарь и различные цветные камни. В отличие от китайского золота, имеющего желтый цвет, в Беларуси можно купить золото с красноватым оттенком. Такой особый оттенок привлекает интерес многих китайцев. При этом, белорусские украшения отличаются оригинальным дизайном, который привлекает китайцев необычным для них стилем, отличным от того, к которому привыкли в Китае. Китайцы с удовольствием покупают для себя или для близких людей белорусские украшения в качестве подарка. В белорусских украшениях также присутствуют разнообразные изображения креста. Немногие китайцы ценят их символическое значение для защиты от нечистой силы и носят их на шее (12.7%) [3].

Подводя итоги, следует отметить, что в последнее десятилетие белорусские китайцы сохраняют этнические традиции культуры украшений. В число этих украшений включаются предметы из золота, серебра и нефрита. Значительное внимание уделяется эстетической функции украшений. В то же время, символическое значение украшений не уступает своего места, играет важную роль в их жизни. При этом, выходцы из Китая постепенно заимствуют элементы белорусской культуры, приобретая предметы ювелирного и декоративного искусства.

Литература

1. Талисман в виде замочка долголетия и «Одежда ста семей» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://russian.cri.cn/travel/folk/394/20180330/110189.html>. – Дата доступа: 01.09.2020.

2. Zhu, Yifang. The research on tradition of Chinese jades culture: дис. ...канд. филол. наук / Yifang Zhu. – Beijing, 2008. – 262 p.

3. Архив Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси. – Ф. 6. – Оп. 14. – Д. 250.

Чжан Юйнин

(Республика Беларусь, г. Минск)

ДОСТИЖЕНИЯ БЕЛОРУССКО-КИТАЙСКИХ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ В ОБЛАСТИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В 2010-Х ГГ.

Республика Беларусь и Китайская Народная Республика установили дипломатические отношения 20 января 1992 года. Это позволило постоянно развивать культурные связи, организовывать Дни национальных культур дружественных стран, отмечать, при помощи художественных выставок и встреч, важные годовщины и праздники, которые объединяют и вызывают взаимное уважение и признание. На протяжении 2010-х годов организованы многочисленные художественные выставки, поездки и встречи, пленэры и мастер-классы китайских и белорусских художников в формате культурного обмена, к которым были привлечены многие выдающиеся и совсем еще молодые творческие личности, государственные и общественные организации, учреждения образования и культуры.

Благодаря этому, художественные белорусско-китайские связи за десятилетие последовательного развития достигли принципиально нового творческого уровня, который можно определить, как активное художественное взаимодействие в области изобразительного искусства. Оно обуславливает наиболее интегрированный процесс взаимных контактов, связей, решений, которые проявляются в инновационных формах и в совместных проектах, приводящих к значительным творческим достижениям, совершенствующим современное изобразительное искусство дружественных стран.

В результате активного проведения художественных выставок, расширения дружеских контактов, творческих поездок на принципиально новый уровень поднялось китайско-белорусское взаимодействие в области изобразительного искусства. В начале 1990-х годов трудно было даже предполагать, что в последующие десятилетия могут быть реализованы многие творческие инициативы, апробированы смелые художественные идеи, которые носят ярко выраженный инновационный характер. Их появление и развитие было обусловлено большой увлеченностью белорусских и китайских деятелей культуры и искусства в достижении своих новаторских задач, которые наиболее осуществимы и ценны в условиях дружественных межгосударственных отношений.

Важнейшим международным событием, которое определило значимость новых творческих инициатив, было проведение в Шанхае в период с 1 мая по 31 октября выставки ЭКСПО-2010. Тема выставки под девизом «Лучше город – лучше жизнь» включала разнообразие городской культуры, городскую экономику, инновации в области городской науки и техники, улучшение условий жизни, процесс урбанизации.

В этом глобальном мероприятии, среди двухсот стран и пятидесяти семи международных организаций, приняла участие Беларусь. Белорусский павильон находился на Площади Европы в самом центре выставки. Площадь павильона, предоставленного китайскими организаторами выставки на безвозмездной основе, составляла тысячу квадратных метров.

Белорусские участники выставки также получили от китайских организаторов построенное ранее здание для размещения экспозиции. Его внешний вид был достаточно скромным: обычный прямоугольный фасад, соответствующие ему боковые стены и тыльная сторона. На заседании организационного комитета выставки, по предложению минских архитекторов, было принято весьма оригинальное решение: превратить большие плоскости стен в живописно-монументальную панораму белорусских городов. Осуществление этого проекта смело взял на себя творческий дуэт минских художников: Игорь Римашевский и Людмила Щемелева. Среди их живописных работ есть большое количество городских пейзажей, выполненных в красочном стилизованно-декоративном стиле.

Без излишних согласований и формальностей художники приступили к работе. На основе своих пейзажных мотивов они создали монументальную композицию, которая охватывала две стены размерами 34 м х 12 м и две стены – 24 м х 12 м. Главный вход был акцентирован изображением здания столичного Дворца профсоюзов в классическом стиле 1950-х годов. От него, как композиционного центра, в ритмической уравниваемости, размещались другие характерные для Минска и других городов Беларуси памятники архитектуры разных столетий. Нашлось место и голубым рекам, и условно-обобщенным природным ландшафтам.

В течение нескольких месяцев художники переносили очертания грандиозной композиции на отдельные панели (1,5 м х 1,5 м) и закрашивали их при помощи акрила. После завершения работы панели были соединены в общую композицию. С большой высоты их точную съемку сделал известный белорусский фотохудожник Сергей Плыткевич. Затем панорамная композиция была напечатана на специальном материале. Таким образом, все четыре стены, в конечном итоге, оказались покрыты грандиозным баннером с изображениями белорусских городов [1, с. 136–137].

Подобного художественного решения по эстетически-ознакомительным и внушительным размерам в печатном увеличении раньше не было в современном белорусском искусстве. Можно сделать вывод, что шанхайская выставка дала возможность апробации новых подходов в синтезе изобразительного искусства и современных технологий, что может получить свое развитие в дальнейших белорусско-китайских выставочных проектах.

Следует отметить, что такое образное решение произвело большое впечатление на более чем пяти миллионное количество посетителей белорусского павильона, который был в центре внимания и привлекал своим содержательным празднично-живописным видом [1, с. 136]. Его художественное решение давало очень хорошее первое представление о Беларуси, которую в Китае не все еще знают, не представляют ее архитектурных особенностей.

Также необходимо отметить и значимость искусства малых форм в укреплении больших творческих связей. На Международной выставке гравюр и экслибрисов, проведенной в китайском Тяньцзине (2010), были представлены пятьдесят работ Ю. Яковенко, что вызвало большой интерес к современной школе белорусской графики [2]. Выпускник БГАИ является признанным мастером офорта далеко за пределами Беларуси. Успешное участие Ю. Яковенко на выставке в одном из крупнейших культурных центров КНР еще больше укрепило его международную известность.

Большую организационно-концептуальную роль сыграл в налаживании совместных творческих встреч и экспозиций Виктор Буря, посол РБ в КНР в 2011–2016 годах. Он принимал участие в работе по подготовке выставки «ЭКСПО- 2010» в Шанхае. С 2011 года дипломат В. Буря проводил работу по налаживанию связи с известными китайскими художниками (Ао Тэ, Яо Чжихуа, Яо Щаохуа и др.). Посол Республики Беларусь в Китайской Народной Республике В. Буря был автором идеи выделения в здании Посольства Беларуси зала для проведения дружеских встреч, организации совместных выставок и презентаций на регулярной основе.

Таким образом, одно из помещений Посольства превратилось в Белорусский зал, в котором была создана образная атмосфера причастности к культурной среде далекой от Китая страны. Минская художница Илона Кособуко расписала в 2015 году одну из торцевых стен зала характерными для Беларуси пейзажными и архитектурными мотивами [1, с. 195–196].

С того времени на фоне созданной росписи обычно проводятся самые разнообразные торжественные мероприятия (презентации книг «Китай глазами белорусов» и «Беларусь глазами китайцев» и др.). Здесь была проведена в 2015 году совместная выставка В. Прокопцова и Син Дунвана, посвященная столетию музея «Гугун» в Пекине.

Новой культурной инициативой стало проведение в Белорусском зале Посольства в апреле 2017 году белорусско-китайской выставки произведений художников «Арт-стена» [3]. Среди ее участников – Л. Щемелев, В. Товстик, В. Прокопцов, В. Шкарубо, М. Исаенок, И. Бархатков, Яо Чжихуа, Ван Сицзин, Шань Цзя, Яо Шаохуа, Цуй Цзинчжэ, Чэнь Моу, Ма Цзэжэнь. Организаторами совместной выставки стали: ПРБ в КНР, НХМРБ, БКТС и др. Тот факт, что художники, уже известные своим участием в творческом обмене между Минском и Пекином, стремятся и дальше быть вместе на совместных выставках, свидетельствует о том, что идея таких новых форм взаимодействия является актуальной и перспективной.

В сентябре – октябре 2017 года в Художественном музее Пекина – столице Китая, состоялось VII Пекинское международное биеннале в контексте программы «Шелковый путь и мировая цивилизация». Крупнейшая выставка, благодаря значительному опыту проведения в Китае современных художественных экспозиций регионального, общенационального и международного характера, позволила объединить в своей

экспозиции шестьсот одно произведение живописи, графики, скульптуры, арт-дизайна, художественной фотографии. В выставке приняли участие пятьсот шестьдесят семь авторов из ста двух стран всех континентов; из общего количества представленных на биеннале произведений, четыреста одиннадцать принадлежат иностранным авторам, сто девяносто – китайским, что определяется широким международным форматом творческого проекта[4].

От Беларуси по приглашению организаторов свои живописные композиции представили минчанка Илона Кособуко «Помню тебя», Валерий Сидоркин из Мозыря «Возвращение домой», а также скульптор Максим Петруль «Контрбаланс-3». Таким образом, участие белорусских художников в международных выставках 2010-х годов, организованных в КНР, становится закономерным явлением, обусловленным большим совместным экспозиционным опытом и участием в программе «Один пояс, один путь».

В 2010-х годах в Беларуси были организованы и проведены в контексте Дней культуры и празднования памятных дат больших исторических событий многочисленные выставки китайских художников, создающих свои произведения в жанрах традиционной живописи «гохуа» и в технике акварели. Эти выставки проходили в выставочных залах Национального музея истории и культуры Беларуси, Национального художественного музея Беларуси, Республиканской галереи Белорусского союза художников, а также в выставочных залах Витебска, Могилева и Гомеля.

В сентябре-октябре 2011 года для координации действий по художественному обмену между двумя странами Беларусь посетила творческая делегация из города Тяньцзинь, в которой были ведущие художники и каллиграфы, кураторы и искусствоведы: Ван Сицзин, Би Фуцзянь, Хо Чуньян, Яо Шаохуа, Шань Цзя, Хуан Янь, Яо Кунь, Дун Кэчэн и др. Была открыта выставка и проведен мастер-класс по китайской каллиграфии и живописи в Республиканской выставочной галерее Белорусского Союза художников. Эта творческая встреча стала организационным примером для проведения последующих китайских выставок 2010-х годов.

Двадцатилетие установления дипломатических отношений между РБ и КНР было торжественно отмечено в январе 2012 года в РХГБСХ проведением выставки пятнадцати современных китайских мастеров Центрального института каллиграфии и живописи Музея истории и культуры КНР в Пекине. Среди них – Ли Баолин, Ма Чжэшэн, Нима Чэжэн, Ван Юшан, Ху Юнкай, Чэн Кэюн и др., которые, являясь новаторами в создании пейзажных, растительных, зооморфных, антропоморфных, аллегорических композиций, где традиционные образы и мотивы приобретают, при помощи уверенной кисти мастера, свободную и современную трактовку[5].

В НХМРБ в марте–апреле 2012 года были торжественно открыты две экспозиции: персональная выставка «Очарование Востока» живописца Сяо Юй с мотивами лотосов и горных пейзажей Южного Китая; выставка картин-свитков «Весна души» из коллекции музея (Сюй Бэйхун, Ми Вэньцзэ), а также работ Сяо Юя из серии листьев и цветов лотоса, подаренных музею.

Программу торжеств завершила в июне 2012 года в РХГБСХ групповая выставка современных художников из города Сиань «Душа Чананя». На ней были представлены пятьдесят произведений живописцев: Ван Сицзина, Ли Ятина, Ван Бэнь, Ван Цзяньшу, Ян Шуанлина и др., показавших на своих полотнах пейзажные достопримечательности провинции Шэнси.

Как продолжение большого выставочного проекта, в сентябре 2013 года в РХГБСХ были представлены работы уже известных в Беларуси мастеров Яо Шаохуа, Хо Чуньяна, Дун Кэчэна, Хуан Яня, Шань Цзя и др. В марте 2014 года в Музее БГАИ была проведена выставка горных мотивов Ван Юйгена и Гао Цзиньсуна. В апреле 2014 года в НХМРБ экспонировались живописные работы анималистического жанра У Циньяна.

Китайские художники провели ряд выставок в честь семидесятилетия Великой Победы. В марте 2015 года в НХМРБ состоялась выставка известного живописца и каллиграфа Лян Юнхэ. Среди сорока шести выставленных работ доминировала картина «Цветы и птицы».

Шестого июля 2015 года в НХМРБ состоялось открытие выставки из сорока работ в стиле живописи «гохуа», на которую приехал один из авторов, известный художник Яо Чжихуа в составе большой делегации деятелей культуры из Пекина и Сучжоу. Координатором выставки был Игорь Бабак, представитель торгово-промышленной палаты Беларуси, который сыграл значительную роль в организации и проведении обменных выставок 2010-х годов.

В проведении персональных выставок живописи 2010-х годов наиболее активно проявили себя китайские художники Ао Тэ и Цуй Цзинчжэ, неоднократно побывавшие в Минске, Бресте, Могилеве, Гомеле, внесшие важный вклад в белорусско-китайское взаимодействие своими мастер-классами, участием в конкурсах, встречах с творческой молодежью и т. п.

Завершением десятилетия активной организации выставок традиционной китайской живописи стала шанхайская экспозиция «Дух шелкового пути». Она проходила в контексте белорусско-китайской программы «Один пояс и один путь» в августе 2019 года в РХГБСХ, накануне празднования в Беларуси семидесятилетия образования КНР и выявляла новые возможности культурного взаимодействия в популяризации древних духовных традиций в современном мире [6].

В результате проведенных выставок, творческих встреч, мастер-классов и других художественных проектов 2010-х годов, в Республике Беларусь на принципиально новый качественный уровень поднялись знание и понимание традиций и новаторства китайской национальной живописи. Стали известными имена многих современных художников из Пекина, Сианя, Шанхая и других крупных художественных центров, среди которых есть живописцы, получившие мировое признание. Были по достоинству оценены мастерство и образная глубина их произведений, стремление к новым творческим решениям, как в жанрах «гохуа», так и в акварели, в которых есть осознанная профессиональная ориентация как на китайские, так и на европейские художественные достижения разных стилей и направлений.

Двадцатилетний период успешного проведения выставок китайского изобразительного искусства в Беларуси привел к возникновению новой художественной традиции проведения подобного рода выставок, имеющих неограниченные перспективы развития. Взаимодействие белорусских и китайских художников осуществлялось на протяжении большого периода развития дружественных отношений двух географически отдаленных стран и установления между ними стратегического партнерства. Оно является значительным творческим явлением в современном искусстве, объединяющем большое культурное пространство.

Художественные достижения выдающихся мастеров старшего поколения получили новые высокие оценки, оказывающие воздействие на творческие идеи их последователей. Многие живописцы, графики и скульпторы сумели обратиться в своем искусстве к актуальным темам, выразить свое отношение к важным жизненным проблемам, утвердить свою новаторскую роль в художественном процессе, найти авторский стиль и уверенно развивать инновационные формы современного творчества.

Значительные совместные результаты деятельности многочисленных художников служат свидетельством того, что для искусства, мотивированного идеями дружбы и взаимопонимания, не существует непреодолимых границ и расстояний. Большие возможности для свободного и убедительного выражения важных и объединяющих идей в искусстве связаны также с высокой профессиональной подготовкой и неограниченным

рукотворным опытом, чем обладают все белорусские и китайские художники, активные участники творческого взаимодействия.

Многое, что было на высоком уровне организовано, талантливо создано и широко продемонстрировано на разноплановых белорусско-китайских художественных презентациях в программах творческого обмена с многочисленными примерами разных видов и направлений изобразительного искусства, еще требует своей систематизации, обобщения, объективных искусствоведческих характеристик и оценок.

Это будет способствовать дальнейшим творческим достижениям многозначительного и прогрессивного художественного явления, каким является белорусско-китайское взаимодействие в сфере изобразительного искусства. Для воплощения в жизнь значительных художественных идей, которыми оно укрепляет процесс доверия и взаимопонимания между странами, ставшими на путь стратегического партнерства во всех сферах тесного сотрудничества, не существует непреодолимых границ и расстояний в трансконтинентальных культурно-интеграционных координатах, что актуально и важно для современного искусствоведения.

Литература

1. Белорусско-китайские отношения в воспоминаниях белорусских послов : к 25-летию установления дипломатических отношений / сост. А. Тозик ; под общ.ред. А. А. Тозица. – Минск : Звезда, 2017. – 216 с.

2. Выставка эскизов Юрия Яковенко в Цяньцзине в 2010 г. [Электронный ресурс] // Сайт «ВанъиЮэду». – Режим доступа: <http://news.163com/10/0515/1966OETNVM000146BC/html>. – Дата доступа: 20.05.2018.

3. А. Гришкевич – БЕЛТА [Электронный ресурс] / Белорусско-китайская выставка современной живописи «АРТ-стена». – Режим доступа: <https://www.belarus.by/ru/press-center/press-release/юзов>. – Дата доступа: 09.04.2018.

4. Об участии в 7-ом Пекинском международном биеннале [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://china.mfa.gov.by/ru/embassy/news/>. – Дата доступа: 15.07.2018.

5. Чжан, Юйнин. Новые аспекты творческого диалога культур. 3 попытки правдоподобия выставки китайских живописцев на пачатку 2010-х гг. / Чжан Юйнин // Родное слово. – 2010. – № 12. – с. 84–87.

6. Чжан, Юйнин. Пути китайской реалистической живописи к творческому диалогу с белорусским искусством / Чжан Юйнин // Артэфакт. – 2015. – № 4. – с. 77–83.

Чжао Дундун

(Республика Беларусь, г. Минск)

СПЕЦИФИКА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ОПЕРЫ В ИНТЕРНЕТЕ

Музыкальный театр широко репрезентирован в экранной культуре. Он уже давно покинул традиционную сцену в пользу альтернативных социальных и медийных сред, таких как кино, телевидение, интернет. Современным ценителям оперы не обязательно ходить в оперный театр, чтобы насладиться искусством. Цифровые технологии и интернет позволяют посещать оперу, практически не выходя из дома. По этому поводу исследователь Елена Хохлова замечает следующее: «Опера прошла долгий путь от закрытых королевских спектаклей в XVII веке до всемирной бесплатной прямой трансляции на YouTube, от недолговечных спектаклей, поставленных не более, чем на сезон в XVIII столетии, до записей, воспроизводимых снова и снова на различных носителях (VHS, DVD, Blu-ray), от охвата местного сообщества в XVIII и XIX веках до содействия виртуальным глобальным сообществам в социальных сетях; от сезонного бронирования лож и подписки на билеты в XIX и XX веках до цифровой потоковой

подписки и услуг видео по запросу (VOD) и, наконец, от зрительного зала с ограниченным числом посетителей до многочисленных глобальных аудиторий, поглощающих сложное искусство на городских улицах, в кино и дома» [7, с. 12].

Трансляции музыкально-сценических спектаклей можно увидеть в кинотеатрах, на телевизионном экране, в интернете. Оперы экранизируются и фиксируются, становятся доступными на самых разных носителях. Это вполне объяснимо, с точки зрения распространения экранной культуры в современном мире, и говорит о том, что культура перешла, по словам К. Э. Разлогова, от книжной формы существования текста к экранной форме текста, к «подвижному» интерактивному экрану [3, с. 29]. Современные представления о таких сложных жанрах, как опера, формируются на основе экранных репрезентаций. Как отмечает В. А. Трепенко: «Спектакли, поставленные на сцене, специально созданные для нее, являются первообразами, оригинальными произведениями, соответственно, сценические показы относятся к процессу «презентации». Записанные на театральных, уличных и других площадках, перенесенные в цифровую среду интернет-порталов произведения, независимо от формы, содержания, продолжительности и целостности, являются репрезентрованными» [5, с. 206].

На протяжении всего своего развития экранная культура пребывала в поиске наиболее адекватных форм репрезентации произведений музыкального театра, его музыкально-сценических спектаклей. Несмотря на наличие ряда авторских типологий фильмов (Джека Борноффа, Доменика Жаме и др.), созданных на основе оперы на кино- и телеэкране, их объединяет общее представление о разделении фильмов по способу прочтения оперы. В результате, мы имеем либо сценический вариант оперы, либо авторскую режиссерскую концепцию оперной партитуры, – то, что исследователь Е. Н. Ногайбаева-Брайтмэн определила, как «трансляция» и «транскрипция». Трансляция предполагает съемку театральных спектаклей, воспроизведение оперного спектакля в момент его действия; а транскрипция «оригинальную форму спектакля, предполагающую самостоятельность режиссерской интерпретации и воплощения оперного произведения» [2, с. 9].

Интернет расширяет возможности популяризации «серьезного», классического искусства. Современные информационно-технологические средства позволяют представлять картину мирового оперного репертуара ведущих музыкальных сцен мира, которую составляют Ла Скала (Милан, Италия), Ковент-Гарден (Лондон, Великобритания), Гранд Опера (Париж, Франция), Метрополитен-опера (Нью Йорк, США), Венская государственная опера (Вена, Австрия). Как отмечает Чжан Кай, эти театры аккумулируют и демонстрируют новаторские постановочные и исполнительски-интерпретативные художественные идеи, которые, чаще всего, рождаются вне данных театров, но путем ангажемента – контрактно-творческого взаимодействия – полностью реализуются и широко транслируются, утверждаются, путем постановки на сценах вышеперечисленных театров [6, с. 64]. Статус современности оперного произведения, с точки зрения формы, общих исполнительских постановочных решений определяют соответствие актуальным социальным представлениям об эстетике и этическом строе оперного спектакля, запросам по отношению к оперной творческо-сценической практике.

Стремительное развитие информационных технологий увеличивает популярность интернет-трансляций ведущих площадок мировых оперных театров. Сегодня театры все чаще предлагают прямые трансляции своих спектаклей в интернете, и, можно сказать, что искусство оперы не просто ориентировано на экранные искусства, а скорее, находится в поиске новых возможностей «адаптации» к экранному формату. Современный музыкальный театр не мыслим вне своего существования на экране, также, как вне поисков адекватных сценических форм. Вместе с тем, по мнению культуролога А. В. Месяжиновой, опера обнаруживает превосходные основы для взаимодействия с мультимедийными технологиями, вопросы интерпретации и видоизменения

художественной формы, возникающие при обращении в цифровой формат записей постановок прошлого и их просмотре на современных устройствах (а смотреть можно постановки разных лет: к примеру, подписчикам приложения «Met Opera on Demand» предлагаются как записи прошедших в кинотеатрах трансляций последних лет, так и записи телетрансляций «старого» формата, начиная с конца 1970-х годов), требуют очень трепетного отношения [1, с. 81]. Использование электронных устройств позволяет современному зрителю воспроизвести практически любую запись, а также расставить, при этом, свои персонализированные художественные акценты.

Ведущая роль в проведении прямых трансляций спектаклей в формате HD в кинотеатрах принадлежит театру «Metropolitan Opera» (Met: Live in HD), начавшему трансляции в конце 2006 года. Инициатива их организации изначально исходила от генерального директора театра Питер Гелба, который подобным образом хотел «омолодить» публику театра и обратить на него внимание молодежи. К тому же, финансовые затраты на показ во всемирной паутине значительно меньше, что делает «посещение» электронного оперного театра более доступным и демократичным. Интернет позволяет театрам собрать большую аудиторию, нежели это можно сделать фактически.

Привлекательность прямых трансляций в кинотеатрах заключается и в имитации «подлинности» спектаклей. Зрительный зал кинотеатра конструктивно схож с залом музыкального и драматического театра. Он также является общественным местом, где зритель сидит в окружении других людей. Съемка десятью – двенадцатью камерами высокого разрешения, включая роботизированную камеру, отслеживающую действие вдоль сцены, придает зрелищу живость, создает иллюзию подлинности происходящего [8, с. 27].

Примеров онлайн трансляций в Беларуси зафиксировано немного. Просмотр постановок театра Метрополитен Опера доступен в рамках проекта Theatre HD, который реализуется на территории Минска последние пять лет. Первый показ оперы «Трубадур» Дж. Верди в постановке прославленного театра состоялся в зрительном зале кинотеатра «Центральный» 3 октября 2015 года. На первые показы, среди которых, была и прямая трансляция самого ожидаемого в истории спектакля «Гамлет: Камбербэтч», билеты были раскуплены достаточно быстро. Всего за сезон 2015–2016 годов в Минске на пяти площадках показали тридцать три постановки, из них пятнадцать – во время прямых трансляций. Благодаря проекту, белорусский зритель смог посмотреть спектакли музыкальных и драматических театров Нью-Йорка, Москвы, Лондона.

Музыкальные театры Беларуси – Национальный академический Большой театр оперы и балета Беларуси, Белорусский государственный академический музыкальный театр не осуществляют прямых трансляций в интернете. Сайты музыкальных театров (www.bolshoibelarus.by, www.musicaltheatre.by соответственно) ориентированы на получение необходимой информации об истории и современном состоянии театров, их репертуаре. К сожалению, на самих сайтах также, как и на официальных YouTube каналах музыкальных театров, не предусмотрен просмотр спектаклей (исключение составляют малочисленные промо-ролики и трейлеры продолжительностью до трех минут на YouTube канале БГАМТ). (К примеру, на сайте Венской оперы <https://www.staatsoperlive.com/vod> в разделе «Видеотека» доступен платный просмотр спектаклей разово или по подписке). Изредка спектакли из текущего репертуара можно увидеть во время юбилейных торжеств или в рамках фестивалей искусств в телеэфире канала «Беларусь-3», соответственно, эти произведения становятся доступными онлайн в интернете, поскольку канал ведет вещание в сети [5, с. 208]. Так, в декабре 2019 года, во время проведения Минского международного Рождественского форума, была записана опера Ж. Бизе «Кармен» в постановке Г. Л. Галковской (дирижер-постановщик А. И. Галанов). Отсутствие онлайн трансляций музыкальных театров Беларуси, на наш взгляд, объясняется ни не востребованностью музыкально-сценических спектаклей у

зрителей в интернете, а скорее, опасением, что это может повлиять на заполняемость зрительных залов театров, и привести к материальным потерям.

Шагом вперед на пути к освоению оперой цифрового пространства стало проведение первого в истории цифрового фестиваля оперы (DigitalFestivalO), который был организован и проведен в мае 2020 года компанией Opera Philadelphia при поддержке некоммерческой организации Knight Foundation. В рамках фестиваля бесплатно были доступны к просмотру оперы современных композиторов из репертуара театра оперы Филадельфии.

Осенью 2020 года американская компания «Opera Philadelphia» планирует начать трансляцию специализированного канала «Opera Philadelphia Channel». По замыслу организаторов, в сезон 2020–2021 годов эта глобальная вещательная платформа сделает оперу доступной для телевизионного и интернет-пользователя. Канал будет доступен для просмотра на компьютерах и мобильных устройствах, а также на экранах телевизоров через Chromecast и приложение Opera Philadelphia Channel на Apple TV, Android TV, Roku и Amazon Fire TV [8]. Трансляцией спектаклей и мощной серии круглых столов, лекций, панельных дискуссий и образовательных программ мы стремимся создать пространство инклюзивности и принадлежности среди людей в городе Филадельфия и любителей оперы по всему миру.

Помимо прямых трансляций в кинотеатрах, опера репрезентирована в проектах каналов, осуществляющих прямые трансляции в глобальной сети. Среди белорусских каналов культурно-просветительскую миссию осуществляет телеканал «Беларусь 3». Примечательным стал совместный проект Белтелерадиокомпания и Большого театра Беларуси, приуроченный к семьдесят пятой годовщине Победы в Великой Отечественной войне. Он был доступен для просмотра в прямом эфире на телевизионном канале «Беларусь 3», и в интернет-пространстве (на сайте www.3belarus.by и сайте Белтелерадиокомпания www.tvr.by). Для раскрутки проекта в апреле 2020 года Белтелерадиокомпания запустила паблик под хэштегом #ЗОЛОТОЙФОНДБТ на двух платформах: ВКонтакте и Facebook.

Для онлайн-просмотра, в рамках совместного проекта Белтелерадиокомпания и Большого театра Беларуси, были отобраны примечательные оперные и балетные постановки, записанные Белорусским телевидением на протяжении последних пятидесяти лет. Это опера Ж. Бизе «Кармен», вокально-хореографическое представление «Кармина Бурана» К. Орфа, балеты А. П. Петрова «Сотворение мира», А. Ю. Мдивани «Страсти (Рогнеда)» (1996 г.), П. И. Чайковского «Щелкунчик» (1998 г.) и другие.

Театры оперы эксплуатируют функциональные возможности социальных медиа (Twitter, Facebook, YouTube и др.), которые повышают вовлеченность сообществ в культурный процесс и повышают эффективность маркетинга [4, с. 451]. Весьма эффективным является ведение онлайн-дневников, например, на блог-платформе «Живой Журнал».

Итак, благодаря интернету и при помощи различных электронных устройств, современная зрительская аудитория получила возможность потреблять оперу в доступном формате. В связи с ростом независимости в помещении театра, зрители получили больше возможностей манипулировать цифровым оперным продуктом и формировать свой опыт, в соответствии с личными потребностями и нуждами. Традиционные способы продвижения и доставки оперы к ее новой глобально распределенной аудитории претерпевают изменения. Театры оперы постепенно внедряют в свою практику социальные медиа, и за счет этого расширяют свой охват по всему миру.

Литература

1. Месянжинова, А. В. Искусство оперы: вариативность художественного языка экранных форм / А. В. Месянжинова // Вестн. ВГИК. – 2014. – № 4. – с. 72–83.

2. Ногайбаева-Брайтмэн, Е. И. Опера на экране: принципы воплощения: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Е. И. Ногайбаева-Брайтмэн, Магнитог. гос. консерватория. – Магнитогорск, 1998. – 23 с.
3. Разлогов, К. Э. Искусство экрана / К. Э. Разлогов. – М. : РОССПЭН, 2010. – 287 с.
4. Степанов, В. А. Стратегии использования пользовательского контента в медийных проектах / В. А. Степанов // Журналістыка–2015: стан, праблемы і перспектывы : матэрыялы 17-й Міжнар. навук.-практ. канф., 12–13 ліст. 2015 г., Мінск / рэдкал. : С. В. Дубовік (адк. рэд.) [і інш.]. – Вып. 17. – Мінск, 2015. – с. 451–455.
5. Трапянок, У. А. Спецыфіка рэпрэзентацыі драматычных спектакляў у Інтэрнэце / У. А. Трапянок // Культура Беларусі: рэаліі сучаснасці : Нацыянальная культура ў зменлівым свеце : матэр. IV Міжнар. завочнай навук.-практ. канф. (Мінск, 24 снежня 2015 г.) ; Інстытут культуры Беларусі. – Мінск, 2015. – с. 206–210.
6. Чжан, Кай. Современный оперный театр как художественное явление и категория музыковедческого дискурса: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Кай Чжан ; Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой. – Одесса, 2017. – 186 с.
7. Khohlova, E. Opera Houses Online: Marketing Sophisticated Art in the Age of Big Data and Social Media: Thesis (Ph. D.) / E. Khohlova ; Masaryk University, Department of Musicology. – Brno, 2019. – 139 p.
8. Opera Philadelphia [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.operaphila.org>. – Date of access: 20.08.2020.
9. Smolov Levy, D. Democratizing opera in America, 1895 to the present : Thesis (Ph. D.) / D. Smolov Levy ; Stanford University, Department of Music. – Stanford, 2014. – 391 p.

Чжоу Кэсинь
(Республика Беларусь, г. Минск)

ЗНАЧЕНИЕ СИСТЕМЫ СТАНИСЛАВСКОГО ДЛЯ ПОДГОТОВКИ КИТАЙСКОГО АКТЕРА

В 1916 году издательство «Шанью» выпустило книгу Слоя Цзяцина «История западного театра», в которой впервые в Китае упоминалось имя Константина Сергеевича Станиславского. Книга достаточно подробно рассказывала о самом Московском художественном театре, тогда как Станиславский практически не упоминался. Однако уже в двадцатых годах минувшего столетия, известный ученый Чжан Пэнчунь вернулся из СССР и часто выступал с речью «Увиденное, услышанное и понятое в СССР», в которой особое внимание уделял фигуре К. С. Станиславского [1, с. 211].

В начале XX века в Китае происходит становление драматического театра. Однако, это становление было связано с определенными трудностями, такими, как «неподготовленность зрителей», «экономические затруднения», «отсутствие надлежащего обучения» [4, с. 351]. Именно в это время театральные круги Китая проявляют интерес к русской театральной школе. Такую заинтересованность можно объяснить несколькими факторами. Так, например, отсутствие методической базы в театральном образовании являлось серьезным препятствием для развития драматического театра в Китае. То есть, возникла необходимость создать программу обучения драматического артиста в системе театрального образования. Кроме того, благодаря международным гастролям МХАТ, а также широкому распространению системы Станиславского, уже к тридцатым годам минувшего столетия русское театральное искусство стало известно во всем мире.

Процесс имплементации идей русской театральной школы в китайскую начался с тридцатых годов прошлого века и продолжается по настоящее время. Вместе с тем, следует уточнить, что данный процесс осложнялся многими факторами. Например, в то

время существовала проблема адекватных переводов полных трудов К. С. Станиславского. Кроме того, большинство театральных школ не имело контактов с педагогами российской театральной школы, поэтому, на основании выборочных переводов представлялось невозможным полностью разъяснить все положения системы К. С. Станиславского. Китайские педагоги не имели возможности в полном объеме ознакомиться с трудами К. С. Станиславского, что препятствовало целостному пониманию его идей. Между тем, сама специфика китайского менталитета, философии значительно осложняли применение принципов системы К. Станиславского в китайской педагогике. Следует отметить, что на сегодняшний день существует огромное количество интерпретаций, часто противоречащих друг другу.

Со дня своего образования, Китайская Народная Республика поддерживала тесные связи с Советским Союзом, правительство оказывало содействие программам культурного обмена. Поэтому в 1950-60-е годы в китайских драматических театрах было довольно спектаклей, поставленных по пьесам советских авторов. Такие спектакли появлялись в постановке китайских режиссеров, получивших образование в советских, чаще всего, московских, университетах, а также советских режиссеров. В период культурной революции развитие драматического театра в Китае переживало сложный период, однако уже в конце 1970-х годов известные театральные деятели в Китае призвали восстанавливать национальный драматический театр. Вновь возникла необходимость систематизировать методическую базу.

Метод К. С. Станиславского представляет собой систему обучения актеров, состоящую из различных техник, позволяющих актерам создавать правдоподобные персонажи и поставить себя на место персонажа. Система Станиславского – это система профессиональных знаний, включающая в себя исполнительскую, режиссерскую, драматургическую педагогику и методы драматургической системы; это обобщение жизненного опыта Станиславского в творчестве и преподавании, а также его опыта в области драматического искусства. Станиславский считает, что человеческая природа обладает неограниченным потенциалом. Он часто просил актеров начинать с себя, поместить себя в подсознание через сознание. Одним из базовых принципов методики К. Станиславского является принцип «Данные обстоятельства», под которым понимается набор ситуационных условий, оказывающих влияние на действия персонажа. Актеру необходимо на сознательном уровне проанализировать данные условия для того, чтобы более глубоко понять мотивацию действий персонажа [3, с. 438].

В то же время, Станиславский придает большое значение актерскому мастерству, и на этом основании выдвигает комплекс приемов воздействия на актерское тело и тренировки. Система, получившая название по имени ее создателя, полностью не исключает импровизацию в спектакле, поскольку это является формой выражения творческой личности актера. Впервые система превратила театральное исполнительское искусство актерской подготовки в целостную научную систему, что, естественно, оказало влияние на весь мир.

Система Станиславского сыграла важную роль в содействии развитию и китайской драматургии. В Китае в 1938 году начали практически применять данный метод. Хуан Цзолин с супругой Дань Ни получили актерское образование в Лондоне). В 1938 году, после возвращения в Китай, они приняли приглашение Чунцинского государственного театрального училища для проведения теоретических занятий по системам европейской режиссуры и актерского мастерства [2, с. 24]. Дань Ни начала выборочно использовать методы системы К. Станиславского, делая акцент на том, чтобы актер в повседневной жизни привыкал наблюдать за людьми и анализировать события, тем самым, накапливая жизненный опыт. Кроме того, она использовала метод подражания животным, чтобы развивать у студентов воображение. Помимо всего прочего, педагог Дань Ни уделяла большое внимание методам расслабления мышц. В то время применение данных методик

вызвало большой интерес в китайских театральные кругах. Следует уточнить, что на практике многие упражнения из тренинга были использованы неточно, и, тем не менее, это положило начало развитию театрального воспитания актера в Китае. После этого многие театральные школы в Китае также добавили в учебную программу актерские тренинги, на которых использовались основные принципы системы талантливого К. С. Станиславского.

В основном, использовались упражнения, которые описаны в известном труде К. Станиславского «Работа актера над собой», которая является, на сегодняшний момент, базовой книгой для актера, так как на ее страницах автор передает собственные знания и опыт сценической работы. Заметим, что К. Станиславский придавал большое значение термину «проживание». Суть его заключается в том, что актеру необходимо проживать жизнь персонажа, как свою собственную. Это позволит зрителю забыть, что игра на сцене является нереальной жизнью, и будет содействовать более глубокому пониманию актерской сцены зрителем. К. С. Станиславский обращал внимание актеров на то обстоятельство, что основная ошибка начинающего артиста состоит в том, что он стремится копировать чувства и эмоции, что является в корне неверным, поскольку актер должен переживать данные эмоции на самом деле.

Большое внимание уделял К. Станиславский технике сценической речи, поскольку, по его утверждению, точная передача образа зависит от того, насколько точно соответствует голос актера голосу образа. Следовательно, сценическое искусство является необходимым условием для полной передачи актером образа персонажа. Вместе с тем, великий К. Станиславский умело использовал концепцию «Эмоциональная память», суть которой состоит в том, что актер обладает собственным эмоциональным опытом, на основе которого может вызвать в себе различные чувства. Более того, К. С. Станиславский использовал, помимо всего прочего, упражнения, направленные на мышечное расслабление, для того, чтобы в процессе игры свободно и уверенно выполнять различные движения [6, с. 133].

Также Станиславский подчеркивал важность общения и взаимодействия, поскольку одним из основных видов сценического действия является взаимодействие, в процессе которого раскрываются идея пьесы и характеры действующих лиц, иначе говоря, достигается главная цель

Однако, из-за неточностей перевода книги, китайские педагоги часто требовали от актеров использования данного принципа на сцене. Так, здесь можно привести пример возникшего недоразумения. Янь Чжэн отмечает, что в одной из сцен актер слишком затянул процесс «проживания», так, что уснул [7, с. 153]. Подобное недоразумение могло произойти из-за непонимания сути концепции и буквального перевода.

В процессе применения системы К. Станиславского в китайской театральной школе можно выделить определенные проблемы:

1. Политическое руководство пыталось соединить систему К. С. Станиславского с политическими тенденциями того времени, основными положениями правящей партии, что превратило в некоторых случаях творческий метод в политическое оружие. Так, например, в период культурной революции система была названа буржуазным пережитком, а приверженцы метода и творческая интеллигенция подверглись гонениям.

2. Неточный отрывочный (фрагментарный) перевод вызвал копирование упражнений из системы К. Станиславского, что было, скорее, подражанием без серьезного целостного понимания всей концепции, то есть, часто упражнения утрачивали смысловое содержание.

3. Нехватка профессиональных кадров, из-за чего не было возможности самостоятельно имплементировать требования методики К. С. Станиславского в учебный процесс воспитания актера.

4. Слишком сильная нацеленность на быстрый результат в процессе образования

актера, что не позволяло актерам осмысленно овладевать техникой (были пропущены многие этапы системы и использовались фрагментарные упражнения).

Тем не менее, данный период изучения «системы К. Станиславского» способствовал развитию китайского театра. В 1947 году Хун Шэнь в книге «Развитие китайского театра и театрального образования в Китае за десятилетний период японо-китайской войны» писал: «Десять лет всестороннего, энергичного изучения «системы» оказали свое серьезное влияние и привели к весьма благоприятным результатам, особенно в теоретической сфере актерской техники. Развитие и становление нового китайского театра во многом обязано учению Станиславского, этот факт невозможно отрицать» [5, с. 225].

Литература

1. А, Цзя. Система Станиславского и актерское искусство китайского традиционного театра / А. Цзя // Исследование литературы и искусства : Сб. статей. – Пекин, 1987. – 211 с.
2. Ли, Найчжэ. Хуан Цзолинь и Дань Ни в Чунцинском государственном театральном училище/ Найчжэ Ли // Театр. – Пекин : Театр, 1996. № 3 – с. 24–28.
3. Ли, Цыгуй. Сборник статей о режиссуре Ли Цыгуя, постановщике китайской традиционной оперы / Цыгуй Ли. – Пекин : Китайский театр, 1992. – с. 438–467.
4. Ма, Мин. Чжан Пэнчунь и китайская разговорная драма / Мин Ма // Один из создателей разговорной драмы на севере Китая. – Пекин : Чжунго сицзюй, 1995. – с. 351–352.
5. Хун, Шэнь. Развитие китайского театра и театрального образование в Китае за 10-летний период японо-китайской войны / Шэнь Хун // Сборник работ Хун Шэня. – Пекин : Китайский театр, 2000. – Т. 4. – с. 225–230.
6. Чжан, Пэнчунь. Тенденции советской драмы / Пэнчунь Чжан // Жизнь и литература. – Шанхай. – 1935. – № 1. – с. 133–150.
7. Янь, Чжэн. История системы Станиславского в Китае, к которой я имел непосредственное отношение / Чжэн Янь // Сборник статей по театральному искусству. – Шанхай. – 1979. – № 1. – с. 153–162.

Чигилейчик В.М.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ЭВОЛЮЦИЯ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА БЕЛАРУСИ НАЧАЛА XXI ВЕКА

Рубеж XX–XXI столетий обусловлен значительными переменами в области музыкального театра. Это вызвано тенденциями переосмысления классики, развитием развлекательного характера постановок, поисками новых сценических форм. На пороге реформ оказываются основополагающие жанры музыкального театра – опера и балет. Постановщики стремятся соединить в них современные тенденции и формы с классическими приемами, апробированными многими веками. Сегодня балетное искусство – это активно развивающееся явление. Динамичными и концептуальными являются режиссерские эксперименты в области современного балета. Чтобы понять специфику сценического языка данного жанра, обратимся к определению его понятия.

«Балет (от франц. *balletto* и лат. *ballo* – танцую) – вид театрально-музыкального искусства, в котором художественный образ создается с помощью хореографии, танцевально-пластического языка» [4].

По своей природе, балет является уникальным социокультурным явлением, имеющим исключительную силу воздействия на эмоциональную среду и интеллектуальную деятельность человека. Балетное искусство тесно связано с музыкой,

которая диктует выразительные постановочные средства, ритм, стиль, характер движений. Суть балетного действия передается через хореографические образы. Безусловно, балет является синтетическим искусством, объединяющим в себе, помимо музыки, хореографию, драматургию, изобразительное искусство, дизайн.

Специфика жанра заключается в том, что балет воспринимается, прежде всего, визуально. Это предъявляет особые требования к его сценическому решению. Перед балетмейстером или режиссером-постановщиком возникает сложная задача достижения образной выразительности при многих ограничениях, вытекающих из хореографической специфики балетного спектакля. Критериями оценки качества балетной постановки являются: действенность, музыкальность и соответствие условиям танцевального искусства. Перед постановщиком стоит задача воплотить не только сюжетную драматургию, но и творчески осмыслить музыкальную канву произведения.

На сегодняшний день в Беларуси действуют два музыкальных театра, в которых можно увидеть балетные спектакли: это Большой театр оперы и балета Республики Беларусь (далее – Большой театр Беларуси) и Белорусский государственный академический музыкальный театр (далее – Музыкальный театр). В их репертуаре, в основном, классические образцы балетного искусства: «Жизель» А. Адана, «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» П. Чайковского и др. Также репертуарная политика данных театров направлена, в том числе, и на воплощение балетов отечественных композиторов, а также балетов, посвященных национальным белорусским личностям, либо поставленным по отечественным сюжетам. К таким постановкам можно отнести спектакли: «Страсти (Рогнеда)» А. Мдивани (балетмейстер В. Елизарьев, Большой театр Беларуси, 1995), «Витовт» В. Кузнецова (балетмейстер Ю. Троян, Большой театр Беларуси, 2013), «Анастасия» В. Кузнецова (балетмейстер Ю. Троян, Большой театр Беларуси, 2018), «Титаник» О. Ходоско (балетмейстер С. Микель, Музыкальный театр, 2018). В афише этих музыкальных театров встречаются также балеты для детской аудитории. Среди них хотелось бы выделить «Три поросенка» С. Кибировой (балетмейстер М. Глеубаев, Большой театр Беларуси, 1991), «Маленький Принц» Е. Глебова (балетмейстер А. Тихомирова, Большой театр Беларуси, 2015), «Джеймс и Персик-великан» Е. Шиманович (балетмейстер С. Микель, Музыкальный театр, 2019).

Безусловно, белорусский балет и национальная балетная школа неразрывно связаны с именем народного артиста СССР Валентина Елизарьева. Его творческий метод позволил сформировать новый тип балетной драматургии, а также такое понятие, как «действенный танец», который рождается на стыке танца классического и абстрактного. Сценический язык В. Елизарьева характеризуется использованием многообразия пластики, тонким взаимодействием музыки, хореографической лексики и сценографии. Изменение событийного ряда его спектаклей основано на сквозном развитии действия, контрасте и гармонии отдельных эпизодов, многоплановости средств художественной выразительности. Постановки В. Елизарьева отличаются единством всех компонентов балетного спектакля, четкая выдержанность темы, разнообразная система музыкально-хореографических образов, оригинальная интерпретация темы и сюжета. Балетные спектакли В. Елизарьева поражают масштабностью использования визуальных средств сценической выразительности, количеством артистов, занятых в постановках, и прежде всего, масштабностью проблематики, волнующей автора.

Темы, затрагиваемые в постановках В. Елизарьева, – это вечные проблемы человечества: любовь к женщине, поиски себя, созидание личности, жажда совершенства, борьба добра со злом. Творчество В. Елизарьева – это, безусловно, прорыв к ассоциативным и философским формам высказывания в области хореографии. Среди самых знаковых постановок мастера, осуществленных на сцене Большого театра Беларуси, можно выделить следующие: «Сотворение мира» А. Петрова (премьера – 1976, восстановлен в 2019), «Спартак» А. Хачатуряна (премьера – 1980, восстановлен в 2017),

«Кармина Бурана» К. Орфа (1983), «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева (премьера – 1988, восстановлен в 2018). На сегодняшний день В. Елизарьев воспитал плеяду учеников, среди них следует выделить Р. Поклитару, В. Иванов, Ю. Мельничук, С. Микель, которые продолжают традиции мастера, но, обладая собственным неординарным мышлением, открывают в искусстве белорусского и зарубежного балета новые стороны и сценические формы.

В репертуаре Музыкального театра насчитывается девять балетных постановок. В сравнении со спектаклями Большого театра Беларуси, они не имеют такой масштабности. Постановщики используют довольно простые и распространенные средства художественной выразительности, присущие специфике данного жанра. При оформлении, в основном, предпочтение отдается живописным декорациям: рисованному заднику и одежде сцены. Основные акценты в постановках делаются на костюмы и грим, но и они являются шаблонными. В спектаклях используется минимальное количество реквизита. В условном жанре постановщики передают реальное бытовое место действия.

Например, в оформлении спектакля «Тысяча и одна ночь» Ф. Амирова (балетмейстер М. Алиева, сценограф И. Асланова, 2014) превалируют персидские пейзажи, иллюстрирующие народный восточный колорит. То же можно сказать и о балете «Клеопатра» Г. Шайдуловой (балетмейстер М. Алиева, сценограф И. Асланова, 2016). В спектакле используются элементы живописи Древнего Египта, отражающие эпоху произведения, пластический рисунок выстраивается на основе египетского национального танца, но кроме иллюстративности, такое решение не несет никакой смысловой нагрузки, поэтому образ спектакля не складывается воедино. Такое художественное решение представляется крайне устаревшим.

Подобные трактовки выглядят особенно архаично, если обратиться к мировой практике современного балета. В спектакле Английского Национального балета «Жизель» В. Ламаньи, основанном на музыке А. Адана (2018), режиссер и хореограф А. Хан предлагает абсолютно авторскую версию «Жизели», интерпретируя сюжет и музыку известного произведения, исходя из современных реалий. Видоизменяет постановщик и место действия: вместо живописной деревни и кладбища события разворачиваются в палаточном лагере и на заброшенном заводе. Особое значение режиссер уделяет мизансцене, психологическому жесту. Также хотелось бы отметить актерскую игру исполнителей, основанную на школе драматического театра, но при этом, не выходящую за рамки условного балетного жанра.

Образными являются сценография и костюмы данного спектакля, выполненные в телесной колористической гамме, которая прекрасно подчеркивает пластический рисунок спектакля. Яркое социальное расслоение героев отражено в контрасте серых, бесформенных костюмов крестьян и гротескных вычурных убранствах богатеев. Сценография представляет собой стену, на которой отчетливо видно множество отпечатков ладоней. Этот образ вызывает ряд ассоциаций: Стена плача, концлагерь, тюрьма и многое другое. Спектакль наполнен уникальной энергетикой, эпическим размахом происходящего и интимностью переживаний.

В афише данного театра фигурируют, в основном, классические балетные постановки: «Щелкунчик» П. Чайковского (2011), «Сон Дон Кихота» Л. Минкуса (2014), «Спящая красавица» П. Чайковского (2017). Однако в 2017–2018 годах в репертуаре Музыкального театра появляются балеты «Вишневый сад» Г. Свиридова, П. Чайковского, О. Ходоско (2017) и «Титаник» О. Ходоско (2018) (балетмейстер С. Микель, сценограф Л. Сидельникова), которые по своим постановочным приемам, тематике, сюжетной основе приближены к современному балету. В них присутствуют оригинальные поддержки, внесены изменения в традиционные движения. Также постановщиками была предпринята попытка видоизменения привычных для балетного жанра костюмов: в спектаклях нет классических пачек, силуэт танцоров подчеркивают удлиненные костюмы

свободного края, отражающие эпоху произведения. Но, пожалуй, кроме этих трансформаций требованиям современного балета больше ничего не отвечает. В основе оформления – также живописные декорации, хотя следует отметить эволюцию визуального образа в балете «Титаник» О. Ходоско. В его сценографии используется проекция, приближенная к 3D-технологии, а центром композиции является сложный многоуровневый станок, олицетворяющий образ корабля. Говоря об актерском воплощении материала, хотелось бы отметить, что мастерство труппы сводится к равнодушному исполнению балетных комбинаций. Возможно, все дело в недостаточном владении танцоров актерским мастерством и в необученности технике современного танца, который в последнее десятилетие набирает популярность и открывает огромные постановочные возможности, являющиеся на сегодняшний день актуальными и востребованными.

В последнее десятилетие в Беларуси получают распространение новые танцевальные направления, например, контемпорари, которое основывается на технике импровизации. Данный танцевальный стиль появился в Европе в 1970-е годы. Его основоположниками считаются танцовщицы М. Рамбер и М. Грэм, хореографы Р. фон Лабан и М. Каннингем.

«Контемпорари – это современный стиль экспрессивного танца, который может сочетать в себе черты нескольких жанров, таких, как современный танец, хип-хоп, классическая хореография и джаз» [6].

В Беларуси появилось определенное количество новых творческих коллективов и хореографов, развивающих это направление современного балета. Среди них хотелось бы выделить театр танца «Каракули», основателем которого является О. Лабовкина; театр современной хореографии «D.O.Z.SK.I» под руководством Д. Залесского. Также появилась танцевальная труппа, работающая в жанре современной хореографии, в Белорусском государственном молодежном театре. Молодые постановщики экспериментируют с формой современного балетного спектакля, движением, пластическими возможностями человеческого тела и их взаимосвязью с мыслью, идеей, образом. Огромное значение уделяется импровизации и энергии танцора, ее распределению и отдаче. Часто искусство современного балета носит перформативный характер: как правило, в основе не лежит конкретное драматургическое или музыкальное произведение. Среди балетмейстеров, практикующих современные хореографические техники, хотелось бы выделить О. Скворцову, О. Лабовкину, И. Широкову, В. Хрипач и др.

Искусство балета Беларуси развивается довольно противоречиво. Во многом оно консервативно, а во многом даже архаично. С одной стороны, классическая школа имеет свои многолетние наработки и достоинства, с другой стороны – ряд штампов и клише. Возможно, это связано с отсутствием балетмейстерских экспериментов при работе над постановками. Что касается современного балета Беларуси, то здесь, несомненно, есть яркие примеры, но процесс развития данного жанра проходит медленно и очень отстает от мировых тенденций. Неоспоримым остается факт того, что в концепции отечественного балетного искусства необходимо отказываться от устаревших на сегодняшний день средств художественной выразительности и искать новые формы визуального образа спектакля, возможно, принимая во внимание опыт зарубежных коллег.

Литература

1. Ванслов, В. О музыке и о балете / В. Ванслов. – М. : Памятники исторической мысли, 2007. – 332 с.
2. Дулова, Е. Балетный жанр как музыкальный феномен (русская традиция конца XVIII – начала XX века) / Е. Дулова. – Минск : Четыре четверти, 1999. – 378 с.
3. Карп, П. О балете / П. Карп. – М. : Искусство, 1967. – 226 с.

4. Энциклопедия Кругосвет [Электронный ресурс] / Балет. – Режим доступа: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/BALET.html. – Дата доступа: 12.08.2020.

5. Российский танцевальный портал [Электронный ресурс] / Современный танец Контемпорари: особенности и история стиля. – Режим доступа: <https://dancebook.ru/sovremennyj-tanec-kontemporari-osobennosti-i-istorija-stilja/>. – Дата доступа: 17.08.2020.

Чэнь Гуанлинь

(Республика Беларусь, г. Минск)

ПРОБЛЕМАТИКА «НАЦИОНАЛЬНОГО» В НАУЧНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МЫСЛИ КИТАЯ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

В научной литературе под дефиницией «национальное искусство» понимают художественное отражение особенностей культуры, быта, языка, нравов и обычаев, характера, экономической и политической жизни какого-либо народа. Однако в Большом толковом словаре китайского языка не дается определения термина «национальное искусство». Исторические источники также содержат не много сведений по толкованию данного понятия. Китайские ученые, рассматривая границы исследований национального искусства в аспекте различных отраслей знания (искусствоведения, этнологии, фольклористики, антропологии, эстетики, культурологии и пр.), расходятся по ключевым позициям обсуждения в зависимости от акцента собственных исследований и научного кругозора. Так, Цзинь Чжэ полагает, что под национальным искусством понимается «устойчивая и сформировавшаяся во всем государстве или нации художественная форма, которая может выражать характерные национальные черты и передавать национальный дух» [2, с. 109]. А Ян Дэюнь считает, что «художественные формы, художественные традиции, созданные, сформированные и развившиеся в одной нации, государстве являются частью общей культуры этой нации и государства. Они обладают характерными отличиями истории и культуры этой нации и государства. Такое искусство и является национальным искусством» [4, с. 11]. Главным критерием национального своеобразия искусства при этом считается выражение художником общих свойств национального характера, независимо от тематической и структурной специфики произведения.

Дефиниция «национальное искусство» нередко применяется в качестве одного из определений государственности, подразумевая искусство одной или нескольких национальностей, формирующих государство. Например, искусство китайской нации обозначает единые в своем многообразии художественные формы и их традиции, созданные ханьской нацией совместно со всеми малыми народностями Китая. Кроме того, «национальное искусство» часто включает в себя как аспект «коренного», или оригинального искусства, так и аспект ассимиляции внешних элементов и их превращения в художественные формы и традиции данного государства (нации) с последующей эволюцией в национальной художественной культуре. В бытовом понимании, однако, словосочетание «национальное искусство» преимущественно противопоставляет «иностранному искусству» как разграничение традиций.

Как показывает аналитическое рассмотрение научных материалов, китайские ученые употребляют понятие «национальное искусство» в следующих смыслах. Во-первых, это использование термина в значении противопоставления западному искусству, то есть «китайское искусство». Во-вторых, его использование в значении искусства ханьской нации, что подразумевает наличие не-ханьского искусства или искусства малых народностей. Может ли это привести к смешению понятий? Не должно, так как дефиниция требует обращать внимание на контекст ее использования и включаемое в нее

содержание. Действительно, следует отметить, что содержание в толковании понятия «национальное искусство» обладает как ярко выраженными свойствами региональности, где под ней понимается очевидный региональный колорит в языковой коммуникации, социальных устоях, эстетических вкусах, культуре развлечений, психологических качествах и других сферах, так и целостности восприятия. Под целостностью понимается то, что национальное искусство является художественной формой, которая соответствует национальному характеру и получает признание среди широкого числа представителей нации, а также может представить собой национальную художественную стилистику в целом. Ее объектом является весь народ, она в полной мере раскрывает духовный облик нации.

Одним из проблемных вопросов в толковании дефиниции является вопрос взаимодействия «национального» и «фольклорного» в искусстве. Ученый Цзинь Чжэ, упоминая об отношениях между национальным и народным искусством, выражает мнение о том, что в национальном искусстве фольклор содержится как элемент, однако они не тождественны и не равны между собой. Границы отражаемых ими объектов отличаются, в сравнении национального искусства и фольклора границы национального гораздо шире [2, с. 110]. Профессор Тао Сянь констатирует, что фольклорное искусство является искусством нижнего слоя населения относительно искусства дворца, чиновников и высшего сословия [1, с. 75]. Гу Сицзя также делит художественную культуру на две области: первая – это искусство профессионалов, которую он называет искусством верхних слоев общества, вторая – это народное искусство, которое существует в нижних слоях. Две этих области и формируют государственное или национальное искусство [3, с. 156].

Ученые демонстрируют относительное единодушие в понимании того, что народное искусство является искусством низших слоев общества. Однако относительно толкования «искусства высших слоев» они расходятся во мнениях, называя им то «дворцовое искусство» (т. е. искусство аристократии), то «искусство образованных людей», то «религиозное искусство». Некоторые считают, что это «искусство чиновников» (академическое искусство) или «искусство ученых», а часть исследователей выражает точку зрения, что это «профессиональное искусство». Для удобства обсуждения объемов понятия «национального искусства» мы не станем дискутировать, какая версия является более приемлемой, и временно определим высшее искусство как «искусство чиновников». Также согласимся с утверждением о том, что высшее и низшее искусство совместно образуют государственное, или национальное искусство.

В заключение аналитического обзора толкования дефиниции «национальное искусство» отметим, что в современном Китае понятия фольклорного, народного и национального с легкостью могут быть смешаны, поскольку в общем объеме их содержания присутствует относительно много тождественных элементов, что создает у людей ощущение схожести и с легкостью приводит к смешению. Их истоки, культурно-художественное содержание и изобразительные методы в основном одинаковы, они могут отличаться ярко выраженным «массовым» и «региональным» колоритом. Между этими тремя понятиями сходство выражается не только во взаимном включении и наложении содержания, но и во взаимных обращениях, в частности народного искусства в фольклорное искусство (в Китае данные понятия отличаются друг от друга в отличие от европейского понимания). Большая часть из современного нематериального культурного наследия Китая в прошлом принадлежала к области народного искусства, но сейчас она именуется фольклорным искусством. Например: боги-хранители входа и парные надписи, которые приклеивают к дверям на лунный Новый Год, изначально относились к народной живописи и каллиграфии, но в результате наследования и развития в течение столетий сегодня они считаются фольклорным искусством. А в последние годы выдающиеся примеры фольклорного и народного искусства представляют государство или нацию,

появляясь на международной сцене, превращаясь в мост для культурного обмена между народами, что позволяет называть их национальным искусством в отношении жителей данного государства.

Таким образом, можно утверждать, что, несмотря на востребованность в художественной сфере последнего времени дефиниции «национальное искусство», границы ее понимания и применения китайскими исследователями все еще достаточно размыты и требуют своего уточнения.

Литература

1. 陶思炎. 论民俗艺术学的研究 / 思炎陶 // 东南大学学报. – 2008. – № 1. – С. 75–77. = Тао, Сиянь. Об исследовании народного искусства / Сиянь Тао // Юго-Восточный ун-т. – 2008. – № 1. – С. 75–77.
2. 金哲. 浅析民族艺术与民俗艺术关系 / 哲金 // 吉林广播电视大学学报. – 2011. – № 109. – С. 109–110. = Цзинь, Чжэ. Анализ взаимосвязи между национальным искусством и народным искусством / Чжэ Цзинь // Цзилиньский ун-т радио и телевидения. – 2011. – № 109. – С. 109–110.
3. 郑巨欣. 民俗艺术研究 / 巨欣郑. – 杭州: 中国美术学院出版社. – 2008. – С. 155–156. = Чжэн, Цзюньсинь. Изучение народного искусства / Цзюньсинь Чжэн. – Ханчжоу: Китайская академия художественной печати, 2008. – 156 с.
4. 杨德馨. 民族艺术简论 / 德馨杨 // 民族艺术研究. – 2000. – № 1. – С. 11–20. = Ян, Дзюнь. Краткое введение в национальное искусство / Дзюнь Ян // Национальное художественное исследование. – 2000. – № 1. – С. 11–20.